

Darcilia Simões  
Maria Noemi Freitas  
Ana Lucia Poltronieri  
(Org.)

# *Linguagens, Códigos e Tecnologias*

Estudos e Aplicações

 **Dialogarts**  
PUBLICAÇÕES  
2012

Apoio



Darcilia Simões  
Maria Noemi Freitas  
Ana Lucia Poltronieri  
(Org.)



***Linguagens,  
Códigos e Tecnologias***  
Estudos e Aplicações

**Publicações Dialogarts**

<http://www.dialogarts.uerj.br>

**Organizadora e Editora do volume**

Darcilia Simões

**Coord. Adjunto do projeto**

Flavio García

**Coordenador de divulgação**

Cláudio Cezar Henriques

**Diagramação**

Carlos Brandão

Igor Cesar

Marcos da Rocha Vieira

**Capa**

Carlos Brandão

**Revisão**

Ione Moura Moreira

Claudio José Bernardo

Elmar Rosa de Aquino

Marcelo Moraes Caetano

Marcos da Rocha Vieira

**Logo Dialogarts**

Gisela Abad

[gisela.abad@gmail.com](mailto:gisela.abad@gmail.com)

Conselho Científico da Editora

Membros Internos (UERJ)

Carmem Lucia Pereira Praxedes

Darcilia M.P. Simões

Flavio García

Júlio França

Magali Moura

Marcello de Oliveira Pinto

Maria Cristina Batalha

Regina Michelli

Rita Diogo

Tania Shepherd

Vania Lucia R. Dutra

Conselho Científico da Editora

Membros Externos

Aderlande Ferraz (UFMG)

David Roas (Univ. Autón. de Barcelona)

Desiree Motta Roth (UFSM)

Eliana Meneses de Melo (UBC-SP)

Elvira Lopes Nascimento (UEL)

Helena Valentim (Univ. Nova de Lisboa)

Jane Tutikian (UFRGS)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Karin Volobuef (UNESP – Araraquara)

Liliane Santos (Univ. CDG – Lille 3)

Lucia Santaella (PUC-SP)

Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

Maria Aparecida Barbosa (USP)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/ UFCE)

Maria João Simões (Univ. de Coimbra)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Marta Cristina da Silva (UFJF)

Massimo Leone (Univ. di Torino)

Monica Rector (Univ. of North Carolina)

Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)

Paulo Osório (Univ. da Beira Interior)

Regina da C. da Silveira (UniRitter-POA)

Roberval Teixeira e Silva (Univ. of Macau)

Rui Ramos (Univers. do Minho)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG)

Vera Nojima (PUC-RJ)

Vera Teixeira de Aguiar (PUC-RS)

Centro de Educação e Humanidades

UERJ — DEPEXT — SR3

Publicações Dialogarts

FICHA CATALOGRÁFICA

S593L

**LINGUAGEM, CÓDIGOS E TECNOLOGIAS,**

Estudos e Aplicações. / Darcilia Simões; Maria Noemi  
Freitas; Ana Lucia Poltronieri (Organizadora/Editora) –  
Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012.

Publicações Dialogarts

Bibliografia

ISBN 978-85-8199-004-0

1. Semiótica. 2. Língua Portuguesa. 3. Multidisciplinar. I. Simões, Darcilia; Freitas, Maria Noemi; Poltronieri, Ana Lucia. II. Grupo SELEPROT/CNPQ. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título.

CDD

400.600

ISBN 978-85-8199-004-0



Correspondências para:  
UERJ/IL - a/c Darcilia Simões  
R. São Francisco Xavier, 524 - sala 11017-A/Anexo (LABSEM)  
Maracanã - Rio de Janeiro: CEP 20 569-900  
Contatos: [dialogarts@oi.com.br](mailto:dialogarts@oi.com.br)  
[darciliasimoes@gmail.com](mailto:darciliasimoes@gmail.com)  
[flavgarc@gmail.com](mailto:flavgarc@gmail.com)  
URL: <http://www.dialogarts.uerj.br>

Agradecemos aos colaboradores que tornaram possível essa produção auxiliando no convite e na administração dos trabalhos.

Aira Suzana Ribeiro Martins	Colégio Pedro II
Ana Lúcia M. R. Poltronieri Martins	UERJ
Claudia Moura da Rocha	UERJ / SME-Rio
Claudio Artur O. Rei	UNESA
Claudio José Bernardo	UERJ /SELEPROT
Elmar Rosa de Aquino	UERJ / Sistema Elite de Ensino
Ione Moura Moreira	FERLAGOS
Itamar de Oliveira	UERJ
Lucia Deborah de Araújo Cunha	UERJ / UNESA
Vania Lucia R. Dutra	UERJ / COLUNI-UFF
Maria Noêmi F. da C. Freitas	UERJ
Romulo Bolivar	UERJ / SME-Rio
Claudio Luiz de Abreu Fonseca	UFPA
Ana Cristina dos S. Malfacini	UERJ – UNIFOA
Claudio Manoel de Carvalho Correia	UFAM

Esta produção é mais uma iniciativa do Grupo de Pesquisa Semiótica, Leitura e Produção de Textos – SELEPROT, com o intuito de promover um diálogo interdisciplinar, sob o veio da Semiótica, envolvendo docentes-pesquisadores e estudantes, com vistas ao desenvolvimento das reflexões semióticas nas suas variadas vertentes e aplicadas aos diversos ramos das atividades languageiras.

Os textos aqui reunidos representam a rede de interações produzida pelo SELEPROT, mobilizando docentes e discentes de diversos Estados e variados níveis.

Há uma versão eletrônica — um E-BOOK — já em circulação. Todavia, a versão online que ora se apresenta propõe-se a contribuir para o avanço da pesquisa na área de conhecimentos semióticos, por meio da disseminação democrática do conteúdo pesquisado, ensejando a produção de novos trabalhos.

Dezembro de 2012

Darcilia Simões

Maria Noêmi Freitas

Ana Lúcia Poltronieri

## SUMÁRIO

<b>A AMBIGUIDADE NO FORRÓ DE DUPLO SENTIDO OU FORRÓ SAFADO</b>	<b>21</b>
SANTOS, Morgana Ribeiro dos	
<hr/>	
<b>A ARTE DE TROBAR MEDIEVAL E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</b>	<b>34</b>
GONDIM, Ludmila Portela	
<hr/>	
<b>A CIDADE À LUZ DE UMA LEITURA SEMIÓTICA: TRANSITORIEDADE, PERMANÊNCIA, POÉTICA – “INSPIRAÇÃO” - MÁRIO DE ANDRADE</b>	<b>50</b>
MATOS, Raimundo Lopes.	
<hr/>	
<b>A CONFIGURAÇÃO HIPERTEXTUAL DO MARTÍRIO DE CRISTO NO ROMANCE A MADONA DE CEDRO: LEITURAS DE SIGNOS NA TEOLOGIA CATÓLICA</b>	<b>66</b>
Gomes, Geam karlo	
<hr/>	
<b>A DIMENSÃO LINGUÍSTICA DO GÊNERO EX-VOTO: UMA ANÁLISE DOS PRIMEIROS QUADROS VOTIVOS DO BRASIL</b>	<b>79</b>
SANTANA, Doralice Pereira de	
MARÇALO, Maria João B. M.	
<hr/>	
<b>A EMPRESA DE <i>LINGERIE</i> DULOREN E SEU <i>ADVERGAME</i> DE SEDUÇÃO: “CENSURADA – MONTE SUA FANTASIA”</b>	<b>89</b>
COELHO, Patrícia M. F.	
<hr/>	
<b>A ESCRITA COMO DEVIR E O ENXERTO COMO JOGO CITACIONAL</b>	<b>100</b>
VELOSO, Ataíde José Mescolin	
<hr/>	
<b>A ESTILÍSTICA EM AÇÃO NO CANCIONEIRO BALSENSE</b>	<b>112</b>
SANDRI, Marcia Meurer	
HENRIQUES, Claudio Cezar	

**A EXPERIÊNCIA DA METODOLOGIA DA PESQUISA À LUZ DE “COMO SE FAZ UMA TESE”**

SOARES, Daniel F.

**125****A FIGURATIVIDADE EM TEXTOS DO BARROCO MINEIRO: ANÁLISE DAS ISOTOPIAS DA LUZ E DA SOMBRA NO TRIUNFO EUCARÍSTICO PELA SEMIÓTICA FRANCESA**

MORATO, Elisson Ferreira

**135****A FORÇA SONORA E VISUAL NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA**

MARTINS, Aira Suzana R.

**148****A HIPERMÍDIA: O PROCESSO COGNITIVO DO LEITOR-INTERATOR**

ARAÚJO GÓES, Maria das Graças T. de

**162****A ICONICIDADE DO ADJETIVO NA CONSTRUÇÃO DO INTERPRETANTE**

ARAÚJO, Jane S.S.

**176****A ICONICIDADE EM BRIGHT: POEMA GESTUAL DE CUMMING**

Mírian dos Santos

Luciana Pagliarini de Souza

Maria Ogécia Drigo

Joelma Pereira de Faria

**187****A IMAGEM DO ‘BRAZIL’ RETRATADA SOB O OLHAR NORTE-AMERICANO: MULTIMODALIDADE, DISCURSO E SUSTENTABILIDADE EM TEXTOS JORNALÍSTICOS**

SADE, Liliâne A.

PENA, Dayse M.

**202****AQUISIÇÃO DA LINGUAGEM, EDUCAÇÃO ESPECIAL E SUBJETIVIDADE: ALGUMAS QUESTÕES**

BEZERRA, Luiz Carlos Souza

**221****ASPECTOS DA CULTURA SERTANEJA NORDESTINA NA CANÇÃO “CASAMENTO APRESSEGUIDO”**

Haidée Camelo Fonseca (UFPB)

**240**



<b>BASES LÓGICAS DO QUADRADO E DO HEXÁGONO SEMIÓTICO</b>	<b>253</b>
<hr/>	
<b><i>BEN 10: AS FRONTEIRAS DA HUMANIDADE E DA MONSTRUOSIDADE</i></b>	
PERES, Simone O. V.	
ABONÍZIO, Juliana	<b>264</b>
<hr/>	
<b>CANÇÃO DE CONSUMO: PRAZER, RISCO E PENSAMENTO NAS ONDAS DO RÁDIO</b>	
OLIVEIRA, Leonardo Davino de	<b>275</b>
<hr/>	
<b>CAPITU, UMA LEITURA MIDIÁTICA.</b>	
OLIVEIRA, Simone F.	<b>289</b>
<hr/>	
<b>CARAVAGGIO E FLAUBERT: RELIGIÃO E MORTE</b>	
MIRANDA, Eugênia	<b>298</b>
<hr/>	
<b>CINEMA E LITERATURA: <i>ADAPTANDO O AMOR NOS TEMPOS DE CÓLERA</i></b>	
Xavier, Larissa Pinheiro.	<b>314</b>
<hr/>	
<b>CONSIDERAÇÕES PARA O ENSINO DE LÍNGUA MATERNA NO ENSINO FUNDAMENTAL A PARTIR DA SOCIOLINGUÍSTICA</b>	
GOIS, Karla E. L.	<b>331</b>
<hr/>	
<b>CORPOREIDADE POÉTICA: UMA ABORDAGEM INTERSEMIÓTICA DE “ODE DESCONTÍNUA E REMOTA PARA FLAUTA E OBOÉ” DE HILDA HILST</b>	
BEZERRA, Anna G. R.	
SILVA, Saskia L. B.	<b>343</b>
<hr/>	
<b>CULTURA E SUBJETIVIDADE: AS TENSÕES ANTROPOLÓGICAS NO TEXTO POPULAR IBEROAMERICANO</b>	
RODRIGUES, Hermano de França.	<b>355</b>

**DA PARAÍBA A BUENOS AIRES: UM RELATO DAS EXPERIÊNCIAS COM OUTRA LÍNGUA, OUTRA CULTURA, OUTROS FALANTES**

Hercílio de Medeiros

**368**

---

**DE ADVÉRBIO À DÊIXIS: UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA A PARTIR DOS DÊITICOS DE TEMPO E ESPAÇO COMO PROCESSO DE REFERÊNCIA NOS GÊNEROS AVISO E ANÚNCIO**

ANDRADE, Anderson Monteiro

VANDERLEI, Delma de Melo

**377**

---

**‘DEIXE-ME ENTRAR’: UMA ANÁLISE SOBRE EDUCAÇÃO ATRAVÉS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

Branco, Sinara de Oliveira

**393**

---

**DESIGUALDADE SOCIAL NO CONTO “GUARDADOR” DE JOÃO ANTÔNIO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA**

TAVEIRA, Valdirécia de R.

**408**

---

**LOUCURA DE UM, LOUCURA DE TODOS: PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS EM DARANDINA**

VINAGRE, Verônica Falcão de Oliveira

**422**

---

**“MANGUEBEAT”, REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E ANTROPOFAGIA IDENTITÁRIA: O “MACUNAÍMA” GLOBALIZADO DO NORDESTE**

RODRIGUES, Sílvio Sérgio Oliveira

**432**

---

**MARACATU RURAL X MARACATU NAÇÃO – TENSÃO DIALÉTICA ENTRE ESPECIFICIDADE E ALTERIDADE CULTURAL**

MOURA, Adriano Carlos de

**445**

---

**MAS E EMBORA: UMA REFLEXÃO FORMAL E DISCURSIVA**

AZEVEDO, Leandro Santos de

**458**

**MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE EM A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA****LOANA, DE UMBERTO ECO**

SANTOS, Maria Aparecida Cardoso

ZUCCARELLO, Maria Franca

**476****METÁFORA E INTERTEXTUALIDADE - UM ESTUDO CRÍTICO DAS CAPAS DA REVISTA VEJA**

REBELLO, Ivone da Silva

**489****MOVIMENTOS NO ESPAÇO: ANÁLISE SEMIÓTICA DE O LAMENTO DA IMPERATRIZ, DE PINA BAUSCH**

TOCCI, Philipe (Felipe Toci Leitão)

**511****MULHERES DO CANGAÇO: RECORRÊNCIA A SÍMBOLOS E MITOS PARA A CONSAGRAÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL**

XAVIER, Neuma Maria da Costa

**524****NORMALIZAÇÃO DA REALIDADE EM MITOS INDÍGENAS DE AQUISIÇÃO DO FOGO**

BRITO, Clebson Luiz de.

**537****O AMOR NA *ESCRITA DE SI*: CORRESPONDÊNCIA DE ABELARDO E HELOÍSA**

Amanda Neves Marques Corrêa

**551****O ASSASSINATO DO REAL EM JEAN BAUDRILLARD E A DIMENSÃO SIMBÓLICA DA LINGUAGEM: COMO ENSINAR LITERATURA NA ESCOLA?**

SILVA, Gisele R.

**564****O CORTIÇO: DO ROMANCE AOS QUADRINHOS**

MACEDO, Francy I. O.

NÓBREGA, Maria M. dos S. S.

**577****O ECATHS COMO FERRAMENTA INTERACIONAL EDUCATIVA APLICADA NA DISSEMINAÇÃO DO CONHECIMENTO DENTRO DA TERCEIRA ONDA**

AMORIM, Raquel de

DE MEDEIROS, Hercilio

**592**

**PRIMEIRAS ESTÓRIAS E OUTRAS ESTÓRIAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A  
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE OS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E O  
FILME DE PEDRO BIAL**

ARAÚJO, Érica Tavares de.

ARAÚJO, Zuila Kelly Da Costa C. F. de.

**608**

---

**PROSÓDIA: ENTONAÇÃO, ORALIDADE E ESCRITA**

SANTOS, Luciana V. P. T

**616**

---

**RAÍZES DO BRASIL NA LITERATURA POPULAR: ASPECTOS DA CULTURA  
RELIGIOSA.**

BATISTA, Maria de Fátima B. de M.

**625**

---

**REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E JORNALISMO POPULAR: UMA (RE)LEITURA  
DAS MANCHETES DO MEIA-HORA**

SANTOS, Adriano Oliveira

**639**

---

**RESSIGNIFICAÇÃO DO ENSINO – APRENDIZAGEM POR MEIO DO GÊNERO  
CORDEL**

Lopes, Bruna Rafaelle de Jesus

HOLANDA, Maria Fabiana Medeiros de

ALVES, Maria da Penha Casado

**654**

---

**SEIS PASSEIOS PELOS BOSQUES DE ZINCO**

TRINDADE, J. O. Jr.

**663**

---

**SEMIOLOGIA E ANARQUISMO: LIÇÕES DE ROLAND BARTHES**

SILVA, Regina Céli Alves da

**675**

---

**SEMIÓTICA: CONTRIBUTO À CONSTRUÇÃO DO SABER E DA FORMAÇÃO DO  
PROFESSOR/PESQUISADOR**

MATOS, Raimundo Lopes

**688**

---

**SEMIÓTICA APLICADA AO DESENHO ANIMADO INFANTIL BRASILEIRO**

ALQUETE, Turla

MURTA, Angela Samways

MIRANDA, Arthur Cesar de Araújo

**696**

**SEMIÓTICA E ENSINO EM ADÉLIA PRADO**

MAURER, Ludmila

MUNIZ, Valéria C.

**709****SEMIÓTICA E ESTUDOS INTERARTES/INTERMÍDIAS: ALGUNS DIÁLOGOS**

PIMENTEL, Daiane Carneiro

**720****SEMIÓTICA JURÍDICA E A TEORIA DO AGIR COMUNICATIVO COMO INSTRUMENTOS PARA A EFETIVAÇÃO DA DEMOCRACIA**

PEREZ, Miriam A. H.

**731****SEMIOTIZANDO A MÚSICA NO TEATRO SHAKESPERIANO**

OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque Vasconcelos e

**749****SIGNO MITO KUDIYADA KAYAA:****QUALISSIGNOS DE UMA TRANSFORMAÇÃO CULTURAL**

ZOUEN, Mauricio E.

**763****SIGNOS ICÔNICOS DA ARGUMENTAÇÃO: UM PASSEIO SEMIÓTICO PELAS CARTAS DOS LEITORES**

FREITAS, Maria Noêmi F. C.

**776****SUBVERTENDO O CONTRATO: UM ESTUDO SEMIÓTICO SOBRE A TRANSGRESSÃO E A PARÓDIA EM TEXTOS PUBLICITÁRIOS DA DÉCADA DE 1960 E ATUAIS**

GOMES, Tânia Maria de Oliveira

**794****“THE BEATING” TOA E SOA: ETA LATINO – AS RE(A)PRESENTAÇÕES DE “THE TELL-TALE HEART”**

Gomes, Juliana Walczuk

**806****TRANSTEXTO E TRANSDISCURSO – UMA HIPÓTESE DE GRAMATICALIZAÇÃO?**

CAETANO, Marcelo Moraes

**825**

**UM OLHAR SEMIÓTICO PARA A CONCEPÇÃO DE “LEITURA” APRESENTADA EM DOCUMENTOS QUE ORIENTAM A PRÁTICA DOCENTE NO BRASIL E EM PORTUGAL**

SANTOS, Híliana A.

MARÇALO, Maria J.

**837**

---

**UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE “O NOME DA ROSA”**

SILVA, Marinalva Freire da

BRAZ, Rafael Francisco

**850**

---

**UM OLHAR SOBRE A ABERTURA DA PRIMEIRA JORNADA DE *HOJE É DIA DE MARIA***

MARTINS, Andrea C.

**866**

---

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA NA CONCEPÇÃO ERÓTICA DE GREGÓRIO DE MATOS**

GADÊLHA, T. R. T.

SILVA, A. T.

**880**

---

**A IMPORTÂNCIA DA SEMIÓTICA COMO APORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO NOS CURSOS DE DESIGN**

Malfacini, Ana C. S.

**893**

---

**A INFLUÊNCIA DA TECNOLOGIA NAS PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DE MAURICIO DE SOUSA**

FERNANDES, Cristiana de Almeida

SOUZA, Edson W.

ARAÚJO, Henrique R.

ALENCAR, Iure F.

LEITE, Matheus M.

PAULA, Daniella Toledo L.

**903**

---

**A LINGUAGEM VERBO-VISUAL NA CAPA DA REVISTA *VEJA*: A CARICATURA À SERVIÇO DA CRÍTICA**

REBELLO VIEGAS, Ilana da Silva

**915**

---

**LITERATURA DE MULTIDÃO: A PRIMEIRIDADE DOS SEGUNDOS E A ORALIZAÇÃO DA LITERATURA**

JUSTINO, Luciano B.

**933**

<b>A LÓGICA DA JUSTA MEDIDA: UMA LEITURA SEMIÓTICA DO CONTO A IMITAÇÃO DA ROSA, DE CLARICE LISPECTOR</b> COELHO, Patrícia M. F. COSTA, Marcos R. M.	<b>950</b>
<b>A MEMÓRIA E O TEMPO EM PARREIRAS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA</b> VALLADARES, Claudia C.	<b>966</b>
<b>A NOÇÃO DE SUJEITO NOS DISCURSOS ETNOLITERÁRIOS</b> Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista	<b>976</b>
<b>A OBRA ABERTA: INTERPRETAÇÃO DE <i>ANGÚSTIA</i> À LUZ DAS TEORIAS DO RISO</b> GOMES, Valeska L. A.	<b>987</b>
<b>A REVISITAÇÃO DO REGIONALISMO NA OBRA DE MILTON HATOUM: UMA LEITURA SOBRE A REGIONALIDADE EM <i>CINZAS DO NORTE</i>.</b> Carolina Izabela Dutra de Miranda	<b>998</b>
<b>A TÊNUE FRONTEIRA ENTRE TERMO E VOCÁBULO-TERMO</b> LATORRE, Vanice Ribeiro Dias	<b>1016</b>
<b>A TEORIA SAUSSURIANA E A SOCIOLINGUÍSTICA: REFLEXÕES SOBRE A LIBRAS</b> MATOS, Denilson Pereira de BRITO, Amanda de Souza SAÚDE, Conceição de Maria Costa	<b>1032</b>
<b>A TRÍADE SEMIÓTICA: DELEUZE, PEIRCE E O CINEMA</b> SANTOS, Eveline Alvarez dos	<b>1044</b>
<b>APRESENTAÇÃO DA ADD E CONTEXTUALIZAÇÃO DOS ESCRITOS DE BAKHTIN E O CÍRCULO</b> DINIZ E SILVA, Hécia M. C.	<b>1054</b>
<b>APROPRIAÇÃO DA ESCRITA ALFABÉTICA NA PRÉ-ESCOLA: UM PROCESSO MEDIADO POR SIGNOS SIMBÓLICOS</b> MACIEL, Girlaine dos Santos NASCIMENTO, Ana Michele de Almeida	<b>1072</b>

- DIMENSÕES SEMIÓTICAS DO DESIGN INDUSTRIAL**  
ZARUR, Ana Paula **1081**
- 
- DINÂMICO, RÁPIDO E FÁCIL: O DISCURSO DO ENSINO DE IDIOMAS EM CURSOS DE LÍNGUA**  
Diogo N. Costa  
Bianca Araújo **1091**
- 
- DISCURSO INDÍGENA: A SEMIOTIZAÇÃO DA IDENTIDADE NO ESPAÇO DA EXCLUSÃO**  
LIMBERTI, Rita de C. P. **1102**
- 
- ENTRE “BOIADAS” E SERES RETALHADOS: UMA LEITURA SEMIOLÓGICA DA CANÇÃO ADMIRÁVEL GADO NOVO, DE ZÉ RAMALHO**  
MARTINS LIMA, K. P.  
TORRES, F.L. **1119**
- 
- ENTRE PARTIDA E CHEGADA: SONHO E PESADELO DE UMA MENINA A CAMINHO**  
QUEIROGA, Mariene de F. C. **1130**
- 
- ESCOLHAS LINGUÍSTICAS NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS INFANTIS E JUVENIS SOB A ÓTICA DO SISTEMA DE TRANSITIVIDADE DA LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL**  
SCHUABB, Rafael. **1143**
- 
- ESPAÇO DIGITAL: FACILITADOR NA PRÁTICA DOCENTE PARA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO NAS AULAS DE LÍNGUA MATERNA.**  
MOREIRA, Ana C. M.  
SILVA, Andrea B. da  
MATOS, Denilson P. de **1155**
- 
- ESTUDO DAS INTERFACES DE BANCOS DE DADOS NA WEB: O PROCESSO DE INTERAÇÃO HUMANO-COMPUTADOR BASEADO NA ENGENHARIA SEMIÓTICA**  
MARTINS, Jean Charles Racene dos Santos  
CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho **1163**



**ET CETERA: EFEITOS DA ENUMERAÇÃO EM TEXTOS DE LÍNGUA PORTUGUESA E DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**

ROIPHE, Alberto

ABREU, Etiene

**1183**

---

**GÊNEROS TEXTUAIS EM OBRA DIDÁTICA E BLOG EDUCATIVO: PERSPECTIVAS CONVERGENTES?**

MARTINS FRANCO, Terezinha Fatima Brito

**1199**

---

**ICÔNICO VS. SIMBÓLICO: UMA ANÁLISE FIGURATIVO-TEMÁTICA DA PINTURA HISTÓRICA DE ANTÔNIO PARREIRAS**

CERDERA, Fábio

**1218**

---

**IMAGEM DE SOM**

BORGES, M. Lucília

**1237**

---

**IMAGENS DA MODA: ANÁLISE SEMIÓTICA DA CAMPANHA PUBLICITÁRIA DA AREZZO**

FONSECA, Raquel Silveira

**1256**

---

**IMAGENS E AVALIAÇÃO: COMO SÃO REPRESENTADOS PELOS DISCENTES OS INSTRUMENTOS AVALIATIVOS DE LÍNGUA INGLESA**

SILVA PAIVA, Vitória Maria Avelino da

**1271**

---

**LE SILENCE DE LA MER: UMA LEITURA SEMIÓTICA**

SANTOS, Nyeberth E.P.

**1286**

---

**LIMA BARRETO: UM FILÓSOFO DA TOTALIDADE**

OLIVEIRA, Francisco H. A. de.

**1297**

---

**O ENQUADRAMENTO DO OLHAR EM OLGA**

SIGNORI, Mônica B. D.

**1308**

---

**O ESTUDO DA SEMIÓTICA COMO ELEMENTO TRANSVERSAL NO ENSINO EM DESIGN**

FERNANDES, Cristiana de Almeida

**1322**

**O LABORATÓRIO DO ESCRITOR: UMA ANÁLISE DOS CONTOS DE *INSÔNIA* COMO EMBRIÃO DO RESENTIMENTO EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS.**

Miranda, Carolina Izabela Dutra de

**1331**

---

**O POETA MELETO E A TENSÃO VOZ E ORALIDADE NAS APOLOGIAS DE SÓCRATES**

FREIRE, Antonio de B.

**1348**

---

**O PROCEDIMENTO DE TRADUÇÃO DO REAL NA ARTE E SUA CAPACIDADE DOCUMENTAL**

Sonia Guggisberg

**1359**

---

**O TEXTO NO ESTRUTURALISMO E NO PÓS-ESTRUTURALISMO: O PENSAMENTO DE ROLAND BARTHES E JONATHAN CULLER**

SOUSA, Tânia Regina B. de

**1369**

---

**OLHAR E (NÃO) VER: OS DESAFIOS PARA A ANÁLISE DE UM TEXTO FOTOGRÁFICO**

PORTELA, Girlene L.

**1383**

---

**OS LIMITES DAS INFERÊNCIAS NAS *FÁBULAS FABULOSAS***

AQUINO, Elmar R. de

**1395**

---

**OS RECURSOS COESIVOS E SUA FUNÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO(S) SENTIDO(S) DO TEXTO DE HUMOR**

Claudia Moura da Rocha

**1411**

---

**OS VALORES DOS ELEMENTOS CONECTORES POR UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

CHAVES, Charleston de Carvalho

**1421**

---

**PESQUISA LEXICOGRÁFICA: GLOSSÁRIO DE ZOÔNIMOS NAS LETRAS INFANTIS DE VINICIUS DE MORAES**

Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

**1429**

**PIBID, POESIA E LEITURA: AMPLIANDO OLHARES E RESGATANDO A IMAGINAÇÃO E A CRIAÇÃO EM SALA DE AULA.**

DA SILVA, Elizabeth O. B.

ALVES, Maria da Penha C.

**1444****POLÍTICAS PÚBLICAS E O DISCURSO DO COTIDIANO**

MELO, Eliana M.

**1451****POR UMA POÉTICA DAS RELAÇÕES:****POESIA E ORALIDADE NO GRANDE SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA**

FARIAS, Alyere Silva

DANTAS, Fabrícia Silva

**1461****PORTO VELHO – RO: ENTRE DISCURSOS, FLUXOS E TENSÕES NA AMAZÔNIA**

ZUIN, Aparecida L. A.

**1477****LITERATURA E ENSINO: CONTRIBUIÇÕES DA ARTICULAÇÃO VERBO-VISUAL PARA A CRIAÇÃO DO ATO DIDÁTICO**

ROIPHE, Alberto

**1492****A LÍNGUA DOS ROMANOS (LATIM) COMO ESTRATÉGICA PERSUASIVA DA PROPAGANDA**

ELIANA DA CUNHA LOPES

**1506****LIVROS DIDÁTICOS: ESTUDOS SEMIÓTICOS SOB A PERSPECTIVA DA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL**

GUALBERTO, Clarice Lage.

**1524****AS FACES DO CENÁRIO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DOS ELEMENTOS EM CENA DO DESENHO ANIMADO PEIXONAUTA**

MURTA, Angela Samways

ALQUETE, Turla

MIRANDA, Arthur Cesar de Araújo

**1536**

**FORMAÇÃO DE LEITORES CRÍTICOS E REFLEXIVOS: UM DESAFIO PARA O ENSINO BÁSICO BRASILEIRO**

Brennda Valléria do Rosário Freire

Daniele Rodrigues Alves

**1547****LITERATURA DE CORDEL: DIÁLOGOS VERBOVISUAIS SOBRE A RELAÇÃO PROFESSOR/ALUNO**

Ana Carolina Santos de Oliveira

**1562****NARRATIVAS NOS FÓRUMS DE DISCUSSÃO: FIOS QUE TECEM ATOS DE CURRÍCULO EM UM AMBIENTE VIRTUAL DE APRENDIZAGEM**

SANT'ANNA, Cristiane M.

**1575****O EFEITO DE SENTIDO DE POLIFONIA NOS TEXTOS LITERÁRIOS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE *CRIME E CASTIGO*, DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI**

COSTA, Marcos R. M.

**1582****OS SIGNOS NO UNIVERSO ESCOLAR: O INSPETOR DE ALUNOS**

SOUZA, Antonio Fernando de

**1596****SOBRE COMO SE ENSINA E SE APRENDE XILOGRAVURA: ENTRE A FEIRA DE SÃO CRISTOVÃO E A ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE**

ROCHA, Vanessa B.

**1605****POSFÁCIO****1614**

## A AMBIGUIDADE NO FORRÓ DE DUPLO SENTIDO OU FORRÓ SAFADO

SANTOS, Morgana Ribeiro dos.  
UERJ – morgribeiro@bol.com.br

### RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo analisar e discutir o emprego de recursos linguísticos que resulta em uma elaboração cuja finalidade é produzir efeitos de humor e obscenidade em letras de música da modalidade de forró conhecida como *forró de duplo sentido* ou *forró safado*. São estudados especialmente os seguintes fenômenos semânticos: *polissemia*, *homofonia*, *sinonímia* e *metáfora*, dos quais decorrem a *ambiguidade* e a conotação sexual presentes nesses textos. As letras de música analisadas nesta pesquisa são *Radinho de Pilha*, de Namd e Graça Góis, sucesso de Genival Lacerda desde 1979, *Maria Gasolina*, de Rony Brasil e Pedro Joseph, gravada pela banda Arriba Saia, em 2007 e *Isca de Anzol* (A Minhoca do Severino), composição de João Gonçalves e Clemilda, gravada por Clemilda, em 1986. A seleção dos textos se deve tanto à representatividade do imaginário popular, quanto à engenhosidade na escolha e na aplicação dos recursos da língua. Observa-se, nessas canções, como ocorrem as relações de sentido, como essas relações se complementam e contribuem para promover a obscenidade, que é, ao mesmo tempo, velada e revelada pela linguagem, em um mecanismo que visa a provocar a surpresa e o riso do ouvinte.

### PALAVRAS-CHAVE:

Ambiguidade, Polissemia, Homofonia, Sinonímia, Metáfora.

### APRESENTAÇÃO

Este trabalho é um extrato da dissertação intitulada *O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos*, defendida em março do corrente ano na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O presente artigo tem como objetivo analisar e discutir o emprego de recursos linguísticos para produzir efeitos de humor e obscenidade em letras de música da modalidade de forró conhecida como *forró de duplo sentido* ou *forró safado*. Serão abordados especialmente os seguintes fenômenos semânticos: a polissemia, a homofonia, a sinonímia e a metáfora, a fim de verificar como se constitui a ambiguidade nesses textos.

As letras de música que constituem o *corpus* desta pesquisa são “Radinho de Pilha”, de Namd e Graça Góis, sucesso de Genival Lacerda desde 1979 e “Maria Gasolina”, de Rony Brasil e Pedro Joseph, gravada pela banda Arriba

Saia, em 2007 e *Isca de Anzol* (A Minhoca do Severino), composição de João Gonçalves e Clemilda, gravada por Clemilda, em 1986. A seleção desses textos se deve tanto à representatividade do imaginário popular, quanto à engenhosidade proveniente da elaboração perspicaz e bem-sucedida dos recursos da língua.

Observa-se nas letras de música analisadas como ocorrem as relações de sentido entre as palavras e expressões, como essas relações se complementam e contribuem para formar a totalidade do texto. Neste estudo, investiga-se o modo como se manifestam as intenções comunicativas de provocar a malícia e o riso por meio da ambiguidade e como os recursos da língua possibilitam essas finalidades.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A *ambiguidade*, segundo consta do *Dicionário de Linguística*, “é a propriedade de certas frases realizadas que apresentam vários sentidos” (DUBOIS *et alii*, 2006, p. 45). É exatamente a ambiguidade que justifica os esforços dos autores das letras de *forró safado*. A ambiguidade permite que a obscenidade se insinue, permitindo que o receptor do texto colabore na construção do sentido malicioso, preenchendo as lacunas que lhe são oferecidas.

A ambiguidade, segundo Ullmann (1964), se manifesta sob três principais formas: *fonética*, *gramatical* e *lexical*. A respeito da ambiguidade resultante da fonética da frase, explica o autor:

Uma vez que a unidade acústica da linguagem seguida é o grupo pronunciado sem interrupção, e não a palavra individual, pode acontecer que dois daqueles grupos formados por palavras diferentes se tornem homônimos e assim potencialmente ambíguos (p. 311).

O estudioso apresenta alguns exemplos de ambiguidade causada por fatores gramaticais, dentre eles, o prefixo *in-* em vocábulos ingleses<sup>1</sup>, que significa <<em, dentro de, em direção a, sobre>>: *indent* [entalhe], *inborn* [inerente], *inbreeding* [engendrar], *inflamm* [inflamar]. O prefixo homônimo *in-* significa negação ou privação: *inappropriate* [inapropriado], *inexperienced* [inexperiente], *inconclusive* [inconclusivo]. A respeito desses prefixos, Ullmann afirma que “embora os dois entrem em combinações diferentes, podem ocasionalmente dar lugar a confusões e incertezas” (op. cit. p. 312).

<sup>1</sup> O mesmo ocorre na língua portuguesa, como podemos observar nos exemplos *inflamável* e *impróprio*, dentre outros.

A *ambiguidade* por fatores gramaticais também pode aparecer em frases cuja combinação de palavras cause dúvida: *Sofia deixa Ana tranquila*. Quem está tranquila? Sofia ou Ana? A ambiguidade, neste último caso, pode ser desfeita pela entonação, na fala, ou por uma reorganização da frase, na escrita, por exemplo: Sofia, tranquila, deixa Ana; Sofia deixa Ana, que se sente tranquila (*op. cit.* p. 315).

O fator mais importante que causa ambiguidade é, segundo Ullmann, “o que se deve a factores *lexicais*”, quando “mais que um sentido estará ligado com o mesmo nome” (*op. cit.* p. 316). Em outras palavras:

A mesma palavra pode ter dois ou mais significados diferentes. Esta situação é conhecida, a partir de Bréal, por <<*polissemia*>>. (...) Normalmente, só um desses significados se ajustará a um contexto dado, mas ocasionalmente, pode surgir uma certa confusão na mente do público (*op. cit.* p. 317).

Bréal (1992) esclarece como ocorre a *polissemia*:

O sentido novo, qualquer que seja ele, não acaba com o antigo. Ambos existem um ao lado do outro. O mesmo termo pode empregar-se alternativamente no sentido próprio ou no sentido metafórico, no sentido restrito ou sentido amplo, no sentido abstrato ou no sentido concreto...

(...)

À medida que uma significação nova é dada à palavra, parece multiplicar-se e produzir exemplares novos, semelhantes na forma, mas diferentes no valor.

(...)

A esse fenômeno de multiplicação chamaremos a *polissemia*. (p. 103)

Segundo Valente (2001), polissemia “é a propriedade que a palavra tem de assumir vários significados num contexto”. O autor observa que “tais significações guardam entre si um traço comum”. Como exemplo de signo potencialmente polissêmico, é citada a palavra *cabeça*, que além de designar a parte superior do corpo, pode significar *cabeça do prego, do alfinete, o cabeça da turma* (líder); pela expressão *na cabeça* pode-se depreender, dependendo do contexto, *em primeiro lugar ou na mente, na ideia* (p. 189).

De acordo com Ullmann (1964), a polissemia é uma condição essencial para a eficiência da língua. O estudioso explica:

Se não fosse possível atribuir diversos sentidos a uma palavra, isso corresponderia a uma tremenda sobrecarga na nossa memória: teríamos que possuir termos separados para cada tema concebível sobre o qual quiséssemos falar. A polissemia é um factor inapreciável de economia e flexibilidade da língua (p. 334).

Um fenômeno desencadeador de ambiguidade bastante recorrente no

forró de duplo sentido é a *homofonia*, que ocorre quando dois ou mais vocábulos têm a mesma constituição fônica, mas diferem na grafia. Câmara Jr. (2009) apresenta alguns exemplos para o fenômeno: *coser* (costurar)/ *cozer* (cozinhar); *expiar* (sofrer)/ *espiar* (olhar sorrateiramente); *sessão* (ato de assistir)/ *cessão* (ato de ceder); *cela* (pequeno quarto para enclausuramento)/ *sela* (peça de arreio) (p. 174). No *forró safado*, a coincidência sonora é explorada com a finalidade de aproximar um enunciado de significado ingênuo de outro, de significado obsceno, criando uma situação ambígua, debochada e irreverente.

Destaca-se ainda a *sinonímia*, que, segundo Lopes e Rio-Torto (2007), é “entendida como equivalência ou identidade, é uma relação de implicância bilateral e simétrica, e assenta na partilha de propriedades definitórias e funcionais em comum”. As autoras destacam ainda que “Raros são os sinônimos absolutos, do tipo *anteceder* e *preceder*”. Elas apontam, dentre os exemplos de sinonímia, as relações entre *vermelho* e *encarnado* e *alunos/estudantes/discentes* (p. 31).

Para exemplificar a imperfeição da sinonímia, Valente (2001) aponta a relação entre *matar* e *assassinar*. Segundo o estudioso, pode-se usar uma ou outra forma em alguns casos, como em *Ele matou o guarda/ Ele assassinou o guarda*, mas em outras situações, como em *Ele matou a formiga*, a substituição por *assassinou* não é admitida, ressalvados contextos bem específicos, por exemplo, a canção “Tragédia no fundo do mar”, de Zezé e Ibraim, citada pelo autor: “Assassinaram o camarão / E assim começava a tragédia / no fundo do mar” (VALENTE, 2001, p. 195).

Valente apresenta diversos exemplos para explicar a imperfeição da sinonímia. De acordo com o autor:

“Belo” e “bonito” são sinônimos, mas o primeiro termo pode ser entendido com valor estético, poético.

“Morrer” e “falecer” são sinônimos, mas o segundo termo pode ser usado como eufemismo (figura de linguagem utilizada para suavizar uma ideia considerada forte ou desagradável).

“Seca” ou “enxuta” são sinônimos em relação ao termo “toalha”, mas jamais em relação ao termo “garota”. (p. 195)

Ullmann (1964), tratando das nuances de sentido que pode haver entre os sinônimos, cita um estudo de W. E. Collinson, que estabelece nove possibilidades de diferenciação, observando termos da língua inglesa:

1) Um termo é mais geral que outro: *refuse* [recusar] – *reject* [rejeitar].



- 2) Um termo é mais intenso que outro: *repudiate* [repudiar] – *refuse*.
- 3) Um termo é mais emotivo que outro: *reject* – *decline* [declinar].
- 4) Um termo pode implicar aprovação ou censura moral enquanto que o outro é neutro: *thrifty* [parco, frugal] – *economical* [econômico].
- 5) Um termo é mais profissional que outro: *decease* [óbito] – *death* [morte].
- 6) Um termo é mais literário que outro: *passing* [passamento] – *death*.
- 7) Um termo é mais coloquial que outro: *turn down* [dizer que não] – *refuse*.
- 8) Um termo é mais local ou dialectal que outro: o escocês *flesher* – *butcher* [carneiro].
- 9) Um dos sinônimos pertence à linguagem infantil: *daddy* [papá] – *father* [pai]. (p. 284-285)

Ullmann observa que as categorias organizadas por Collinson podem ainda ser subdivididas. Quanto aos termos literários, por exemplo, “podem dividir-se em poéticos, arcaicos e outros”. Já os termos coloquiais abrangem variedades “como a familiar, o calão e a fala vulgar” (*op. cit.* p. 285).

Segundo Ullmann, a sinonímia é “um recurso estilístico de valor inestimável” para o escritor, pois oferece possibilidades de escolha para que a comunicação das ideias ocorra da maneira mais apropriada. Nas palavras do autor:

A possibilidade de escolher entre duas ou mais alternativas é fundamental para a nossa concepção moderna de estilo, e a sinonímia proporciona um dos exemplos mais evidentes de tal escolha. Se se dispõe de mais que uma palavra para a expressão de uma mesma ideia, o escritor escolherá aquela que se adapte melhor ao contexto: a que forneça a quantidade necessária de emoção e ênfase, a que se acomode mais harmoniosamente à estrutura fonética da oração, e que esteja mais apropriada ao tom geral do conjunto. (p. 301)

Outro fenômeno que atua na construção da ambiguidade no forró de duplo sentido é a metáfora, que, segundo Martins (2000):

é o emprego de um significante com um significado secundário ou a aproximação de dois ou mais significantes, estando, nos dois casos, os significados associados por semelhança, contiguidade, inclusão (p. 96).

A estudiosa afirma que a metáfora pode ocorrer com substantivos: “Ó só suspiro! Ó timbres / das tuas *palavras lírios!*” (G. de Almeida), adjetivos: *palavras ocas*, *caráter reto*, *nota preta*, *mesada gorda*, *inteligência aguda* e verbos: *arrostar grandeza*, *sugar os empregados*, *retalhar os inimigos* (*op. cit.* p. 101).

Martins observa ainda que “as metáforas têm o poder de apresentar as ideias concreta e sinteticamente, podendo não só intensificar como dissimular os fatos”, prestando-se ao exagero, seja na exaltação seja na depreciação (*op. cit.* p. 102).

Segundo Valente (2001), “a Metáfora decorre de uma comparação implícita

(sem conectivo) e difere do Símile porque este apresenta uma comparação explícita (com conectivo)” (p. 78). O autor distingue dois tipos de metáfora. A metáfora impura exhibe os dois elementos da comparação, como em *A Amazônia é o pulmão do planeta*. A metáfora pura exhibe apenas um termo da comparação, como em *O pulmão do planeta está ameaçado de destruição* (op. cit. p. 78-79).

Ullmann (1964) ressalta a importância da metáfora para a comunicação humana:

A metáfora está tão intimamente ligada com a própria tessitura da fala humana que a encontramos já sob diversos aspectos: como um factor primordial da motivação, como um artifício expressivo, como uma fonte de sinonímia e de polissemia, como uma fuga para as emoções intensas, como um meio de preencher lacunas no vocabulário, e em diversos outros papéis. (p. 423-424)

O estudioso organiza as metáforas em quatro grupos:

I) Metáforas antropomórficas – Nesta categoria estão as expressões referentes aos objetos inanimados que “são tiradas por transferência do corpo humano e das suas partes, das paixões e dos sentidos humanos”. Exemplos: *boca (mouth) de um rio, pulmões (lungs) de uma cidade, coração (heart) de um assunto*. Ullmann destaca que há transferências na direção oposta, em que partes do corpo recebem nomes de animais ou de objectos inanimados: *maçã do rosto, tímpano do ouvido* (op. cit. p. 426-427).

II) Metáforas animais – Essas metáforas, segundo Ullmann, movem-se em duas direções principais. Na primeira, os termos se aplicam a plantas ou objetos insensíveis que guardam alguma semelhança com um animal. O autor cita, entre outros exemplos, o nome da planta *dandelion*, que vem do francês *dent de lion* (dente de leão) e *cock* [galo] no sentido de *torneira, batoque*. Na segunda direção, as imagens animais “se transferem para a esfera humana onde muitas vezes adquirem significações humorísticas, irônicas, pejorativas e até grotescas”. Um ser humano, de acordo com o autor, pode ser comparado a uma infinidade de animais: *cão, gato, porco, burro, rato, leão, cordeiro etc.* (op. cit. p. 428-429).

III) Do concreto ao abstrato – Ullmann explica que “uma das tendências básicas da metáfora consiste em traduzir experiências abstratas em termos concretos”. O estudioso cita entre os exemplos algumas metáforas relacionadas com *light* (luz): *to throw light on* [lançar luz sobre], *to enlighten* [informar, fazer compreender], *illuminating* [esclarecedor] (op. cit. p. 430).

IV) Metáforas sinestésicas – Segundo Ullmann, “um tipo muito comum

de metáfora é o que se baseia nas transposições de um sentido para outro: do ouvido para a vista, do tacto para o ouvido, etc.” Entre os exemplos citados, apresentam-se: voz *quente* ou *fria*, sons *penetrantes*, cores *berrantes*, vozes e cheiros *doces* (*op. cit.* p. 431-432).

A polissemia, a homofonia, a sinonímia e a metáfora são fenômenos semânticos que, no forró de duplo sentido, se articulam e atuam como desencadeadores da ambiguidade. Esta, por sua vez, resulta de uma elaboração do material linguístico, através da qual se insinua um conteúdo obsceno que provoca a surpresa e o riso do ouvinte.

### **ANÁLISE DO CORPUS**

A primeira canção analisada, “Radinho de Pilha”, de Namd e Graça Góis, é um sucesso popular na interpretação de Genival Lacerda, desde 1979.

Fui pra cidade do Rio de Janeiro  
 Trabalhei o ano inteiro e fiz até serão  
 A vida do Paraíba não foi brincadeira,  
 De servente, de pedreiro pra ganhar o pão  
 Fiz economia, deixei de fumar,  
 Comprei um rádio de pilha e mandei pro meu bem  
 Fiquei muito revoltado quando regressei,  
 O rádio que eu dei pra ela, ela doou pra alguém

Mas ela deu o rádio,  
 Ela deu o rádio e nem me disse nada,  
 Ela deu o rádio  
 Ela deu sim, foi pra fazer pirraça  
 Mas ela deu de graça,  
 O rádio que eu comprei, e lhe presenteei

Eu sou honesto, sou trabalhador,  
 Mas não gosto de deboche com a minha cara  
 Não vou enfeitar boneca pros outros brincar  
 Ninguém vai pintar o sete desse pau de arara  
 Eu não tolero tanto desaforo,  
 Tem mulher que só aprende quando o couro desce  
 Pra gente ficar em paz eu vou lhe dar uma sova  
 Pois o rádio que eu comprei todo mundo já conhece

Na análise dessa canção, o foco será direcionado para a segunda estrofe, que é o refrão da música. Enfatiza-se, por meio da repetição, o verbo *dar*, na terceira pessoa do singular, atribuindo a ação à mulher amada: *ela deu o rádio* (três vezes), *ela deu sim* (confirmando a ação), *ela deu de graça* (gratuitamente, sem exigências, sem pudores, sem consideração pelo eu-lírico). Observa-se que o verbo *dar* é polissêmico, porque significa, na linguagem popular, o ato de a mulher se entregar a um homem para a prática sexual. Souto Maior (1980) registra o verbo *dar* intransitivo significando “estar o homem praticando o homossexualismo e a mulher tendo relações sexuais” (p. 39). Essa polissemia é reforçada, na canção “Radinho de Pilha”, na relação do verbo com o complemento: *ela deu o rádio*, por causa da semelhança fônica entre *rádio* e *rabo*, que é uma referência às partes íntimas, significando, na linguagem chula, “nádegas, ou o ânus”, segundo Souto Maior (*op. cit.* p. 113).

Percebe-se, em uma leitura cuidadosa da canção, as relações de poder estabelecidas pela sociedade para orientar os papéis masculino e feminino. A primeira estrofe registra que o homem compra o rádio, com o dinheiro adquirido por meio do seu trabalho, o que denota certo poder e condição aquisitiva, apesar das dificuldades típicas do trabalhador braçal nordestino na cidade grande. À mulher, todavia, é atribuída uma posição passiva, pois ela “dá”, embora, na canção, por vontade própria, o que denota alguma independência e abala as regras de comportamento, gerando desconforto ao parceiro. Sabe-se que o verbo *dar*, nas relações sexuais, sugere submissão da mulher (ou do homossexual masculino) ao parceiro, em oposição a *comer*, que sugere um papel ativo.

Observa-se, ainda, um código de conduta que estabelece penalidades para a mulher que dá o rádio para *todo mundo*, conforme registrado na terceira estrofe. Há referência à honra ferida do homem traído: *não gosto de deboche com a minha cara; Não vou enfeitar boneca pros outros brincar; Ninguém vai pintar o sete desse pau de arara; Eu não tolero tanto desaforo*. Em seguida, a compensação ou o equilíbrio da relação entre os amantes pode ser restabelecida por meio da violência física contra a mulher: *Tem mulher que só aprende quando o couro desce; Pra gente ficar em paz eu vou lhe dar uma sova*.

A segunda música analisada, “Maria Gasolina”, foi gravada pela banda Arriba Saia, a partir de apresentação na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro, em 2007, com letra composta por Rony Brasil e Pedro Joseph. O núcleo de ambiguidade da canção coincide com a referência ao genital masculino.

Todo dia eu te vejo num carrão  
 Todo dia você na gandaia  
 Todo dia você cruza o retão  
 da Avenida Getúlio Vargas

Fiz de tudo pra te namorar  
 Mas a pé, você vira a cara  
 Esqueceu que já te conquistei  
 Com uma pickup emprestada

Oh Maria Gasolina  
 se você entrar na minha  
 eu te dou uma pickup, meu bem

Oh Maria Gasolina  
 vamos dar uma saidinha  
 está valendo um carro, rapaz

Oh meu Deus como eu queria  
 ter um carro todo dia  
 pra sair com esta mulher  
 Com o barulho da buzina  
 Com o cheiro de gasolina  
 só não pega quem não quer

Com o barulho da buzina  
 Com o cheiro de gasolina  
 só não pega quem não quer

*Maria Gasolina* é uma alcunha que faz referência às mulheres interessadas em homens que possuem automóvel, ou seja, a escolha do parceiro é baseada no *status* e na condição financeira, não no caráter ou no sentimento espontâneo. Trata-se de um personagem frequente em letras de música do *funk*<sup>2</sup> e, mais recentemente, transferido para o forró.

2 “Maria Gasolina” (DJ Marlboro - Maria Gasolina - by Dj Marlboro/formiga/formigão). 1,2,3,4 / A Maria é um barato / 4,3,2,1 / Mas não é pra qualquer um / Se tu vai pegar Maria / Vê se não dá uma de Zé / Pois quem chegar primeiro / Ela vai dizer qualé / Pode ser carrinho de pipoca / Ou de mão, ou camburão / Também carrinho de pipoca / Ou de mão, ou camburão / Maria...Maria... Gasolina / Olha só quem tá passando / A danada da Maria / Que não pode ver um carro / Quer carona todo dia / Se tu tá querendo na Maria estacionar / Tu balança o chaveiro / Põe na mão um rodstar / A Maria só diz não / Quando o sinal tá vermelho”. [http://letras.azmusica.com.br/D/letras\\_dj\\_marlboro\\_12859/letras\\_otras\\_8584/letra\\_maria\\_gasolina\\_293112.html](http://letras.azmusica.com.br/D/letras_dj_marlboro_12859/letras_otras_8584/letra_maria_gasolina_293112.html).

DJ Marlboro - Funk Brasil - Vol 1(1989), 2(1990), 3(1991), 5(1996) e Edição Especial (1994). In: <http://classicosdofunk.blogspot.com/search/label/DJ%20Marlboro> [Consulta em 14/02/2012].

Na canção interpretada pelo *Arriba Saia*, o eu-lírico usou uma *pickup* para seduzir a Maria Gasolina, ou seja, uma caminhante, em uma primeira leitura.

Fonologicamente, o estrangeirismo *pickup* pode ser transcrito da seguinte maneira: /pi k'a pl/. Os quatro primeiros fonemas constituem uma homofonia com a palavra *pica*, que, segundo o *Dicionário Aulete Digital*, é o nome de um “tipo de lança antiga”. Além disso, funciona como um dos sinônimos para *pênis*, por origem metafórica. O órgão sexual masculino é, desse modo, valorizado pela potência, pela firmeza, pela agressividade, por um suposto domínio sobre a mulher. Considerando o fato de que o idioma inglês é bastante difundido, o sujeito que conhece o significado do termo *up* (= *para cima*), vai entender que o eu-lírico pretende dar à Maria Gasolina uma *pickup*>*pica up*> *um pênis ereto*, pronto para a atividade sexual.

Nessa letra, articulam-se dois *campos semânticos*, sendo um relativo a *carro*: *carrão, cruza, retão, Avenida Getúlio Vargas, saidinha, gasolina, buzina*; e outro relativo às *relações interpessoais*: *eu te vejo, você, gandaia, namorar, vira a cara, conquistei, entrar na minha, eu te dou, saidinha, sair com essa mulher, pega, quer*. Desse modo, são estabelecidas duas linhas de sentido, fortalecendo a ambiguidade. Observe-se que, no eixo das relações interpessoais está contido o campo das relações sexuais.

A próxima análise trata da canção “Isca de Anzol (A Minhoca do Severino)”<sup>3</sup>, composição de João Gonçalves e Clemilda, gravada por Clemilda em 1986.

Eu mandei trazer minhocas bem compridas  
 pra peixe que sente bastante fome  
 lá no rio tem peixe de todo jeito  
 tem daqueles que engole até um homem  
 tem peixe que pesa quinhentas gramas  
 tem outros que você até se espanta  
 com essa pobre minhoquinha  
 ele engole até a linha  
 e nem faz cosca na garganta

Guarda essa minhoquinha, Severino  
 pra que é que isso dá?  
 Tão pequena que nenhum peixe belisca

<sup>3</sup> Algumas falas e exclamações da cantora que constam da gravação foram desconsideradas no registro da letra da música, neste trabalho.

além disso não dá isca  
pra quem gosta de pescar

Eu quero uma minhoca bem grande  
Se alguém tiver me mande  
que eu vou pra Ribeirão  
Meu anzol pega baroca e garoupa  
e se tiver dando sopa  
pega até tubarão

A música interpretada por Clemilda traz em seu bojo um desafio à masculinidade, ridicularizando o órgão sexual do personagem Severino, pela sua anatomia e capacidade questionável de proporcionar prazer. A palavra *minhoca* ou no diminutivo *minhoquinha* é polissêmica, significando, no contexto dúbio da canção, o verme usado como isca na pescaria ou o *pênis*, enfatizando sua flacidez e um tamanho diminuto.

Observa-se que a polissemia é, nesse caso, baseada na metáfora, que associa a *minhoca* ao *pênis* por características semelhantes, sobretudo, na forma. O tamanho do pênis — *Eu mandei trazer minhocas bem compridas* — é considerado, no imaginário popular, correlato da virilidade: o pênis grande — *Eu quero uma minhoca bem grande* — é relacionado à força, à superioridade, à capacidade de domínio sobre as mulheres, enquanto o pênis pequeno — *com essa pobre minhoquinha* — é relacionado à frustração, à insegurança, à incapacidade para o sucesso nas relações, conforme sugere a expressão “nem faz cosca na garganta”, na primeira estrofe. Cumpre acrescentar a relação icônica (imagética) entre *garganta* a *vagina*, além da possibilidade de a primeira evocar o sexo oral.

É importante ressaltar que *peixe*, o termo referente ao animal que engole a minhoca, é um nome genérico, um hiperônimo para *piranha*, um dos sinônimos de *prostituta* na linguagem chula, assim como para *bacalhau*, que designa, com conotação pejorativa, o órgão sexual feminino, segundo Souto Maior (1980, p. 9). Nesse sentido, pode-se considerar o termo *peixe*, na canção analisada, como uma referência à mulher que, na letra em análise, mostra um apetite sexual insaciável, desejando engolir “minhocas bem grandes, bem compridas”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os recursos da língua portuguesa são selecionados e empregados com maestria para representar nas letras de música de *forró safado* ou forró de duplo sentido o modo de ser e de se relacionar com o mundo do homem brasileiro, em especial, nordestino. Observa-se um modo irreverente e obsceno de se referir às relações humanas, um modo particular de abordar e conceber os papéis dos sujeitos masculinos e femininos nessas relações e a conduta que se espera de cada gênero.

A ambiguidade, nos textos analisados, provém de uma escolha cuidadosa dos vocábulos e de uma organização minuciosa de palavras e sons nas frases, a fim de compor textos dúbios, divertidos e maliciosos. O forró de duplo sentido, não se referindo claramente às relações sexuais e às partes íntimas do corpo humano, mas apenas sugerindo situações obscenas por meio de jogos de palavras que, ao mesmo tempo, velam e revelam o conteúdo sexual, promove uma relação íntima com o receptor do texto. O ouvinte contribui para a obscenidade dessas canções com suas inferências ou com a compreensão da conotação sexual que se insinua a partir das construções linguísticas. Há, desse modo, um envolvimento maior do interlocutor e uma identificação maior com o texto, inclusive, por conta dos temas abordados, que são comuns e relativos às relações interpessoais.

Verifica-se que os recursos linguísticos empregados para a produção da ambiguidade e para a criação das situações de obscenidade e humor nos forrós de duplo sentido podem ser diversos. Registraram-se, nos textos analisados, o uso da polissemia, da homofonia, da metáfora e a escolha do termo mais adequado na cadeia sinonímica para sugerir determinada ideia obscena. Defende-se, neste estudo, a importância de considerar para os estudos de língua portuguesa o nosso cancionário popular, pela riqueza linguística e cultural que ostenta e pela vivacidade com que retrata nossos costumes e nossas crenças, conforme constatado nesta pesquisa.



## REFERÊNCIAS

ARRIBA SAIA, Maria Gasolina. In: *Forró Arriba Saia: O Pião está comendo a Coroa*. Vol. 1. Gravado ao vivo na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro. CD. São Paulo: Cinemamusic, 2007, faixa n. 3.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, s.d. Versão digital.

AVIÕES DO FORRÓ. Não é Nada Disso (Bicicleta). In: *Aviões do Forró ao vivo: O voo do sucesso*. CD. Caucaia - CE: CD+, s.d., faixa n. 1.

BRÉAL, Michel. *Ensaio de Semântica*. Trad. Aída Ferrás, Eduardo Guimarães, Eleni Jacques Martins e Pedro de Souza. São Paulo: EDUC e Pontes, 1992.

CÂMARA Jr. Joaquim Mattoso. *Dicionário de Língua Portuguesa e Gramática referente à Língua Portuguesa*. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 2006.

LACERDA, Genival. Radinho de Pilha. In: *Genival Lacerda. Super 3: 3 Coletâneas de Sucessos*. 3 CDs. Manaus: Warner Music Brasil, 2009, CD 3, faixa n. 2.

LOPES, Ana Cristina M. e RIO-TORTO, Graça. *Qual o objecto de estudo da Semântica?* In: *O Essencial sobre Semântica*. Lisboa: Caminho, 2007.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

SANTOS, Morgana Ribeiro dos. *O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos*. Rio de Janeiro, 2012. 86 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário do Palavrão e termos afins*. Recife: Guararapes, 1980.

ULLMANN, Stephen. *Ambiguidade*. In: *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gullenkian, 1961.

VALENTE, André Crim. *A Linguagem Nossa de Cada Dia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

[www.avioesdoforro.com.br](http://www.avioesdoforro.com.br)

[www.lettras.terra.com.br](http://www.lettras.terra.com.br)

[www.vagalume.com.br](http://www.vagalume.com.br)

## A ARTE DE TROBAR MEDIEVAL E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

GONDIM, Ludmila Portela<sup>1</sup>  
UnB – ludgondim@hotmail.com

### RESUMO

Este trabalho apresenta algumas considerações sobre a arte de compor medieval, relacionando-a com a música popular brasileira no que tange, principalmente, ao tema. Considera a lírica trovadoresca herança dos povos medievais ao homem contemporâneo, seja pela maneira como as composições eram criadas, pelos temas com os quais se ocupavam seja pela transgressão. Discorre sobre a relação entre música e literatura, destacando os elementos apolíneos e dionisíacos estudados e aprofundados por Nietzsche (1992) em seus apontamentos sobre a relação entre música e poesia. Tem como objetivo analisar os aspectos temáticos de três canções medievais e relacioná-los com três canções da música popular brasileira, conhecendo os sujeitos trovadores e contemporâneos e refletindo sobre as imagens que são apresentadas nas canções, especificamente, no tocante às qualificações dos sujeitos e dos objetos, às reiteraões e ao estado passional do compositor, com base nos aportes teóricos da Semiótica da Canção. As análises prendem-se às letras, admitindo-se seu valor poético possível de ser analisado literariamente. Ao serem colocados lado a lado, percebe-se que sujeitos trovadores e sujeitos contemporâneos dialogam no tempo, dado que sexo, amor e mulheres já foram temas da poesia provençal e, desde então, atravessam as estéticas literárias diversas como fonte perene de toda poesia.

### PALAVRAS-CHAVE:

Trovadorismo, Música popular brasileira, Semiótica da canção.

### INTRODUÇÃO

A lírica trovadoresca, nascida entre os povos europeus por volta do século XI, deixou ao homem contemporâneo muito de sua herança. Pela maneira como eram criadas, pelos temas com os quais se ocupavam e pela transgressão dos primeiros trovadores medievais, podemos relacionar as canções trovadorescas com as letras das canções da música popular brasileira, de forma que sujeitos trovadores e sujeitos contemporâneos possam ser colocados lado a lado como sujeitos que dialogam no tempo.

Sexo, amor e mulheres já foram temas da poesia provençal e, desde então, atravessam as estéticas literárias diversas, mesmo que obedecendo, de

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura (UnB).

formas diferentes, às linhas estético-filosóficas de cada uma, até penetrar os nossos dias e se tornarem os principais temas das criações poéticas da atualidade.

Entre o trovadorismo e a música popular brasileira, muitos pontos de contato podem ser identificados, entretanto, este trabalho considera as ocorrências do legado trovadoresco presentes em três letras de canções de música popular brasileira, confrontando-as com três letras de cantigas medievais. Obviamente que uma composição só pode ser totalmente estudada se considerarmos o caráter indissociável da letra e da música, em seus aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos, mas toda a análise na qual se debruça este estudo prende-se às letras somente, admitindo-se seu valor poético possível de ser analisado literariamente. Para tal, buscamos os aportes teóricos da Semiótica da Canção (TATIT, 2000) e suas orientações sobre como refletir acerca das imagens que são apresentadas, percebendo a qualificação das personagens, dos objetos, as reiteraões, a enumeração das ações, a relação do poeta com a natureza, o seu estado passional, interior e afetivo.

Ao relacionar trovadorismo e música popular brasileira, recorreremos, necessariamente, ao estudo da relação entre música e poesia e, conseqüentemente, ao estudo sobre o estabelecimento do gênero lírico. Dessa forma, é imprescindível a leitura e a reflexão sobre os elementos dionisíacos e apolíneos que tanto influenciaram os poetas líricos e marcaram a criação estético-literária ao longo das épocas.

Dessa forma, o confronto entre as letras das canções nos permitirá compreender como o sujeito contemporâneo, com sua memória, imaginação e consciência, ainda conserva no imaginário coletivo muito da essência lírico-amorosa medieval e como os temas do amor e da existência ainda são tão recorrentes nas criações literárias de nossos dias.

## **DA RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E POESIA**

Decerto que, para compreendermos o processo de criação medieval, é necessário entendermos como música e palavra se relacionam e quais as origens da canção popular. Nesse sentido, interessa-nos considerar a duplicidade dos elementos apolíneo e dionisíaco, pois é herança helênica a natureza própria da canção lírica e popular.

Da arte do figurador plástico, totalmente apolínea, e da arte não figurada da música, dionisíaca, nasce a inspiração para a introdução da canção popular na literatura, por Arquílogo. Esses impulsos tão diversos, mas que caminham lado a lado, são precondições poéticas que revelam tanto a alegre necessidade de experiência onírica, da bela aparência do mundo interior da fantasia (elemento apolíneo), quanto revelam a essência que é trazida a nós pela analogia da embriaguez, da alegria primaveril, lugar onde o subjetivo se esvanece (elemento dionisíaco). Dessa contraposição entre esses dois elementos, é possível se entender a tradição lírica medieval, na qual poesia e música se entrelaçavam de maneira a encantar:

Mantinha-se cautelosamente à distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. (NIETZSCHE, 1992, p. 34)

De certa maneira, a música tem sido condição preparatória do ato de poetar desde a Antiguidade Clássica. As imagens e os pensamentos são organizados obedecendo a um estado de ânimo musical. Assim também se configurava a lírica antiga, a identidade do lírico com o músico, na qual o poeta lírico, enquanto artista dionisíaco, com sua dor e contradição e sob a influência apolínea do sonho, produzia em forma de música as imagens oníricas.

Enquanto o artista épico mergulha na pura contemplação das imagens, vivendo em meio a elas e se protegendo porque não se envolve com elas, o artista lírico revela imagens de si mesmo, suas próprias verdades, o tumulto de suas paixões e aspirações. Por conseguinte, a natureza própria da canção lírica é caracterizada como um querer liberto e satisfeito ou como um querer inibido, mas sempre como afeto, paixão e agitado estado de alma.

Ao estudarmos a canção popular, encontramos em Arquílogo o feito da introdução desta na literatura e o estabelecimento do gênero lírico. Em contraposição à poesia épica, totalmente apolínea, a canção popular seria o vestígio perpétuo de uma união do apolíneo e do dionisíaco. Esse duplo impulso da natureza deixa atrás de si rastros na canção popular que se propagam sempre com novos frutos em produções no domínio da poesia popular, que sempre foi agitada por correntes dionisíacas.

Nesses termos, Nietzsche ainda nos esclarece que

Na poesia da canção popular vemos a linguagem poética empenhada ao máximo em imitar a música [...] assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música. (NIETZSCHE, 1992, p. 49).

Essa passagem nos permite encarar a influência dionisíaca como o substrato e o pressuposto da canção popular e também da poesia lírica que nos é apresentada como arte subjetiva. O poeta lírico expõe-se como um “compositor”, um artista dionisíaco que rende sua objetividade egoística para identificar-se com a verdade metafísica da realidade e reflete isso na música.

### **Sobre a lírica trovadoresca e sua relação com as letras de música popular brasileira**

Registradas pela tradição histórico-literária, as primeiras cantigas trovadorescas surgem com Guilherme IX da Aquitânia, considerado pelos críticos como um dos maiores poetas líricos da Europa. Suas cantigas sobre sexo, amor e mulheres aparecem como transgressoras num período em que a música, a literatura e a arte em geral eram comandadas pela Igreja.

Seu uso forte da linguagem vernacular e não do latim, como era prática, rompeu com a cadeia de músicas compostas por cânticos religiosos e deu início à chamada poesia provençal, movimento literário e cultural importante e fecundo da cultura europeia em que a poesia era escrita e cantada em língua vulgar. Estavam lançados os alicerces da poesia trovadoresca medieval e sua nova forma de compor canções e poesias, que exaltavam a cultura profana, novos valores de sociabilidade e a arte de amar. Nesse particular, o amor cortês, a juventude e a mulher passam a figurar como centro na nova arte de trovar.

Em plena Idade Média, a poesia provençal girava em torno da mulher, a quem era atribuída a definição e a condução do jogo erótico. Num retrato da relação servil que se apresentava na época – Feudalismo –, o eu-lírico se manifesta como aquele que devota amor leal, que aceita o jogo e obedece como faz um servo ao seu senhor. Essa nova maneira de sentir, em sintonia imediata com os valores feudo-vassálicos da Idade Média, posiciona a mulher no lugar do suserano no universo da homenagem vassálica.

Obviamente que, ao colocar a mulher como papel central na poesia, o poeta provençal opõe-se aos tradicionais contratos sociais da época, na qual

a relação íntima e sexual era encarada como pura satisfação dos instintos. A mulher, que mantinha relações sexuais com o marido por amor a Deus e não ao cônjuge, era vista como um objeto a ser usado pelo marido quando este bem resolvesse. O verdadeiro amor não tinha a ver com o casamento. Alguns estudiosos chegam a dizer que no casamento isso não seria possível.

Ao contrário do que se apresentava socialmente, o poeta trovador cantava o amor como desejo, serviço e cortesia à mulher amada. Destaca-se que a arte de amar dos primeiros trovadores exhibe-se, por um lado, carregada de erotismo, e organizada em regras, fases e graus, por outro. O movimento iniciático do amor começa no olhar e atinge seu ponto de culminância quando sujeito e objeto se transformam em amantes.

Entretanto, a partir das alterações político-religiosas ocorridas durante o século XIII no sul da França, com a invasão dos franceses do norte e a Inquisição, houve a destruição das cortes - ambientes fecundos para a poesia, a música e a dança - e a dispersão dos trovadores e jograis pela Itália (Norte) e Reinos Peninsulares (Catalunia e Castela). Ao espalhar-se por outras regiões, a poesia provençal ganhou novos formatos e características próprias e, gradativamente, aconteceram algumas mudanças que fermentaram e fizeram eclodir e consolidar outras escolas trovadorescas pelo ocidente. É dessa época o registro das canções que apresentam os temas do desejo insatisfeito, do sofrimento – a coita galego-portuguesa – da mulher mais distante, inacessível e abstrata, e o doce estilo novo italiano, por exemplo.

Sabemos que os textos poéticos derivados do antigo provençal conservaram a composição poética para a realização da voz, numa espécie de entrelaçamento de poesia e música. Registra-se, ainda, que a poesia dos trovadores provençais é pouco conhecida, mas dela emanam formas inovadoras que serão utilizadas por grandes poetas clássicos como Dante, Petrarca e Camões.

De qualquer maneira, importa saber que é com a lírica medieval que surgem os temas contemporâneos do amor espiritual e inatingível, o poeta homem com voz feminina, o erotismo feminino aguçado, o conflito resultante da ausência e o sofrimento por amor. Os trovadores medievais cultuavam uma nova forma de liberdade que os tornava capazes de se alegrar sinceramente com a natureza, mas também de sofrer intensamente com a prática amorosa. Criaram, dessa maneira, um sistema novo de perceber e de sentir o mundo, inventando um novo tipo de amor.

Em Nietzsche (2001), encontramos uma passagem que justifica a importância e a influência da lírica medieval para a forma contemporânea de compor poesia:

O amor como paixão – que é a nossa especialidade europeia – foi inventado pelos poetas-cavaleiros provençais, a esses seres humanos magníficos e inventivos do “gai saber” a quem a Europa deve tantas coisas e a quem quase inteiramente se deve ela própria. (NIETZSCHE, 2001, p. 200).

São os trovadores que criam o primeiro grande tema da inspiração lírica: o Amor. Como mártires, são eles que ensinam aos poetas românticos, modernos e contemporâneos a alegria da paixão amorosa, o amor leal, inatingível e sem recompensa, a submissão absoluta, a vassalagem humilde, a promessa de honra e de fidelidade, o uso da prudência, o desprezo às posses e a invocação dos elementos da natureza como confidentes. Mostram a perturbação dos sentidos provocada pela impossibilidade de declarar-se em presença da amada, a perda de apetite, a insônia, o tormento, a doença, a morte, o masoquismo e o prazer pela humilhação, temas recorrentes nas formas de criar das estéticas literárias do ocidente.

Comumente, as canções medievais oferecem pistas para a identificação de uma concepção de amor como veículo de aperfeiçoamento moral do cavaleiro. Registramos uma lírica voltada para o tema do amor como entrega total de si mesmo, por vezes expressadas numa suave ironia. Também é possível perceber a contraposição entre amor entrega e amor cínico e um sensualismo disfarçado no amor idealizado.

Nesses termos, podemos afirmar que é notável a recorrência da lírica medieval nas letras das canções de música popular brasileira, seja pela variedade de visão de mundos e de vida, seja pela evocação da mulher pura, idealizada, bela e distante, que também se apresentam ora ingênuas, experientes, compassivas, piedosas, astutas, calculistas, indiferentes, susceptíveis ou desfrutáveis.

## **ANÁLISE DAS CANTIGAS E DAS CANÇÕES**

Para proceder à identificação de elementos da lírica medieval na MPB, tomamos como ponto de partida a escolha de três textos medievais: um de Guilherme de Aquitania, um de Bernard de Ventardon e um dos Goliardos. Em seguida, avançamos com a análise da letra, para posterior escolha da letra da canção brasileira. A seleção da letra da canção de MPB se deu pela afinidade temática com os textos medievais previamente escolhidos, excluindo o caráter musical.

## **Guilherme de Poitiers e Zeca Baleiro**

Guilhem de Poitiers, também conhecido como Guilherme de Aquitania, como já foi mencionado, é considerado o primeiro trovador. Sua poesia lírica, ao abandonar o latim como veículo da expressão literária, vai buscar na língua vulgar, no romance, a sua expressão poética. Seus textos aparecem numa época em que o feudalismo se configurava como o único meio de defesa militar da Europa Ocidental, assolada por invasores, e quando as figuras do cavaleiro armado e do castelo fortificado funcionavam como baluartes da Cristandade ameaçada e como fortaleza dos poderes dos senhores, criando uma hierarquia com deveres e direitos fixos.

Com uma produção de caráter nobre, seus textos eram apresentados nos castelos, espaço de convivência social entre as mulheres que podiam ser admiradas, contempladas e cultuadas pelos trovadores. Nasce com Poitiers a temática do amor espiritualizado como fulcro de inspiração do poeta e, como também já foi mencionado, o primeiro grande tema da inspiração lírica: o Amor. Suas composições são, em sua maioria, primaveris e refletem a alegria da paixão amorosa gozada em todas as dimensões, como a que lemos a seguir (texto 1). Para comparar com esta, elegemos a canção Meu amor, Minha flor, Minha menina, do compositor maranhense Zeca Baleiro (texto 2).

### **TEXTO 1 - GUILHEM DE POITIERS (1071-1121)**

Com a doçura do tempo novo  
florescem os bosques e as aves  
cantam cada uma delas no seu latim  
segundo os versos do novo canto;  
convém portanto que se ocupe assim  
cada um daquilo que mais anseia.

Dali, da melhor e mais bela morada,  
não vem mensageiro nem carta selada,  
pelo que o meu corpo não dorme nem ri  
e nem mesmo ousa seguir adiante,  
até que saiba bem desse fim,  
se ele é assim como eu reclamo.



Com o nosso amor acontece assim  
como com o ramo do branco-espinho  
que está sobre a árvore tremendo  
à noite, à chuva e ao gelo,  
até ao novo dia, quando o sol se expande  
pelas folhas verdes e o ramo.

Lembro-me ainda de uma manhã  
em que pusemos à guerra fim  
e em que me deu um dom tão grande:  
o seu corpo amado e o seu anel;  
que Deus me deixe viver o bastante  
para ter minhas mãos sob o seu mantel!

E caso não farei de estranho latim  
que me afaste do meu “Bom Vizinho”:  
pois sei de palavras como vão  
num breve discurso que se espalha...  
Que alguns se vão de amor gabando  
mas nós temos a carne e o cutelo.

## **TEXTO 2 - ZECA BALEIRO (2002)**

Meu amor minha flor minha menina  
Solidão não cura com aspirina  
Tanto que eu queria o teu amor  
Vem me trazer calor, fervor, fervura  
Me vestir do terno da ternura  
Sexo também é bom negócio  
O melhor da vida é isso e ócio  
Isso e ócio

Minha cara, minha Carolina  
A saudade ainda vai bater no teto  
Até um canalha precisa de afeto  
Dor não cura com penicilina  
Meu amor minha flor minha menina  
Tanto que eu queria o teu amor  
Tanto amor em mim como um quebranto  
Tanto amor em mim, em ti nem tanto

Minha cora minha coralina  
mais que um goiás de amor carrego  
destino de violeiro cego

Há mais solidão no aeroporto  
Que num quarto de hotel barato  
Antes o atrito que o contrato

Telefone não basta ao desejo  
O que mais invejo é o que não vejo  
O céu é azul, o mar também  
Se bem que o mar as vezes muda,  
Não suporto livros de auto-ajuda  
Vem me ajudar, me dá seu bem

Ao refletir sobre as imagens do texto 1, podemos perceber a referência que faz o eu lírico à nova arte de criar e o apelo à natureza. A presença do mensageiro traduz o sentimento de espera e a ansiedade de um sujeito esperançoso por notícias. O amor, assim como no texto 2, apresenta-se sensualizado e erotizado, chegando, inclusive a descrever o ato sexual, enquanto que no texto 2, notamos a atração sexual e o desejo de intimidade física. Para ambos, o amor implica a sua realização físico-erótica.

Um outro ponto que nos chama atenção no texto 1 é a concepção do sexo como sacrifício e revelação da carne. Em sua última estrofe, a mulher assume o papel da virgem colocada no altar do sacrifício, representado pelas figuras do mantel (toalha de mesa do altar) e do cutelo (utensílio usado por Abraão quando foi oferecer seu filho Isaac a Deus). Em Bataille (1987), sustentamos essa ideia quando este nos fala sobre o sacrifício da antiguidade e a relação erótica: “Ato do amor e o sacrifício revelam a carne. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo acontece com a convulsão erótica.” (BATAILLE, 1987, p. 43).

Amor, sexo e vício circulam pela canção de Zeca Baleiro, revelando um eu lírico solitário que tem na moça, sua destinatária, a única forma de curar a solidão. Numa separação clara entre sexo e casamento, a canção denuncia um sujeito descontínuo que, num jogo de negação do interior, com os vocábulos “*invejo/ não vejo*” afirma e reafirma a superficialidade da relação. Temos, portanto,

nos dois exemplos apresentados, a erotização do amor, o corpo como fonte de prazer e o discurso das sensações.

À luz de Octavio Paz, é possível entendermos a relação entre amor, erotismo e sexualidade tão comum nas letras das canções contemporâneas e que se confundem por estarem, muitas vezes, relacionados, como se amor e amor e erotismo derivassem do instinto sexual. O autor, entretanto, nos esclarece, primeiramente, que “o amor é escolha e o erotismo, aceitação.” (PAZ, 1995, p. 34). Em seguida, nos explica “Não há amor sem erotismo, como não há erotismo sem sexualidade. A cadeia se rompe no sentido contrário, amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível.” (PAZ, 1995, P. 97).

A partir dessas leituras, certificamo-nos de que texto medieval e texto contemporâneo se correspondem ao propor a plenitude do amor no contato físico e na vivência de uma experiência erótica. Retomam o mito de Eros, que, segundo Platão, é filho de Poros (recurso) e Pênia (pobreza) e, por isso, representa o espírito sempre insatisfeito, inquieto, a força que move os homens pela busca de seus objetivos, o estado de perturbação, marcado pelo desejo que só se satisfaz ilusoriamente.

### **Bernard de Ventardon e Vinicius de Moraes**

Bernard de Ventardon, trovador provençal francês, e sua poesia idealista e apaixonada influenciaram muitos trovadores da região devido ao seu prestígio e fama. Sua poesia vai além do amor platônico e descreve com sensualidade o corpo da mulher, expressando seu desejo. Muitos textos fazem referência à mitologia greco-romana e preferem as metáforas bem-estruturadas e a métrica perfeita.

Para efeito de comparação, elegemos a canção Garota de Ipanema, de Vinicius de Moraes.

### **TEXTO 3 – BERNARD DE VENTADON (1150 – 1195)**

Ao ver a ave leve mover  
 Alegre as alas contra a luz,  
 Que se olvida e deixa colher  
 Pela doçura que a conduz,  
 Ah! tão grande inveja me vem  
 Desses que venturosos vejo!  
 É maravilha que o meu ser  
 Não se dissolva de desejo.

Ah! tanto julgava saber  
De amor e menos que supus  
Sei, pois amar não me faz ter  
Essa a que nunca farei jus.  
A mim de mim e a si também  
De mim e tudo o que desejo  
Tomou e só deixou querer  
Maior e um coração sobejo.

Eu renunciei a me reger  
Desde o dia em que os olhos pus  
No olhar que vi transparecer  
No belo espelho em que reluz.  
Espelho, pois que te vi bem,  
Morri na luz do teu reflexo  
Como, perdido de se ver,  
Narciso no seu próprio amplexo.

(Trad. Augusto de Campos)

#### **TEXTO 4 – GAROTA DE IPANEMA (VINÍCIUS DE MORAES)**

Olha que coisa mais linda  
Mais cheia de graça  
É ela menina  
Que vem e que passa  
Num doce balanço  
A caminho do mar

Moça do corpo dourado  
Do sol de Ipanema  
O seu balançado é mais que um poema  
É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, por que estou tão sozinho?  
Ah, por que tudo é tão triste?  
Ah, a beleza que existe  
A beleza que não é só minha  
Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse  
Que quando ela passa  
O mundo inteirinho se enche de graça  
E fica mais lindo  
Por causa do amor

Procedendo à análise das duas letras, notamos que o texto 3, por meio das aliterações e da sonoridade, traz as imagens do movimento das aves que são evocadas como as mensageiras. A descrição do corpo da mulher recorre às imagens da sensualidade e do amor platônico, idealizado, puro, que apenas deseja. Amor fundamentado na virtude, o eu lírico julga-se sabedor sobre as coisas do amor, mas descobre que sabe menos do que pensava. Amar não lhe faz ter a amada. Não se sente digno do amor do objeto amado.

A recorrência dos termos como “olhos”, “olhares”, “reflexos”, “espelho” denotam a paixão do eu poético pela imagem da amada. Tal como Narciso, entorpecido pelo que vê, temos a exaltação feminina, assim como acontece com o texto 4. Em Garota de Ipanema, todos os elementos do texto 3 são retomados. Temos a clara admiração do sujeito contemporâneo pelo corpo e pela beleza da mulher.

Em tom quase confessional, a letra da canção brasileira questiona a intimidade e manifesta seu sentimento de solidão e tristeza sem a presença da amada. Não é a mulher a fonte de seu amor, mas a contemplação do corpo. Temos a expressão clara do amor sensual, que disfarça a imagem da idealização. Por fim, é certo afirmar que ambos apresentam o tema do amor como admiração, seja da beleza, do corpo, do andar, do movimento, colocam a mulher na posição de deusa, numa atitude de entrega total aos encantos que ela provoca. A mulher descrita é a mais bela de todas.

### **Goliardos e Paulinho Moska**

Clérigos pobres, egressos das universidades e desamparados pela Igreja, os Goliardos ficaram conhecidos durante o século XIII como itinerantes vagabundos que, com espírito transgressivo e provocador, escreviam poemas satíricos e cínicos que exploravam a denúncia dos abusos e da corrupção da Igreja, além de poemas eróticos. Seu modo de ser vagante mistura os conceitos de liberalidade e independência com as imagens do jogo, do vinho e do amor. São

conhecidos pelo orgulho da marginalidade e pelo desinteresse na moralização.

### **TEXTO 5 - GOLIARDOS (CARMINA BURANA)**

Sou coisa leve,

Tal como a folha levada pelo furacão.

[...]

Tal como a neve vagando sem piloto,

Como um pássaro errante pelos caminhos do ar,

Não me prendem nem âncoras nem cordas.

[...]

A beleza das raparigas atingiu-me o peito.

As que não posso tocar, possuo-as com o coração.

[...]

Reprovam-me em segundo lugar o jogo. Mas ainda que o jogo

Tenha me deixado nu e com o corpo frio, meu espírito se aquece.

É então que minha musa compõe as melhores canções.

Em terceiro lugar, falemos do cabaré.

Quero morrer na taverna,

Onde os vinhos estarão próximos da boca do moribundo.

Descerão depois os coros de anjos cantando:

Que Deus seja clemente com este bom bebedor.

(Extraído do livro *Os Intelectuais na Idade Média.*, J. Le Goff São Paulo: Brasiliense, 1988.)

### **TEXTO 6 - UM MÓBILE NO FURACÃO (PAULINHO MOSKA)**

Você diz que não me reconhece, que não sou o mesmo de ontem

E que tudo o que eu faço e falo não te satisfaz

Mas não percebe que quando eu mudo é porque

Estou vivendo cada segundo e você

Como se fosse uma eternidade a mais

Sou um móbile solto no furacão...

Qualquer calmaria me dá... solidão

Na última vez que troquei meu nome

Por um outro nome que não lembro mais

Tinha certeza: ninguém poderia me encontrar

Mas que ironia minha própria vida

Me trouxe de volta ao ponto de partida  
Como se eu nunca tivesse saído de lá  
Sou um móbile solto no furacão  
Qualquer calmaria me dá... solidão

Quando a âncora do meu navio encosta no fundo, no chão  
Imediatamente se acende o pavio e detona-se minha explosão  
Que me ativa, me lança pra longe pra outros lugares, pra novos presentes  
Ninguém me sente  
Somente eu posso saber o que me faz feliz

As leituras dos dois textos nos leva à comparação daquilo que os dois poemas mais exaltam: o prazer carnal e a liberdade. A marginalidade do texto 5 é motivo de orgulho ao eu poético, que possui consciência total de si e da precariedade da vida, assim como no texto 6. Além desses elementos, é possível detectar o convite dos poetas ao desfrute dos prazeres da vida material, sendo que os Goliardos associam a crítica à Igreja e revelam um modo de ser vagante comparado a uma profissão.

Em ambos, é notória a visão mais realista da vida enquanto mocidade que deve ser plenamente usufruída, numa espécie de superestimação do gozo e de paixão pela vida mundana.

Na canção de Paulinho Moska, o eu lírico em 1ª pessoa dirige-se ao par afetivo e declara que não precisa do outro, precisa do olhar desejante do outro e da sua aprovação. É a clara manifestação da necessidade de aplauso e de aceitação do homem hipermoderno cujas ações verbalizam a forma de viver plenamente, sem se deixar prender a nada. Toda a canção é sustentada pela ideia de que a firmeza e a segurança geram energia para mudar as atitudes, apontando a solidão como uma escolha individual.

De qualquer maneira, a dupla comparação nos permite observar as falas poéticas dos Goliardos e da MPB centradas no momento presente e na possibilidade máxima de gozar a vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigações que envolvem Música e Poesia nos aproximam do terreno em que forças diversas se digladiam. O estudo de letras de canções e de poesias desencadeia a manifestação tanto de conflitos individuais internos ao homem quanto de conflitos sociais. Percebemos que a poesia, quando envolvida pelos elementos musicais do ritmo, da harmonia e da melodia, corta o simbólico, invade o imaginário e o submete ao poder do poeta, porque é notório como o discurso poético está ligado à música.

A modernidade e seus estudos sobre a literatura enfatizam a comunicação pela linguagem e estabelecem pontes possíveis entre a palavra e a música, tal como faziam os gregos. Participando da arte musical, a poesia reencontra seu lugar de privilégio nas canções populares e no contexto das produções não eruditas.

Sem dúvidas, as letras das canções da Música Popular Brasileira refletem as visões e a sensibilidade de cada artista compositor e é lugar privilegiado de manifestação do imaginário. Ao decifrar os sentidos, notamos que o processo de criação poética se nutre do que é espontâneo e contextual, mas o texto é montado por escolhas conscientes feitas pelo artista. Nesse processo, nos chama a atenção o tema do amor que aparece como um sentimento estranho, que é, simultaneamente, atração fatal e livre escolha.

Ao tentar identificar o legado trovadoresco das cantigas medievais na Música Popular Brasileira, consideramos também que uma composição só pode ser totalmente estudada se levarmos em conta o caráter indissociável da letra e música (melodia, harmonia, pausas etc.). Entretanto, admitimos o valor poético das letras das cantigas e da Música Popular Brasileira, prendendo-nos a elas e as analisando literariamente para entendermos como o texto medieval e o texto do século XXI dialogam no mundo imaginário que os envolve.

Destacamos, ainda, o fato de que o termo Música Popular ainda gera muitas controvérsias, tendo sido tomado neste estudo em seu sentido mais amplo, referindo-se à música folclórica e urbana, produzida pela classe média.

Nesse sentido, a análise da presença dos caracteres medievais na MPB nos leva a conceber a ideia da recorrência da temática do amor como fonte perene de toda poesia. Seja ele leal, inatingível, sem recompensa ou amor carnal, sua presença é constante na forma de fazer poesia de muitos artistas contemporâneos.



## REFERÊNCIAS

BATAILLE. George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

LE GOFF. J. *Os Intelectuais na Idade Média*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Para além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus Livraria, 2001.

PAZ, Octavio. *A culpa chama do amor e erotismo*. São Paulo: Editora Siciliano, 1995.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EdUSP, 1991.

## **A CIDADE À LUZ DE UMA LEITURA SEMIÓTICA: TRANSITORIEDADE, PERMANÊNCIA, POÉTICA – “INSPIRAÇÃO” - MÁRIO DE ANDRADE**

MATOS, Raimundo Lopes.  
UESB - raimundo.matos@yahoo.com.br

### **RESUMO:**

Leitura da cidade como um memorial poético, onde sons, vozes, ruídos, memórias, sensações, imagens se cruzam. O objetivo é ressaltar a importância da cidade como um texto a ser lido: um signo promotor de inúmeras leituras verbais e não-verbais. Recorre-se à Semiótica de Peirce para a realização da leitura do poema “Inspiração”, de Mário de Andrade, no qual expressa o seu olhar poético sobre São Paulo, nas primeiras décadas do século XX.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Cidade, Poética, Semiótica, Transitoriedade, Permanência

### **INTRODUÇÃO**

Este texto trata de uma imersão no espaço citadino como um memorial que se sustenta no tripé transitoriedade, permanência e poética, fazendo-se, perfazendo-se e se refazendo no ritmo acelerado e frenético, destes séculos XX e XXI. No recorte deste trabalho, esse espaço se caracteriza por protagonizar um processo de transformações e mudanças rápidas, ao mesmo tempo em que mantém traços primordiais, remetendo-se e recorrendo a momentos históricos de sua origem. Esta imbricação presente/passado, novo/antigo, transitório/permanente se processa pelo viés poético estribado na sua verdade subjetiva, estética da arte.

O tema se justifica pela relevância do espaço urbano nos contextos moderno e pós-moderno, nos quais tudo se apresenta como efêmero, transitório, fugidio, fugaz, flexível, elástico, ampliável, deslocável, vivencial, experiencial, prático.

O objetivo desta pesquisa é ressaltar a importância da cidade como cidade-texto a ser vista, apreendida e entendida como um livro de páginas infinitas. Nesta qualidade, tê-la como um universo sígnico promotor de inúmeras leituras verbais e não-verbais.

Para a realização deste trabalho, recorre-se ao processo da parataxe e à Semiótica peirceana. Esta, no tocante às Categorias Universais da Natureza e do Pensamento: primeiridade, secundidade, terceiridade e aos signos icônicos,

indiciais, simbólicos. A título de esclarecimento, a leitura se utilizará, mais diretamente, da primeiridade.

O texto focal de análise é o poema “Inspiração” de autoria de Mário de Andrade, no qual expressa o seu modo de apreender a megalópole, São Paulo das primeiras décadas do século XX, por intermédio de um olhar poético. Este olhar demonstra que, nesse espaço citadino, o transitório, a permanência e a poética se imbricam e se interpenetram numa semiose comunicativa infinita.

A leitura será procedida e orientada pelos raciocínios abduativo e indutivo, tendo sempre, como ponto de partida, o poema supracitado em recorrência e diálogo permanente com o referencial teórico mencionado.

O trabalho pretende ser mais um contributo ao mundo do saber por meio do estudo da poética em parceria com outros domínios. Sempre na busca incessante do novo.

## O AUTOR E SEUS CONTEXTOS

Apesar dessa leitura não ser orientada pelo monologismo (uma única voz), mas pelo dialogismo (muitas vozes), em termos bakhtinianos, ao se falar do texto e/ou da obra em análise, ou a ser analisada, vale-se destacar a figura do autor. Este não morreu. Paulo Bezerra, ao trabalhar a polifonia em Bakhtin<sup>(1)</sup>, afirma:

Bakhtin, porém, não nega o papel do autor no processo polifônico nem lhe reserva uma função secundária. Para ele o autor não é passivo, não renuncia ao seu ponto de vista e à sua verdade, não se limita a montar pontos de vista e verdades alheias; ele enfatiza a relação dialógica entre autor e personagem.

Assim sendo, fica ressaltada a figura do autor, criador artístico, como registra Cecília Almeida Sales, por meio da crítica genética - estudo de manuscritos -, tratando da ressurreição do escritor: “*O escritor ocupa lugar de destaque como criador e artesão, que vamos conhecendo pelo itinerário de seu caminho criativo*”<sup>(2)</sup>. Desse modo, a geneticista deixa clara a necessidade de olhar-se para o criador, a fim de se poder ver e compreender a sua criação. Ela diz:

... ao olharmos o processo criativo através das pegadas que o artista deixou, estamos, na verdade, vendo como este escritor entra em contato com o que está a sua volta. (...) O artista explora o mundo em toda sua riqueza, daí ser considerado um canibal da realidade<sup>(3)</sup>.

E, como todas as épocas têm as suas idiossincrasias, a época moderna/pós-moderna não é exceção. Ela tem as suas: efemeridade, velocidade e mudanças rápidas no ritmo do fugidio, nas asas do fugaz, na mecânica do flexível, na firmeza

do elástico, na rigidez do pulverizável, no fixismo do ampliável, na permanência do deslocável, na elucubração do vivencial e na teoria do prático.

Isso contribui para a formação de um ser humano transparentemente difuso. Este passa, assim, a viver a instabilidade da incerteza de olhar para o passado depauperado que se esvaiu e de se seduzir pelo futuro que ainda não se estabeleceu. E, por isso, não é certo nem seguro, pois nele, as coisas são escorregadias e descartáveis; aparecem e desaparecem em segundos, quer sejam elementos culturais integrantes do patrimônio intangível, quer sejam do patrimônio tangível. Até a identidade se constrói, reconstrói-se e se dissipa ao mesmo tempo.

Esse homem, oriundo do século XX, adentrou os portais do século XXI com a configuração de Edgar Morin<sup>(4)</sup>:

Sapiens e demens (sábio e louco)  
 faber e ludens (trabalhador e lúdico)  
 empíricus e imaginários (empírico e imaginário)  
 economicus e consumans (econômico e consumista)  
 prosaicus e poeticus (prosaico e poético)

E além da configuração moriniana, há, também, a de Lucia Santaella, na qual surge o “*homo semioticus*”<sup>(5)</sup>. Assim, o homem é mero signo; é uma simples linguagem; é plurissignificativo. E é sob este escopo que se inscreve o poeta Mário de Andrade, nos limites deste texto. Nessa mesma linha de pensamento serão ressaltados os seus contextos. O primeiro a ser destacado será o contexto geográfico.

Nascido em 1893 na capital paulista, tempo em que a cidade vive diuturnamente o *frenesi* do desenvolvimento industrial, o que vai elevá-la à categoria de maior metrópole da América Latina. É neste contexto que Mário de Andrade escreve o poema *Inspiração*, pertencente ao seu primeiro livro modernista qual seja, “*Paulicéia Desvairada*”. Sobre esse período escreveu João Luiz Lafetá<sup>(6)</sup>:

Os primeiros poemas modernistas, ousadas experiências de linguagem, corresponde a um impulso geral de modernização que ocorre no Brasil nas primeiras décadas do século. Nesta época o país passa por um surto industrial que se concentra em São Paulo e no Rio de Janeiro, cidades que crescem rapidamente e tornam-se centros de feição cosmopolita. (...) ... São Paulo dos ricos barões de café civilizam-se a Europa: cultivam as modas artísticas vindas de Paris, Roma, Londres, Berlim.

O segundo é o contexto artístico. Mário de Andrade escreve “Inspiração” no final da *Belle Époque* (1889-1922); viveu a sua infância e juventude sob as influências dos acontecimentos artísticos ou, mais especificamente, das vanguardas europeias durante as primeiras décadas do século XX. Destas vanguardas serão destacadas neste trabalho, Futurismo – com o seu culto a máquina, a velocidade e com seu discurso da destruição do tradicional em favor da sua arte voltada para o futuro<sup>(7)</sup>, e Cubismo – com a sua decomposição e recomposição do objeto “segundo uma lógica própria que não obedece as leis naturais”<sup>(8)</sup>. Ressalta-se também a influência da visão de mundo pelos vieses unanimista e pacifista. Os unanimistas procuravam conseguir a união da humanidade do eu coletivo do poeta compromissado com a reformulação<sup>(9)</sup>. Mário de Andrade demonstra o seu unanimismo não somente nos primeiros momentos criativos, mas, também, em momentos subsequentes e, por que não dizer, durante toda sua vida artística. O pacifismo se harmoniza com o unanimismo pela idéia de fraternidade; poesia como “uma realidade vivencial voltada para a comunicação entre os homens vistos em sua problemática essencial e existencial, sem implicações de ordem econômica”<sup>(10)</sup>. Grosso modo, isso é um tipo de espiritualismo social; união da humanidade; uma espécie de ecumenismo artístico e literário.

O terceiro contexto a ser mencionado é de base científica e filosófica. Afinal, esse contexto serviu de parâmetro e diretrizes ao conhecimento no século XX; energizou, sobretudo, a modernidade artística e literária no Brasil: sirvam de exemplo “a relatividade de Einstein; a psicanálise de Freud; a filosofia de Nietzsche e a teoria econômica de Marx”<sup>(11)</sup>.

Isto posto, ficam registrados e ressaltados o autor, o seu espaço e o seu momento histórico. Desta imbricação surge a obra de arte com todos estes matizes, contidos nela e por ela expressos. Sob este guarda-chuva, foi criado o poema “Inspiração”, objeto motivador desta leitura e deste texto.

## **UM DOS TRAÇOS MARCANTES DA PÓS-MODERNIDADE – A PARATAXE**

No domínio da Gramática Gerativa, parataxe é um procedimento encontrado nos processos sintáticos. Segundo Othon Garcia, “consiste em encadear frases sem explicitar por meio de elementos conectivos (partículas coordenativas ou explicativas, por exemplo), a relação de dependência entre elas”<sup>(12)</sup>. Teixeira Coelho relaciona parataxe como um dos traços marcantes da pós-modernidade

cujo processo apesar de não ser invenção desta contemporaneidade, é nesta intensificada em todas as linguagens “*da poética à científica*”<sup>(13)</sup>; em suas palavras, a parataxe consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une<sup>(14)</sup>. A relação entre esses “blocos de significação” – objetos, elementos, palavras, frases, orações – não é dada nem explicitada e, com frequência, conforme afirma ainda Coelho, “*não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção*”<sup>(15)</sup>. Como não é dada nem explicitada a relação entre os “blocos de significação”, essa – relação – terá que ser buscada “pela ação de justaposição”, por parte do receptor/leitor, resultando, finalmente, no processo de coordenação ou, em outras palavras, no encadeamento das idéias. Daí chegar-se a significação ou, pelo menos aproximar-se dela. Esta, reiterando-se, é atingível, mas só será atingida se o receptor/leitor penetrar “no vazio” e/ou acessar, abrir a janela, em busca de novidades, como se fosse uma janela de um programa (software) na tela de um monitor de um computador. Isso em outras palavras, quer dizer que o receptor/leitor precisa preencher o “espaço” entre a obra e o seu significado. Por isso, no seu procedimento paratático o receptor/leitor será sempre ativo, agindo, interativa e reiterativamente, não mais havendo espaço para o receptor/leitor passivo. Haja vista que, é com o trabalho desse receptor/leitor, aproximando os blocos de significação, que se chegará a “uma significação totalizante”<sup>(16)</sup>. Esta significação não é resultado de uma mera somatória de elementos dispersos e autônomos dentro de uma obra/texto procedida de maneira “mecânica” e/ou aleatória por parte do receptor analista; é resultado, porém, como já dito, de um trabalho que aproxima “esses elementos dispersos e autônomo”, a fim de detectar uma compatibilidade entre eles, o que poderá conduzir o receptor analista para uma significação relacional construída na sonoridade e/ou na visualidade, por exemplo.

Esse processo e/ou procedimento é marcante neste emergencial moderno/pós-moderno, nos mais diversos domínios, em especial, na poética. Coelho registra: “*o procedimento de análise e de construção ou construção poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser a da parataxe*”<sup>(17)</sup>.

Vale ressaltar que o poeta moderno/pós-moderno é, por excelência, cidadão e cosmopolita. Por isso, é comum a imersão dos poetas, e Mário de Andrade não é exceção, na série urbana. O urbanismo, a sociedade, o social são sobremaneira caros a contemporaneidade. Escreve Octavio Paz: “*La voz del*

*poeta es siempre social y común, aun en el caso del mayor hermetismo*<sup>(18)</sup>. E mais: “... o poema é um produto social. Inclusive quando reina a discórdia entre sociedade e poesia”<sup>(19)</sup>.

A *polis* impressiona, atrai e seduz pela sua ideia de comando, estado maior, espaço dos arcontes, a cidade moderna, ao contrário da antiga, é aberta e nas palavras de Raquel Rolnik “se estende ao infinito” e “se caracteriza pela velocidade da circulação”, bem como seus “movimentos internos, conflitos e contradições”<sup>(20)</sup>. A cidade, agora, é mais do que nunca, centro irradiador. Este centro e este macro contexto marioandrados é São Paulo, “cidade da garoa”. E o poema, (Inspiração) como se apresenta, é um dos muitos signos verbais e culturais altamente motivados. A cidade foi criativa e estrategicamente escolhida para ser o objeto lírico do poema e, em especial por ser São Paulo, por esta capital, além de abrigar todos aqueles que a ela chegavam independentemente dos seus matizes étnicos, sendo responsável pela maior geração de renda e tida como o centro locomotor do país.

A série cidade é evidenciada, também, pelas imagens fragmentadas e relacionáveis à velocidade, ao movimento, ao lufa-lufa da megalópole. Esta é palco polifônico, antropofágico e intertextual de permanente dialogismo. Aqui, coexistem, contracenam e se imbricam cultura, arte, esporte, economia, ideologia, filosofia, religião, real, imaginário. Esta *polis*, com sua roupagem de comando, estado-maior, esfera dos arcontes é aberta; é micro e macrocosmo, centro irradiador das diversidades temporais, espaciais, estéticas convergindo sempre para uma presentidade sem a linearidade diacrônica tradicional. Por isso, é local, regional e universal, simultaneamente. A cidade é um texto verbal/não-verbal, onde sons, vozes, ruídos, linguagens, memórias, sensações, imagens se entrecruzam numa multidiscursividade cultural, social e poética.

## **CHARLES SANDERS PEIRCE – A SEMIÓTICA**

Quanto à Semiótica “ciência de toda e qualquer linguagem”<sup>(21)</sup>, será abordada aqui, *en passant*, as Categorias Universais do Pensamento e da Natureza nos termos peirceanos: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Primeiridade – Nas palavras de Décio Pignatari, “é o modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”<sup>(22)</sup>. Para Lucia Santaella, é “uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma

*outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir*<sup>(23)</sup>. É o estado de enlevo sentimental. É a emoção no seu momento primordial do despertar poético. É o momento do caos da gênese do processo criativo; por isso é indivisível, inocente, frágil e não pode ser analisado.

Quanto à divisão tricotômica do signo na primeiridade, se em relação a si mesmo chama-se *qualissigno* – mera qualidade; em relação ao objeto chama-se *ícone* - a metáfora, um quase signo; e em relação ao interpretante, chama-se *rema* – signo de possibilidade<sup>(24)</sup>. Não há que confundir interpretante com intérprete. Este é o leitor, aquele é a capacidade que o signo traz dentro de si possibilitando ao intérprete, dependendo do seu repertório, relacionar o signo com o seu objeto.

Secundidade – esta categoria pode ser entendida como o “*modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro*”<sup>(25)</sup>. Aqui está o choque, a luta, o conflito, a guerra nossa de cada dia. É o contato com o mundo exterior; a busca da disciplina e ordenamento do caos; a hora do concreto, do real, do tangível, do factível; é o vivenciar cotidiano de experiências fáticas do processo.

Aqui, o signo em relação a si mesmo, ao objeto e ao interpretante é chamado, respectivamente *sinsigno*, *índice* e *símbolo*<sup>(26)</sup>.

Terceiridade - nesta mesma linha teórica, é “*o modo de ser daquilo que é tal como é, ao se estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro*”<sup>(27)</sup>. Ao tratar dessa categoria, Santaella diz que “*esta aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual*”<sup>(28)</sup>. Em termos sígnicos, tratam-se do ícone, do índice e do símbolo<sup>(29)</sup>.

Aqui, na terceiridade a divisão e relação tricotômicas mostradas nas categorias anteriores (primeiridade e secundidade), o signo, respectivamente, será *legissigno*, símbolo e argumento<sup>(30)</sup>.

## O POEMA E A LEITURA PROPOSTA

### INSPIRAÇÃO<sup>(31)</sup>

São Paulo! Comoção de minha vida...  
Os meus amores são flores feitas de original...  
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...



Luz e bruma... Forno e inverno morno...  
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...  
 Perfumes de Paris... Arys!  
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...

São Paulo! Comoção de minha vida...  
 Galicismo a berrar nos desertos da América!

Para uma leitura aberta, ampliada e relevante é interessante saber-se que esse é o poema que faz a abertura do livro Paulicéia Desvairada, obra cintilante por seu prefácio interessantíssimo, motivada pela cidade de São Paulo com todos os seus modos e modas, ou melhor, com o seu desvairismo industrializante da primeira metade do século XX.

A obra é de ruptura; rompe com o passado literário e o fazer poético do autor, apresentando-se como programa do Modernismo pátrio. Este, oficial e didaticamente, é estabelecido a partir dos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, quando da realização da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, marco relevante na construção da identidade artística nacional.

O poema, no seu todo e como um texto poético, é um signo que se amplia e se multiplica, diversificando-se em signos, mais signos e em outros signos, em uma cadeia infinita, possibilitando, também, por isso, leituras múltiplas nas mais diversas linhas e direções.

Vale lembrar-se de que signo é, segundo Charles Sanders Peirce<sup>(32)</sup>, *“qualquer coisa que conduza alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto) de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim, sucessivamente “ad infinitum”*”. Tentando deixar mais compreensível essa noção do signo peirceano, Lucia Santaella<sup>(33)</sup> afirma: *“Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente seu objeto falsamente”*. E, ainda querendo ser mais acessível, seria dito, grosso modo, que o signo é uma tentativa de substituir o objeto.

À luz da primeiridade referida, num primeiro momento, em termo de comunicação não verbal, visto e lido como um todo sígnico, coeso, imagético e sem a preocupação cognitiva definida e clara, o poema, em sua diagramação

paginal, traz a semelhança com o mapa da geografia física da capital paulista de então, mormente a sua parte central, onde morava o poeta. Observam-se, também, as exclamações que podem apontar para uma dialética surpreendente e, às vezes, extremadas, dessa metrópole: acolhedora e includente, num momento e para uns, e, ao mesmo tempo, discriminadora e excludente, em relação a muitos. As reticências após e antes das exclamações, com estas aumentam o suspense – denotativo ou conotativo – deixando tudo no ar; sem conclusão; sem um final. Tudo está, inconcluso, indefinido, em aberto. A espera do leitor, o texto moderno é aberto e diverso como aberto e diversificado é o espaço citadino a espera de quem queira vir com ele interagir. O processo paratático (já referido), é outro traço perceptível pela leitura, ainda neste primeiro olhar.

A propósito da geografização dos versos e das estrofes no seu suporte material (aqui, o papel), não é aleatório nem original. Já vem de séculos anteriores e, em especial, do século XIX, com os franceses Guillaume Apollinaire e Stéphane Mallarmé. Posteriormente, a prática vai ser adotada pelos concretistas.

Essa aparência primeira e externa do poema é entendida pela leitura semiótica como o objeto imediato do signo<sup>(34)</sup>, o qual diz respeito à maneira como o objeto dinâmico – cidade de São Paulo -, está sendo, poética e artisticamente substituída no signo. Sobre esse objeto, escreve Santaella: “*O objeto imediato (...) diz respeito ao modo como o objeto dinâmico está representado no signo*”<sup>(35)</sup>.

Em se tratando da comunicação verbal do poema e no poema, começar-se-á pelo título: “Inspiração”. O título visto neste primeiro instante, também faz parte desse todo não analisável. Se tomada a inspiração como entusiasmo poético, não há como delimitá-lo, fragmentá-lo, quantificá-lo, apesar de haver entusiasmo pequeno, médio e grande. Assim, essa inspiração é mera qualidade de sentimento; pura sensação e, por isso, inalisável.

Este primeiro verso: “São Paulo! Comoção de minha vida...” Exclamativo e reticente, expõe o eu poético do autor imerso no mundo das emoções. Esse modo hiperbólico de expressar os seus sentimentos diante da grande cidade, independentemente de se utilizar de ironia, ou de estar, de fato, emocionalmente comovido e perturbado. Porém, sabendo que o poeta nutria forte preferência e acentuado ufanismo por São Paulo - ao compará-lo com Rio de Janeiro -, é de se afirmar que não se trata de ironia, mas o poeta está entregue às emoções e ao deslumbre. A propósito desse seu enlevo sentimental em relação à capital e

se referindo ao Rio, escreve: “São Paulo apresenta grau de cultura mais elevado que o Rio de Janeiro”<sup>(36)</sup>. E, ainda, afirma: “Tenho a mais completa ignorância por São Paulo, ‘pátria minha’. Já falei nisso, é verdade”<sup>(37)</sup>.

O segundo verso “Os meus amores são flores feitas de original...” Este verso é uma pluralidade, como pluralidade é expressa pelo amor. O ágape, amor divinizado; *phileo*, amor fraternal<sup>(38)</sup> e eros, amor relacionado com o desejo sexual. Pela visão de Freud e por lampejos filosóficos cujas raízes são encontradas na Grécia, “a sexualidade fundamenta todas essas manifestações” de amor<sup>(39)</sup>. Como se trata, aqui, de verdade estética, portanto subjetiva, não há como se determinar quais são os amores do poeta. Nem interessa se ele pensou o amor de modo mais amplo e mais profundo; amor sagrado e/ou amor profano; interessa, todavia, os signos por ele usados. Estes, como signos que se fazem, refazem e se perfazem em outros signos, permitem leituras diversas, como diversos são os amores do poeta.

Mas, esses amores não são eternos; são, porém, provisórios. Se são “flores feitas de original”, remetem ao papel picotado, fragmentado, sem consistência e pulverizável. Nada disso pode se desprender da efemeridade por que passa a grande cidade conhecida de todos, e que a ninguém conhece. É a sensibilidade na num corpo insensível.

Nestes dois versos, terceiro e quarto, “Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...” “Luz e bruma... Forno e inverno morno...” Há uma mescla: “Arlequinal!...” expressando o *frenesi* da metrópole, bem como sua fragmentação; “Traje de losangos...”, aproximando-se da moda e do estilo cubista de Pablo Picasso; “Cinza e ouro...” e “Luz e bruma... Forno e inverno morno...” soando como um estilo pictórico neobarroco com o jogo do claro escuro; luz e nevoeiro. Tudo, porém, no âmbito do sugestivo, oriundo da exclamação e das reticências, revelando resquícios simbolistas.

Nestes versos, quinto e sexto “Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...” “Perfumes de Paris... Arys!”. Aqui, o poeta parece apelar - pelo real ou pelo irônico -, à sobriedade da cultura elegante, bem comportada e bem perfumada no estilo europeu. Afinal, a Europa é, nesse período, paradigma. A França se destaca como luz artística do mundo ocidental.

Neste sétimo verso “Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...” Surge, de repente, um procedimento abrupto. A elegância é surpreendida pela “bofetada”.

Esta, porém, lírica. Isso retrata o momento poético por que passa o poeta, neste contexto de ruptura com o passado para uma caminhada de consciência crítica nacional, após 100 anos de independência de direito, e não de fato.

Os vocábulos “Trianon” e “Algodual” são interessantes pelo que sugerem. O primeiro está ligado a Paris, a São Paulo, às metrópoles, à arte. O segundo é rural, pois algodual é uma plantação de algodão. Sugere, ainda, com a brancura dos capulhos na época da colheita, a cidade embranquecida pela neblina. Além disso, consciente ou não, o poeta aproxima e imbrica o urbano com o rural; o erudito com o popular; o abstrato com o concreto em um processo de simultaneidade e de instantaneísmo, muito peculiares ao Cubismo já referido. Vale ressaltar que, ao mesmo tempo, o poema convida para sua leitura a mão, a boca, o nariz, o olho e o ouvido.

Com esses dois últimos versos, o oitavo e o nono “São Paulo! Comoção de minha vida...” “Galicismo a berrar nos desertos da América!”. Esse penúltimo verso vem repetindo e reforçando tudo que fora expresso no primeiro. Já, o segundo, quebra, propositadamente, a elegância, sobriedade e civilidade já referidas com o “berrar”. Como nesse período, Mário de Andrade projetou uma gramática de língua brasileira, é de se entender que esse “berrar” visa a despertar e a criticar os tímpanos e as línguas, com suas práticas e usos afrancesados diários e deliberados.

Como pôde ser observado na leitura, o poema se apresenta como um texto polifônico em termos bakhtinianos<sup>(40)</sup>, isto é, marcado por muitas vozes artísticas e culturais no espaço paulistano. Na polifonia do poema podem ser observadas as suas peculiaridades quanto à semelhança com a prosa, o que Ezra Pound trata de logopeia<sup>(41)</sup>; por ser professor de música e por saber que esta arte manifesta os mais diversos afetos da alma, Mário de Andrade cria um poema que se aproxima da música pela sua sonoridade, tida por Pound como melopeia<sup>(42)</sup>; e como dito na leitura, o poema sugere as diversas imagens da capital de São Paulo, aproximando-se do que ainda Pound chama de fanopeia<sup>(43)</sup>. O poema, que mistura termos eruditos com termos populares, não tem estrofes definidas, nem versos regulares e nem rima, portanto versos brancos e livres<sup>(44)</sup>, traços marcantes da poesia modernista ali iniciada.

E, desse modo, essa leitura, como muitas outras possíveis, foi feita. Não pode ser única, nem ter a pretensão de ser absoluta. Afinal, a arte transita nos

domínios do possível, e não das certezas dogmatizadas. A propósito, são oportunas as palavras de Haroldo de Campos, no seu livro “A Arte no Horizonte do Provável”: “Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico como de uma perspectiva existencial, é a da provisoriedade do estético”<sup>(45)</sup>.

As leituras, as interpretações, apesar de todo o rigor científico, são orientadas pelo signo *rema*, suas ações são remáticas e grassam pela trilha do provável.

## CONSIDERAÇÕES

O trabalho versou sobre o espaço citadino que, conforme foi abordado e tem sua sustentação no tripé transitoriedade, permanência e poética. Foram focalizadas as transformações e mudanças rápidas peculiares ao contexto poema, objeto da leitura semiótica.

No mesmo contexto dessas mudanças e de frenética transitoriedade foram observadas as permanências, formando, desse modo, um processo dialético permanente entre o velho e o novo; entre o passado e o presente; entre o tradicional e o emergente. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que o poeta busca e pratica a ruptura com tudo que é decadente, mantém traços primordiais, remetendo-se e recorrendo a momentos cuja influência, ainda que no formato de patrimônio intangível, é percebida.

Para a realização deste trabalho, recorreu-se à Semiótica peirceana no que tange às Categorias Universais da Natureza e do Pensamento: primeiridade, secundidade, terceiridade e aos signos icônicos, indiciais, simbólicos. Se bem que, motivado pelo próprio objeto de leitura – o poema *Inspiração* – aplicou-se somente a tricotomia da primeiridade: *qualissigno*, *ícone*, e *rema*. Vale dizer: um primeiro da primeiridade; um segundo da primeiridade e um terceiro da primeiridade.

Na leitura foi observada que esta imbricação presente/passado, novo/ antigo, transitório/permanente se processa, nesta investigação, pelo viés poético estribado na sua verdade subjetiva conforme dito no corpo do trabalho, isto é, a verdade estética da arte.

O espaço citadino, no caso São Paulo, como cidade-texto e como um livro de páginas infinitas foi visto, apreendido e entendido como uma ambiência

comunicativa, tanto pela linguagem não verbal, quanto pela linguagem verbal.

Na análise do poema abordado modo do poeta apreender a megalópole São Paulo das primeiras décadas do século XX e questionar, por intermédio de um veio poético, a arte literária do, Brasil, independente de direito há 100 e ainda dependente dos modelos europeu e europeizantes.

A princípio, leitura seria procedida norteadas pelo raciocínios abduativo, indutivo. Isso, caso fossem aplicadas as três categorias peirceanas – primeiridade, secundidade, terceiridade - como a leitura se deu somente no espaço da primeiridade, foi aplicada somente o raciocínio abduativo (abdução). Enfim, todas as abordagens grassaram pelo viés da primeiridade.

Por fim, que este trabalho seja um contributo ao mundo do saber poético em parceria com outros domínios do conhecimento e que, de alguma maneira, contribua para o aumento das pesquisas nesta área do conhecimento.

## NOTAS

1. Paulo BEZERRA. Polifonia. pp. 191/200.
2. Cecília Almeida SALES. Crítica Genética. pp. 81/83.
3. Cecília Almeida SALES. Crítica Genética. p. 84.
4. Edgar MORIN. Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro. p. 58.
5. Lucia SANTAELLA. Cultura das Mídias. p. 165.
6. João Luiz LAFETÁ. Literatura Comentada de Mário de Andrade. pp. 24/25.
7. Raimundo Lopes MATOS. Poética Modernista Brasileira: um contexto moderno/pós-moderno. pp. 124/127.
8. Raimundo Lopes MATOS. Poética Modernista Brasileira: um contexto moderno/pós-moderno. pp. 127/132.
9. Tele Porto Ancona LOPEZ. Mário de Andrade: ramais e caminho. p. 22.
10. Idem, p. 22.
11. Lígia CADERMATORI. Períodos Literários, p. 72.
12. Othon M. GARCIA. Comunicação em Prosa Moderna. p. 14.
13. José TEIXEIRA COELHO. Moderno pós-moderno. p. 96.
14. Idem. Moderno pós-moderno. p. 96.
15. José TEIXEIRA COELHO. Moderno pós-moderno. p. 97.
16. Idem. p. 96.
17. Ibidem, pp. 96/97.
18. Octavio PAZ. El arco e la lira. p. 164.
19. Octavio PAZ. Signos em Rotação. p. 54.

20. Raquel ROLNIK. O que é cidade. pp. 08/09.
21. Lúcia SANTAELLA. O que é Semiótica. p. 10.
22. Décio PIGNATARI. Semiótica e Literatura. p. 23.
23. Lúcia SANTAELLA. O que é Semiótica. p. 57.
24. COELHO NETTO, José T. Semiótica, informação e comunicação. p. 62.
25. Décio PIGNATARI. Semiótica e Literatura. p. 23.
26. COELHO NETTO, José T. Semiótica, informação e comunicação. p. 62.
27. Décio PIGNATARI. Semiótica e Literatura. p. 23.
28. Lúcia SANTAELLA. O que é Semiótica. p. 67.
29. COELHO NETTO, José T. Semiótica, informação e comunicação. p. 62.
30. Idem, p. 62.
31. Mário de ANDRADE. Obras Completas.
32. Charles Sanders PEIRCE. Semiótica. p. 74.
33. Lúcia SANTAELLA. O que é Semiótica. p. 78.
34. Lúcia SANTAELLA. O que é Semiótica. p. 80.
35. Idem, p. 80.
36. Tele Porto Ancona LOPEZ. Mário de Andrade: ramais e caminho. p. 217.
37. Mário de ANDRADE. Música Brasileira “A Manhã”. 24/03/1926 – “Suplemento. Recortes M. de A. – IED-USP)”
38. J. D. DOUGLAS *et al.* O Novo Dicionário da Bíblia. pp. 69/73.
39. Gérard DUROZOI & André, ROUSSEL. Dicionário de Filosofia. P. 25.
40. Paulo BEZERRA. Polifonia. pp. 191/200.
41. Ezra, POUND. ABC da Literatura. p. 63.
42. Idem, p. 63.
43. Ibidem, p. 63.
44. Massaud, MOISÉS. Dicionário de Termos Literários. p. 514.
45. Haroldo de CAMPOS. A Arte no Horizonte do Provável. p. 15.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Obras Completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1943/1966.
- \_\_\_\_\_. *Música Brasileira “A Manhã”. 24/03/1926 – “Suplemento. Recortes M. de A. – IED-USP)”*
- BEZERRA, Paulo. In: *BAKHTIN: Conceitos-chave*. 4 ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010. (org.) BRAIT, Beth.
- CADERMATORI, Lígia. *Períodos Literários*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

COELHO NETTO, José T. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Col. Debates).

DOUGLAS, J. D. *et al.* *O Novo Dicionário da Bíblia*. São Paulo: Junta Editorial Cristã, 1966.

DUROZOI, Gérard & ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. Campinas-SP: Papirus, 1993.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna*. 3 ed., Rio de Janeiro: Edit. Fundação Getúlio Vargas, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *Literatura Comentada de Mário de Andrade*. 3 ed., São Paulo: Nova Cultural, 1990 (Literatura comentada).

LOPEZ, Tele Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MATOS, Raimundo Lopes. In: *América Latina em Construção: Sociedade e Cultura – séc. XXI*. Maria Teresa Toribio Brittes Lemos, Alexis T. Dantas, Luiz Henrique Nunes Bahia (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1982.

MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. 3 ed. São Paulo: Cortez. Brasília, DF. UNESCO, 2001.

PAZ, Octavio. *El arco e la lira*. Tercera edición/séptima reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica – México, 1990.

\_\_\_\_\_. *Signos em Rotação*. 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 1990 (Trad. Sebastião Uchoa Leite).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Trad. José Teixeira Coelho Netto).

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1987.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989. (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes).



ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1989. (Col. Primeiros Passos).

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – uma introdução*. São Paulo: EDUC, Editora da Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. 7 ed., São Paulo: Brasiliense, 1979. (Col. Primeiros Passos).

\_\_\_\_\_. *Cultura das Mídias*. 2 ed., revista e ampliada. São Paulo: Experimento, 1996.

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

## **A CONFIGURAÇÃO HIPERTEXTUAL DO MARTÍRIO DE CRISTO NO ROMANCE *A MADONA DE CEDRO*: LEITURAS DE SIGNOS NA TEOLOGIA CATÓLICA**

GOMES, Geam karlo (UEPB<sup>1</sup>)  
gkarlog@yahoo.com.br

### **RESUMO:**

Este texto busca evidenciar todas as injúrias e crimes cometidos por Delfino Montiel, protagonista do romance *A Madona de Cedro*, de Antonio Callado. Todos os delitos e profanações de Delfino são agravos à visão cultural da Teologia Católica no que se referem aos rituais, dogmas e objetos sagrados. Com toda a carga negativa de remorso e culpa perante todos os delitos, Delfino, católico praticante e temente a Deus, recebe a incumbência de carregar a cruz de Feliciano Mendes, como forma dele se penitenciar pelos seus pecados, numa narrativa que se assemelha muito a travessia de Jesus ao calvário. Por isso, pretende-se ainda nesse texto, fazer um diálogo hipertextual na teoria genettiana da narrativa da penitência da qual Delfino é submetido, em relação ao martírio de Cristo presente na bíblia e na teologia católica; perfazendo assim os significados que assume o arquétipo de Jesus Cristo. Com isso, o texto acaba detalhando a tradição da via crúcis e da confissão na tradição da Teologia da Igreja Católica, servindo como material simbólico para construção da narrativa de sofrimento experimentado por Delfino. Esse confronto hipertextual permitirá leituras que podem assumir os signos: pecado, sacrifício, penitência e perdão na teologia cristã. Com esse propósito, o texto procura enriquecer as análises em teóricos como Eliade (2001), Magalhães e Portela (2008), Genette (2006) e Santaella.

### **PALAVRAS CHAVES:**

Literatura, Hipertextualidade, Signos, Teologia católica.

### **A PROPÓSITO DOS SIGNOS E DA TRANSTEXTUALIDADE**

Adentrar numa análise literária que visa à interpretação sígnica requer visitar os conceitos da semiótica. O signo para Peirce é uma atividade pragmática e evolutiva, suas discussões abarcam uma tríade de elementos que se inter-relacionam: o *representamen*, o objeto e o interpretante. A fim de compreender melhor esse caminho teórico, recorreremos à análise peirceana realizada por Santaella.

Nesse estudo, Santaella (1992, p.1308): faz a seguinte constatação: “The sign is fated to grow, is bound to develop into an interpretant, which will develop into

another and so on infinitely. The inevitably incomplete nature of any sign thus become evident. Its action is to grow, thus turning into another sign, to which is transferred the torch of representation.” Nesses termos de crescimento e complexidade um desses elementos se torna o centro de toda significação: o interpretante.

Esse, integrante da cadeia semiótica, gera outro signo, num processo de crescimento dessa cadeia. Nela também se faz presente o processo de geração de significado que se concretiza de acordo com as influências sociais e psicológicas da mente de quem o interpreta. Isso define o caráter de interpretação desse romance em análise, uma vez que sua leitura, no fluxo de consciência da mente interpretante, em relação ao seu objeto (a própria obra literária) e o *representamen* (a significação assumida) possuem características que implicam crescimento, abarcando outras significações e outros signos. Isso se explica pelo fato desses elementos estarem intrínsecos, onde há objeto há signo e assim também o contrário. O mesmo se aplica ao interpretante. Sem a condição humana não há significação.

Outro fator importante na abordagem dessa obra é o diálogo transtextual que essa obra literária abarca. Genette (2006) acaba distinguindo cinco relações chamadas de transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitekstualidade. Na sua teoria: a paratextualidade é uma relação que une títulos, subtítulos, prólogos etc; a intertextualidade é a presença de uma citação, plágio ou alusão de um texto em outro; a arquitekstualidade é uma relação muda que se articula por uma menção paratextual, como: poesia, ensaio, teatro etc; a metatextualidade é a relação por meio de uma crítica literária ou um comentário; e por fim, a hipertextualidade é toda relação que une um texto B (designado hipertexto) a um texto A anterior (hipotexto) numa derivação diferente do comentário e semelhante ao que acontece com a paródia e o pastiche.

Por isso, a leitura desse romance se aplica numa lógica circunda em torno da busca de interpretações, em constantes significações no diálogo que essa obra realiza com outros textos e, em consequência, com outros signos e objetos.

De acordo com Genette, a tradução, no processo de transposição, tem sua forma mais clara. Ela “consiste em transportar um texto de uma língua para outra.” (Stam, 2003, p.55). Colocando o sentido de língua como linguagem, pode-se enxergar essa transposição numa tradução de linguagens, na qual o texto bíblico e a tradição da Via Crúcis da tradição da Igreja Católica são configurados na

linguagem literária, dando assim vivacidade a um martírio, que não é o de Cristo, mas que mantém semelhanças em diversas passagens textuais. Nesse caso, a interpretação dos signos será realizada por transposição num diálogo transtextual.

Antes de confrontar os textos, merece destacar algumas considerações sobre esses hipotextos, em especial, a Via Crucis. A Via Sacra ou Via crucis, do latim “caminho da cruz”, descreve o trajeto de Jesus carregando a cruz até o calvário. Cujo objetivo era meditar sobre o sofrimento de Jesus durante a Paixão de Cristo, exercício muito usual durante a quaresma. Esse texto teve origem nas Cruzadas<sup>1</sup> (Século XI ao Século XIII), onde fiéis que percorriam na Terra Santa quiseram reproduzir a dolorosa via em Jerusalém. O número de estações foi sendo definido aos poucos até chegar as 14 que temos hoje, e cada uma representa uma cena da Paixão.

### **DELITOS E PROFANAÇÕES: OS PECADOS DO HERÓI**

Na tarefa de desvendar o perfil do herói de *A Madona de Cedro*, Delfino Montiel, católico praticante e temente a Deus, um típico jovem escultor e proprietário de uma lojinha de pedra-sabão em Congonhas do Campo, interior de Minas Gerais. Sendo um pequeno comerciante, vive a venda de suas obras e foi criado por sua tia Efigênia. A obra inicia exatamente com Delfino recordando alguns acontecimentos passados há dez anos em sua vida, numa época da Quaresma. Sendo mais uma vez período de Quaresma, o leitor vai percebendo o que sucedeu naquela época em meio às reminiscências de Delfino e as narrações ora introspectivas do personagem-narrador em fluxos de consciências, ora de um narrador observador onisciente. Os fatos vão sendo narrados de uma forma não linear, dando maior destaque a problemática em torno do roubo da imagem e o que isso trouxe de repercussão.

Essas lembranças ganham força no desenrolar do romance, configurando um desconforto moral da qual Delfino não se liberta devido ao delito cometido. Tudo isso proveniente também de certa mudança que acontece bem lá dentro de Delfino. Tudo começa assim: seu jeito humilde muda quando recebe a proposta de conhecer o Rio de Janeiro a convite de seu amigo de infância Adriano Mourão, um herói descrente e cujo interesse principal é o dinheiro. Lá, Delfino se encanta

<sup>1</sup> Movimento militar de inspiração cristã, ocorridos entre os séculos XI e XIII, partindo da Europa em direção a Palestina, destino: Jerusalém, com intuito de conquistar e manter sobre o controle dos cristãos. Disponível em < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cruzada> > Acesso em: 25 de agosto de 2012.

ao ver o mar e logo se apaixona por Marta e, em nome de desse amor, é capaz de infringir seus valores éticos e religiosos.

Delfino representa o herói que é capaz do mais alto sacrifício em nome do amor. Aquele que luta contra a amargura da culpa, com o medo de perder esse amor, convivendo com a mentira por ter cometido um ato ilícito: o roubo da “madona”: Nossa Senhora da Conceição. Ele detém valores que o impedem de ir à igreja e se confessar, se acha indigno esconder o seu crime. Seus preceitos religiosos o colocam em situação de remorso profundo. Seu erro vai muito além das leis de direito, trata-se de uma profanação de um objeto sagrado. De acordo com Eliade (2001) uma imagem sacra pode se caracteriza como uma figura elementar de hierofania, já que há manifestação de sagrado nesse objeto. “a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Cento’.” (Eliade 2001, p.13). Na obra, por esse motivo há descrições de choros, de medo, de arrependimento. Delfino se aprisiona num remorso profundo diante do furto e por infringir seus valores religiosos.

Em meio à tentativa do novo delito, Delfino Montiel não cumpre seus planos e fica preso na igreja, cometendo a coragem desvairada de se esconder no esquite do Senhor. Uma profanação de um lugar santo. Sua farsa profanando um lugar santo e o furto de uma imagem sacra remete uma interpretação do signo pecado na doutrina da Igreja Católica. Nessa doutrina, o pecado é definido como ações que desagradam a vontade divina. Esse signo se relaciona numa fase de crescimento, como exposto por Santaella numa junção dos elementos: o ser interpretante (o leitor da obra); o objeto (os pecados e delitos) e o *representamen* (a significação que assume o signo pecado no contexto da obra, da doutrina católica e da visão do interpretante).

### **ARQUÉTIPOS DE CRISTO: O SIGNO SACRIFÍCIO**

Durante a tentativa de se esconder no esquite, Delfino é carregado em uma procissão de forma a acarretar uma leitura arquetípica ao Cristo bíblico. Em consequência, uma leitura de signos atribuídos à figura do herói de *A Madona de Cedro* em relação às atribuições sígnicas manifestadas ao arquétipo de Jesus Cristo. Essa leitura toma como base considerarmos essa parte da narrativa como hipertexto dos Evangelhos da Bíblia e da Via Crucis, sendo esses os hipotextos.

Seu estado emocional é descrito numa intertextualidade por meio de alusão a morte de Cristo, e ao significado que a Sexta-feira Santa representa para a cultura religiosa cristã: “Delfino estava hirto no fundo do caixão. (...) Defino aquele pandemônio parecia uma paralisia, uma morte. (...) Fechou os olhos.” (CALLADO, 1974, p.161). Ou outras passagens que acentuam ainda mais uma transposição intertextual e interdiscursiva com a morte:

Havia ali uma presença imponderável, uma coisa imensa, um bafio de sepulcro, um castigo eriçado de flores, traspassado de círios, pregados de tábuas. Ele estava no sepulcro, no caixão, lacrado na morte eterna, e de repente iam irromper pela porta os seus algozes e encontrá-lo ali, inerme, gatuno, morto. (Ibidem)

São várias as figuras metafóricas que acentuam a significância da morte e o estado psicológico daquele pecador (Delfino) que experimenta as dores e traumas do arquétipo de Cristo crucificado em uma Sexta-feira da Paixão. A narrativa engloba detalhes da atitude de Delfino que se disfarça do Cristo morto, num processo intertextual de alusão a coroa de espinhos: “colocou a coroa de espinhos na sua própria cabeça, deitou no esquife (...) ficou imóvel.” (Ibidem). Enquanto sentia que o erguiam do chão.

Em meio a esse desastrosos disfarce, há outros textos que representam uma intertextualidade aludindo ao sofrimento de Jesus no Calvário. No decorrer da trama, ao incorporar a injúria de Delfino perante o local sagrado, o autor direciona uma narrativa que apresenta uma semântica de modo a incorporar vários elementos que o arquétipo de Cristo quer representar os signos: mártir<sup>2</sup> e sofredor:

... momentos de terror, quando o caixão em que ia se inclinava demais para adiante (...) e sua cabeça batia na cabeceira do esquife e ali se achatava contra os espinhos da coroa. Oh!... Nos segundos de uma espécie de repouso que era um pedido mudo de morte. (CALLADO, 1974, p.162).

Nessa total figuração de Delfino como o Cristo morto, a narração faz outra alusão intertextual ao momento em que Jesus crucificado entrega seu espírito a Deus.

Numa leitura hipertextual com as dores de Cristo durante a condenação e crucificação, a narrativa aproxima a aparência de Delfino à própria escultura do Cristo morto da basílica: “Delfino, ainda que olhado de frente, já não estava tão diferente da estátua ocultara bem abaixo do altar.” (Ibidem). Aproximando ainda mais um semântica de um personagem com as características do arquétipo de Jesus.

<sup>2</sup> Do grego μάρτυς, transl. martys, «testemunha». O mártir é uma pessoa que morre por sua fé religiosa, por professar uma determinada religião ou por agir coerentemente com ela. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rtir>. Acesso em: 25 de agosto de 2012.

A narrativa ainda apresenta uma metatextualidade sobre o sepultamento de Jesus Cristo, através da descrição do personagem calladiano e seu estado mórbido; “Lívido, desfeito, a cara emprestada de suor e de choro, os cabelos grudados sob a coroa, parecia mesmo um pobre corpo escarnecido e sofrido, pronto para a tumba.” (Ibidem). De modo a fazer alusão a: “... e o depositou num túmulo aberto em rocha,...” (Lucas 23, 53).

A narrativa calladiana embarca no retorno de mitos bíblicos, como a prova de Deus a Abraão, tendo que sacrificar seu único filho, Isaac:

Eis o fogo e a lenha, mas onde está o cordeiro para o holocausto?(Gênesis 22.7b) (...) Deus proferirá para si, meu filho, o cordeiro para o holocausto. Isaque sabia, portanto, do sacrifício, mas não sabia da terrível verdade de que ele deveria ser a vítima. (Gênesis 22, 8a).

Nessa analogia intertextual, temos a figura do Isaac, o filho inocente que não sabia que ia ser sacrificado. Um retorno mítico que ilustra o temor de Delfino em relação a ira de Deus. Um Pai que quer testar a fidelidade de seu filho (Delfino).

Ainda nesse trecho, pode-se aludir à passagem intertextual nos aponta o arquétipo do Filho de Deus sacrificado na cruz: “... Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo!” (João 1, 29). Jesus Cristo aqui assume uma significância daquele que foi imolado pelo perdão dos pecados. E agora Delfino seria chamado a ser esse cordeiro, pela purificação de seus próprios pecados, cumprindo a penitência dada pelo padre Estévão. Nesse diálogo transtextual, fica evidente como os arquétipos de Cristo configurados no personagem calladiano assumem a significância do signo sacrifício.

Na literatura, o mito se define pelo seu retorno, cujo enunciado é sempre reiterado e reatualizado com o propósito de explicar uma origem seja de uma cultura ou de uma história numa multiplicidade de versões. Para Magalhães e Portela o mito é “a primeira interpretação da vida, da religião. Ele não é explicação do passado, é, antes, a interpretação do presente”. (Magalhães e Portela, 2008, p.106).

O arquétipo de Cristo traz o significado daquele que doou a vida pela humanidade. Essa relação faz ponto entre a visão com o pensamento cristão. Há um interdiscurso com teologia católica, que representa a salvação para todo aquele que sofre. Cristo simboliza o arquétipo que vem curar da culpa, do pecado. Representa o martírio em nome da salvação, da penitência em busca do perdão. Em analogia, Delfino representa o cordeiro imolado, onde há descrições de nódoa

de sangue durante sua penitência, derrama sangue pela pureza de sua própria alma. “Ah, mas como lhe doíam os dois ombros. Aliás, sentia-os molhados e só podia ser sangue. Olhou com o rabo de olho e viu, com um calafrio, que era sangue mesmo, já fazendo nódoa na camisa.” (CALLADO, 1974, p.197). O personagem restaura uma nova configuração da figura de Cristo. Sua história acaba configurando um mito do Salvador da Humanidade configuram todo o pensamento cristão.

### **A VIA CRÚCIS: A PENITÊNCIA E O PERDÃO**

Diante de uma penitência dada pelo padre Estévão, através de uma narrativa solilóquia ou monológica, da qual o personagem Delfino, no seu fluxo de consciência, questiona-se sobre sua capacidade humana de realizar essa árdua tarefa: “Como se carrega uma cruz? A haste vertical no meio das costas e as duas pontas horizontais seguras pelas mãos? Não, seguramente que não” (CALLADO, 1974, p. 191). Essa preocupação do narrador-personagem torna-se um metatexto do hipotexto bíblico protagonizado por Cristo no calvário.

Ainda nessa leitura perspectiva, a penitência que Delfino vai cumprir pode nos impulsionar no discurso de que o sofrimento, parte integrante da teologia da Igreja, presentes em rituais como a Via Crúcis e o exemplo de Jesus Cristo, torna-se porta de libertação do pecado e purificação da alma: a remissão. Eis uma primeira consideração a respeito da significância desses signos.

A forte presença do sofrimento na fé Cristã está associada ao sacrifício de Cristo. Feuerbach (2001, p. 61) afirma: “O amor confirma-se pelo sofrimento. Todos os pensamentos e sensações que se ligam primeiramente a Cristo se concentram no conceito de sofrimento.” Afirmação que reforça nossa apresentação do conceito arquetípico da figura de Cristo como sofredor e mártir. A prática de Delfino pode ser ainda explicada na tradição cristã por meio do que Feuerbach (2001, p. 61) ainda cita: “... Os cristãos santificam o sofrimento, colocavam o próprio sofrimento em Deus.”.

A própria narrativa do romance conglomera esse interdiscurso: “A penitência lhe parecia hediondamente inútil, mas seu pecado tinha sido tão grande que provavelmente só o que mais lhe chocasse o repugnasse serviria para tirar as manchas”. (CALLADO, 1974, p.191).

É por meio da alusão crucificação de Cristo que ele se deixa evidenciar em seu lamento:



Se ele bem lembrava da sua História Sagrada, nos tempos em que Deus foi crucificado no lato do morro era coisa comum, que podia acontecer a qualquer um, menos a um inocente e a um Deus, é claro. Mas agora? Então agente podia passar pela porta da casa da gente, diante da mulher da gente, com uma cruz nas costas, sem dizer nada? (Ibidem, p. 194).

Essa conjuntura representa a vivência de um católico praticante diante da necessidade de se libertar de um estado de culpa, como também dos seus mais íntimos defeitos.

Na narrativa de Antonio Callado, surge no meio da multidão, o Monteiro da farmácia, cuja descrição, trata-se de um velho implicante que indaga Delfino sobre os motivos que pretende carregando a cruz. O fato é que o Monteiro da farmácia, desapontado em não ter respostas, o empurra. Sua queda é comparada a de Jesus por meio do que Genette chamou de metatextualidade. “Sua queda fizera todos pensarem na verdadeira história da cruz e era intolerável comparar a doídice de Delfino com a Paixão de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.” (Ibidem, p.195).

Aquela primeira queda aponta semelhanças nítidas com a Via Crúcis. Em primeiro lugar o fato de Delfino não receber ajuda para levantar a cruz. “Apoiou-se nas duas mãos e a cruz veio atrás dele, batendo-lhes nas costas. [...] não podia reagir [...] Delfino levantou, sacudiu o pó dos joelhos, ergueu a cruz – como agora pesava Senhor!” (Ibidem). O sofrimento de Delfino e sua ligação com o Senhor, tentando não se atentar para aquele alvoroço, trazem um interdiscurso com a oração dessa estação da Via Crúcis:

Sofro, sem que ninguém se compadeça de Minha dor! A multidão Me acompanha e não há uma só pessoa que tenha piedade de Mim. Todos Me rodeiam como lobos famintos, desejosos de devorar sua presa... É que todos os demônios saíram do inferno para tornar mais duro o Meu sofrimento. (La Gran Cruzada Del Amor y Misericordia, 2004, p.4).

Esse alvoroço de pessoas se aglomerando só acarreta na segunda queda de Delfino “... o outro lhe pisara duramente o pé. Delfino caiu de novo no chão...”. (CALLADO, 1974, p. 196). Isso acaba confirmando ainda mais a relação do hipertexto do romance em estudo com o hipotexto da Via Crúcis, através da qual os fieis católicos refletem sobre o sofrimento de Jesus perante o peso da cruz.

Na obra, o narrador busca ser fiel ao hipotexto da Via Crúcis, ao citar os fotógrafos que, mesmo que o fizessem cair, ajudam-no, remontando a imagem acima da sétima Estação: “... o rapaz, desconcertado, tinha posto a mala das

gravações no chão e apanhado a cruz para ajudá-lo.” (Ibidem). Essa analogia faz refletir sobre os tropeços que sucedem no caminho do fiel, mostrando que a ajuda do outro pode contribuir para que o homem se erga e continue sua trajetória. Na oração da Via Crucis, essa ajuda ao levantar a cruz posiciona a pessoa de Jesus clamando aos fieis para que carreguem a sua cruz, seu fardo. “Filhos Meus, que seguem Meus passos, não solteis vossa cruz por mais pesada que esta vos pareça. Fazei isto por Mim, pois carregando vossa cruz ajudar-Me-eis a carregar a Minha...” (LA GRAN CRUZADA DEL AMOR Y MISERICORDIA, 2004, p.8).

Como se pode perceber, a análise da hipertextualidade dessa obra, com contatos com os seus hipotextos, expressa interdiscursos com a doutrina católica.

O tom sacro aumenta quando “Manuela preta, doceira, fez o sinal-da-cruz olhando para ele e se ajoelhou.” (CALLADO, 1974, p. 197). Delfino não só representa teatralmente para os fotógrafos e reportagens como agora passa a assumir um papel de transcendência, caráter assumido pelos personagens calladianos. O valor arquetípico de Jesus a Delfino o envolve num processo de sacralização para aquela plateia.

Numa figuração crescente de semelhança do personagem Delfino ao messias, a condição do primeiro agora se acentua ainda mais. Um herói agonizante aproximando de heróis bíblicos martirizados como Cristo. No enredo, essa imagem se torna manifesta:

Ah, mas como lhe doíam os dois ombros. Aliás sentia-os molhados, e só podia ser sangue. Olhou com o rabo do olho e viu, como um calafrio, que era sangue mesmo, já fazendo nódoa na camisa. E seus joelhos sangravam também, aparecendo na calça rota pelas pedras. (Ibidem).

O narrador calladiano busca associar à figura de Delfino a recorrência da História do Cristo. Ao descrever o sangue, as dores, assemelhando a encenações diversas da Paixão do Senhor visto em filmes e teatros. Ainda mais próxima de seu hipotexto, a narrativa solilóquia e introspectiva do herói calladiano permeia uma oração: “Oh, Senhor, Senhor! ’, gemeu Delfino, agora com pena de si mesmo, de seu ridículo, o inútil de tudo aquilo, do aborrecimento que seria sua vida naquele lugarejo depois de tamanha maluquice.” (Ibidem). Isso versa uma metatextualidade com a oração de Jesus: “À hora nona, clamou Jesus em alta voz: Eloí, Eloí, lama, sabactâni? Quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?” (Marcos 15, 34). Esse transtexto enuncia um discurso de

busca de sentido para a situação martirizadora, Delfino, a exemplo de Jesus, enfraquece diante de sua penitência, onde sua condição humana, atrelado as dores, colocam-lhe numa situação de frustração e descrença.

Nessa desilusão diante do sofrimento, o enredo culmina num estado simbólico-metafórico de morte, como se pode ver nas palavras do narrador: “o cansaço, o esgotamento, o esforço sobre-humano embrulharam-lhe as ideias, numa súbita turvação. Julgou-se outra vez dentro do esquife do Senhor Morto.” (CALLADO, 1974, p. 197). Notam-se figuras metafóricas diversas que acentuam o estado de morte de Delfino. E ainda, trechos que metatextualizam o momento em que Jesus morre entregando seu espírito: “Estava em levitação, pendente de nada, em pleno espaço, manto roxo de estrelas a cobri-lo, manto de estrelas de Marta a ocultá-lo do céu.” (Ibidem). Surgindo a figura feminina de sua amada, aquela por quem foi capaz de cometer todos os delitos e sacrilégios, da qual demonstra um amor-amor, associado a um amor que vai além da via terrestre, localizável na alma. Como também a metáfora do manto roxo, que na simbologia da igreja católica assume a semântica de penitência, aflição e melancolia. Enquanto no hipotexto: “Então, Jesus clamou em alva voz: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito! E, dito isto, expirou” (Lucas 23, 46). A essa recorrência, o romance de Callado estabelece um diálogo hipertextual epígono com a 13ª estação da Via Crucis, na qual “Jesus morre pregado na cruz”.

Ainda nesse cenário, ganha destaque a figura do personagem Juca Vilanova, o qual havia encomendado o serviço sujo do roubo da santa. Curioso notar a analogia que o narrador faz desse personagem ao Judas Iscariotes da História do Messias.

No enredo do romance, essas explicações provem mais uma vez de uma narrativa monológica e introspectiva:

... viu seu Juca Vilanova! Abriu bem os olhos. Sim, era ele, ou melhor, era a estátua do Judas Iscariotes feita pelo Aleijadinho. Os grandes olhos, os bizarros bigodes caídos, até as mãos, os pés imensos. Sim, era ele! Ah por isto Adriano tinha saído tão perturbado da capela há treze anos, por isto seu Juca Vilanova queria tanto a estátua para picá-la em pedacinho, moela em pó de pau... Ali estava ele, ele de fato, segurando convulso um saco de dinheiro. Seu Juca e seus contos de réis do demônio, seu dinheiro maldito, os juros de Judas, dos 30 dinheiros. (CALLADO, 1974, p. 197-198).

A nítida semelhança não explicada no romance do personagem Juca Vilanova e Judas é que justificam a ganância do primeiro em possuir a imagem para destruí-la, numa alusão as moedas que Judas recebeu para entregar Jesus.

Culminando numa interpretação que contempla os desejos humanos, neste caso, a vontade ardente de Delfino em se casar com Marta a qualquer custo, atrelada aos desejos demoníacos da figura do Judas Traidor representados por Juca Vilanova. É notável a descrição de semelhança da escultura ao personagem, numa espécie de associação de dois antagonistas: o pertencente a trama de Delfino e o outro da história de Cristo, como também uma possível maneira de desenhar, no espaço da narrativa, a descrição da arte de Aleijadinho.

Atentando para esse enredo, podemos notar certa intenção de Callado em dialogar com uma temática religiosa, na qual Delfino teve a opção na sua vida de aceitar o novo delito proposto por Vilanova ou se confessar com o padre Estêvão e cumprir sua penitência. Um dinheiro que simboliza o preço da alma, um arquétipo do preço de uma escolha. Uma metáfora da obra que pode significar vender a alma ao demônio por meio da corrupção do dinheiro ou se libertar por meio da cruz. A cruz assume nesse sentido o arquétipo de libertação. Por meio dela, o Messias venceu a morte e ressuscitou. Isso configura um dos maiores mito da Bíblia: o Messias. Num arquétipo de que o bem vence o mal. É essa a significância que assume o signo penitência a porta de entrada para a remissão. Tendo esse último como signo de alívio e consciência tranquila, como se pode ver na passagem narrativa abaixo. Nesse enredo, fica clara a opção de Delfino assumir o caminho do Messias. Essa sua escolha o põe um estado transcendente:

Delfino sentiu uma vida nova no corpo. Não lhe incomodava mais os ombros feridos, os joelhos ralados. Não sentia mais humilhação nem vergonha. Sabia que nada o atingiria nem humilharia mais, que estava dentro da redoma da penitência, dentro de um sino transparente onde os pecados são macerados como cadinho e soprados ao vento em badaladas. (Ibidem, p. 198).

Ele não só se liberta da culpa, mas assume um plano de dimensão mística e divina, além da hipocrisia e pecados oriundos da fraqueza humana. A obra mostra que os conflitos ocorridos com Delfino no enredo o fizeram assumir verdadeiramente a condição do Messias. Uma luta que não durou só o tempo da penitência, mas 13 anos em estado de culpa e agindo do lado errado. E Adriano, que sempre esteve do seu lado, junto aos desacertos, torna-se o personagem que tenta o convencer a parar com sua penitência. Mas nada abalaria esse herói: “Delfino deu tal repelão com a cruz que quase derrubou Adriano.” (Ibidem). Num enredo que põe Delfino cada vez mais num estado de libertação de seu pecado e de sua culpa, virando as costas para aqueles que lhe fizeram desviar de sua

crença e de seus preceitos.

O desfecho associa dois profetas e dois personagens bem amados por Delfino: “Duas figuras humanas ele já divisava no portão, uma perto de Isaías, outra perto de Jeremias.”. (Ibidem, p.199). Esse final do romance aproxima do contato com as histórias dos profetas, que como ele, tudo está consumado, Jesus vem cumprir o que os escritos proféticos relatam. E Delfino, a exemplo de Cristo, carrega sua própria cruz, vence o mal que tem dentro de si, e se torna uma pessoa nova.

Na crença da tradição religiosa católica, assim como em muitas outras religiões, faz-se presente o sacrifício pelo perdão dos pecados. Essa atitude significa muito mais na subjetividade religiosa e moral de Delfino Montiel. Significa ganhar o respeito e a dignidade novamente. A libertação do estado de culpa e vergonha. A sublimação da alma, apesar da dor física. O encantamento de ver sua esposa derramada de lágrimas nascer de novo. Essas duas figuras à sua espera, no final da penitência, fazem uma alusão à 12ª estação do hipotexto: “Jesus pendente cruz, a mãe e o discípulo.” A narrativa finaliza com os dois subindo as escadas com a cruz e põe-na no lugar de volta. Um desfecho harmonizado pela junção do casal, família, pelo perdão da sua esposa, pela paz da cidade e pela consciência tranquila de Delfino.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A leitura de signos numa interpretação literária se dá de forma a confrontar saberes diversos, conhecimentos da religião e da teologia, aliado a confronto entre textos bíblicos e da tradição da doutrina católica, caracterizando os elementos da cadeia semiótica em relação no processo hermenêutico.

Por isso, na leitura da obra, fica evidente a forma como o objeto de leitura, nesse caso o romance *A Madona de Cedro* possibilita ao interpretante inferências de significações das mais variadas. Isso acontece graças ao seu potencial psíquico, assim como toda gama de conhecimentos e culturas associadas na obra.

Além disso, nesse confronto transtextual, os signos se inter-relacionam, completam-se, condensam-se e repelem-se de modo que dão origem a diversos outros signos, fator que caracteriza o crescimento do signo em transferência de outras representações que a obra literária toma como sua.

## REFERÊNCIAS

*Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulos, 2002.

CALLADO, Antonio. *A Madona de Cedro*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1974.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

FEUERBACH, Ludwig Andreas. *A essência do Cristianismo*. Trad. Adriana Verissimo Sennão. Lisboa: Fundação Calouste, 2001.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos - a literatura de segunda mão*. (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos) Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

LA GRAN CRUZADA DEL AMOR Y MISERICORDIA. *A Via Sacra*. ANE Brasil, São Carlos, São Paulo, 2004. Disponível em <<http://grandecruzada.leiame.net/>> Acesso em 01/09/2012.

MAGALHÃES, Antonio. & PORTELA, Rodrigo. *Expressões do sagrado: reflexões sobre o fenômeno religioso*. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2008.

SANTAELLA, Lucia. Peirce's Semioses and the Logic of Evolution. *Signs of humanity l'homme et ses signens*. Mouton de Gruyter, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

## (ENDNOTES)

1 **Geam Karlo Gomes** é mestrando do Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (UEPB). Graduado em Letras com habilitação em Português e Inglês. Especialista em Programação do Ensino de Língua Portuguesa (UPE, 2007) e Especialista em Gestão do Trabalho Pedagógico – Supervisão e Orientação Escolar (UNINTER/FACINTER, 2012).

## A DIMENSÃO LINGUÍSTICA DO GÊNERO EX-VOTO: UMA ANÁLISE DOS PRIMEIROS QUADROS VOTIVOS DO BRASIL

SANTANA, Doralice Pereira de  
Universidade de Évora - doralices@gmail.com

MARÇALO, Maria João B. M.  
Universidade de Évora - marcalomaria@gmail.com

### RESUMO:

Ex-votos operaram, na realidade sobrenatural, uma projeção da realidade individual e social. Surgem da necessidade do fiel, de dar testemunho da ação divina em sua vida. O foco deste trabalho é a sua natureza linguística. Embora representados, muitas vezes, por símbolos não-verbais, como esculturas de cera, barro ou madeira que representam réplicas das partes do corpo que foram curadas em supostos milagres, além de fotografias, quadros pintados a óleo, etc., há exemplares em que a linguagem verbal se faz presente. Na Pinacoteca de Igarassu/PE, encontram-se quatro painéis votivos de 1729, pertencentes à Igreja dos Santos Cosme e Damião, os quais compõem a amostra tratada nesta investigação.

### PALAVRAS-CHAVE:

Gêneros textuais, Ex-voto, Retórica.

### INTRODUÇÃO

Este trabalho situa-se no campo dos estudos da análise de gêneros textuais e propõe uma investigação linguística de ex-votos na perspectiva da abordagem da Nova Retórica da Escola Norte-Americana.

A tradição votiva, atividade social em cuja esfera discursiva ocorrem os ex-votos, apresenta-se como um antigo costume religioso dos povos ibéricos, que remonta mesmo ao Cristianismo Medieval e à Antiguidade, e consiste em estabelecer entre o humano e o sobrenatural, um vínculo de dialogicidade, que parte da crença em que a voz humana poderá ser ouvida por tais entidades as quais responderão atendendo-lhe os pedidos (SANTANA, 2011). Partindo desse princípio dialógico eivado de alteridade e responsividade (aqui em termos bakhtinianos), pedidos poderão ser atendidos, ao considerar que o ser sobrenatural está investido de poderes sobre-humanos, de atuação nas causas sem solução material. É a constatação dos limites do homem enquanto ser inacabado, aliada à sua fé, que impulsiona a tradição votiva. Nesse sentido, como bem lembra

Nogueira (2006), *O ex-voto começa por operar uma projeção da realidade individual e social na realidade sobrenatural.*

Desse modo, é por meio dos ex-votos que as promessas feitas ao sobrenatural em troca da solução para as aflições do homem religioso, são pagas (SANTANA & MARÇALO, 2011). Há ex-votos depositados em diversas igrejas e salas de milagres no Brasil e em Portugal, o que revela um importante conjunto dessa expressão na lusofonia. A transposição geográfica da tradição de Portugal para o Brasil, é um relevante dado histórico do gênero, marcado na relação entre os dois países.

O Projeto Ex-votos do Brasil, desenvolvido na UFBA<sup>1</sup> é um exemplo da preocupação de pesquisadores de diferentes áreas na preservação do patrimônio e na organização de um *corpus* a ser disponibilizado para outros pesquisadores interessados no tema. Em investigação linguística sobre o tema, Oliveira (2008) busca as origens do português popular brasileiro, por meio da análise de ex-votos. Aqui, propomos uma investigação dos ex-votos, que enquanto gêneros textuais são capazes de expressarem a manifestação coletiva presente nas realizações individuais, entendida como em Nogueira (2006) quando diz que:

Ao esquecer-se (despojar-se) de si no interior da relação de dádiva (graça) divina, o cristão torna-se plenamente presente em si e nos outros. O pagamento da promessa é a marca da densidade da sua individualização, dentro da dimensão comunitária do acto de maravilha e arrebatamento divinos (Nogueira, 2006:3).

Essas formas relativamente estáveis (BAKHTIN, 2003) de manifestação da fé, por meio da linguagem, exercidas no campo da atividade religiosa, são representadas muitas vezes por símbolos não-verbais, como esculturas de cera, barro ou madeira que representam réplicas das partes do corpo que foram curadas em supostos milagres, além de fotografias, quadros pintados a óleo, mas também há placas, bilhetes, ou legendas, em que a linguagem verbal se faz presente.

## REFERENCIAL TEÓRICO

Em cada campo de atividade, existem e são empregados gêneros que correspondem às suas condições específicas. Uma determinada função (científica, técnica, publicitária, cotidiana) aliada a determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, ou seja, tipos de enunciados relativamente estáveis. *Os gêneros do discurso são*

<sup>1</sup> Universidade Federal da Bahia.



*correias discursivas de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem* (BAKHTIN, [1929] 1999, p.268). Os diferentes gêneros do discurso pressupõem diferentes projetos de discurso dos falantes ou escreventes. Desse modo, a preocupação em tornar sua fala inteligível é apenas a parte abstrata do projeto de discurso do falante.

É a *intenção discursiva* ou *vontade discursiva* do falante que determina a escolha da forma de gênero na qual será construído o enunciado. Essa escolha é também determinada pelo campo e pela situação concreta da comunicação discursiva, pelas considerações temáticas, pela composição pessoal de seus participantes, etc. Bazerman (2006) afirma serem os textos *atos de nossa vontade, motivados pelos nossos desejos e intenções*. Ele comenta que os textos escritos nos ajudam a afirmar nossa presença no mundo social em que estamos inseridos.

Bazerman (2006) afirma, ainda, serem os gêneros, além de formas textuais, formas de vida, modos de ser, *frames* para a ação social, lugares onde o sentido é construído. Gêneros são também entendidos como práticas sociais, assim como as define Fairclough (2001). Enfim, *os gêneros moldam os pensamentos que formamos e as comunicações através das quais interagimos* (BAZERMAN, 2006, P. 23).

Sobre o conceito retórico de gênero, Bazerman (2006) diz que associa, desde a sua fundação há 2500 anos, baseada no interesse pela eficácia do enunciado, a forma e o estilo desse mesmo enunciado com a ação social, a situação e a ocasião em que ele se realiza. Ele explica que a definição de gênero de Miller como *ações retóricas tipificadas baseadas em situações recorrentes* (MILLER, 1984, p. 159), está atrelada à sua reflexão sobre a discussão retórica de gênero, associada aos conceitos sociológicos de tipificação.

Miller (2000), por sua vez, examina a retórica aristotélica em *Rereading Aristotle's Rethoric*, retórica esta, também comentada em Bazerman (2006), a partir da discussão sobre os conceitos de invenção e descoberta, os quais, segundo a autora, merecem uma maior exploração a fim de esclarecer o ponto de ambiguidade entre eles.

Miller (1994, 1984) define gênero como ação recorrente e significativa, e como artefato cultural. A autora diz que, quando pensou desse modo, estava tentando enfatizar uma noção de gênero retoricamente útil que deveria estar ancorada

em certas convenções de discurso nas quais uma sociedade estabelece os modos de agir, em conjunto. Ela afirmou, então, que *como padrões recorrentes do uso da língua, os gêneros ajudam a constituir a substância da nossa vida e cultura* (MILLER, 1984, P. 163).

A exemplo disso, ela cita os trabalhos de Bazerman (1988) e Jamieson(1975) que investigaram a evolução de determinados gêneros ao longo do tempo e perceberam mudanças, historicamente e culturalmente situadas, em sua constituição. Assim, entendendo gênero como artefato cultural, é possível perceber que conjuntos de gêneros caracterizam uma cultura, segundo Miller (1994; 2009).

Esses conjuntos de gêneros representam um sistema de ações e interações com localização e função social específicas, bem como valor ou função repetida ou recorrente. Recorrência, aqui, implica em entendimento de situações tais como “comparáveis”, “similares”, ou “análogas” a outras situações (MILLER, 1984, p.156).

Para Fairclough (2001), o discurso, enquanto parte da atividade social constitui os gêneros, os diversos modos de agir, de produzir vida social, em modalidades semióticas. Como exemplos de gêneros, ele cita a conversa do dia-a-dia, encontros de vários tipos de organizações, entrevistas políticas e de outros tipos, e resenhas de livros.

## **O CORPUS**

Os ex-votos são uma prática social vivenciada até hoje, em várias partes do mundo. A Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, dá conta de que no Brasil, a tradição remonta ao século XVIII e aos ex-votos encontrados na pinacoteca do convento de Santo Antônio de Igarassu, em Pernambuco, procedente da Igreja de São Cosme e Damião, pintados no ano de 1729. Em Salvador, Bahia, no mosteiro de São Bento, encontra-se a pintura de 1745, que representa a figura daquele beneficiado pelo milagre, Agostinho Pereira da Silva, que teria escapado de ladrões em razão da promessa feita a Nossa Senhora dos Remédios.

No Museu do Estado de Pernambuco, encontram-se três painéis, datados de 1709, representando as históricas vitórias nas batalhas dos Montes Guararapes, em Jaboatão dos Guararapes, e do Monte das Tabocas, em Vitória de Santo Antão, ambas as cidades situadas no estado de Pernambuco. Estes seriam, portanto os ex-votos mais antigos do Brasil. Nesta breve investigação,

tratamos apenas os ex-votos encontrados na cidade de Igarassu, que por si sós já são representativos de uma época e de um dado contexto sociocultural.

## TEXTO 1

Denominação do painel: A chegada dos portugueses a Igarassu

Dimensões: 1,48m x 2,42m

Procedência: Igreja dos Santos Cosme e Damião em Igarassu, Pernambuco

Século XIII – 1729

Técnica: têmpera<sup>2</sup>

A pintura retrata as duas embarcações que trazem o exército português, atracando às margens do Rio, e a batalha entre portugueses e índios, na qual os segundos foram derrotados. A imagem dos Santos Cosme e Damião é vista sobre uma nuvem, observando a batalha com as mãos impostas sobre o exército português denotando a intervenção sobrenatural como garantia da vitória que representa a conquista da terra. Abaixo da ilustração, está a seguinte inscrição:

Apr<sup>a</sup> terra q̄ em Pernco. Tiveram os Portugueses foy esta d€ Igarajsû [Nome, q̄ lhe trouce aadmiraçãõ dos Naturaes vendo adrandeja das nofsas embarçaõens, fendo omesmo nafua Lingua Igarajsu q̄ Não grde.] chegando aella noanno d̄ 1530. em 27 d̄ 7.bro dia d̄ SS. Cosme e Damião, cõ cujo patrocínio vencêraõ nomes dia tão grde. multidãõ d̄ Indios, cõfexpulsâraõ fora atribuindo aos S.tos a vitoria. V.e Fr. Raf. De IHS. In Cast. LuS. L. 1. N. 15.Ep.<sup>a</sup> mayor triunfo do esquecim.to Jefês este dep.te das esmolâs q̄ deo p.<sup>a</sup> esta Igr.<sup>a</sup> Ill.mo S.or D. Joseph Fialho defel. Mem. Noaño de 1729., ã qfêj a festa aos S.tos â sua custa.

## TEXTO 2

Denominação do painel: Fundação da Igreja dos Santos Cosme e Damião

Dimensões: 1,48m x 2,42m

Procedência: Igreja dos Santos Cosme e Damião

Século XIII – 1729

Técnica: têmpera

O quadro mostra a Igreja sendo construída.

Transcrição da legenda logo abaixo da ilustração:

Vencidos os Indios pelos Portugueses em dia de SS. Cosme e Damiaõ, em Reconhecim.to de taõ gr.de beneficio no mesmo lugar da Vitoria, q̄ foy este de - Igarajsû fundâraõ logo este Templo, opr.<sup>o</sup> q̄ houve em Pern.co, eõ confagrâraõ. Aos gloriofos S.tos donde foraõ. Sempre continuas as suas marav.<sup>as</sup>, edebaixo da protecçãõ dos mesmos S.tos fundaram esta villa q̄ também foy apr.<sup>a</sup> Ita P. Raf. De IHS. inCast. luS. L. 1. N. 15. Ep.<sup>a</sup> mayor memoria Semandou por este quadro no anno de 1729, ecõdeo de esmola o R. L.do Felis Mach.<sup>o</sup> Fr.e coadjutor do R.e

### TEXTO 3

Denominação do painel: Invasão e saque de Igarassu pelos Holandeses

Procedência: Igreja dos Santos Cosme e Damião

Século XIII - 1729

Técnica: têmpera

Vê-se neste quadro, homens que seriam holandeses, sobre os telhados das casas e das igrejas retirando-lhes as telhas. Alguns desses homens aparecem caídos ao chão. Os Santos Cosme e Damião, do alto, sobre uma nuvem, parecem comandar os castigos aplicados aos que se atreveram a tocar os telhados “sagrados”.

Transcrição da legenda:

Depoes dos olandefes terem saqueado esta villa de Igarafsû no anno de 1632. Tornando â ella notempo emq estavam povoando Ittamaracâ â buscar atelha dealgumas cafas, e Igr.<sup>as</sup> p.<sup>a</sup> as fabricas, q fasiam, yndo â destelhar também esta Igr.<sup>a</sup> Mat̃is de SS. Cosme e Damiâm, o naõ podêraõ confeguir. Por q̃ dos q subiram huns ficaram cegos, outros mortos. Ita Com. Frad. Epera memoria Jepôs este quadro no anno de 1729. Que deo de esmola o R. P.e Manoel de Barros Valle.

### TEXTO 4

Denominação do painel: A peste da febre amarela de 1685

Dimensão: 1,48m x 2,42m

Procedência: Igreja dos Santos Cosme e Damião

Século XVIII – 1729

Técnica: têmpera



Este quadro votivo mostra as cenas de morte e flagelo das cidades próximas, pela febre amarela, representada por um esqueleto portando uma foice, tal qual as imagens que simbolizam a morte. Corpos amontoados denotam um

cenário de doença, morte e dor que passou pelas cidades de Recife, Olinda, Ilha de Itamaracá e Goiana, tendo deixado ileso a cidade de Igarassu, mais uma vez poupada pela ação dos santos padroeiros, que aparecem no quadro, afugentando a morte. Logo abaixo, a seguinte inscrição explica a ilustração:

Hum dos especiaes favores q tem Receb.º esta freq.ª de Igarafsû dos Jeos Padroeyros S. Cosme e S. Damiâm, foy ô defenderem â da pefte, âq. Chamaram males que infestaram â todo Pern.co, edurârão m.tos anos começando node 1685, e ainda q pafsârão â Goyana eâ outras freg.ªs adiante, Jo a toda esta de Igarafsu deixaram intacta, por que febêm 2 ou 3 pejsos pafsar â outra, o que tudo hê notr.º Ep.ª memoria Jepôs este quadro no anno de 1729, eodeo de esmola M.el Frra.ª de Carv.º

## TRATAMENTO DO CORPUS

Ao tomar os quadros acima descritos, e observá-los de uma perspectiva sociorretórica, levam-se em consideração as seguintes preocupações apontadas por Miller (2009):

1. A tipificação dos textos como gêneros retóricos que se caracterizam pelas semelhanças nas estratégias ou nas formas no discurso, nas audiências, nos modos de pensar, nas situações retóricas;
2. Como o gênero pode representar uma ação retórica tipificada, e como os modelos podem ajudar a esclarecer a natureza e a estrutura dessa ação retórica.

Desse modo, e considerando ainda *a experiência retórica do povo que cria e interpreta o discurso*, como sugere Miller (2009), percebe-se que os quatro textos, funcionam, a priori, como legenda explicativa da história representada em cada um dos quadros votivos. No entanto, conhecendo a ação retórica subjacente a esses quadros, verificada também, nos quadros ou tábuas votivas encontrados na Ermida de Nossa Senhora do Carmo, em Azaruja, Portugal (SANTANA, 2011), igualmente datados do século XIII, notam-se recorrências, analogias e similaridades nas formas retóricas. Sendo a audiência primeira, os santos milagreiros e, por conseguinte, toda uma população de fiéis que recebem esses textos como testemunhos de fé.

Retomando a “situação” retórica, compreende-se o momento em que os milagres teriam acontecido em Igarassu, reconhecendo-o como o momento histórico em que primeiro os portugueses estavam conquistando as terras brasileiras, por meio de batalhas sangrentas contra os índios, que antes deles

possuíam essas terras, e depois os holandeses, também por meio de batalhas sangrentas contra portugueses e brasileiros com o mesmo objetivo. A fé dos portugueses e a forma como estabeleciam sua relação com a divindade, foram o “motivo” que trouxe o ex-voto como ação retórica. Pois segundo Miller (2009, p. 23), *se gênero representa ação, tem que envolver situação e motivo, uma vez que a ação humana, seja simbólica ou não, somente é interpretável num contexto de situação e através da atribuição de motivos.*

Os ex-votos de Igarassu, seguem uma sequência de acontecimentos, e embora todos tenham sido pintados e oferecidos à Igreja dos Santos Cosme e Damião no ano de 1729, os milagres não aconteceram nesse mesmo ano, nem ao mesmo tempo. No episódio da peste da febre amarela, do texto 4, por exemplo, que segundo o autor do ex-voto, teria durado vários anos, começou no ano de 1685. Não se pode precisar em que momento da história entre o ano de 1685 e o fim da peste, a cidade de Igarassu foi alvo da graça dos dois santos, o que nos leva a compreender que não houve casos de febre amarela na cidade durante o referido período, não importa o quanto ele tenha durado de fato. Tendo sido este o contexto de situação, o motivo seria então, o pagamento da promessa, que levou ao surgimento do ex-voto.

Por sua vez, retoma-se a situação no texto 3 ao ler a narração do saque pelos holandeses àquela vila, no ano de 1632. O milagre que relata é o do castigo imposto aos holandeses que subiram no telhado da igreja matriz para retirar-lhe as telhas, morrendo logo em seguida ou ficando cegos, o que foi atribuído à ação dos Santos Cosme e Damião, segundo a crença do povo da época, em que se baseia sua experiência retórica, estabelecendo-lhe o motivo.

O texto 1 determina a data da chegada das embarcações portuguesas ao local em que hoje se encontra a cidade de Igarassu, como 27 de setembro de 1530, dia dos Santos Cosme e Damião, dia este em que foi travada batalha entre índios e portugueses, e que os segundos saíram vencedores, acreditava-se, pela ação dos santos padroeiros. Por este motivo, em 1535 fora erguida a Igreja em honra dos milagreiros e protetores, que embora a data não esteja registrada no texto 2, a exemplo dos demais, é amplamente divulgada em materiais produzidos por entidades que cuidam do patrimônio histórico e reconhecida por muitos historiadores como a igreja mais antiga do Brasil.

Desse modo, temos claramente nos quatro textos, a situação retórica e o motivo que caracterizam o gênero retórico tanto pelas semelhanças tais como descritas em (1), como ao representar ações retóricas tipificadas (2), esses modelos não só as caracterizam como esclarecem sua natureza e estrutura, de modo a demonstrar que ex-votos são ações que refletem a experiência retórica de um povo que os cria e interpreta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o funcionamento do discurso através dos gêneros enquanto ações retóricas é um desafio para além da simples classificação. É necessário, para tanto, buscar uma compreensão dessas ações num dado momento histórico e cultural de um povo, para a partir da situação retórica, entender os motivos sociais subjacentes às formas do discurso.

A recorrência da situação também produz a recorrência das formas discursivas, dos gêneros retóricos. Ela é, segundo Miller, importante para uma teoria de gêneros quando representam as situações retóricas, recorrentes por natureza, e são compreendidas como um princípio de comparabilidade, analogia ou de similaridade de umas situações para com outras.

Portanto, o estudo de gêneros não deve, como salienta Miller, se tornar trivial. É central para a compreensão do gênero como ação retórica, relacionar a retórica e seu contexto de situação.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, [1929] 1999.

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, [1953] 2003.

BAZERMAN, C. *Gênero, agência e escrita*. São Paulo: Cortez, 2006.

Enciclopedia Itaú cultural de Artes Visuais. *Ex-voto*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=5433](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5433)> 2012. Acesso em: 28/05/2012.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança Social*. Brasília: Ed. UNB, 2001.

MILLER, C. Genre as Social Action. *Quarterly Journal of Speech* 70. Pp. 151–167. 1984. Disponível em: <<http://www4.ncsu.edu/~crmiller/Publications/MillerQJS84.pdf>>. Acesso em: 03/04/2009.

MILLER, C. R. Rethoric Community: the cultural basis of genre. In: Genre and the New Rethoric. pp. 67-78. Taylor and Francis, 1994. Disponível em: << <http://www4.ncsu.edu/~crmiller/Publications/MillerT&F94.pdf>>> Acesso em: 03/04/2009.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia. Recife: UFPE, 2009.

\_\_\_\_\_. The Aristotelian 'Topos': Hunting for Noveltry. In: Rereading Aristotle's Rethoric. pp. 130 – 146. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000. Disponível em: < <http://www4.ncsu.edu/~crmiller/Publications/ToposSIUP00.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2009.

NOGUEIRA, Carlos. Aspectos do ex-voto pictórico português. Culturas populares. Revista Eletrônica 2, mayo-agosto, 2006. Disponível em: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/nogueira1.htm>

OLIVEIRA, Klebson. As tábuas votivas: imagem e texto no mesmo endereço. 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo3.pdf>>

SANTANA, D. P. de; MARÇALO, M. J. *Gêneros textuais como ação social e prática sociorretórica e sócio- discursiva: o problema dos ex-votos*. Resumo estendido. 2ª Conferência Internacional sobre Gramática e Texto – GRATO 2011. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em:<< [http://www.clunl.edu.pt/resources/docs/grupos/gramatica/grato2011/resumosgrato/37\\_santana&mar%C3%A7alo.pdf](http://www.clunl.edu.pt/resources/docs/grupos/gramatica/grato2011/resumosgrato/37_santana&mar%C3%A7alo.pdf) >>

SANTANA, D. P. de. *A Polifonia da Fé: a dimensão linguística dos ex-votos em Portugal e no Brasil*. Actas del XVI Congreso Internacional de la ALFAL. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2011b.



## A EMPRESA DE *LINGERIE* DULOREN E SEU *ADVERGAME* DE SEDUÇÃO: “CENSURADA – MONTE SUA FANTASIA”

COELHO, Patrícia M. F.  
TIDD -PUC-SP/Bolsita FAPESP - patriciafariascoelho@gmail.com

### RESUMO:

Esta pesquisa analisa o *advergame* feminino “Censurada – Monte sua fantasia” da empresa de *lingerie* Duloren, partindo da semiótica greimasiana, para compreender de que forma foram utilizadas imagens eróticas e/ou pornôns na criação das imagens, para manipular a jogadora a *fazer-fazer*: jogar. O objetivo é tentar compreender esse novo tipo de mídia. Como *corpus*, temos o *advergame* da Duloren que é um jogo digital criado pela empresa para propagar sua marca e, e criar um ambiente interativo com os consumidores. Neste artigo buscamos compreender se a causa do crescimento dessa mídia é a possibilidade de sua criação interativa com a consumidora e também compreender porque esse *game* foi rejeitado.

### PALAVRAS-CHAVE:

*Advergame*, Jogos, Semiótica discursiva, Imagens eróticas, Mídia digital.

### INTRODUÇÃO

O *advergame* é, atualmente, uma das novas estratégias da publicidade, ele caracteriza-se como um jogo digital criado junto com o nome e com os valores de um produto ou marca. Dessa forma, a empresa fixa seu nome e seus valores no inconsciente da jogadora, enquanto essa *pensa e crê* estar apenas jogando (brincando). Devido a esse potencial de manipulação dos valores entre empresa e consumidor seu uso nas campanhas publicitárias tem crescido cada vez mais, por isso a empresa de *lingerie* Duloren, uma das mais vendidas no território nacional, apostou nessa nova estratégia publicitária e criou o *advergame* intitulado *Censurada – Monte sua fantasia*. O potencial dessa estratégia é reforçado com os dados apresentados pela *Entertainment Software Association*, na revista *Industry Facts* em 2009 que enuncia que “o número de mulheres maiores com 18 anos jogando é superior ao de jovens com 17 anos ou menos do sexo masculino”.

O *advergame* da Duloren se encontra no endereço <http://www.duloren.com.br/v1/kamasutra/> e sua escolha deve-se ao fato da empresa ter sido obrigada a retirá-lo de circulação logo após seu lançamento devido à reação negativa e

rejeição por parte do público - consumidor, *internauta*. Aliás o próprio *site* criado para essa campanha foi retirado do ar e teve que ser rapidamente substituído por outro. Ressalta-se ainda que os *games* encontrados neste *site* da Duloren, no caso três (*Censurada*; *Cresça e apareça*; *Papo vai, papo vem*), trazem um conteúdo imagético que mistura sensualidade e sexualidade, em um clima de jogo e diversão.

A novidade criativa desses jogos está em apresentar imagens eróticas tanto em sua criação como no ato do jogo, pois a jogadora cria sua fantasia com suas fotos ou de quem quer que ela queira e tem, ainda, a possibilidade de poder enviar por *email* as imagens que ela criou, continuando assim a brincadeira. Nesses *advergames*, verifica-se a criatividade de imagem (publicidade e agência) sede espaço para a criatividade estratégica que se caracteriza em buscar fazer o *game* ter sucesso e, desse modo, tentar manter o controle e domínio sobre a marca.

Bogost (2007) um estudioso dos jogos digitais explica em seu livro *Persuasive games* que os jogos após terem sido criados escapam ao controle de seu criador e os jogadores-usuários criam direções de uso que não haviam sido previstas no jogo no momento de sua criação. É por isso que uma empresa deve atentar-se sobre os *games* que são criados e veiculados a sua marca, pois depois de estarem *on line* podem ser usados de maneira que não haviam sido pesadas no ato de sua criação e acabam por funcionarem como uma publicidade contra a empresa como no caso no jogo em análise.

Além do problemático contexto de sua veiculação e os meandros de sua criação publicitária, outro principal interesse de analisar esse *advergame* parte do objetivo de buscar compreender esse novo tipo de mídia e quais são as suas estratégias para fazer com que a jogadora permaneça jogando, e, conseqüentemente, devido à intimidade com o produto, o compre. A base teórica que sustentará esse estudo desses objetos instigadores será a semiótica discursiva de linha francesa. A semiótica greimasiana foi escolhida por permitir verificar quais são os procedimentos da organização textual e os mecanismos enunciativos de produção e recepção do jogo digital, além de possibilitar o estudo do sincretismo dentro dos planos da linguagem (expressão vs. conteúdo).

Portanto, o que almejamos elucidar nessa pesquisa é como o *advergame* feminino *Censurada – Monte sua fantasia* pode ser compreendido como um novo tipo de mídia que manipula a jogadora a fazer-fazer: jogar. Assim sendo,

pretende-se investigar a sequência narrativa, discursiva e fundamental do plano do conteúdo, além de verificar o plano da expressão, verificando de que maneira o sincretismo se dá nesse jogo digital.

### **A SEMIÓTICA DISCURSIVA APLICADA AO ADVERGAME**

Apresentaremos as imagens de acordo com a sequência cronológica e visual com que essas aparecem na página do *site* da Duloren para a jogadora-destinatária. Durante todo o desenvolvimento do artigo a análise estará fazendo referência a essas imagens. Essas não mais serão exibidas por delimitação topológica, mas possibilitaram ao leitor ter uma leitura global da narrativa imagética encontrada no *site*, no qual se encontram veiculadas.



FIGURA 1. Empresa Duloren – <http://www.duloren.com.br/v1/>- Acesso em : 08/02/2012



FIGURA 2. Empresa Duloren – <http://www.duloren.com.br/v1/>- Acesso em : 08/02/2012



FIGURA 3. Empresa Duloren – <http://www.duloren.com.br/v1/>- Acesso em : 08/02/2012



FIGURA 4. Empresa Duloren – <http://www.duloren.com.br/v1/>- Acesso em : 08/02/2012

### **O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO NO ADVERGAME CENSURADA – MONTE SUA FANTASIA**

Buscaremos, neste tópico, apresentar os conceitos do percurso gerativo de sentido da teoria semiótica discursiva, de forma sucinta, mas completa, aplicando e explicando o modelo de análise proposto por Greimas e Courtés (2008) ao *corpus* desse estudo, no caso o *advergame Censurada – Monte sua fantasia*.

A semiótica discursiva analisa o percurso gerativo de sentido que é um modelo hierárquico, no qual se correlacionam três níveis de abstração do sentido: as estruturas narrativas, as discursivas e as fundamentais que serão analisadas nesta pesquisa. Portanto, a partir desse momento, além de explicarmos os conceitos semióticos, estaremos simultaneamente aplicando-o ao jogo digital que compõe o *corpus* desse artigo.

O nível fundamental é o ponto de partida da geração do discurso, pois

nele determina-se a oposição mínima de sentido a partir da qual o discurso se constrói. Essa categoria semântica mínima converte-se em estruturas narrativas e, finalmente, em estruturas discursivas (Cf. Barros, 2002). Verifica-se que, nesse *game* em questão, a oposição mínima de sentido que se estabelece é: *prazer vs desprazer*. Os valores da sexualidade e da sensualidade tem em seu cerne os valores dos objetos de prazer, que em si já encarnam o seu contraposto o desprazer, uma vez que um signo só se define pelo outro.

No nível narrativo as oposições semânticas que aparecem no nível fundamental passam a ser assumidas como valores e circulam entre os sujeitos. O nível narrativo estuda o fazer dos sujeitos, ou seja, simula o fazer do homem que age, que transforma o mundo, e as suas relações com seus valores e as relações contratuais que se estabelecem entre eles. Nele são observadas a sucessão de estados e as transformações, operadas por um sujeito em busca de valores (Cf. Barros, 2002). Além de analisar as relações contratuais que se estabelecem entre os sujeitos. A sintaxe narrativa apresenta-se sob a forma de um esquema narrativo, que se organiza a partir de três percursos que seguem a seguinte ordem: o da *manipulação*, em que um sujeito doa os valores modais, (querer-fazer-dever-poder) a um destinatário e transforma sua competência, o sujeito após ter sua competência alterada parte ou não para a ação e; o da *ação* que é a realização da *performance* feita pelo sujeito após ter sua competência alterada pelo manipulador; e o da *sanção* que é a última etapa do nível narrativo, etapa na qual ocorre o julgamento do sujeito pelo destinador-julgador.

Observando essa sequência narrativa, depreende-se que neste jogo digital, a empresa Duloren manipula a jogadora-destinatária a *poder* criar sua fantasia, com suas fotos ou com as fotos de suas amigas e/ou inimigas. Essa recebe os valores modais: *querer-fazer-dever-poder* da empresa Duloren através do *site*, ao ler as regras do jogo, ela tem sua competência alterada pelo mesmo e parte para a ação, ou seja, começa a jogar, criando assim, sua própria fantasia. A jogadora-destinatária após a realização da *performance* sente-se feliz e tem *prazer*, pois passa de um estado inicial de *não poder* criar suas fantasias para a ação de *poder-fazer* sua fantasia ao começar a jogar.

Antes do jogo a competência de realizar suas fantasias da jogadora eram somente virtualizantes, mas com o *poder-fazer* da empresa elas se tornam realizantes, uma vez que a fantasia sempre está no virtual cognitivo dos

destinatários montando-se nas ações potenciais de um sujeito ou comunidade; assim, quando se coloca em prática o que antes era virtual, a jogadora realiza, mesmo que a representação realizada seja fictícia ou potencial, houve uma mobilidade do abstrato para o concreto.

O contrato oferecido pela empresa Duloren para a jogadora-destinatária através do *advergame* é que se aceitar criar seu jogo poderá sentir prazer, pois esse *pode* provocar na jogadora efeitos sensoriais de euforia como alegria e prazer, ao mesmo tempo, em que essa jogadora-usuária tem a possibilidade de enviar essa *imagem* de sua fantasia por *email* para quem quiser, além da probabilidade dessa *imagem* ir acompanhada de um texto verbal, desse modo, o jogo permite não apenas que a jogadora-usuária monte um plano da expressão, mas também um plano do conteúdo, ou seja, ela dá o poder de uma função semiótica para a jogadora.

Portanto, verifica-se que a jogadora ao *crer* na verdade do contrato oferecido pela empresa Duloren passa para a ação e ela própria *pode* criar sua *narrativa do bem ou do mal*, ou seja, sua *narrativa de benevolência ou malevolência*, de acordo com as fotos que ela escolher para colocar no rostinho dos bonequinhos. Observa-se que se a jogadora-destinatária optar por colocar sua foto e a de seu namorado, estará criando uma *narrativa de benevolência*, pois estará utilizando o *advergame* para apimentar e esquentar sua relação. No entanto, se ao invés da jogadora-destinatária utilizar sua foto ou a de seu namorado e, usar, por exemplo, a foto de uma rival ou inimiga no mesmo bonequinho e enviar por *email* ao lado de um texto verbal comprometedor e constrangedor, estará produzindo uma narrativa de malevolência, além de fazer com que essa rival tome uma posição negativa contra a marca e a empresa, por essa ter criado e possibilitado essa alternativa a usuária do *site*, a jogadora do *game*.

Partamos para o terceiro nível. O nível discursivo é o mais superficial do percurso gerativo e por isso ele é o mais próximo da manifestação textual, a narrativa converte-se em discurso, graças aos procedimentos da enunciação, que estabelecem as relações entre enunciação e discurso e a tematização e figurativização dos valores (Cf. Barros, 2002, p. 53 - 68). Nesse nível são examinadas as relações entre enunciação e enunciado e entre enunciador e enunciatário, narrador e narratário, tematização e figurativização dos valores narrativos. Embora o nível discursivo verifique todas as relações citadas acima, por uma delimitação espacial, neste artigo debruçaremos apenas a verificar os

temas e as figuras que se fazem presente nesse *advergame* em análise.

“A tematização é o procedimento semântico do discurso que consiste na formulação abstrata dos valores narrativos e na sua disseminação em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos” (Barros, 2002, p. 90). Ainda de acordo com Barros (2002, p. 87), “figurativização é o procedimento semântico pelo qual conteúdos mais ‘concretos’ (remetem ao mundo natural) recobrem os percursos temáticos abstratos”. Nesse *advergame* em análise, verifica-se que o tema do *game* é brincar de montar sua fantasia, pois o tema é reiterado a todo instante através da figura de bonequinhos sem rosto em posições eróticas que se mexem em movimentos sensuais e sexuais que simulam um ato sexual. As figuras do jogo só estarão completas quando a jogadora-destinatária completar as mesmas colocando as fotos no rosto dos bonequinhos. Portanto, verifica-se que o tema do jogo é reiterado e reforçado pelas figuras do *game*. A jogadora brinca e diverte-se através das figuras e, assim, concretiza o tema do jogo digital de montar sua própria fantasia.

Segundo Fiorin (2008, p. 20) “o patamar superior é uma variável em relação ao imediatamente inferior, que é uma invariante”. Assim sendo, compreende-se que o percurso gerativo de sentido é constituído de níveis de invariantes, pois um nível pode ser concretizado pelo outro de diferentes formas como bem se pôde observar através da exemplificação dos conceitos propostos por Greimas e Courtés (2008) do modelo do percurso gerativo de sentido.

A semiótica discursiva faz uma distinção entre texto e discurso. Para o semioticista, discurso é apenas o estudo do percurso gerativo de sentido, ou seja, o estudo do plano do conteúdo, enquanto que texto é caracterizado por ser o estudo do percurso gerativo de sentido (plano do conteúdo) somando ao estudo do plano da expressão (que se encontra no nível da manifestação), pois de acordo com (GREIMAS apud FIORIN 1967, p.121-122) a temporalidade ou a espacialidade do plano da expressão é o meio de manifestação da significação, que não é temporal ou espacial.

### **ANÁLISE DO PLANO DA EXPRESSÃO E DO SINCRETISMO DO ADVERGAME: CENSURADA – MONTE SUA FANTASIA**

O estudo do sincretismo e do plano da expressão nos interessa especialmente nessa pesquisa, por ser o *advergame* um objeto de natureza sincrética. O sincretismo caracteriza-se pelo estudo de mais de uma forma de linguagem, sejam essas verbais, visuais ou sonoras. Essas linguagens são

utilizadas todas ao mesmo tempo e juntas em um mesmo objeto, formando dessa forma um todo de sentido (Cf. OLIVEIRA, 2004). Como pode se observar o *advergame* que faz parte desse *corpus* apresenta a (re)união da linguagem visual e verbal ao mesmo tempo, produzindo dessa maneira um todo completo de sentido. A linguagem imagética une-se ao texto verbal, criando para a jogadora-consumidora a ilusão de verdade *do* e *sobre* o jogo, no qual imagem e verbal completam-se mutuamente para produzir sentido para a jogadora, por meio de uma função semiótica (Cf. HJELMSLEV, 2009).

A análise do plano da expressão caracteriza-se por permitir que observemos os novos sentidos criados para determinado texto específico, ou seja, quando a relação entre o plano do conteúdo e da expressão cria um caráter semi-simbólico. Portanto, para a semiótica discursiva, o semi-simbolismo é a novidade criativa criada especificamente para esse texto em questão e não pode ser aplicada igualmente para outros textos, pois cada texto deve compreender o semi-simbolismo existente e encontrado designadamente nele. Segundo Barros (2002, p.89) o semi-simbolismo ocorre:

quando uma categoria da expressão, e não apenas um elemento, se correlaciona com uma categoria do conteúdo. Nesse caso, a relação entre expressão e conteúdo deixa de ser convencional ou imotivada, pois os traços reiterados da expressão, além de “concretizarem” os temas abstratos, instituem uma nova perspectiva de visão e de entendimento do mundo.

É importante que se ressalte que para a semiótica greimasiana há uma diferença conceitual entre simbolismo e semi-simbolismo. Para o semioticista, o simbolismo é o que já está culturalmente estabelecido e que perpassa por diferentes textos, estabelecendo termo a termo e não mais categoria com categoria, a relação da expressão com o conteúdo. Já o semi-simbolismo estabelece um encontro inusitado entre os dois planos, estabelecendo, assim, um *novo simbolismo*, portanto, um semi-simbolismo.

No concernente ao sincretismo, o semioticista analisa os objetos que são caracterizados como sincréticos, pois esses apresentam em sua composição mais de um tipo de linguagem, no entanto, esses objetos não são apenas a soma dessas linguagens (Cf. OLIVEIRA, 2009). Se observarmos essa teorização em nosso *corpus*, notaremos que o encontro de distintas linguagens usadas lado a lado na criação e no desenvolvimento do *advergame* passam a ter papel fundamental para a compreensão do mesmo, principalmente para a jogadora-destinatária,



pois graças a esses arranjos a mesma pode ter uma compreensão mais ampla do jogo. Não há apagamento, portanto, de uma linguagem por outra, nem fusão ou soma simples entre elas, como observa Oliveira (2009), mas a manifestação de uma esfera de significação constituída pelo sincretismo de sua forma estética.

Na análise do sincretismo observa-se que há um todo de significação e, por isso, há somente um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão é o que Oliveira (2009, p.80) explica:

considerando que a totalidade do sentido de um objeto sincrético é processada pelo arranjo global de formantes de distintos sistemas, assim como de suas regras de distribuição e ordenação, assumimos que essa integração caracteriza-se por procedimentos de sincretização. Somos levados a tratar esse tipo de constituição sincrética do plano da expressão pelo agir relacional integrador de suas partes em uma só totalidade, uma vez que também é assim que a sua apreensão sensível é processada.

No *advergame Censurada - Monte sua fantasia*, nota-se que a relação que as linguagens estabelecem entre si são de neutralização, onde se observa a suspensão das diferenças de cada linguagem que podem se dar, conforme podemos notar ao observar os quatro tipos de relação entre as linguagens explicados por Oliveira (2009, p.85):

1) relações de reunião, com traços que se complementam; 2) relações de superposição, que produzem concentração de elementos complementares; 3) relações de superposição que geram difusão, e 4) relações de justaposição/paralelismo, onde há similaridade.

Nesse estudo sobre jogos digitais, observamos que, através da análise do sincretismo, pudemos observar que o *advergame* é criado por mais de um tipo de linguagem, como uma estratégia de persuadir e convencer a consumidora-jogadora-destinatária a *fazer-fazer*: jogar. Nota-se, portanto, que as linguagens, as figuras e o tema não são escolhidos ao acaso, pois esses (re)unidos criam cenas/imagens esteticamente, sensorialmente e figurativamente pensadas/planejadas/construídas pelo *gamedesigner* e programador do *advergame*. As cenas/imagens apresentam-se para a jogadora-destinatária como um todo de sentido que é manipulador/sedutor/tentador, uma vez que esses têm a intenção de criar a ilusão de verdade das cenas (imagem). Por conseguinte, o *advergame* se utiliza de distintas imagens, sons e textos verbais e orais criando uma sequência de cenas para persuadir a jogadora/consumidora a *jogar* e comprar os produtos da marca veiculada ao jogo digital, mas isto sem que ela perceba que seu desejo de consumo pelo produto deveu-se, *a priori*, pelo simples joguinho de *brincar de*

*criar suas fantasias*. Assim, o jogo é lúdico e iludente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou analisar o *advergame* feminino “*Censurada – Monte sua fantasia*” da marca Duloren, partindo de um estudo semiótico que compreendeu a análise do percurso gerativo de sentido e do plano da expressão, em especial o sincretismo. O estudo do plano do conteúdo foi realizado nos três níveis: narrativo, discursivo e fundamental, enquanto o plano da expressão analisou as relações semi-simbólicas e simbólicas. A teoria semiótica foi escolhida por ser uma teoria que possibilita compreender um jogo digital como um fenômeno comunicacional, fato que torna esse instrumental teórico muito importante para investigação dos universos discursivos que envolvem a enunciação, o dizer, e o enunciado, o dito. Buscamos, ainda, *compreender* de que forma *as imagens eróticas ou pornôs* foram usadas no momento da criação do jogo digital pelo *gamedesigner* e programador para levar a jogadora-consumidora a *fazer-fazer*: jogar. Verificou-se que, através das imagens eróticas e/ou pornôs, a jogadora criava uma identificação com suas fantasias e ia escolhendo dentre as possíveis opções de imagens as que melhor concretizavam seus desejos e, desempenha sua *performance*: jogava e realiza suas fantasias

Notou-se, além disso, que o *advergame* “*Censurada – Monte sua fantasia*” pode ser compreendido como um novo tipo de mídia que permite a jogadora-destinatária criar uma relação de *interação* ativa com a marca, pois, através do jogo digital, ela se transforma, passa de destinatária para o papel de destinadora, deixando dessa maneira, o papel de *receptora* para assumir também o de *receptora-ativa-produtora*- este é um novo conceito, criado e que surgiu devido à urgência dos avanços tecnológicos.

Acredita-se que o *advergame* tenha sido rejeitado pelas jogadoras-consumidoras por duas razões. A primeira é porque ele criava a possibilidade da destinatária montar uma fantasia de malevolência, como por exemplo, de uma rival com um homem que a rival detesta e poder distribuir por *email* a várias pessoas de seu grupo social, ridicularizando assim a oponente. A segunda hipótese é que esse *advergame* foi compreendido por parte das jogadoras como erótico e por uma outra parte como pornôs dependendo da visão de mundo de cada jogadora. As imagens eram fortes e explicitam os desejos das jogadoras

e algumas *quiças* não gostaram de observar seus desejos íntimos explicitados na tela de um jogo *on line*.

Dessa forma, o universo dos *advergames* é um campo de exploração que deve ainda ser desvelado, ou melhor, deve-se o quanto antes tornar-se objeto de análise e pesquisa de estudiosos da comunicação, linguistas e semioticistas que, com diversos modos de observação científica, possam atender a demanda das transformações e inovações tecnológicas de nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BOGOST, Ian. *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogame*. The MIT Press Cambriage, Massachuttes London Inland, 2007.

FIORIN, José Luiz.. *Em Busca do Sentido – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução: Alceu Dias *et tal*. São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV. Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (orgs). *Linguagens na Comunicação. Desenvolvimentos da semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

## A ESCRITA COMO DEVIR E O ENXERTO COMO JOGO CITACIONAL

VELOSO, Ataíde José Mescolin  
UNISUAM / Aeronáutica - ataideveloso@bol.com.br

### RESUMO:

O distanciamento do autor provoca algumas mudanças radicais nos estudos literários. Primeiramente, escrever não é mais visto como uma das formas de dar expressão a uma matéria vivida. Segundo Deleuze, a literatura pertence ao inacabado, ao lado informe da vida. Escrever é um caso de devir, sempre próximo de ser desfeito, extrapolando, destarte, qualquer matéria vivida e vivível. A escrita se associa a vários tipos de devir. Devir não implica a realização de algum tipo de identificação ou mimesis. Ele visa ao encontro da zona de vizinhança e de indiferenciação. O caráter múltiplo do tecido textual serve de ponto de partida, também, para Jacques Derrida, o qual coloca em evidência a repetição maquínica da escrita, que se reproduz para além da origem produtora. Para Derrida, o texto se constitui de um mosaico de citações. A noção derridiana de enxerto corrobora para o entendimento de que os fios textuais podem ser apreendidos por seus traços em momentos diversos da análise. Uma das características do texto é exatamente a capacidade que este possui de se reconstruir depois de cada recorte. A partir de tal movimento de regeneração, a tessitura textual é organizada e os fios mostram o seu potencial de aumentar cada vez mais o seu encobrimento.

### PALAVRAS-CHAVE:

Devir, Escrita, Deleuze, Derrida.

### INTRODUÇÃO

Escrever não é simplesmente narrar lembranças da infância, ou até mesmo viagens e sonhos. Ao escrever, são encadeados vários tipos de devir. Para Deleuze, tal atitude significaria um reforço da estrutura edipiana; o eterno papai-mamãe que é projetado no real ou introjetado no imaginário. A fim de que a literatura se constitua, é necessário que as aparentes pessoas sejam descobertas na potência de uma impessoalidade. “A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)” (DELEUZE, 1997, p. 11). A existência da literatura depende diretamente da função fabuladora. Sem fabulação, não há literatura. Tal fabulação, todavia, não consiste na projeção absoluta de um eu. De fato, ela está inserida no campo das visões e ergue-se até tais devires ou potências. A escrita não é fruto das próprias neuroses.

## DESENVOLVIMENTO

A escrita encontra-se indissociada do devir – é possível estar diante de um devir-molécula, um devir-vegetal ou animal, um devir-mulher, ou até mesmo um devir que se acha na esfera da imperceptibilidade. Tais diferentes tipos de devir se ligam uns aos outros de acordo com uma linhagem particular, ou passam a coabitar em todos os níveis, conforme limiares, portas e zonas que entram na composição do universo em sua plenitude. É impossível que o devir se mova no sentido inverso e não se tem acesso ao devir-Homem, já que é o próprio homem que se revela como uma forma de expressão dominante, buscando sempre se sobrepor a toda e qualquer matéria.

A mulher, a molécula ou o animal, por outro lado, sempre possuem um aspecto de fuga que escapa o seu próprio poder de formalização. “A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever? Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir-mulher” (DELEUZE, 1997, p. 11). Tal devir não está relacionado a um estado que poderia ser reivindicado por ela.

Devir não implica alcançar qualquer tipo de forma – imitação, identificação ou Mimese. O devir remete ao encontro da zona de indiscernibilidade, de vizinhança ou de indiferenciação. A partir daí, não é mais possível distinguir-se de uma molécula, de um animal ou de uma mulher: “não imprecisos, nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p. 11).

É possível dar origem a uma zona de vizinhança com não importa o quê, considerando-se apenas o universo literário em questão: esse algo se situaria entre os gêneros, entre os reinos ou entre os sexos. O devir se situa sempre *no meio* ou *entre* – o animal no meio dos animais, a mulher entre as outras. O artigo indefinido só leva a cabo sua potência caso o vocábulo que ele faz devir esteja destituído dos traços formais que permitem dizer o ou a. Por exemplo, na obra de Kafka, encontra-se um campeão de natação que não sabia nadar. Qualquer escrita comporta um atletismo; no entanto, não significa que seja viável aproximar a literatura dos esportes e fazer a escrita se passar por um jogo olímpico: tal atletismo é exercido no campo da fuga e da defecção orgânica.

Tornamo-nos tanto mais animal quanto o próprio animal morre; e, contrariamente a um preconceito espiritualista, é o animal que sabe morrer e tem o senso e o pressentimento correspondentes. A literatura começa com a morte do porco-espinho, segundo Lawrence, ou com a morte da toupeira, segundo Kafka. (DELEUZE, 1997, p. 12)

É imprescindível que a literatura atinja desvios moleculares, animais e femininos. Qualquer espécie de desvio pode ser tido como um devir mortal. Não existe linha reta nas coisas e na linguagem. Dentro dessa perspectiva, a sintaxe que se fazem presentes, a cada momento, para revelar a vida nas coisas.

Escrever não significa narrar as viagens realizadas, os amores e lutos, as próprias lembranças ou os fantasmas e sonhos. Pecar por exagero de imaginação ou de realidade tem o mesmo significado – ambos os atos remetem ao eterno papai-mamãe (rastros de uma estrutura edipiana que são introjetados no imaginário ou projetados no real). É a constante busca de um pai ao fim da viagem, como ocorre no seio do sonho, numa infantil concepção do que é literatura: é a escrita destinada ao pai e à mãe. Via de regra, os fantasmas somente lidam com o indefinido como se fosse a máscara de um pronome pessoal ou de um possessivo.

A literatura trilha caminhos diversos e apenas consegue ser instalada se for revelada a força dinamizadora de um impessoal sob as aparentes pessoas, o que não abre portas a uma generalidade; muito pelo contrário, uma singularidade no mais elevado grau: um animal, um ventre, uma criança, uma mulher ou um homem. O *eu* e o *tu* (as duas primeiras pessoas do singular) não se sustentam como condição à enunciação da literatura. A literatura só tem início quando uma terceira pessoa emerge: *nós* – esta destrói o império do *Eu*, tal como ocorre com os personagens de Blanchot – algo estranho sempre ocorre com eles que só lhes permite retomar caso renunciem ao poder de expressar o *Eu*. A partir disso, a literatura passa a desmentir a noção linguística que se encontra nas duas primeiras pessoas: a própria condição do ato da enunciação.

De fato, os personagens literários se encontram perfeitamente individuados e não são nem imprecisos e nem gerais. Todo e qualquer traço individual é elevado a uma determinada visão que os arrasta num indefinido, agindo como um devir potente demais para eles. Sem fabulação, não existe literatura; contudo, a função fabuladora não está relacionada à imaginação ou à projeção de um eu. Ela chega a atingir tais visões, elevando-se até esses devires ou potências.

É impossível escrever com as próprias neuroses. A psicose e a neurose não podem ser vistas como passagens de vida, mas sim em situações em que se inserem no momento em que é impedido ou interrompido o processo. A doença não significa processo, mas para no processo; destarte, o escritor não é doente: é um médico do mundo e de si próprio.

O mundo passa a ser o grupo dos sintomas cuja doença pode ser confundida com o homem. Sendo assim, a literatura emerge como um procedimento ou empreendimento de saúde. Isso não significa que o escritor possua uma saúde inabalável, mas que apresenta um irresistível quadro de saúde frágil, o qual se origina do fato de haver ouvido e visto coisas fortes demais e irrespiráveis para ele. Ao mesmo tempo que isso o esgota, oferece a ele devires os quais um estado completamente saudável não lhe torna possíveis.

O escritor constantemente retorna com os tímpanos perfurados e com os olhos vermelhos a partir do que ouviu e viu. “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo” (DELEUZE, 1997, p. 14). Não é possível escrever com as lembranças pessoais a não ser que sejam feitas delas as destinações coletivas ou as origens de um povo que ainda se acha enterrado em suas regenerações ou traições.

Como exemplo, cabe destacar a literatura americana, a qual tem a habilidade especial de apresentar escritores que, ao mesmo tempo, são capazes de narrar as recordações próprias e revelar aspectos de um povo universal, constituído de emigrantes de todos os países. Não se trata de um povo convidado a dominar o mundo, mas um grupo menor, apreendido num devir que é revolucionário.

É bem provável que esse devir só se faça presente nos átomos do escritor, povo bastardo e dominado, sempre em um devir inacabado. O termo “bastardo”, aqui, não se refere a um estado de família, mas ao processo ou a devir das raças. Dois escritores que muito bem ilustram tal aspecto são Melville e Kafka. É o devir do escritor: o primeiro para a América e o segundo para a Europa central – ambos possuem uma concepção de literatura como a enunciação coletiva dos povos menores, os quais somente acham expressão no escritor e por intermédio dele. Não obstante promova uma constante referência a agentes singulares, a literatura sempre se enuncia como agenciamento coletivo. Trata-se da literatura como delírio, mas não um tipo de delírio que alude a pai-mãe.

Na verdade, não existe delírio que se distancie dos povos e raças, deixando, assim, de ocupar a história universal. “Todo delírio é histórico-mundial, deslocamento de raças e continentes. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos delírio” (DELEUZE, 1997, p. 15). A cada momento em que é erigida uma raça supostamente dominante e pura, o delírio surge como a doença por excelência; contudo, ele é a medida da saúde sempre que

é invocada tal raça oprimida, a qual não cessa de se agitar sob as dominações. Ela não para de se confrontar com tudo aquilo que aprisiona e destrói, abrindo, dessa forma, na literatura, um sulco para si mesma.

Surge aí uma espécie de estado doentio que passa a representar uma ameaça de interrupção do processo ou do devir. Retorna-se, assim, ao mesmo tipo de ambiguidade que é observada no caso do atletismo e da saúde – o iminente risco de que algum delírio de dominação se confunda com o delírio bastardo e conduza obrigatoriamente a literatura rumo a um fascismo exacerbado, a uma doença contra a qual ele luta, preparada para diagnosticar-se ou lutar contra si própria. O objetivo da literatura é colocar em evidência, no delírio, a criação de uma saúde ou a invenção de um povo, expondo, destarte, uma possibilidade de vida.

A literatura esboça uma espécie de língua estrangeira dentro da própria língua. Não se trata de outra língua, nem da redescoberta de um dialeto regional. É um devir-outro da língua, uma minoração da língua maior, um delírio que a absorve por completo, uma espécie de feitiçaria que escapa ao sistema dominante. O devir da língua é a criação sintática, é o estilo. Não existem neologismos e criação de palavras que tenham validade distante dos efeitos de sintaxe nos quais foram desenvolvidos.

Desse modo, a literatura revela dois traços importantes: ela leva a cabo uma destruição e decomposição da língua materna e inventa, por meio da sintaxe, uma nova língua no interior da língua. “A única maneira de defender a língua é atacá-la. Cada escritor é obrigado a fabricar para si a sua língua” (PROUST *apud* DELEUZE, 1997, p. 16). A língua é possuída por um delírio que exige que ela se liberte dos seus próprios sulcos. No entanto, uma língua estrangeira não pode ser erigida ou fincada na própria língua a menos que toda a linguagem, de fato, passe por uma mudança radical, sendo, destarte, conduzida a uma zona de limite, a um fora ou avesso permeado de audições e visões as quais não pertencem a nenhuma língua. Não se trata de fantasmas – o escritor se acha diante de verdadeiras ideias que percebe nos interstícios e desvios de linguagem. Não existem quebras do processo, mas sim paragens que entram em sua constituição, semelhante a uma eternidade que somente consegue ser revelada no devir: uma paisagem que só se revela no movimento. Elas não se encontram fora da linguagem; portanto, não são o seu fora.

A finalidade da literatura, o escritor como ouvidor e vidente, é a passagem da vida na linguagem que chega a constituir as ideias. Para escrever, faz-se



necessário que a língua materna seja odiosa, de modo que uma criação sintática chegue a esboçar nela uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira exponha o seu fora, projetando-se para além de toda sintaxe.

Sempre que um escritor é elogiado pelo seu trabalho, ele tem consciência plena de que o seu limite não foi alcançado e de que, a cada instante, não cessa de furtar a si mesmo, distante de ter finalizado o seu devir. Além disso, escrever significa tornar-se algo diferente de escritor. Quando Virginia Woolf foi interrogada a respeito de que a escrita consistia, ela respondeu o seguinte: “Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa.” (WOOLF *apud* DELEUZE, 1997, p. 17).

O pensador francês Jacques Derrida explica que “escrever implica a produção de uma marca que constituirá uma espécie de máquina, produtora, por sua vez, que meu futuro desaparecimento não impedirá, em princípio de funcionar e dar, dar-se a ler e a reescrever” (DERRIDA, 1991, p. 20). A escrita estaria, destarte, além do querer-dizer e da intenção de significação e comunicação do autor.

Para que o escrito seja escrito, é preciso que continue a “agir” e ser legível mesmo que o que se chama de o autor do escrito não responda mais pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja morto ou em geral não tenha sustentado, com sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, com a plenitude de seu querer-dizer, aquilo mesmo que parece ter-se escrito “em seu nome”. (DERRIDA, 1991, p. 20)

Ao suprimir o autor em proveito da escrita, a pluralidade de vozes do texto passa a ser evidenciada. A origem da palavra “texto” está relacionada à ideia de tecido, textura, sendo que um texto é depositário de elementos vindos do outro texto. Roland Barthes defende a pluralidade do texto (associado sempre a uma travessia), o que não significa afirmar que este geralmente apresenta diversos sentidos, mas sim que torna real o “próprio plural do sentido”. Em outras palavras, o texto é caracterizado por apresentar um plural impossível de ser reduzido (BARTHES, 1984, p. 57 e 58).

Barthes afirma que o texto somente pode ser ele na sua diferença. Qualquer pesquisador que tenha o objetivo de estabelecer uma ciência indutiva do texto irá se frustrar, já que é totalmente impossível construir a gramática do texto. Na visão barthesiana, o texto é tecido de citações e referências a outros textos. Ele é cortado, de ponta a ponta, por linguagens diversas, abrangendo

elementos culturais do passado e contemporâneos. Toda a qualquer citação que entra na composição de um texto é anônima: como se fosse uma citação sem aspas.

A origem da palavra “texto” está relacionada à ideia de tecido, textura, sendo que um texto é depositário de elementos vindos de outro texto. Barthes associa a pluralidade do texto sempre a uma travessia, o que não significa afirmar que este geralmente apresenta diversos sentidos, mas sim que torna real o “próprio plural do sentido”. Em outras palavras, ele é caracterizado por apresentar um plural impossível de ser reduzido (BARTHES, 1984, p. 57 e 58).

Barthes afirma que o texto somente pode ser ele na sua diferença. Qualquer pesquisador que tenha o objetivo de estabelecer uma ciência indutiva do texto irá se frustrar, já que é totalmente impossível construir a gramática do texto. Na visão barthesiana, o texto é tecido de citações e referências a outros textos. Ele é cortado, de ponta a ponta, por linguagens diversas, abrangendo elementos culturais do passado e até mesmo contemporâneos. Toda e qualquer citação que entra na composição de um texto é anônima: como se fosse uma citação sem aspas.

A teoria barthesiana a respeito da pluralidade do texto permite uma associação com a noção de *enxerto*, formulada por Jacques Derrida: é um tipo de violência, que é “apoiada e discreta de uma incisão inaparente na espessura do texto; inseminação calculada do alógeno em proliferação pela qual dois textos se transformam, se deformam um pelo outro, se contaminam no seu conteúdo” (SANTIAGO, 1976, p. 29).

O termo *enxerto* “é um dos nomes derridianos para o jogo citacional, marcando o funcionamento incessante de um texto ao mesmo tempo auto-referido e aberto à alteridade” (NASCIMENTO, 1999, p. 85). Ademais, o enxerto existe porque na origem na origem existe o branco, que não representa nada diferente da própria folha em branco.

É possível marcar o início de um texto literário a partir de qualquer ponto. “Apenas o fator seletivo intervém recolhendo no texto do outro os motivos e as técnicas que mais interessam o procedimento em causa”. (NASCIMENTO, 1999, p. 86). Kristeva, levando em consideração os seus estudos sobre Bakhtin, conclui ser o poema constituído de um “mosaico de citações”, o que torna o texto poético um “pré-texto para outros textos”, apresentando uma estrutura aberta, como se fosse “um todo não fechado em si próprio, oferecendo-se *em pedaços*” (NASCIMENTO, 1999, p. 86).

A teoria do texto que remete a outro texto foi formulada por Mikhail Bakhtin e recebeu o nome de dialogismo. A escolha desse nome se deve ao fato de a teoria apontar para uma polifonia onde se interpenetram as vozes do enunciador, do enunciado e até mesmo do receptor “na sua adequação contextual e operados pelo texto que se transforma em cena” (FERRARA, 1972, p. 74). A partir do momento em que ocorreu a descentralização desse ponto de vista objetivo e teológico, a obra de arte passou a ser marcada por um espécie de discurso de aspecto múltiplo: a representação se torna pálida: “a sintaxe explode, o significante se autotortura e se funde, o texto é, antes de tudo, montagem e está distante da preocupação de salvaguardar a todo preço um sentido monológico e uma unidade estética” (FERRARA 1972, p. 74).

Nesta, o significado é montado e desmontado, chegando ao ponto de transgredir-se e de perder-se. A base da polifonia está associada ao fato de que as diversas vozes, combinadas entre si, mantêm uma unidade que é considerada superior à da homofonia. “E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade” (BAKHTIN, 1981, p.16). É possível, portanto, afirmar que a vontade artística da polifonia, de fato, consiste na combinação de muitas vontades, a vontade do acontecer (BAKHTIN, 1981, p.16).

O conceito de intertextualidade, sob o prisma derridiano, seria uma espécie de um sistema elaborado, tomando-se como ponto fundamental as operações entre os elementos de uma cadeia, que não cessam de se remeterem mutuamente. A intertextualidade é uma força capaz de guardar dentro de si uma metáfora: “a descoberta das malhas ou fios do texto que podem ser apreendidas por seus traços em diversos momentos de análise” (SANTIAGO, 1976, p. 52). Uma das características do texto é exatamente a capacidade que este possui de se reconstruir depois de cada recorte. Iniciando-se por esse movimento de regeneração, a tessitura textual é organizada e os fios do texto mostram o seu potencial de aumentar cada vez mais o seu encobrimento.

A força de qualquer texto reside realmente no seu poder de subversão. Um texto sempre procura esconder-se num primeiro momento, mantendo ocultas as leis que regem a sua concepção e as regras que dominam o seu jogo. Isso não significa que tais regras ocultam o seu segredo nas regiões mais recônditas,

“simplesmente elas não se entregam nunca, no *presente*, a nada que possamos rigorosamente chamar uma percepção” (SANTIAGO, 1976, p. 93).

O caráter múltiplo do tecido textual serviu como ponto de partida para que Jacques Derrida elaborasse alguns elementos do seu sistema desconstrutor. Derrida coloca em evidência a repetição maquínica da escrita, que se reproduz para além da origem produtora. Para ele, a escrita é ruptura, um questionamento da origem, da presença, da intencionalidade. Derrida verifica que, de Platão a Saussure, ocorre uma tendência a privilegiar a fala que remete a uma verdade, em detrimento da escrita, que remete para o fora. Na história da metafísica, o fonologocentrismo foi o responsável pelo rebaixamento da escrita.

Aristóteles já considerava serem os sons emitidos pela voz os símbolos dos estados da alma e as palavras escritas, símbolos das palavras emitidas pela voz. Em relação a tal maneira e pensar, Derrida escreve:

O sistema de “ouvir-se-falar” através da substância fônica teve de dominar durante toda uma época a história do mundo, até mesmo produziu a ideia de mundo, a ideia de origem do mundo a partir da diferença entre mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico. (DERRIDA: 1999, p.9)

Derrida ainda acrescenta que esse movimento teria contribuído para atribuir à escritura uma função segunda e meramente instrumental, sendo considerada como “tradutora de uma fala plena e plenamente presente, técnica a serviço da linguagem, intérprete de uma fala originária que nela mesma se subtrairia à interpretação” (DERRIDA, 1999, p. 9). Do sistema platônico fazia parte um núcleo metafórico que servia para reforçar a origem do *logos*. Esse núcleo girava em torno do autor-pai: alguém que estava pronto a proteger a verdade do filho-texto.

Para Derrida, a escritura se revela parricida, pois assassina seu pai, obtendo, assim, força para disseminar-se distante da voz paterna. “A obra engendra seu pai, pois os personagens devem ser compreendidos como seus duplos, projeção de fantasmas e de seus ideais” (KOFMAN *apud* SANTIAGO, 1976, p. 60). Derrida afirma que escrever é ter consciência de que tudo que não foi ainda elaborado na letra não possui outra residência. A fim de se habituar a si próprio, faz-se necessário que o sentido espere ser dito.

É exatamente pelo fato de ser “inaugural que a escritura é perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro”

(DERRIDA, 1995, p. 24 e 25). De fato, o escrever não é a determinação de querer primitivo. Ele é capaz de fazer brotar o sentido da vontade da própria vontade – liberdade e ruptura com a história. Relacionando-se com o ser, o querer-escrever teria como objetivo ser a única possibilidade de escapar da afecção. Ser afetado significa ser finito: o ato de escrever estaria associado ainda a uma estratégia de driblar a finitude, procurando, destarte, “atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem afetar-me ele próprio. Seria querer esquecer a diferença: esquecer a escritura na palavra ausente, tida como viva e pura” (DERRIDA, 1995, p. 27).

A fim de levar a cabo uma desconstrução do sistema logofonocêntrico sustentado pelas colunas da metafísica, Derrida lança mão de um encadeamento conceitual que, segundo Silviano Santiago, é muito curioso: a partir do momento em que o autor apresenta e define o termo, ele “volta a usá-lo em outros lugares com uma sem-cerimônia absoluta. Isto é, emprega o termo de novo sem tomar as devidas precauções de clareza que ajudariam um leitor principiante” (SANTIAGO, 1976, p. 5).

A teoria derridiana a respeito do texto se constrói como desdobramento das seguintes noções: enxerto, suplemento, *phármakon*, escritura, diferença, e outros mais, permitindo, assim, que se crie um corte no tecido da cultura ocidental. Tais *operadores textuais*, em vez de conceitos, “poriam em causa uma série de determinações metafísicas que regulam os discursos da ciência em geral, e das ciências humanas em particular, na direção de um outro espaço de pensamento” (NASCIMENTO, 1999, p. 15).

A própria noção diferenciadora de “texto” encontra-se no cerne da teoria de Derrida. Na abertura de *A farmácia de Platão*, Derrida defende a ideia de que um texto somente pode ser considerado como tal se ele é capaz de ocultar, num primeiro momento, a lei que rege a sua concepção e a regra de seu jogo: “um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção” (DERRIDA, 1992, p. 7).

A leitura pode ser dissimulada e levar séculos até que se desfaça o seu pano. A cada leitura, o pano se regenera a partir do rastro cortante do seu próprio tecido, sendo reconstituído como um organismo. Derrida explica que o texto se oferece ao receptor numa cena de representação, em que é necessário que se observem dois tipos de conteúdo: o conteúdo manifesto e o latente, já que

o conteúdo revelado ao receptor age sempre pelas vias do mascaramento. Ou antes, o que se apresenta como visível é sempre uma dissimulação do sentido do texto, incapaz de se mostrar em toda a sua plenitude.

Como não possui um centro, o texto “é uma estrutura que deve ser pensada na sua estruturalidade e essa dinâmica é que possibilitará a polissemia” (SANTIAGO, 1976, p. 52). No pensamento de Derrida, interpretar significa coser um tecido com os fios retirados de tecidos-textos das mais diversas fontes. “A interpretação é um tipo de leitura que supletiva um texto, no momento em que, penetrando no seu corpo, desconstrói-o e revela aquilo que estava recalcado” (SANTIAGO, 1976, p. 51).

## CONCLUSÃO

Dentro da metafísica ocidental, o texto aparecia sempre como portador de uma mensagem que deveria ser decifrada, uma espécie de mistério a ser desvendado. O significado já é dado previamente, ocultando-se apenas à primeira vista. Na teoria derridiana, o texto é considerado um todo e a leitura desempenha o papel de acrescentar-lhe algo. Encontramo-nos diante da lógica do suplemento, associada também ao jogo.

A lógica do suplemento está relacionada à não-identidade e permeia toda atividade de desconstrução derridiana da metafísica ocidental. É por intermédio da lógica do suplemento que se eliminam as dicotomias da metafísica: positivo/negativo, dentro/fora, essência/aparência, presença/ausência, dentre outras. O suplemento visa ao escape dessas oposições marcadas, deslizando entre os extremos. Ele é o dentro e o fora, a presença e a ausência.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura” e “Da obra ao texto”. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Edições 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. “Assinatura acontecimento contexto”. In: \_\_\_\_\_. *Limited inc*. Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. "O fim do livro e o começo da escritura". In: \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

FERRARA, Lucrécia. *A estrutura dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura – notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF, 1999.

SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

## A ESTILÍSTICA EM AÇÃO NO CANCIONEIRO BALSENSE

SANDRI, Marcia Meurer  
UEMA - smmarcia@hotmail.com

HENRIQUES, Claudio Cezar  
UERJ - claudioch@uol.com.br

### RESUMO:

As diferentes possibilidades de usos da língua podem ser descritas pela estilística. Como corpus, dez canções populares de Deusamar Santos, cantor e compositor maranhense. A análise do gênero “letra de canção” possibilita reconhecer particularidades linguísticas na perspectiva do contexto de produção textual. O referido estudo contribui para as pesquisas atuais em Língua Portuguesa no país.

### PALAVRAS CHAVE:

Língua Portuguesa, Estilística, Canção Popular.

### INTRODUÇÃO

A seleção lexical aliada ao campo semântico como recurso estilístico expressivo relaciona-se ao tema e à realidade sociocultural do autor. A linguagem da canção popular representa um recorte da língua em uso, como caracterização de um grupo de falantes, neste estudo, de uma região, o léxico regional.

Este trabalho analisa dez canções populares do cantor e compositor Deusamar Santos, por se tratar de um artista notadamente reconhecido em sua localidade e que representa a cultura de Balsas, município do interior do Maranhão. O lirismo temático de suas composições está expresso na exaltação ao rio Balsas e à cidade homônima.

A análise estilística com base nos diferentes estratos possibilita descrever a estrutura do texto e depreender significados interessantes do universo linguístico e cultural do local, como contribuição para o desvelamento de particularidades importantes da língua.

### A SELEÇÃO DO CORPUS: A TEMÁTICA DA EXALTAÇÃO AO RIO BALSAS

“A minha cidade levo no meu peito, na mão / No meio aqui passa um rio / Que é vida é inspiração”<sup>1</sup>, com estes versos do compositor balsense Deusamar Santos é possível compreender a temática escolhida neste estudo. A exaltação

1 Canção A minha cidade, faixa 08, CD A minha cidade, 2003.



ao rio e à cidade de Balsas, município da região sul do estado do Maranhão, está presente nas canções do trabalho lançado em 2003, intitulado “A minha cidade”. São dez composições elaboradas em diferentes momentos e que o cantor resolveu reunir em um único CD composto por treze letras no total, tendo também o Hino da cidade, o Hino a Santo Antônio e Balsas querida, que não são de sua autoria.

Nos versos “Pra Vila Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar”<sup>2</sup> (sic) aparece o termo que deu nome ao rio e ao município: balsa. A palavra indica embarcação usada na travessia de canais ou rios, e este sentido está presente na origem e usos do termo.

O topônimo e o hidrônimo Balsas pode ser o plural do vocábulo balsa. A origem do termo balsa, provavelmente, vem do latim ibérico, no português e espanhol balsa, e do catalão bassa, para nomear a vasilha de madeira usada para pisar uvas, o mesmo que dorna. O termo balsa possui o primeiro registro escrito de 1314 (Dic. Houaiss, 2009) e pode estar associado ao topônimo lusitano Balsa, uma antiga e importante cidade romana do século I a.C. e que era o centro urbano de Tavira até o século VI de nossa era, na região costeira de Algarve, Portugal. Essa antiga cidade, cujos moradores eram balsenses, era um importante centro urbano e cultural da época e vivia de plantações e um intenso comércio fluvial ou marítimo. Os romanos balsenses tinham moeda própria como na ilustração anexa (Figura 01), do século I d. C., cujas letras inscritas permitem visualizar o topônimo bals, provavelmente balsa.

Segundo J.P. Machado (Dic. Houaiss, 2009) são cognatos os termos abalsado, abalsar, abalseirado, abalseirar, balsa, balsão, balsear, balsedo, balsedoso, balseiro, embalsamento, embalsar, rebalsar. O Dicionário Houaiss (2009) também registra o termo balsense no Brasil de 1892, relativo a Balsas MA ou o que é seu natural ou habitante, ou os balsenses do Paraná, cujo termo empregado lá é de 1954. Além disto, no Dicionário Michaelis, a primeira acepção do termo refere-se a uma árvore, pau-de-balsa (*Ochroma pyramidale*) da América Central, Antilhas e Norte da América do Sul, cuja madeira é mais leve do que a cortiça, mas forte e usada especialmente para fazer jangadas. Na segunda acepção, madeira dessa árvore. Na terceira, jangada de grandes dimensões, usada na travessia de rios onde não existe ponte (2007). Pode-se encontrar também: espécie de jangada grande, usada para transportar cargas pesadas,

2 SANTOS, 2003, Canção Caraibas, faixa 01, CD A minha cidade.

geralmente em pequenas distâncias. Bras. Aglomerado de troncos, toros, ou tábuas de madeira, reunidos à feição de jangada, que desce o rio e, chegado ao destino, é desmanchado, sendo a madeira vendida. Madeira mais leve que a cortiça usada na construção de balsas e jangadas (AURÉLIO, 1988), que no presente contexto temático é o talo da folha da palmeira buriti.

Nas demais acepções encontradas, pode se tratar de um termo regional, pois ele é usado com algumas particularidades. Pode ser aquela grande embarcação com fundo achatado que transporta cargas, veículos e pessoas na travessia de um rio, baía ou canal, como aquelas na travessia sobre o rio Tocantins. Ou, ainda, a acepção de transporte flutuante preso a um cabo (não possui motor), que faz a travessia de veículos e pessoas em rios onde não há ponte, como às existentes sobre o rio Parnaíba. Esses dois importantes rios desenham o mapa do Maranhão tanto para a região Norte quanto para o Nordeste, respectivamente. Por inexistência de pontes, a travessia alternativa, ainda nos dias de hoje, ocorre em balsas!

A canção *Meu ego* lembra nos versos “E como um rio que corre / Eu moro em seu leito / Vem como o nascer do sol / Ilumina meu ego”<sup>3</sup> que há uma balsa parcialmente submersa no rio Balsas, local denominado de “pontão”, isto explica o passado do rio que deu nome a um dos municípios localizado às suas margens, o município de Balsas.

“É uma cena suprema / Riquezas, bens naturais / Os córregos, Igarapés / Que descem lá do Gerais / Banha cidade aldeias / E desce em transfusão / Enchentes e calmarias / Encantam essa mansidão”<sup>4</sup>.

Descrição do rio Balsas, maior afluente da margem esquerda do rio Parnaíba, com cerca de 510 km de extensão, nasce na região denominada de Gerais de Balsas, local de altas chapadas cobertas por cerrado nativo e atravessa inúmeros municípios na região sul do estado.

O Maranhão, estado do Nordeste Brasileiro, localiza-se na região chamada de Meio-Norte, pois é uma área de transição entre a caatinga nordestina e a mata amazônica. A formação do estado do Maranhão se divide em dois movimentos povoadores distintos. O primeiro povoamento foi a de colonos que se instalaram no litoral do Estado através de fortificações e invasões, trazendo riquezas através de atividades principalmente agrícolas como açúcar e algodão, e sobrepondo-se no perfil econômico e cultural ao restante do Maranhão.

3 SANTOS, 2003, *Canção Meu ego*, faixa 13, CD *A minha cidade*.

4 Idem, *Canção Sou um peixe deste rio*, faixa 09.

Já o segundo movimento no interior do Estado, a partir de 1730, origina-se das caatingas nordestinas, provenientes do vale do rio São Francisco, povos que trouxeram a riqueza da pecuária e a formação de fazendas de gado. A ocupação de vaqueiros e fazendeiros deu-se por disputa das terras com as tribos indígenas existentes nos sertões maranhenses e foi motivada pela demanda de carne da economia açucareira em todo o litoral nordestino e da exploração de minérios em Minas Gerais, sendo, portanto um movimento de extensão da atividade pecuária.

“Nos sertões, a pecuária, atividade dominante e com características próprias, determinou não só a organização produtiva, mas a forma de povoamento e de ocupação do território”. (CABRAL, Maria Socorro Coelho, Caminhos do Gado, p.144)

Tal migração foi atraída pela existência de rios e riachos perenes, vegetação propícia às pastagens de bovinos, ocupando as regiões ribeirinhas, onde havia habitação de indígenas, ou ainda, a via de acesso dos mesmos no controle de seu território, dando-se assim uma série de conflitos, marcados por violência de ambos os lados na disputa pela terra.

“O Jacobina o violeiro / Fez de tudo pra essa festa começar / Pra Vila Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar”<sup>5</sup> (sic). Dos descendentes desses povos migrantes, do segundo movimento, originou-se o município de Balsas, expresso nos versos da canção Caraíbas, topônimo do local Porto das Caraíbas, denominado inicialmente de Porto da Passagem, lugar às margens do rio Balsas, e que depois recebeu o nome de Vila Nova, primeiro povoado que tem como fundador Antônio Jacobina. Nesse local existiam fazendas de gado de famílias residentes no município vizinho, denominado Riachão.

A facilidade de transporte através do rio Balsas de mercadorias para abastecer estes fazendeiros em substituição à tropa de animais, através de embarcações como canoas, batelões que eram levadas à vara na subida do rio e remo na descida, com o auxílio das correntezas, e principalmente as balsas deram nome ao rio e ao município. As balsas eram feitas de talos de buritis, amarradas de varas e travessas de embira. Desta forma, ampliava-se a travessia de mercadorias que abasteciam a região, como também o envio dos produtos para outros lugares (Coelho Netto, 1979).

Em 1879, Vila Nova possuía duas ruas e o largo, depois chamado de Largo da Igreja, atualmente Praça Getúlio Vargas, onde foi construída a Igreja

de Santo Antônio. O lugar é elevado à categoria de vila em 7 de outubro de 1892. Mais tarde, Vila Nova de Santo Antônio de Balsas torna-se Santo Antônio de Balsas e, depois, Balsas, município emancipado em 22 de março de 1918.

Atualmente, o município de Balsas possui 83.459 habitantes, segundo censo do IBGE em 2010. É a terceira maior cidade do estado em território urbanizado e PIB, e o maior município do Maranhão em área total (urbano e rural) com 13 141.637 km<sup>2</sup> de área. É cortado pela Rodovia Transamazônica e é um centro sub-regional, com influência sobre o sul do vizinho estado do Piauí. A atividade econômica predominante é o agronegócio com a vinda de inúmeros migrantes de todas as regiões do Brasil, principalmente, a região sul do país.

O perfil do balsense (nascido ou migrado) atual diversifica-se em relação aos indivíduos das demais cidades do Maranhão. Essa diferença se faz notar no tipo físico e, principalmente, na cultura pela forte miscigenação das últimas décadas com grupos vindos de outras regiões do país.

Complementando-se o contexto sociocultural do corpus, algumas informações sobre o autor dos mencionados versos, artista conhecido regionalmente e de relevante importância para os balsenses como promotor da cultura local.

### **DEUSAMAR SANTOS, O TROVADOR DO RIO BALSAS**

A cultura de um povo pode estar representada em diferentes manifestações artísticas, e a música é uma delas. Mesmo que a composição seja da autoria de um único indivíduo, ainda assim esse indivíduo está inserido em um contexto sócio-histórico e cultural que perpassa sua obra.

O cantor e compositor Deusamar Rocha dos Santos nasceu em Balsas e possui mais de vinte anos de experiência como artista, realizando shows e apresentações. Gravou seis CDs e entre seus trabalhos produzidos, o mais recente, CD TERRA, é um álbum com 16 músicas sobre ecologia e preservação da natureza, obra dedicada à educação ambiental. Deusamar Santos é licenciado em História pela Universidade Estadual do Maranhão, já foi Secretário Municipal de Cultura e Secretário do Meio Ambiente na Prefeitura de Balsas.

O compositor possui um estilo genuinamente brasileiro, já levou o seu canto a várias regiões do Brasil e à Europa (Alemanha e Áustria) e participou de festivais de música importantes. Pelo excelente trabalho que vem promovendo, na área educacional e social, atualmente recebeu uma equipe de cineastas da

Suíça, que vieram exclusivamente fazer um documentário para a tevê suíça sobre o seu trabalho em prol da natureza, as filmagens e documentação foram realizadas durante uma turnê do artista com o Show Terra em cidades do Jalapão, no Estado do Tocantins. O artista é um voluntário de causas humanitárias e ações de solidariedade e um incansável defensor da natureza e movimentos ambientais.

Além disto, o compositor é reconhecido no município como o maior representante da cultura balsense justamente por focalizar a história e a cor local. O tema da natureza está sempre presente em sua obra, e a descrição das belezas do rio Balsas é o mote para expressar os sentimentos genuinamente balsenses.

## O GÊNERO “LETRA DE CANÇÃO” E A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

Etimologicamente, gênero vem do latim *genus*, *generis* com sentido de descendência, origem e possui a acepção ampla de “conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades” (HOUAISS, 2009).

“O trato dos gêneros diz respeito ao trato da língua em seu cotidiano nas mais diversas formas. Eles são um “artefato cultural” importante como parte integrante da estrutura comunicativa de nossa sociedade” (MARCUSHI, 2008, p.149).

Sobre o gênero na análise do discurso temos a seguinte concepção

“A categoria de gênero do discurso é definida a partir de critérios situacionais; ela designa, na verdade, dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos e que são concebidos habitualmente com a ajuda das metáforas do “contrato”, do “ritual” ou do “jogo”. [...] Por sua própria natureza, os gêneros evoluem sem cessar par a par com a sociedade” (MAINGUENEAU, 2009, p.234).

Pelas acepções encontradas, a de Swales (1990 in Marcushi, 2005, p. 29) “hoje, gênero é facilmente usado para referir uma categoria distintiva de discurso de qualquer tipo, falado ou escrito, com ou sem aspirações literárias”, parece englobar o amplo sentido do termo na linguística e em outras áreas de estudo.

E de acordo com esta categorização, os gêneros subdividem em primários e secundários, as situações espontâneas ou informais de comunicação ocorrem por meio dos gêneros primários, e as formais por gêneros secundários, entretanto, nada impede que os gêneros se mesquem, ou, “na língua escrita, podemos empregar marcas de oralidade e sua reiteração pode transformá-las em novas formas alternadas e ancoradas no espaço escrito de prestígio” (HENRIQUES, 2011, p.9).

Isto é o que ocorre com os diferentes gêneros nos mais diversos usos e funções. O mito do gênero puro é uma polêmica histórica, e cada vez mais se comprova a hibridização dos gêneros, tanto na forma quanto no uso. Intrinsecamente há relação entre o gênero e o nível de linguagem. Um exemplo disto é a letra de música, embora seja uma composição para ser acompanhada por instrumento musical possui as condições para apresentar os aspectos do gênero secundário, porém, talvez, propositadamente, o autor/emissor elabora nos moldes do gênero primário, para atingir um maior número de interlocutores. “A forma composicional da música, então, pode atuar em qualquer esfera de atividade humana, porém em cada uma delas estará sujeita às características próprias de cada esfera<sup>6</sup>.

No caso do gênero música, este pode ser visto como híbrido, por ser considerado ora música, ora poema cantado, o que determina essa classificação, além do grau de formalismo e modo, é a sintonia. A adequação do texto nas dimensões distintas de sintonia, ou seja, o status, a tecnicidade, a cortesia e a norma podem diferenciar um gênero de outro.

Isto porque, segundo Travaglia (2003, p. 42) a variação linguística possui dois tipos, o dialeto e o registro. A variação dialetal ocorre por seis dimensões, territorial, social, idade, sexo, geração e função. E, as variações de registro classificam-se em três tipos: grau de formalismo, modo e sintonia. Sendo assim, o uso do gênero textual pouco influencia na variação dialetal, enquanto que na variação de registro o gênero determina-o completamente.

O gênero textual determina a variação de registro, e o grau de formalismo representa o estilo do autor nos aspectos fonológico, morfológico, sintático e usos estilísticos em geral.

O emissor, mesmo não possuindo consciência da escolha do gênero, faz uso do mesmo elaborando-o conforme alguns aspectos que o torna único e original. “O indivíduo nasce e aprende a língua de sua comunidade” (1981, p.132). Esta afirmação de Gladstone Chaves de Melo explica grande parte da variação dialetal e até mesmo as variações de registro mais usuais de uma comunidade<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Vemos propagandas musicalizadas, na esfera publicitária; o hino, na esfera religiosa; os cantos de torcida, na esfera esportiva; as cantigas de ninar, na esfera familiar, entre outros. Assim, teremos gêneros diferentes devido não apenas às designações – música/canção e *jingle* (canção publicitária), – mas a todo um conjunto de elementos que caracterizam o gênero: o conteúdo temático, o estilo, a finalidade, a relação com o destinatário, o meio de veiculação, o momento sócio-histórico-ideológico e também o contexto de produção” (MALANSKI e COSTA-HÜBES, 2008, p.7).

<sup>7</sup> “É, com efeito, na língua e pela língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente. O homem sentiu sempre – e os poetas frequentemente cantaram – o poder criador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as cousas inerentes, faz ver o que ainda não existe, traz ante nós o já desaparecido. Por isto tantas mitologias,

As interações sociais imprimem determinados aspectos linguísticos a seus falantes em decorrência de processos sociais, históricos, espaciais e temporais. Assim, a língua como resultado de processos é um patrimônio cultural que permite reconhecer a identidade de um povo. As variedades linguísticas são a consequência desse dinamismo e oferecem possibilidades ao falante para escolher o léxico que melhor represente a sua realidade, quer individual ou coletiva. Afinal, a língua é o instrumento de expressão humana que reflete a visão de mundo e o entendimento do indivíduo.

No corpus em análise, tal variação parece óbvia por que representa a língua em uso como fator de identificação cultural e regional. O dialeto empregado nas letras das canções pode ser classificado de nível regional ou diatópico, já que parte do léxico representa o contexto sociocultural.

“Pra Vila Nova eu vim de balsa / As águas mansas imbalançam meu sonhar <sup>8</sup> E vai molhando, vai banhando ela <sup>9</sup> Barraca e cumiduria / E que admirração <sup>10</sup> Simbora minha gente já é hora <sup>11</sup>” (sic).

A variação de registro também apresentada nos versos anteriores aproxima o emissor do receptor numa cumplicidade linguística cumprindo o requisito na dimensão da sintonia. Segundo Tatit (1996 in Costa, 2005, p. 108) “uma canção é uma fala camuflada em maior ou menor grau”, porque há contornos da oralidade na escrita já que se trata de um gênero híbrido, verbal e musical. Por isto, há ajustamento do texto quanto ao status, pois o emissor tenta em alguns versos nivelar a escrita aos recursos da oralidade. Há também adequação quanto à tecnicidade por que o compositor conhece os seus interlocutores e compartilha da temática expressa nos versos, assim como a variação na dimensão da norma, pois a modalidade utilizada dá mais expressividade ao texto conferindo a presença do estilo do autor.

Nos versos, “Da Canaã / A gente desce, ama, pensa, / Roda a bóia, passa o tempo / E não tem pressa de chegar” <sup>12</sup>, a expressão “a gente” em vez de “nós” é utilizada com frequência na oralidade: [...] “Os brasileiros empregam em geral a forma a gente, especialmente na língua falada semiformal e informal, como equivalente de nós, seja com um valor genérico/indeterminado, seja para a referência dêitica situacional identificada” (AZEREDO, 2010, P.176, grifo do autor).

ao ter que explicar que na aurora dos tempos pôde nascer alguma coisa do nada, cita como princípio criador do mundo esta essência imaterial e soberana, a Palavra” (PRETI, 2000, p. 12).

8 SANTOS, 2003, Canção Caraíbas, faixa 01, CD A minha cidade.

9 Id, Canção Rio de sorte, faixa 02.

10 Ibidem, Canção Saudação, faixa 05.

11 Ibidem, Canção Fala francês, faixa 07.

12 SANTOS, 2003, Canção Da Canaã, faixa 04, CD A minha cidade.

“E vai molhando, vai banhando ela / Esse rio não tem pena de ninguém”<sup>13</sup> (sic), o uso do pronome pessoal como objeto direto, segundo Bechara (2006, p. 175) “se dotado de acentuação enfática, em prosa ou verso: “Olha ele!”[EQ apud SS]” (cit. do autor) também está previsto, o que pode ou não ser. Entretanto, o que se observa aqui é o uso frequente na oralidade do PB, como explica Azeredo (2010, 549) “são arrolados como característicos do português brasileiro (...) o uso de ele e respectivas variações como complemento direto do verbo”.

A expressão “olhando é pra sorte” em “Fico olhando é pra sorte desse rio / Que banha esse corpo que ela tem”<sup>14</sup>, observa-se o uso do verbo ‘ser’ enfático e a contração de ‘para’ como registro informal. Nos versos “Vou arrudiar fogueira / Pegue na minha mão”<sup>15</sup> a palavra “arrudiar” apresenta prótese como um arcaísmo, e, tanto em “arrudiar” como em “imbalançar” nos versos “As águas mansas imbalançam meu sonhar”<sup>16</sup>, notam-se vogais substitutivas [u] e [i] que aparecem por fechamento das vogais [o] e [e], comuns na oralidade regional.

E a palavra “simbora” que aparece nos versos “Simbora minha gente já é hora / Muita gente diz que a onda / Agora é falar Inglês”<sup>17</sup>, qual é a explicação? O termo apresenta-se provavelmente como uma redução da expressão popular “vamos se embora” (em lugar de “vamo-nos embora”) por crase do [se] e [e] de embora, associado ao fechamento natural de [e] para [i] ocorre o regionalismo “simbora”. É comum no Nordeste a expressão “vamu simbora” e em Balsas é uma característica predominante do registro oral.

No caso da palavra “adimiração” expressa nos versos “E que adimiração / Alegria que contagia / Isso é que é São João”<sup>18</sup> como no registro oral, aparece a inserção de um fonema no interior do vocábulo – “por epêntese de um [i] desfazem-se encontros consonantais artificiais como [gn] (digno), [bs] (absoluto)” e outros exemplos, conforme Azeredo (2010, p.389). Este recurso ocorre pela necessidade da base vocálica da sílaba em língua portuguesa, e o dialeto regional do corpus torna expressiva a transposição da oralidade para a escrita.

Estes e outros recursos estilísticos estão sendo analisados no referido corpus para demonstrar que textos produzidos em diferentes gêneros possuem expressividade, e a letra de canção popular produzida no interior do país, tipicamente

13 Id, Canção Rio de sorte, faixa 02.

14 Ibidem.

15 Ibidem, Canção Saudação, faixa 05.

16 Ibidem, Canção Caraíbas, faixa 01.

17 SANTOS, 2003, Canção Fala Francês, faixa 07, CD A minha cidade.

18 Id, Canção Saudação, faixa 05.



regional, pode e deve ser estudada como parte das pesquisas linguísticas que descrevem o português do Brasil.

## O ESTILO NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE DEUSAMAR SANTOS

Segundo Henriques (2011, p.1)

“quando os membros de uma comunidade linguística observam suas práticas verbais de modo consciente e crítico, podem inferir conteúdos subjacentes, reavaliar suas concepções de mundo, entender atitudes pessoais ou sociais”.

Compreender o que diz um texto é poder avaliar esse texto e apoderar-se do próprio discurso.

Nas letras das canções em análise, o termo rio está presente em sete canções, e aparece graficamente quinze vezes incluindo nos títulos das composições. Ainda é relevante perceber que muitos dos termos analisados referem-se à palavra rio, por extensão de sentido metonímico, água, cachoeira, fonte, banho, leite, balsa, ribanceira, boia, correnteza, córrego, igarapé, peixe, enchente, curva, corredeira, brejo, remanso, mergulho, cangapé, volta.

Por comparação ou símile ao termo rio, aparecem no texto palavras como vida, ego, inspiração, natureza, e até mesmo metáfora, olhos verdes, destino e vida. O termo lugar, por exemplo, possui muitas conotações, entretanto aqui, no verso de Deusamar, “daqui pra Trezidela / é a mais linda do lugar”, a palavra relaciona-se ao antecedente “daqui” e “Trezidela”, que representam as duas margens do rio Balsas, ou seja, daqui, o centro, para Trezidela, um dos bairros da cidade na outra margem do rio. Trezidela, no Dicionário Houaiss (2009), é um termo regional do Maranhão desde 1757, e significa localidade ribeirinha vizinha à cidade mais importante, na margem oposta do rio. Neste caso, o termo lugar pode significar direção quanto espaço, por isso há mais de uma conotação presente no verso.

Já o termo peixe adquiriu novo sentido no verso da canção “sou um peixe desse rio”, peixe por metonímia como parte do rio, parte da natureza, do lugar. As acepções encontradas no Houaiss ainda não contemplam essa significação que poderá incluir-se como sentido alternativo. O mesmo ocorre com o termo quintal, logo no verso seguinte.

O termo rio também teve a inserção de mais um sentido figurado por metáfora. Rio nos versos da canção, “Vontade de saber o que se destina / E descer nesse rio até o mar”, pode significar o curso da vida, o caminho, a trajetória da vida.

“E o verde enfeitando a ribanceira / Na volta o rio gosta de enganar / No coração nasce uma certeza / Que o rio a gente tem que preservar”, o verde da ribanceira também pode ter uma conotação por metáfora, como algo que acompanha a vida, porém está a margem e por isso é atraente, desviando a atenção do curso da vida. Logo, em seguida, a constatação: “na volta o rio gosta de enganar”, revela a desilusão, a frustração para aquele que se ilude e descuida da própria vida, de sua existência, ratificado pelo substantivo volta, “fato imprevisto que reverte uma situação boa para má; revés, vicissitude” (Houaiss, 2009). E, então, os versos seguintes corroboram a sequência do sentido com os dois substantivos coração e certeza para concluir “tem que preservar”, o mesmo que cuidar.

Para o termo varal, também, foi necessário completar mais um detalhe quanto à utilidade do varal de corda, fio ou arame esticado em que são estendidas carnes salgadas de gado ou caça para secar ao sol resultando na carne de sol, ou, carne-seca, prato típico do Nordeste.

Enfim, o estudo demonstra que os temas de exaltação do rio e da cidade de Balsas estão aqui representados pela conotação do léxico das canções associada ao contexto sociocultural. Se a breve análise aqui demonstrada possibilitou depreender significados interessantes do universo cultural de Balsas, o presente estudo pretende contribuir com as pesquisas da língua portuguesa no país, em especial, a língua regional, formas dialetais ou de registro ainda preservadas no interior do Brasil.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A análise do corpus possibilita perceber que a língua pode adquirir diferentes formas e escolhas, entretanto, “letra” de canção como gênero pode ser considerada como música ou poema cantado. Assim há vários recursos que o campo da estilística oferece para explorar um texto, seja de um gênero ou de outro.

Como o presente estudo não está concluído, espera-se que, ao final, esta análise possibilite uma nova visão linguística de composições populares regionais e que estas possam contribuir com o ensino de língua materna inserindo o próprio contexto sociocultural na sala de aula, como estratégia didática atraente e motivadora que alia vivências às novas experiências na área linguística.

## REFERÊNCIAS

- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 2 ed. São Paulo: Publifolha, 2008.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37 ed. rev. E ampl. 16ª. Reimpr. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.
- BRANDÃO, Sílvia Figueiredo. *A geografia lingüística no Brasil*. São Paulo: Ática, 1991.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004.
- DIONÍSIO, Ângela Paiva et al. (Org.) *Gêneros textuais & ensino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.
- HENRIQUES, Claudio Cezar. *Estilística e Discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- HENRIQUES, Claudio Cezar. *Língua Portuguesa: semântica e estilística*. Curitiba, PR: IESDE Brasil, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. 1ª. Ed. 1ª. reimp.. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 3ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa*. 4 ed. rev. São Paulo: EdUSP, 2008.
- MALANSKI, Elizabet Padilha. COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. *Trabalho com o gênero textual "música": sequência didática na exploração do tema*. Disponível em <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2001-8.pdf>> Acesso em 27/09/2012.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Padrão: Rio de Janeiro, 1976.
- TARALLO, Fernando. *A pesquisa sócio-lingüística*. 7 ed. 3 reimp. São Paulo: Ática, 2001.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática*. 9ª. Ed. Revisada. São Paulo: Cortez, 2003.

## ANEXO

Figura 01



Fonte: <http://www.portugalromano.com/2011/09/cidade-romana-de-balsa-tavira/>

## A EXPERIÊNCIA DA METODOLOGIA DA PESQUISA À LUZ DE “COMO SE FAZ UMA TESE”

SOARES, Daniel F.  
CEP/FDC - danielsoaresfilho@yahoo.com.br

### RESUMO:

Este trabalho tem por finalidade trazer um relato de experiência sobre problemas enfrentados com relação a questões de confecção de trabalho científicos por alunos e possibilitar reflexões que podem colaborar com a prática pedagógica de professores da disciplina de Metodologia da pesquisa, tomando como apoio as representações simbólicas contidas nas áreas da Literatura e da Cultura. Para tanto, dois autores serão os alvos das bases do trabalho: Roland Barthes e a sua perspectiva do “prazer do texto” e Umberto Eco com a desmitificação do discurso acadêmico.

### PALAVRAS-CHAVE:

Metodologia da Pesquisa, Umberto Eco, Roland Barthes e Trabalho científico.

### INTRODUÇÃO

Eu me interesso pela linguagem porque ela  
me fere ou me seduz.

(Barthes)

Este trabalho teve seu início em 2010 com as primeiras turmas dos Cursos de Coordenação Pedagógica (CCP) e de Psicopedagogia Escolar (CPE) com as quais tive a oportunidade de travar contato. Durante essa trajetória, pude perceber algumas dificuldades por parte dos alunos em elaborarem trabalhos de pesquisas, não só no que tange à confecção dos textos em si, como devido à falta de experiência no campo acadêmico.

Outra razão que me levou a “ousar” enquanto professor de uma disciplina árida em termos de interpretações e leituras mais livres para a criatividade foi, certamente, o fato de minha formação em Letras e a minha caminhada nas literaturas.

A fim de que possam entender que cursos são estes e qual o perfil dos alunos, faz-se necessário um breve resumo do Estabelecimento de Ensino onde leciono. O que me faz situar o leitor nas questões estruturais-administrativas do Centro de Estudos de Pessoal e Forte Duque de Caxias (CEP/FDC), antes de prosseguir com o relato da experiência a qual me proponho trazer para este evento.

## O CEP/FDC

Essa escola fora criada em 1965 com o objetivo, conforme consta em sua página na rede mundial de computadores:

Especializar recursos humanos para o desempenho de funções técnicas e de assessoramento nos sistemas de ensino, de comunicação social e de operações psicológicas do Exército;

Especializar recursos humanos, no nível *stricto sensu*, mestrado, em Educação Militar;

Capacitar recursos humanos em idiomas. - Realizar a avaliação psicológica para missões de paz e cursos;

Realizar pesquisas nas áreas de pessoal, da educação, da psicologia, da comunicação social e em outras áreas de interesse do Exército nos campos das ciências humanas, aplicando-as às ciências militares;

Preservar o patrimônio e os valores históricos e culturais do Forte Duque de Caxias, bem como a área de proteção ambiental sob responsabilidade da Unidade.

Cabe ressaltar que uma das características mais importantes da escola é ser uma Unidade Militar ímpar no Exército Brasileiro por tratar especificamente das questões ligadas à área dos recursos humano e especializar profissionais que serão empregados em outras organizações militares que tenham vínculo com o processo ensino-aprendizagem.

Desde a sua criação até os dias atuais, o CEP/FDC se mantém no cumprimento de sua missão e tem fornecido para a Força Terrestre e demais instituições militares (Marinha, Aeronáutica e Forças Auxiliares), tanto no Brasil como em nações amigas, especialistas em condições de lidar com os problemas relacionados ao comportamento humano.

## O PÚBLICO-ALVO DA EXPERIÊNCIA

Os cursos de pós-graduação Lato Sensu do CEP/FDC são destinados a militares (capitães e majores) numa faixa de idade entre 30 e 40 anos, mais ou menos, que já possuam o Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais. O que pressupõe que o contato com as questões acadêmicas já é algo vivenciado pelos alunos.

Se na teoria isto é uma verdade, na prática, a assertiva nem sempre é uma realidade, pelas razões as mais diversas. Entre elas estão o trabalho diário nas organizações militares que consomem muito tempo com questões da administração pública, a vida familiar e a própria falta do hábito da pesquisa.

Esta constatação fica ainda mais nítida na fase dos estudos a distância quando a disciplina Metodologia apresenta os primeiros textos com o objetivo de direcionar os alunos à prática reflexiva e reaproximá-los ao discurso acadêmico.

No Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA), os Fóruns e as tarefas solicitadas comprovam as afirmações acima, quando os alunos, em diversas ocasiões, explicitam as suas dificuldades não em entender os textos propostos, mas em expressar suas opiniões e construir textos academicamente esperados pelos tutores.

### **A estrutura dos Cursos**

Segundo três Portarias do Estado Maior do Exército (034 e 035, de 12 Abr 10 e a 106, de 04 Ago 10), ao CEP/FDC coube a organização e desenvolvimento de três cursos de especialização:

- a) Curso de Comunicação Social;
- b) Curso de Coordenação Pedagógica; e
- c) Curso de Psicopedagogia Escolar.

Com uma carga horária superior a 360 horas, os cursos são realizados em duas fases: uma a distância, com duração aproximada de três meses, na segunda metade do que se chama Ano A -1 e, no ano seguinte, a fase presencial, que acontece durante nove meses. Em ambos os momentos, a Metodologia da Pesquisa Científica (MPC) é uma disciplina obrigatória, contando de uma carga horária de 60 horas (30 para cada período).

### **O DESAFIO**

Um dos mais claros entraves para o desenvolvimento do Trabalho de Término de Curso (TCC) é romper a barreira da escritura, como já mencionado. Tal observação não se restringe a estes cursos especificamente. É, muito provavelmente, uma constatação na maioria das escolas que têm como requisito a elaboração de um trabalho científico.

No caso específico dos cursos do CEP/FDC, grande parte do corpo discente tem a experiência do ambiente escolar somente nos seus tempos como alunos. Até o momento da matrícula nos cursos, os inscritos encontram-se nas suas lidas diárias em atividades castrenses. Quando muito, alguns desempenham as funções de instruções militares para soldados e poucos são os que estão vinculados ao ensino de forma convencional. Não se trata, portanto, de um curso para especialistas com pré-requisitos em educação ou pedagogia. Essa realidade

torna-se mais evidente, ainda, segundo relato dos próprios alunos, com a falta do hábito de leitura e de produções acadêmicas.

Com as considerações acima, fica patente a dificuldade inicial da disciplina Metodologia da Pesquisa. Permitam-me o tom irreverente, mas o “monstro” do TCC começa realmente com 07 (sete) cabeças e nossa tarefa é minimizar algumas e quem sabe eliminá-las.

Nesse momento, tomando como ponto de apoio a possibilidade do encontro entre escritor e texto, surge a primeira vertente do embate (ou a tentativa dele) em fazer com que o aluno perceba, nos dizeres de Roland Barthes, que o paraíso das palavras, um texto paradisíaco, utópico (sem lugar), de uma heterologia por plenitude pode estar o prazer. (BARTHES, 2002: 13).

Desta forma, o objetivo da disciplina MPC foi, e continua sendo, o de mostrar aos alunos que

o valor dos programas de formação que vislumbram a realização de pesquisas e a elaboração de monografias desde a graduação é muito grande, na medida em que esse exercício contribui para o desenvolvimento de atitudes valiosas em uma sociedade cada vez mais ancorada na informação e no conhecimento. (LIMA: 2008, 12)

## **A EXPERIÊNCIA**

### **A fase à distância**

Conhecendo as dificuldades iniciais dos alunos na nova seara para a qual se dispuseram, o Plano da Disciplina (PLADIS) prevê textos que motivem e agucem o gosto pela leitura e os façam entender a importância da pesquisa para a ciência. Como se pode verificar nos objetivos contidos no documento que os alunos recebem no começo do curso:

Objetivos particulares da disciplina no curso:

- a. Justificar a importância da pesquisa em educação como atividade articuladora que propicia a compreensão e a transformação da realidade.
- b. Traçar um plano de estudos com base na organização da leitura e documentação.
- c. Explicar a relevância da atividade do pesquisador como diálogo com a realidade.
- d. Construir um projeto de pesquisa.



Nesta etapa os alunos são levados a conhecer o que é um Projeto de Pesquisa e durante as oito semanas da disciplina confeccionam o pré-projeto que os prepara para a fase presencial do curso. Através do AVA, no Portal de Educação do Exército, as aulas têm por objetivo abrir um espaço para as discussões individualizadas sobre cada etapa do Projeto, desde a escolha e delimitação do tema até as referências.

Respeitando as limitações que o curso a distância acarreta para alunos com pouca experiência de autonomia nos estudos, fica claro para os discentes que mesmo tendo elaborado um projeto, ainda que se tenham discutidas as partes integrantes do documento, mesmo havendo lido alguns textos e artigos sobre pesquisa científica, ainda assim, na fase presencial, juntamente com um orientador da pesquisa, que acompanhará o trabalho de forma mais aproximada, haverá a possibilidade de redirecionamento das questões a serem investigadas e um “novo” projeto poderá ter andamento durante a fase específica da pesquisa.

Esta espécie de concessão, desde o início conhecida e acordada entre as partes, colabora para o desenvolvimento da autoconfiança do aluno – um dos atributos que julgamos necessários para um pesquisador – e estimula a escritura do TCC.

Pode-se dizer, grosso modo, que há uma efetiva melhoria entre o primeiro projeto enviado ainda na fase a distância para a releitura do documento, no momento presencial, juntamente com o professor-orientador.

### **A fase presencial**

O contato da modalidade presencial possibilita alguns argumentos e enseja novas abordagens uma vez que durante o ano letivo, os alunos estão, em tese, exclusivamente, a serviço do curso. Desta maneira, é possível, desde o começo das aulas apresentar propostas de trabalho mais amplas e com a intenção de aumentar a capacidade reflexiva dos alunos.

Romper a barreira, quase pueril, da superação do estado da simples cópia para a construção do conhecimento toma forma quando se busca questionar o sentido e o conceito da verdade no viés barthesiano que tomando a figura de Nietzsche define a verdade como não sendo “outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas” (BARTHES, 2002: 52)

A partir dessa perspectiva, no segundo ano do curso foi possível arriscar uma forma de repensar a metodologia utilizada para a disciplina que trata sobre a pesquisa científica.

### **Os resultados**

Em 2011, a pesquisa tomou como ponto de apoio as duas turmas de pós-graduação, sendo 22 alunos do CCP e 19 do CPE. Diante de um grupo heterogêneo no que diz respeito à leitura e pesquisa, as aulas buscaram provocações que resvalavam, muitas vezes, nas concepções arraigadas da profissão militar objetivando “soltar as amarras” do temor em desenvolver uma pesquisa. Nas palavras de Umberto Eco, buscou-se fazer com que a pesquisa fosse definida como o trabalho que “significa divertir-se” (ECO, 2009: 173).

A sistemática, além de privilegiar as discussões acadêmicas com relação ao desenvolvimento das pesquisas, também incluía a análise, em um nível mais hermenêutico, da busca da satisfação e do prazer para se escrever um texto com teor científico.

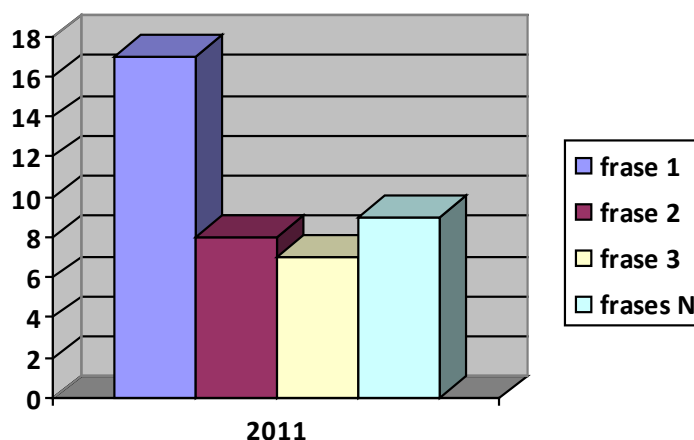
Ao se lançar mão dos arcabouços temáticos de ECO e BARTHES, foi possível o exercício da liberdade da produção textual. Reiteram estas ideias os comentários de que o “texto tem necessidade de sua sombra; essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito” (BARTHES, 2002: 41).

Os momentos iniciais das aulas da fase presencial encontravam resistências que aos poucos foram dando lugar ao risco criativo, ou como nos dizeres de Roland Barthes, algo de fruição. Para tanto, lançamos mão da leitura, em sala de aula, de alguns capítulos do livro de Umberto Eco como elemento desmitificador do projeto de confecção de um trabalho final do curso.

### **Um exemplo significativo**

Um exercício que demonstra a viabilidade e a eficácia dessa estratégia foi a solicitação para que as turmas lessem o primeiro capítulo (Que é uma tese e para que serve) e o pedido para que escolhessem uma ideia-força contida na apresentação do texto. Após a discussão do que é uma pesquisa e sua utilidade, a frase mais destacada pelos alunos foi a que revela que “fazer uma tese significa, pois, aprender a pôr ordem nas próprias ideias e ordenar os dados.” (ECO, 2009:

5). Alusão nítida do estado em que os próprios alunos se encontram quando começam o curso.



O gráfico acima representa o levantamento estatístico do exercício. Pode-se comprovar que 17 alunos escolheram a frase 1 (“fazer uma tese significa, pois, aprender a pôr ordem nas próprias ideias e ordenar os dados”). Uma segunda frase (“quem quer fazer uma tese deve fazer uma tese que esteja à altura de fazer”) foi escolhida por 8 alunos, uma terceira opção (“Pode-se executar seriamente até uma coleção de figurinhas: basta fizar o tema, os critérios de catalogação, os limites históricos da coleção”) destacada por 7 e outras frases com um número menor de opções compuseram um total de 9 alunos.

Outro aspecto positivo em Como se faz uma tese está na linha tênue entre o discurso elaborado e científico e a leveza dos comentários literários, entremeados da via poética do escritor italiano, o que torna ler um texto acadêmico uma tarefa menos maçante. Confluência temática encontrada nas análises do filósofo alemão:

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassar a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas. (BARTHES, 2002: 20)

A expressão de que “uma tese é como um porco”, usada como frase de efeito para iniciar a importância do trabalho acadêmico que iriam desenvolver, num primeiro momento foi encarada como algo jocoso, mas que ganhou significação mais densa à medida que a pesquisa e as conversas com os orientadores avançavam.

Neste momento, utilizando-nos de outra associação cultural, estabelecemos um diálogo intertextual com a definição filosófico-religiosa indiana com relação ao seu animal sagrado. Isto porque, conforme dizem os indianos, a vaca ao ser sacrificada se doa por completo ao homem e não há nada naquele ser que não seja aproveitado. Contando essa história em sala de aula e solicitando que os alunos estabelecessem uma possível relação entre a frase de Eco e a mitologia hindu, o efeito foi bastante positivo ao retomar a leitura da configuração simbólica entre a tese e o porco e, por consequência, entre o trabalho que os alunos estavam desenvolvendo e o curso que estavam realizando.

As associações e as interpretações a que as turmas chegam com a imagem metafórica de Umberto Eco foram aos poucos desconstruindo a velha ideia de que o mistério da escritura está envolvido em uma rede truncada de significações e que deve, portanto, estar “trancada” em uma torre confiada a poucos detentores das chaves.

Uma vez mais, foi-nos possível ampliar a discussão com a exibição do fragmento de outro livro/filme do autor italiano: O nome da rosa (1986), onde o guardião da biblioteca, um frei cego, numa clara homenagem a Jorge Luis Borges (1899-1986), para que o saber não fosse corrompido ou difundido de forma aleatória e pouco cuidada, diante dessa ameaça, incendeia o local e deixa que o fogo consuma as enciclopédias que ali repousavam.

Vele a pena ainda comentar que frente à tarefa de escrever (e a mística de que produzir textos é difícil), outro capítulo fundamental para o desenvolvimento do trabalho foi o quinto (A redação) no qual o autor esclarece que os grandes cientistas ou críticos fazem questão de, em seus discursos, serem claros e objetivos no que dizem (ECO, 2009: 115). Ainda neste capítulo, é possível demonstrar de forma prática algumas reflexões na construção do discurso escrito.

Ao apresentar alguns conselhos para as formas de redigir, Eco, didaticamente, desenvolve a capacidade do leitor em rever e reordenar as ideias:

Problema difícil: se houvesse a respeito regras cabais, seríamos todos escritores de proa. Pode-se recomendar escrever a tese várias vezes, ou escrever outras coisas antes de acatá-las, pois escrever é também questão de treino. (ECO, 2009: 117)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não restam dúvidas de que a tarefa de romper as barreiras iniciais de um grupo de alunos pouco acostumados ao exercício da escritura e tão de tão diferentes realidades profissionais vividas requereu paciência e uma boa dose de criatividade que algumas vezes encontrou resistência muito mais pelo fato da inércia do que por algum perigo conceitual ou político em si.

Assim sendo, ter podido desenvolver um trabalho à luz do tema da investigação científica, em uma prática quase de metaescritura, apresentou aspectos muito mais positivos do que qualquer outro. Tínhamos também, e é justo mencionar, a nossa disposição dois grandes textos auxiliares que possibilitaram reflexões e um exercício criativo. Mesmo enfrentando o problema de uma carga horária pequena para “maiores voos” (30 horas presenciais), no final do ano de 2011 tivemos uma mostra significativa de trabalhos mais consistentes que em 2010 (primeiro ano em que estive à frente da disciplina).

As possibilidades interpretativas a que os textos de Eco e Barthes se prestaram a abrir um espaço agradável e real para a escritura e a pesquisa.

Tendo o nosso trabalho, neste evento, exatamente o objetivo compartilhar uma experiência possível, acreditamos que aqueles que conosco participam desta semana (e oxalá outros leitores) poderão se valer de nosso relato e quem sabe experimentando-o trazer maiores contribuições para a semiótica e, muito mais especificamente, para o ambiente da sala de aula e seu constructo do saber e da significação.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 22 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CENTROS DE PESSOAL E FORTE DUQUE DE CAXIAS. Apresentação. Disponível em: <http://cep.ensino.eb.br/o-cep/apresentacao> Acesso em 04 de outubro de 2012.

LIMA, Manolita Correia. Onografia: A engenharia da produção acadêmica. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

MINISTÉRIO DA DEFESA. ESTADO-MAIOR DO EXÉRCITO. Portaria nr 034-EME, de 12 de abril de 2010. Boletim do Exército nº 15, de 16 de abril de 2010. Brasília, DF, 2010.

MINISTÉRIO DA DEFESA. ESTADO-MAIOR DO EXÉRCITO. Portaria nr 035-EME, de 12 de abril de 2010. Boletim do Exército nº 15, de 16 de abril de 2010. Brasília, DF, 2010.

MINISTÉRIO DA DEFESA. ESTADO-MAIOR DO EXÉRCITO. Portaria nr 106-EME, de 04 de agosto de 2010. Boletim do Exército nº 32 , de 13 de agosto de 2010, Brasília, DF, 2010.

## **A FIGURATIVIDADE EM TEXTOS DO BARROCO MINEIRO: ANÁLISE DAS ISOTOPIAS DA LUZ E DA SOMBRA NO TRIUNFO EUCARÍSTICO PELA SEMIÓTICA FRANCESA**

MORATO, Elisson Ferreira  
UFMG-elissonmorato@yahoo.com.br

### **RESUMO:**

Este trabalho analisa a figurativização em textos do barroco mineiro, através da semiótica de linha francesa. Aplicamos, assim, os conceitos de isotopia e figuratividade de Greimas; Courtés (2008) e Bertran (2003) ao Triunfo Eucarístico, crônica de 1733 que narra uma procissão religiosa ocorrida em Vila Rica (Ouro Preto-MG). No Triunfo Eucarístico os percursos isotópicos da luz e da sombra criam efeitos de contrastes gerando o efeito de visualidade pela exploração intensa de figuras que remetem a luz e a sombra dadas por um investimento semântico nos percursos isotópicos.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Figuratividade, Isotopia, Barroco Mineiro, Semiótica Francesa.

### **INTRODUÇÃO:**

De maneira geral, entende-se por “barroco” o estado geral das artes e da cultura europeia ocidental e latino-americana, especialmente durante os séculos XVII e XVIII. Por sua vez, “barroco mineiro” é a designação dada por estudiosos ao conjunto de características estéticas encontradas nas produções artístico-culturais da então capitania de Minas Gerais ao longo do século XVIII e início do século XIX.

A maior parte dessas produções pertence ao ramo das artes plásticas e visuais, constituindo um patrimônio substancial das chamadas cidades históricas mineiras. Por outro lado, um pequeno, mas significativo conjunto de textos verbais desse período permanece no desconhecimento, tanto por parte do grande público quanto por parte de pesquisadores das áreas de linguística e semiótica. São textos praticamente inéditos que exploram com o recurso da palavra aquilo que os artistas e artesãos expressaram com a utilização de tintas e madeira, de formas e cores.

É recorrente a consideração segundo a qual as principais características do barroco não podem ou não se manifestam na literatura do período, ou que a

literatura do barroco possui características distintas daquelas observadas nas artes visuais. Essa distinção parte da constatação, por vezes precipitada, de que o código verbal não possui propriedades semióticas comuns com os códigos visuais.

A semiótica francesa, por sua vez, através de proposta de análise imanente do texto nos permite verificar categoricamente algumas características através das quais podemos designar ou qualificar um texto como barroco. Trata-se, nesse caso, da análise de estruturas internas nas quais se observam operações de construção e enriquecimento de sentido através de investimentos semânticos contínuos.

Um desses procedimentos é a figurativização, através da qual um texto constrói sua aparência de real. Figurativização, nesse caso, é um conceito amplamente aplicado a análise de textos estéticos, ou como poderíamos dizer de textos estetizados. Nessa perspectiva, aplicamos os conceitos de figuratividade e isotopia de Greimas; Courtés (2008), os quais foram amplamente trabalhados por Bertran (2003), ao relato intitulado genericamente como Triunfo Eucarístico, escrito por Simão Ferreira Machado em 1733 e divulgado e versão fac-similar por Affonso Ávila (1969).

Na primeira parte desta abordagem, apresentaremos uma explanação teórica sobre a semiótica francesa e os conceitos utilizados no trabalho. Em seguida, procederemos na apresentação e exploração do corpus a fim de realizarmos sua análise.

### **A SEMIÓTICA E O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO:**

A semiótica concebe o texto como um plano de conteúdo associado a um plano de expressão. No plano de conteúdo tem-se o percurso gerativo de sentido, que parte de um nível profundo e abstrato e culmina com a enunciação de uma narrativa estruturada em um nível intermediário. No nível fundamental desse percurso, encontramos a categoria semântica de base, que é a semantização de uma oposição tipo A vs B. No caso do Triunfo Eucarístico (doravante TE), encontramos a categoria semântica de base /PROFANIDADE/ vs /SACRALIDADE/, sendo o termo /PROFANIDADE/ afirmado como negativo ou disfórico e o termo /SACRALIDADE/ como positivo ou eufórico. Ainda no nível fundamental, esses termos representam certos valores, desejáveis ou não, com os quais os sujeitos inscritos no nível seguinte, o narrativo, estabelecerão relações de junção.



No nível narrativo esses termos são investidos em objetos valores (Ovs) que podem ser igualmente eufóricos (desejados pelo actante narrativo) ou disfóricos (indesejado pelo actante narrativo). Observamos assim que a / SACRALIDADE/ se inscreve no Ov positivo Eucaristia. A relação de conjunção dos actantes narrativos, os portugueses, com a Eucaristia leva ao sancionamento através da doação divina das riquezas auríferas de Minas.

No nível discursivo encontramos a enunciação dessa narrativa, sua conversão em discurso. E na semântica discursiva temos o subcomponente temático dado pela oposição paganismo vs cristianismo. O TE representa o triunfo da cristandade sobre o paganismo, triunfo levado a efeito pelos portugueses, os quais levaram o cristianismo aos territórios colonizados desde o século XV. Sob a categoria presente no subcomponente temático encontramos também a oposição pobreza vs riqueza. O termo riqueza, nesse caso, é fartamente figurativizado enquanto que o segundo é encontrado por pressuposição. O termo riqueza, no TE aparece associado ao zelo empregado na devoção cristã dos portugueses e também ao sancionamento destes por sua devoção. Encontra-se no texto também a categoria derrota vs vitória a qual se encontra na ideia central do texto: Triunfo Eucarístico.

É justamente sobre essa categoria temática que recaem os percursos figurativos dados pelas isotopias. E sobre essas categorias temáticas encontramos os percursos isotópicos da luz e da sombra. O percurso isotópico da luz figurativiza, desse modo, o termo eufóricos /SACRALIDADE/ do nível fundamental, e também os termos temáticos cristianismo, riqueza e vitória da semântica discursiva. Do mesmo modo, as figuras que remetem a sombra figurativizam o termo disfórico / PROFANIDADE/ do nível fundamental e os termos paganismo, pobreza e derrota. A isotopia da luz, por sua vez, recorre a elementos figurativos que remetem tanto ao fogo usado nos arranjos das festividades quanto nos ricos adornos de ouro e pedraria usados nas fantasias do cortejo. Mas vejamos antes um pouco sobre a noção de figuratividade.

### **A FIGURATIVIDADE:**

A figuratividade é um efeito de sentido que consiste em reproduzir no texto experiências análogas as do mundo real. Esse efeito é trabalhado pelo enunciador na semântica discursiva. Nesta, temos dois processos: a tematização

e a figurativização, sendo este último o processo através do qual os percursos temáticos da narrativa são cobertos de figuras semióticas através das quais o discurso ganha uma semelhança sensorial com o mundo concreto.

Na semântica, o subcomponente temático se coloca como abstrato e o figurativo como um componente concreto, de modo que o segundo reveste o primeiro com imagens do mundo. Trata-se, portanto, de uma operação semântica através do qual o enunciador figurativiza seu enunciado.

A figuratividade, nessa perspectiva, é um dos elementos que concretizam o discurso estabelecendo uma relação entre este e o mundo natural, ao mesmo tempo em que instala um regime de veridicção. Nesse contrato se estabelece um jogo de verdade no discurso: um contrato enunciativo no qual se prescreve um modo de adesão. Assim, para Bertran (2003, p.155) “fazer ver é também fazer crer”.

A figurativização é um investimento semântico que recai sobre o(s) percurso(s) temático(s). Como a narrativa envolve atores, espaço, ações e objetos, temos percursos figurativos diversos. Segundo Greimas; Courtés (2008, p. 212), há dois patamares nos procedimentos de figurativização: a figuração e a iconização. O primeiro, de acordo com os autores, consiste na “instalação de figuras semióticas” (Greimas; Courtés, 2008, p. 212). Já o segundo procedimento seria o revestimento exaustivo de figuras semióticas, de modo a produzir ilusão referencial que transforma as figura semióticas em imagens do mundo: “a figuração responde, assim, pela conversão dos temas em figuras” (Greimas. Courtés, 2008, p. 251).

Na figuratividade destaca-se o papel particular do “subcomponente onomástico” (Greimas; Courtés, 2008, p. 212), o qual consiste no conjunto de termos como antropônimos, topônimos, cronônimos, sejam eles genéricos (rei, floresta, inverno, soldado, montanha, noite etc) quanto específicos (Paris, no ano de 1730, o Rei D. João V, no mês de maio, em Vila Rica etc). O subcomponente onomástico é desse modo, parte da figurativização, e instala no discurso designações através de nomes de seres, lugares e datas. O que confere ao texto o grau desejável de aparência de real. Um exemplo da utilização do componente onomástico já se encontra no ostensivo título na folha de rosto do TE:

## NARRAÇÃO

DE TODA A ORDEM, E MAGNÍFICO  
 aparato da Solemne Trasladação  
 DO EUCHARÍSTICO  
 SACRAMENTO  
 DA IGREJA  
 DA SENHORA DO ROSÁRIO  
 PARA HUM NOVO TEMPLO DE NOSSA SENHORA  
 DO PILAR  
 Matriz, e própria morada  
 DO DIVINO SACRAMENTO  
 EM  
 VILLA RICA  
 corte da capitania das minas  
 aos 24. de Mayo de 1733<sup>1</sup>

Pode-se observar a presença do subcomponente onomástico da figurativização através de topônimos como Vila Rica, Capitania das Minas, novo templo de Nossa Senhora do Pilar, Igreja de Nossa Senhora do Rosário; antropônimos como Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Rosário, e cronônimos, como aos 24 de Mayo de 1733.

## A ISOTOPIA:

O conjunto das figuras instaladas no discurso em conformidade com o traço em comum partilhado por elas pode se organizar através das isotopias. De maneira geral, ela se caracteriza pela recorrência de certos traços no discurso, e pode ocorrer com a presença mínima de dois elementos sintagmáticos, ou originar percursos isotópicos. O que faz com que a isotopia seja definida por Bertran (2003, 153) como a “permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso.”

Por seu turno, segundo Greimas; Courtés (2008, p. 276), as isotopias podem ser temáticas ou figurativas tendo ou não relação entre si. As temáticas se situam em um nível mais profundo (não necessariamente no nível fundamental), o que se deve ao seu caráter abstrato. Já as figurativas podem revestir a isotopia temática do mesmo modo e com a mesma propriedade com que as figuras de

<sup>1</sup> Reproduzimos o texto respeitando o formato original.

um enunciado recobrem seus temas. O discurso pode ainda ser bi-isotópico, por trazer duas isotopias principais, ou mesmo pluri-isotópico.

Encontramos também em Bertran (2003, p. 189) uma hierarquização que distingue isotopias regentes e regidas. De acordo com o autor, a isotopia regente é a mais profunda, dominará e controlará os conjuntos de outras de nível superior. As isotopias também se relacionam com o subcomponete onomástico ao se organizarem em isotopias espaciais, nas quais se descreve o espaço e as condições climáticas; aspectuais, que descrevem os elementos temporais como dia, noite, cedo, tarde, ano etc; e actoriais, que consiste na caracterização e qualificação do ator narrativo.

Bertran (2003, p. 210) assinala também graus diferentes de figuratividade através dos quais o enunciado é apresentado, havendo, assim enunciados que primam pela iconização, que se apresentam como um discurso pleno de elementos concretos e, numa proporção inversa, enunciados de conteúdo profundamente abstrato, conforme mostramos a seguir:

-iconização    +  
 -estilização  
 -alegoria  
 -símbolo  
 -conceito       -

De modo geral, quanto mais exaustivo o trabalho de figurativização de um texto maior sua ilusão de real, mas não se deve confundir essa ilusão com uma reprodução do mundo concreto. De acordo com Barros (2002, p. 117), por exemplo, “o discurso não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala entre o mundo e o discurso, a mediação da enunciação.” Presente na enunciação, a figuratividade estabelece um intermédio entre o enunciatário e o mundo concreto oferecendo a esse enunciatário um discurso que permite experienciar ilusoriamente o mundo concreto.

### **O TRIUNFO EUCARÍSTICO:**

O texto do TE é das primeiras décadas do século XVIII e descreve uma procissão religiosa ocorrida em Vila Rica por ocasião da inauguração da nova igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar. Na época, o bairro era chamado de Ouro Preto, nome de um dos antigos arraiais em torno dos quais a cidade crescera. Era o

bairro habitado pelos portugueses que em 1711 venceram os paulistas na chamada Guerra dos Emboabas. Era também o bairro politicamente mais importante, posto que em sua matriz eram empossados os governadores da capitania.

O TE é uma crônica que pode ser lida também como um discurso religioso, especialmente se levarmos em conta seu caráter doutrinário dado pelo contrato de adesão presente no discurso. Com autoria de Simão Ferreira Machado, o texto trata dos preparativos da festividade, do cortejo, detalhadamente descrito, e das festividades que se seguiram após a procissão. Pode-se dizer também que é um texto barroco, posto que nele transparecem o religiosismo, as formas de argumentação barrocas e também percursos isotópicos que propiciam efeitos de contrastes visuais, como aquelas envolvendo a luz e a sombra, que figurativizam, por sua vez, os percursos temáticos do cristianismo e do paganismo, da pobreza e da riqueza.

O evento descrito no TE congregou nobreza e povo em um riquíssimo espetáculo de luxo e pompa que foram descritos no texto. Para facilitar a compreensão de nossa análise apresentamos a seguir uma descrição esquemática do texto.

1º) Grupo de dança representando a luta entre mouros e cristãos seguido de uma orquestra;

2º) Grupo de dança de romeiros;

3º) Grupo de música e dança a frente de dois carros alegóricos: um com uma serpente gigante, outro com uma abóboda da qual saía um cavaleiro armado para matar a serpente;

4º) Figuras a cavalo representando os quatro ventos: Norte, Sul, Leste e Oeste;

5º) Figuras aladas a cavalo levando estandartes, seguidos de pajens trajados como o deus Mercúrio recitando poemas dedicados à solenidade;

6º) Figura representando o bairro do Ouro Preto acompanhada de outras figuras a pé e a cavalo. Atrás desse grupo, dois pajens: um trazendo um estandarte com a inscrição “Viva o Ouro Preto”, outro trazendo uma bandeja com um morro em miniatura coberto de folhas de ouro e diamantes;

7º) Quatro figuras, duas a cavalo e duas a pé, com imagens representando os bairros de Ouro Preto e Ouro Fino, seguidos de dois pajens;

8º) Grupo representando os sete planetas. Lua e duas ninfas. Marte com três pajens: um tocando uma caixa de guerra, outro um pífano e o terceiro uma trombeta. Mercúrio, a frente de um pajem tocando clarim. Sol acompanhado

da estrela d'Alva e da estrela da Tarde (Vésper) com três pajens de cada lado. Júpiter e pajens. Vênus em carro triunfal acompanhada de dois pajens a cada lado, vestidos de Cupido. Saturno, a cavalo, acompanhado de duas estrelas vestidas em trajes de soldado romano;

9º) Figura a cavalo representando a Igreja Matriz levando na mão esquerda um escudo com a inscrição “Hoc est domus firmiter edificata” (Esta é a casa de Deus firmemente edificada) e na direita um estandarte com a imagem da Virgem do Pilar tendo a inscrição “Ego dilecto meo” (Eu amo aos meus) em uma face e na outra a imagem da custódia da Eucaristia;

10º) Desfile das irmandades<sup>2</sup> de Vila Rica com as imagens de seus santos padroeiros. A frente do grupo ia um gaiteiro e um tamboreiro seguidos de quatro negros. As irmandades eram: Irmandade dos Pardos de São José, Irmandade do Rosário dos Pretos, Irmandade de Santo Antônio de Lisboa, Irmandade de São Miguel e Almas, acompanhada de “nobres moradores da Vila, e seu distrito, que tinham servido a República no nobre Senado da Câmara” (Machado apud Ávila, 1969, p. 257), Irmandade do Rosário dos Brancos, Irmandade da Senhora da Conceição, Irmandade do Pilar, “opulentíssima e esplendidíssima Irmandade do Divino Sacramento” (Machado apud Ávila, 1969, p. 261);

11º) Clero das duas paróquias (Pilar e Antônio Dias) com a imagem de São Pedro, duas filas paralelas de 16 sacerdotes cada uma, a frente de 4 sacerdotes com turíbulos. Seguia-se outro sacerdote trazendo o Divino Sacramento sob um pálio levado por seis irmãos. Atrás, quatro anjos, cada um com uma bandeja de flores que eram jogadas à multidão;

12º) Séquito de autoridades políticas: Conde das Gálveas (governador de Minas), nobreza militar e literária da vila e de outras partes acompanhada pelo “Nobre senado da Câmara” (Machado apud Ávila, 1969, p. 266);

13º) Companhia dos Dragões e soldados que deram salvas de tiros ao fim do desfile.

O conjunto das festividades, do anúncio até os espetáculos que o encerraram, durou cerca de um mês, como podemos constatar no fragmento seguinte: “anunciaram ao povo a futura solenidade, desde os fins de abril até três de maio” (Machado apud Ávila, 1969, p. 194). Nos vinte dias seguintes foram realizados eventos preliminares como missas, adoração de imagens, decoração

<sup>2</sup> As irmandades ou ordens terceiras eram associações de devotos de um mesmo santo ou santa padroeira. Em Minas elas foram responsáveis pela construção de templos e organização de festividades como a do *Triunfo Eucarístico*.

das casas com luminárias, benzedura do novo templo, espetáculos de música e dança e decoração do trajeto com cinco grandes arcos ornados de ouro e diamantes. Por sua vez, ao fim do cortejo seguiram três dias de missa solene (tríduo), espetáculos de fogos, comédias, cavalhadas, touradas e serenatas.

### ANÁLISE DO TEXTO:

Conforme mencionamos anteriormente, no nível fundamental do percurso gerativo de sentido encontramos a oposição semântica de base /PROFANIDADE/ vs /SACRALIDADE/ tendo este último termo uma axiologização positiva. No nível narrativo, o termo eufórico /Sacralidade/ é investido no Ov positivo Eucaristia, que é buscado pelo actante coletivo portugueses. Nesse caso, a conjunção dos portugueses com a Eucaristia determina o sancionamento destes com a doação de fantásticas riquezas minerais descobertas na Colônia. Já na semântica do nível discursivo encontramos as oposições temáticas paganismo vs cristianismo, pobreza vs riqueza e derrota vs vitória. Ao conjunto de categorias presentes na semântica do nível fundamental e do nível discursos através a seguir através do quadrado semiótico:



A figurativização dessas categorias é bastante ampla, de tal maneira que constrói uma espécie de visualidade presente no texto. Não uma visualidade através de imagens icônicas, mas de uma instalação abundante de figuras de conteúdo. O que pode ser apreendido no texto através das descrições extremamente detalhadas, por exemplo, das alegorias presentes no cortejo.

Além dessa visualidade figurativa, nota-se ao longo de todo o texto a presença do subcomponente onomástico através de cronônimos (indícios temporais) como em: “Anunciaram ao povo a futura solenidade, desde os fins de Abril até três e Maio” (Machado apud Ávila, 1969, p. 193-4) e “Servirão à

festividade deste dia muitas danças (...) principalmente de noite, até o dia vinte e quatro de Maio, dia da Trasladação” (Machado apud Ávila, 1969, p. 194). Há também topônimos, gerais e específicos, como nos fragmentos: “Fica eminente à Vila um altíssimo morro a que se deu o nome de Pascoal da Silva” e “Ardeu um artificioso fogo feito em um plano perto da Igreja Matriz” (Machado apud Ávila, 1969, p. 196). Antropônimos e cronônimos também estão presentes, como podemos depreender em: “O Reverendo Vigário da Vara de Vila Rica, Feliz Simões de Paiva” (Machado apud Ávila, 1969, p. 195).

O conjunto de figuras que recobrem as categorias do subcomponente temático pode ser reunido em duas macro-isotopias, a da luz e da sombra. De modo que a sombra figurativiza o tema do paganismo e a luz o do cristianismo. No entanto, essas isotopias não aparecem isoladamente, mas imbricadas entre si no mesmo enunciado. Do mesmo modo, encontramos a isotopia do luxo, que aparece associado ao tema do cristianismo, o que reforça a ideia do sancionamento positivo obtido pelos portugueses no esforço de levar a fé católica às partes mais distantes do mundo.

Tendo em vista essas características, podemos entender que se trata de um discurso bi-isotópico. E a isotopia da luz, por sua vez, rege a isotopia do luxo, já que, através dessa última, é que podemos encontrar aquela. Nos fragmentos citados a seguir, podemos observar como as isotopias da luz e sombra se entrelaçam, criando no texto efeitos contrastivos bem ao gosto barroco: “procederão-lhe seis dias sucessivos de luminárias entre os moradores do Ouro Preto (...) o último idôneo para nestas noites dilatar às luzes o domínio das trevas” (Machado apud Ávila, 1969, p. 196). No trecho citado, a isotopia da luz aparece nas figuras das luminárias e luzes, enquanto que a isotopia das sombras aparece nas figuras noites e domínio das trevas.

Em outro fragmento “nas casas dos moradores as luzes pareciam aos olhos luminárias do céu” (Machado apud Ávila, 1969, p. 194). Nesse fragmento, a isotopia da luz aparece associada ao tema do cristianismo uma vez que alude ao espaço celestial através da expressão “luminárias do céu”. Em determinadas passagens, a isotopia da luz aparece associada ao percurso temático da riqueza, como em: “viam-se em primorosos, e esquisitos labores entre ouro, e prata, tremulando as ideias do Oriente troféus à opulência do Ocidente<sup>3</sup>” (Machado

3 Nessa passagem entenda-se: as ideias do oriente davam ao oriente troféus feitos de labores de ouro e prata, o que remete a subserviência do paganismo ao cristianismo.



apud Ávila, 1969, p. 200). Onde o ocidente remete ao cristianismo e a ostentação e o oriente ao paganismo, a pobreza e ao comedimento.

A isotopia da luz aparece em outros exemplos explicitamente figurativizando o percurso temático da vitória como em “contencioso triunfo de ouro e diamantes (Machado apud Ávila, 1969, p. 201) e “a vitória dos esplendores do ouro e prata o Sol das luzes dos raios” (Machado apud Ávila, 1969, p. 202).

No fragmento a seguir, observamos como a figura alegórica do Ouro Preto é descrito com uma isotopia da luz associada a da opulência: “Vestia de roupas de ouro (...) levava na cabeça um turbante feito de fitas de tela, tão rico que não se via nele, mais que ouro e diamantes” (Machado apud Ávila, 1969, p. 215). “Por todo ele se via em contínuos esplendores a luz de muitos diamantes brilhando, encravados em muitas peças de ouro” (Machado apud Ávila, 1969, p. 215-16).

Observe-se na descrição de uma das alegorias do cortejo, o Sol, a recorrência de figuras que aludem à luz e a riqueza:

Vinha o sol em pouca distância: coroava-lhe a cabeça de luzes uma cabeleira de fios de ouro; vestia de tisso<sup>4</sup> cor de fogo: o peito todo coberto de diamantes unidos a vários labores de ouro: do mesmo peito lhe saía um círculo de raios com artificiosa e brilhante fábrica de ouro e pedrarias: nas costas brilhava a mesma preciosidade com semelhante adorno: em umas mangas do mesmo tisso vestia sobre o campo de ouro alternada luz de diamantes. (Machado apud Ávila, 1969, p. 233).

Já o percurso temático do paganismo se associa ao da pobreza e da derrota, os quais são figurativizados especialmente pelas sombras. No texto temos ainda a categoria temática derrota vs vitória, a qual retoma a luta de cristãos contra o paganismo idólatra (o que incluía os mouros, presentes da península ibérica). Ao conjunto das isotopias e das categorias do subcomponente temático apresentamos a seguir:

(Macro-isotopias) (isotopia regente)

Sombra vs luz

(Meso-isotopias) (isotopias regidas)

Paganismo vs cristianismo

Pobreza vs riqueza

Derrota vs vitória

4 Tisso: tecido.

No período barroco em Minas, a pompa no culto religioso era sinônimo de devoção e de fé. Desse modo, o enunciador explora fartamente a isotopia da riqueza para figurativizar temas como a vitória do cristianismo, o que era um modo de demonstrar ao enunciatário o zelo religioso com que os moradores de Vila Rica se entregavam a festividade.

Por sua vez, esse zelo religioso evoca a mítica vitória sobre o paganismo idólatra. As isotopias da luz e da sombra vêm a figurativizar os percursos temáticos seja através dos efeitos de contraste entre essas duas isotopias seja através da pressuposição, na qual a isotopia e as figuras que evocam a luz ofuscam e/ou contrastam com a isotopia das sombras dentro de um puro espírito barroco.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS:**

De maneira geral, algumas características do barroco sobressaem nas artes visuais, como na pintura e na escultura, mas não são mencionadas nos textos verbais. A exploração dos contrastes de luz e sombra, por exemplo, é notável na pintura barroca e na decoração escultórica no interior das igrejas. No entanto, a figurativização permite que alguns artifícios se manifestem nos textos verbais. Tal é, por exemplo, o que ocorre no TE: onde as figuras que remetem a luz e a sombra constroem um texto marcado pela exploração da visualidade. Visualidade possibilitada pela intensa figurativização e pelo investimento exaustivo dos percursos isotópicos sobre os percursos temáticos.

Tal característica, por sua vez, basta para que textos como do TE sejam classificados como tipicamente barrocos, já que nele se inscrevem algumas características essenciais do estilo: a exploração de contrastes, o horror ao vazio e a plenitude dos detalhes. O TE se caracteriza primeiramente por uma intensa figurativização que chega a levar ao texto o aspecto de uma autêntica obra visual. O uso das figuras o torna quase um texto visual. Não por acaso Bazin (1997, p. 89) definiu o homem barroco como um homem visual, o que se pode confirmar através do texto do Triunfo Eucarístico.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2001.

BAZIN, Germain. *Iconologia religiosa barroca na Europa Central*. In ÁVILA, Affonso. (Org.) *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva/CBMM, 1997. pp. 89-92.

BERTRAN, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Tradução Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

GREIMAS, A. J.; courtÉs, j. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

MACHADO, Simão Ferreira. Triunfo Eucharístico. In: ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco Volume 1*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1969. pp. 190-294.

## A FORÇA SONORA E VISUAL NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

MARTINS, Aira Suzana R.  
Colégio Pedro II- airamartins@uol.com.br

### RESUMO:

Um dos aspectos mais conhecidos na obra de Guimarães Rosa é a presença da oralidade. A recriação da palavra falada, portanto, do som, faz surgir outro elemento sonoro, a melodia. Esses itens contribuem para que se formem imagens visuais no ato de leitura da escrita roseana. Desse modo, podemos dizer que são encontradas na obra desse escritor aspectos das três matrizes da linguagem, de acordo com Santaella (2001): a matriz sonora, a matriz verbal e a matriz visual.

Nosso trabalho se propõe a observar a forma como o escritor mineiro estiliza a imagem e o som por meio da palavra no espaço gráfico. Com base na teoria semiótica de extração peirceana (1975) e no estudo das matrizes da linguagem (2001), de Lúcia Santaella, pretendemos observar os aspectos citados na obra roseana e seus efeitos de sentido.

### PALAVRAS-CHAVE:

Oralidade, Imagem, Musicalidade, Palavra.

### INTRODUÇÃO

Ao caráter eminentemente oral da obra de Guimarães Rosa nos remete às narrativas medievais, nas quais havia a primazia da palavra falada, a despeito da existência já, nessa época, de livros manuscritos e até mesmo impressos. Se a escrita assumiu alguma importância nas sociedades antigas foi pelo fato de ter uma estreita relação com a voz, na medida em que servia para fixar mensagens inicialmente orais, como observa Zumthor (1993).

As histórias do escritor mineiro seguem, predominantemente, o modelo da tradição oral, em que o narrador tem o papel de um contador de histórias — assumindo muitas vezes a função de um cantor ou músico— que se dirige a uma plateia para o relato de histórias exemplares, como ele mesmo afirma a seu tradutor italiano Aldo Bizzarri, em relação à novela *Uma estória de amor* (1995) : “trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel quase sacerdotal dos contadores de estórias.”

Essa narrativa vai sendo desenvolvida enquanto outras histórias, quadras, cantigas são apresentadas, formando uma grande teia. Essa grande teia ou esse tecer de histórias já é anunciado na epígrafe do texto:

“O tear  
O tear  
O tear  
O tear  
Quando pega a tecer  
Vai até ao amanhecer  
Quando pega  
A tecer  
Ai até ao  
Amanhecer...”  
(Batuque dos Gerais)

Durante toda a narrativa cada pessoa da comunidade tece uma história na superfície da outra que está ao fundo. Nessa novela, podemos comparar as histórias a objetos sagrados que são conduzidos pelas vozes reunidas, ou seja, durante toda a história cada um dos convidados toma a palavra.

A recitação, nas sociedades medievais, já antecipava para o ouvinte o sentido do texto, pois, nessas escrituras antigas, eram feitas orientações de leitura em voz alta, como pronúncia correta das palavras, indicação da exata duração das vogais, local de pausas, andamento mais adequado, com o propósito de se evitarem ambiguidades. Essas notas, chamadas pontos, tinham o objetivo de garantir ao orador, ao leitor ou à plateia uma perfeita interpretação do texto. Vem daí a origem da palavra pontuação, isto é, a designação dos sinais que auxiliavam a leitura e compreensão dos textos.

Um passeio pela História aproxima ainda a obra roseana da época em que não havia escrita. Todo o acervo cultural das sociedades — hinos religiosos, canções festivas, cantigas para dançar, canções infantis, marchas militares, epopeias nacionais — deveria ser guardado na memória. Para que a memorização ocorresse com sucesso, havia os recursos de música instrumental e de recitação. A elaboração dos textos em forma metrificada, com a disposição das palavras fixadas pelo ritmo, foi a solução encontrada para que os enunciados não se perdessem.

É interessante observar que Zumthor, na obra *A letra e a voz* (1993), afirma que no período medieval, a voz do poeta ou do intérprete que cantava ou recitava um texto a uma plateia, por si só lhe conferia autoridade. As declarações de Guimarães Rosa ratificam a ideia de que sua obra se baseia nas narrativas orais medievais, além de mostrar que tinha conhecimento da importância do orador ou contador de histórias.

Nessas narrativas, predominantemente orais, o trabalho feito com os sons da língua, a distribuição dos acentos e das pausas, as aliterações, as assonâncias e rimas, a extensão das palavras, as formações vocabulares com acréscimos e supressões, e a sintaxe toda especial fazem emergir do texto a melodia típica da fala interiorana.

Os elementos citados funcionam como uma espécie de pauta musical para uma possível execução de uma fala-canto, como observa Mendes (1998). Deprendem-se do texto não só a indiscutível musicalidade, como também são perceptíveis os sons e os ruídos que compõem a cena narrada.

Além da dimensão sonora, é nítida a presença do aspecto visual no texto do escritor mineiro. Em muitas passagens, a partir do desenho textual e das descrições, o leitor é capaz de visualizar a cena narrada.

Pretendemos observar, na obra rosiana, os aspectos abordados, isto é, a sonoridade e a visualidade, com base no estudo de Lúcia Santaella (2001) sobre as matrizes da linguagem e do pensamento, à luz da teoria de extração peirceana .

## **AS MATRIZES DA LINGUAGEM E DO PENSAMENTO**

No mundo contemporâneo, temos uma infinidade de linguagens que vão se multiplicando enormemente. Além da ampliação dessas linguagens, a partir do surgimento de recursos mais sofisticados, temos, ainda, seu entrecruzamento, possibilitando, assim, o surgimento de outras.

As linguagens estão presentes em nossa vida, em maior ou menor intensidade. Em qualquer parte em que estejamos há sempre uma modalidade de linguagem nos rodeando, sejam livros, jornais, revistas, músicas, imagens. Embora identifiquemo-las, parcialmente, pela forma como aparecem, é necessário compreender que são resultado da combinação e da mistura de outros suportes e de outras linguagens.

A infinidade de linguagens com a qual convivemos tem suas origens, segundo Lucia Santaella (2001), em apenas três matrizes de linguagem e de pensamento: a matriz verbal, a matriz visual e a matriz sonora.

A classificação proposta por Santaella se baseia na teoria semiótica de Peirce (1975). De acordo com os postulados desse autor, qualquer coisa que substitui uma outra coisa para um intérprete é uma representação ou signo. Essa concepção de representação ou signo é fundamental para todas as áreas do conhecimento, como ciência, arte, política, religião, entre outras.

Segundo Peirce, não há pensamento sem signo, ou seja, há sempre a representação de algo, denominado objeto, que vai produzir um efeito ou interpretante. É importante observar que qualquer coisa pode funcionar como signo se assim o for considerado por uma mente interpretadora. Um texto só vai se tornar um signo representante de um objeto se for lido e se provocar algum tipo de reação ou interpretante na mente interpretadora.

O texto roseano, ao fazer uma recriação da oralidade, simula uma contação de história. Penetrando nesse simulacro, o leitor adquire a função de ouvinte. Desse modo, o texto, que representava coisa alguma antes da leitura, passa a estatuto de signo. A prosódia típica da oralidade, apreendida da leitura, vai fazer com que outros elementos comecem a ser imaginadas, como a gestualidade, expressões faciais e até mesmo cenas, tornando viva a situação. Se a leitura for capaz de provocar alguma reação, é sinal de que houve a semiose, isto é, o signo chegou a interpretante na mente interpretadora. O impacto da leitura vai levar o indivíduo a experimentar outras reações e sentimentos. Assim, o signo (texto) foi gerando outros signos. Vejamos um trecho do conto *Orientação*, da obra *Tutameia* ( p. 108 ):

Em puridade de verdade; quem viu nunca tal coisa? No meio de Minas Gerais, um joãovagante, no pé – rapar, fulano-da-china — vindo, vivido, ido — automaticamente lembrado. Tudo cabe no globo. Cozinhas, e mais, na casa do Dr. Dayrell, engenheiro da Central.

Podemos notar que essa passagem faz uma recriação de uma apresentação oral. O contador de histórias se dirige à plateia utilizando uma fala num estilo bem sertanejo, com o emprego de rimas (puridade/ verdade; vindo/vivido/ido; Dayrell/Central), de aliterações (pé/rapar; verdade/ viu) e de assonâncias (vindo/ vivido/ido). Esses elementos vão trazer a musicalidade ou a “música subjacente” da fala do homem interiorano

Ao se dirigir ao leitor/ouvinte, a voz do narrador, ou contador de histórias, o convida a vivenciar a narrativa. A sonoridade e as imagens que se formam a partir da leitura serão importantes elementos que auxiliarão na formação da iconicidade textual.

O interpretante, ou semiose, é um processo ininterrupto. Em outras palavras: um signo provoca uma reação, tornando-se outro signo que provocará a formação de outro, e, assim, sucessivamente. É dessa forma que raciocinamos: todo pensamento é a continuação de um outro, para continuar em outro, se caracterizando, dessa maneira, em um diálogo, em um crescimento.

Segundo Peirce, há três elementos formais e universais em todo e qualquer fenômeno: a qualidade, a relação e a representação. Essas categorias foram usadas para distinguir vários fenômenos. Por questões de objetividade, abordaremos somente a distinção entre os signos ou representações mais diretamente ligados ao nosso trabalho.

Se o fundamento do signo está ligado à primeira categoria, a qualidade ou quali-signo, (em relação ao objeto), ele será um ícone; tendo como fundamento a segunda categoria, a relação ou sin-signo (em relação ao objeto), ele será um índice. Por fim, se o signo está ligado à representação ou legi-signo (em relação ao objeto) será um símbolo. Como exemplifica Santaella, a palavra “estrela” é o legi-signo, isto é, representa, de forma convencional, o objeto estrela.

A partir dessas distinções entre os signos serão feitas as classificações das modalidades do discurso verbal, das formas visuais e da sintaxe sonora.

A primeira categoria peirceana, a qualidade, está ligada à matriz sonora da linguagem; a segunda categoria, da relação, está ligada à matriz visual da linguagem. A terceira categoria, referente à lei, ao convencional, está ligada à matriz verbal da linguagem. Portanto, a sonoridade diz respeito ao ícone; a visualidade da pintura, da escultura e das formas arquitetônicas associa-se ao índice e o texto verbal está ligado ao símbolo, isto é, ao aspecto convencional da linguagem.

O nosso trabalho vai tratar da visualidade apreendida do texto verbal, do elemento que vai dar iconicidade ao texto, não da matriz visual propriamente dita.

Procuraremos demonstrar, na obra de Guimarães Rosa, as intersecções entre as marcas das matrizes, ou seja, identificaremos a matriz sonora — sons, ruídos e melodias — no texto verbal. No desenho textual ou no detalhamento da



descrição, tentaremos depreender também a imagem que se forma na mente do leitor.

### **O elemento sonoro do texto de Guimarães Rosa**

Como já vimos, o autor mineiro, por meio do texto verbal, faz uma recriação da fala do homem sertanejo. Desse modo, temos, no texto escrito, características da língua na modalidade oral.

De acordo com Santaella (2001), a língua na modalidade oral é híbrida, ou seja, é tecida no entrecruzamento de outras linguagens. A matriz sonora está presente no ritmo, nas pausas, nas modulações e na entoação, e a matriz visual pode ser observada na gestualidade. Na língua escrita também podem ser apreendidas elementos sonoros e visuais, como veremos na escritura de Guimarães Rosa.

A atenção toda especial do escritor à camada fônica da língua pode se confirmar em correspondência a Harriet Onís, sua tradutora para a língua inglesa, em que recomenda:

As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí o recurso às rimas, às assonâncias e, principalmente, às aliterações (...)

Como podemos ver, os efeitos que o autor buscava produzir em seu texto, em língua portuguesa, desejava também que estivessem presentes nas versões em línguas estrangeiras.

Conforme observa Gabriela Reinaldo (2005), o escritor, em outra ocasião, faz observação à mesma tradutora, mostrando que o trabalho com a sonoridade vai além do desejo de recriar a musicalidade natural da fala sertaneja: “Modéstia à parte, mas já viu que Sagarana é, sem nenhum lugar-comum, um poema-musical.”

Vejam estas passagens de *O Burrinho pedrês*, conto que abre o livro Sagarana (1974): “—Eh, boi lá! ...Eh-ê-ê-êh, boi!... Tou! Tou! Tou!” (p.23), “—Eh, boi-vaca! Tchou! Tchou! Tchou!...Ei! Ei! (p.24). Percebe-se que, a partir de onomatopeias e interjeições, a narrativa passa para o leitor a voz do boiadeiro, no trabalho de conduzir a boiada. No primeiro exemplo, temos o contraste entre os sons predominantes: a assonância do som da vogal / e/ , que imita o grito do vaqueiro, e o som consonantal oclusivo alveolar surdo / t/ referente à imitação da batida da vara no dorso do animal . No segundo exemplo, temos ainda o som

vocálico anterior /e/ e o ditongo decrescente /ei/ e ainda o som consonantal africado alvéolo-palatal surdo /tʃ/, imitadores do grito do vaqueiro. O som consonantal oclusivo bilabial sonoro /b/ e o som consonantal fricativo labiodental sonoro /v/, que compõem o vocativo, fazem contraste com as assonâncias.

Essa combinação de sons traz para o leitor os gritos do vaqueiro e a movimentação dos animais na condução da boiada.

Ainda extraído de *O burrinho pedrês*, vejamos este exemplo: “boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando...Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito...Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” Nessa passagem, temos quase um poema, em que a pontuação separa os grupos de três versos que poderiam funcionar como estrofes: os três primeiros, que formariam a primeira estrofe, têm a aliteração da consoante oclusiva bilabial sonora /b/; o segundo grupo, que poderia ser a segunda estrofe, tem a aliteração da consoante oclusiva alveolar sonora /d/, e, o terceiro grupo, que poderia funcionar como terceira estrofe, tem a consoante fricativa sonora /v/ em aliteração. Esses três grupos, se estruturam de forma simétrica também em relação ao acento rítmico. Vê-se a ocorrência da sílaba tônica, na primeira e na terceira sílabas de cada conjunto de palavras, que funcionam como versos.

Todos esses recursos diagramáticos e fônicos contribuem para a formação da iconicidade do texto. As repetições dos sons acabam por configurar a batida das patas dos animais e os ruídos que acompanham a condução da boiada, além do próprio clima de tensão, não só dos animais como também dos vaqueiros.

As rimas são especialmente apreciadas pelo povo. Elas estão presentes nos ditados populares, nas parlendas e nas adivinhas. Na obra rosiana, é comum a ocorrência de rimas, recurso que produz um efeito de musicalidade. Vejamos este exemplo do conto *Duelo*: “É noite na roça, tudo é canto e recanto. E há sempre um cachorro latindo longe, no fundo do mundo (p.194).” Nesse fragmento da história presente na obra *Sagarana*, temos rimas internas. A palavra “canto” recebeu um prefixo *re* para formar a palavra “recanto”. A vogal tônica nasal /ã/ dá ideia de amplidão, abertura, como os próprios significados das palavras indicam. A vogal tônica /ũ/, dá ideia de afastamento, fechamento. Em linguagem coloquial, a expressão *fundo do mundo* indica lugar distante, afastado do centro.

Há uma série de ocorrências como essa que acabamos de comentar, na obra do escritor mineiro. Estão presentes também as formações onomatopaicas,

como esta passagem de Grande Sertão: Veredas (p.25): “O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados” .Podemos ver que as assonâncias e as aliterações contribuem para formar a melodia da passagem do vento. O fonema consonantal fricativo /v/ de vento e revinha e o outro fonema também fricativo /ʃ/ causam o efeito de sons: o sopro do vento e o barulho da chuva. A assonância do som vocálico /i/ contribui para sugerir a suavidade do ambiente. De acordo com Martins (2001, p.267e p. 115), ianso é uma onomatopeia relativa a sopro, rumor do vento. A semelhança fonética com manso produz uma associação conotativa. Chiim, segundo a mesma autora, indica o canto dos grilos. Podemos notar que o autor criou as duas onomatopeias para causar o efeito suave e melodioso a essa parte da narrativa.

Além da música subjacente, resultado do trabalho com o ritmo, com a seleção lexical e com os sons da língua, a obra roseana está repleta de canções populares, cantadas por mulheres, crianças e jagunços.

Num retorno às tradições antigas, as cantigas estão no cotidiano dos personagens de Guimarães Rosa, assim como a contação de histórias. É comum, nas narrativas, em ocasiões de reunião, um personagem assumir a voz , iniciar uma história do acervo popular que pode ser continuada por outro personagem. Nessas histórias contadas, invariavelmente, aparece uma cantiga.

Vejamos esta cantiga presente no conto Uma estória de amor (p.580), já comentada anteriormente. O conto, como vimos, é entremeado de narrativas populares e canções interpretadas pelas pessoas que preparavam a inauguração da capela de Samarra, fazenda de Manuelzão :

Eu subi p’lo céu arriba  
 Numa linha de pescar:  
 Preguntar Nossa Senhora  
 Se é pecado namorar!...

— Olerê, canta!

O Rio de São Francisco  
 Faz questão de me matar:  
 Pra cima corre ligeiro,  
 Pra baixo vem devagar...

— Olerê, canta!

Aparecem também na obra roseana versos de canções atribuídas a João Barandão, um heterônimo de Guimarães Rosa, segundo Walnice Galvão (1997-98).

A história Melim- Meloso, presente em Tutameia (1967, p. 92) é contada a partir de versos de cantiga de João Barandão. Vejamos este excerto:

Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir.  
Das Cantigas de Serão, de João Barandão, tão apócrifas, surge, com efeito, uma vez:

Encontrei Melim-Meloso

Fazendo ideia dos bois:

O que ele imagina em antes

Vira certeza depois

Na narrativa, sendo Melim-Meloso personagem de uma cantiga folclórica, a história contada pelo narrador seria uma versão.

Esses exemplos selecionados procuraram mostrar, de forma sucinta, os efeitos que podem ser apreendidos no texto roseano. Sendo a sonoridade ligada à categoria da qualidade, o trabalho com a camada fônica da língua torna o texto predominantemente icônico.

#### **Caráter visual da narrativa roseana**

A linguagem verbal é o exemplo mais evidente de legi-signos. Pelo fato de fazerem parte de um sistema linguístico, as palavras são interpretadas como representantes de algo por força de uma lei ou convenção.

Santaella (2001) observa que a linguagem verbal transformada em poesia acaba por encontrar raízes estruturais que tendem a ser semelhantes em todas as três matrizes da linguagem e do pensamento: a matriz sonora, a matriz visual e a matriz verbal. É importante observar que uma descrição verbal, mesmo sendo precisa nos detalhes, não é capaz e nem tem a intenção de fazer um retrato fiel de uma cena ou de um objeto. A imagem suscitada pela palavra vai ser formada a partir de um complexo ambíguo de estímulos auditivos, visuais e emocionais. Desse modo, o caráter visual do texto verbal não pode ser interpretado como a matriz visual da linguagem propriamente dita.

De acordo com Paz (1972), a palavra poética, a frase-ritmo evoca, desperta, recria, não representa, mas apresenta aquilo que pretende exprimir. Desse modo, podemos dizer que os elementos textuais colaboram para que o signo imagético se forme na tela mental do leitor.

Para que a palavra poética seja capaz de evocar ou apresentar é necessário que seja icônica, pois, de acordo com Peirce (1975), somente pelos ícones comunicamos diretamente uma ideia.

No texto rosiano, as assonâncias, as aliterações, as rimas e o léxico especial promovem a formação de imagens das cenas narradas. O conto Soroco, sua mãe, sua filha (In Primeiras Estórias, 1978 p. 13) se assemelha a uma sequência cinematográfica. A câmera do narrador percorre pausadamente o espaço onde se passa a cena, permitindo que o leitor acompanhe esse processo e fixe o quadro descrito, de acordo com suas impressões. Vejamos esta passagem:

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorçoo do canto, das duas, aquela chirimia, que evocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Soroco.

Tomara aquilo tudo acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre.

Conforme observamos anteriormente, as imagens suscitadas pelo texto verbal não são nítidas, elas apenas sugerem. O ritmo lento da narrativa contribui para que o leitor acompanhe o drama do personagem que conduz sua mãe e sua filha, loucas, ao trem que as levará a um hospício em outra cidade. Vemos que a esse relato segue-se um parágrafo formado de uma única palavra: Soroco. Esse procedimento equivaleria a uma parada da câmera focalizando o personagem principal. O discurso indireto livre permite que nos coloquemos no lugar de Soroco (Tomara aquilo tudo acabasse). Através da câmera do narrador acompanhamos toda a cena, formando as imagens.

O texto rosiano é predominantemente imagético. O conto Meu tio o lauaretê (In Estas estórias, 1985, p. 160) se assemelha a uma tela que vai sendo pintada, como observa Corgozinho Filho (2000). Ao longo da história, a palavra do narrador personagem vai compondo a figura, que é a sua, até que a imagem total se forme.

O conto, com o narrador em primeira pessoa, que supostamente conversa com um visitante, relata de que forma foi parar no sítio onde se passa a história. Sua presença no local tinha o objetivo de acabar com as onças que estavam matando os moradores da região. Entretanto, esse onceiro, de raciocínio limitado, a partir do convívio com os animais, passa a agir como eles: mata ou entrega

as pessoas para as onças. Ao longo do texto, o personagem vai se formando e se transformando até que no clímax da história se transforma em uma onça, acabando por ser morto pelo visitante.

O texto é repleto de expressões da língua tupi, interjeições, frases fragmentadas e onomatopeias que imitam ruídos e rugidos. A participação do leitor é imprescindível para a formação de sentido da história, pois é necessário que se preencham os vazios das frases.

Vejamos um fragmento de *Meu tio o lauretê* (p.169)

Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram pra trabalhar de matar de tigreiro. Não deviam. Nhô Nhuão Guede não devia. Não sabia que eu era parente delas? Oh ho! Oh ho! Tou amaldiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?! Sei xingar, sei. Eu xingo! Tiss,n't, n't!... Quando tou de barriga cheia não gosto de ver gente, não, gosto de lembrar de ninguém: fico com raiva. Parece que eu tenho de falar com a lembrança deles. Quero não. Tou bom, tou calado. Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. Eu apreço o bafo delas... Maria-Maria – onça bonita, canguçu, boa-bonita.

Essa parte do conto mostra uma forma arcaica do pronome indefinido nenhum (nhum), nhô, forma oriunda do pronome de tratamento senhor, que sofreu o fenômeno de aférese, com perda da sílaba inicial. O mesmo aconteceu com a forma verbal tou sem a sílaba inicial (estou). O verbo apreciar, ao contrário das outras palavras sofreu epêntese, isto é, recebeu mais uma vogal, por influência da vogal da sílaba anterior (aprecio > apreço). Vemos também as interjeições Oh, ho,.Todas essas formas pertencem à língua falada. A onomatopeia Tiss n't seria uma imitação do som emitido pela onça, que já foi aprendido pelo onceiro.

Vejamos esta outra passagem (p.197):

Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Não falei— eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha —unhão preto, unha dura...Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei... todo dia eu lavo corpo no poço...mas mecê pode dormir, hum,hum, vai ficar esperando camarada não. Mecê tá doente, carece de deitar no jirau. Onça vem cá não, cê pode guardar revólver...

Nessa passagem, temos a forma mecê. De acordo com Martins (2001, p.327), é uma variante popular do pronome você, oriunda de vossa mercê. A forma cê sofreu uma aférese, ou seja, perdeu a sílaba inicial. Na forma verbal aperceiando houve um deslocamento de fonemas ou metátese, ou seja, a sílaba –pre passou a per (apreciando> aperceiando). Na mesma palavra, como ocorreu no fragmento anterior, houve um acréscimo da vogal /e/. A forma ói, variante

popular de olhe perdeu o som consonantal lateral palatal /ʎ/. Vemos nesse excerto também as interjeições nhem, ei, hum.

Todas essas formas analisadas nos dois fragmentos do conto Meu tio o lauaretê mostram a fala do personagem. O registro linguístico e o próprio contexto levam o leitor a formar a imagem do onceiro. A forma ói, que se repete ao longo da narrativa, indica o chamamento e o gesto do personagem. A pontuação preenche os vazios que serão completados pelo leitor, como nas passagens: “Não falei— eu viro onça?” “ Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei..”.

A obra de Guimarães Rosa é predominantemente visual e sonora. O seu trabalho com a língua traz para o leitor uma série de estímulos ligados á imagem visual e à percepção sonora.

Vejamos este fragmento retirado de Grande Sertão: Veredas (p.111):

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dansantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas melhor que todos — conforme Reinaldo me disse— o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-de-croa.

Riobaldo só foi capaz de perceber a beleza do sertão por meio de Diadorim, que lhe ensinou a olhar. Por meio desse olhar do narrador somos apresentados ao festival de cores da natureza. Mesmo que essas espécies não sejam conhecidas por nós, somos capazes de vislumbrar uma paisagem colorida e viva, onde até mesmo o urubu tem o seu lugar.

Como sabemos, a metáfora é um signo icônico que estabelece uma analogia de significados entre duas palavras ou expressões, empregando uma pela outra. Estas metáforas ilustram bem a plasticidade presente na mesma obra citada anteriormente: “O passado — é ossos em redor de ninho de coruja.” (p. 392); “Diadorim, os rios verdes.” (p.235); “ Em Diadorim penso também—Diadorim é a minha neblina.” (p.22). Como vemos, essas construções se tornam visíveis na tela mental do leitor, levando-o a perceber a verdadeira dimensão do que o passado e Diadorim representam para o personagem.

O romance Grande Sertão: Veredas tem, em seu processo de criação, aspectos da matriz visual da linguagem, pois o narrador personagem mesmo que de forma metaforizada, convida o seu suposto interlocutor a acompanhar sua história a partir desta frase e sua variantes: “Mire e veja”.

Como vemos, a palavra na obra de Guimarães Rosa é fundadora de cenários repletos de sons e cores que vão trazer sensações semelhantes às aquelas que os referentes dos signos presentes nas histórias despertariam em nós.

## CONCLUSÃO

Como já observamos, a obra de Guimarães Rosa se identifica, em muitos aspectos com as narrativas orais. Desse modo, percebe-se a tentativa do autor em transpor para a modalidade escrita a matéria fônica própria da língua falada. Aliada a essa oralidade está presente a cultura popular. É nítida a presença do contador de histórias nas narrativas rosianas, que traz consigo o gosto pelos ditados, pelas rimas, pelas cantigas e pelas histórias anônimas que povoam as narrativas do autor.

O trabalho com o ritmo é marcante no texto do escritor. Em muitas passagens de suas histórias é possível fazer a escansão de sílabas, como em *O burrinho pedrês*, obra prima do escritor, considerado por muitos como uma peça musical, tamanha foi a precisão do trabalho com o material fônico da língua.

Benedito Nunes, certa vez, em entrevista à extinta revista publicada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil (1998), lembrou de uma observação bem interessante do crítico Wilson Martins a respeito da obra de Guimarães Rosa. Segundo esse estudioso de literatura, toda a originalidade da ambientação sertaneja que encontramos nas narrativas roseanas é mais um artifício de que o autor se vale para materializar aquilo que realmente lhe interessa: a palavra. Desse modo, o sertão funciona mais como um pano de fundo para que surja, desse discurso elaborado, a palavra reveladora de beleza e originalidade.

Sabemos que ele tinha um incansável interesse pela som da palavra. Quando indagado sobre a razão da criação de neologismos, respondeu que isso se dava à necessidade de preencher uma lacuna existente na língua. A busca pela sonoridade é o critério mais importante nas orientações para seus tradutores.

O resultado do trabalho com a forma torna o texto de Guimarães Rosa eminentemente icônico. Somos capazes de perceber no texto verbal não só a musicalidade como também os ruídos presentes nas histórias. A iconicidade textual faz também com que as imagens sejam captadas no ato de leitura.

Nosso texto procurou dar uma pequena mostra da grandeza da obra desse escritor que buscou explorar todas as possibilidades de trabalho com a



linguagem, fazendo com que a palavra seja um palco de voz, de cor, de figuras e de movimento.

## REFERÊNCIAS

CORGOZINHO FILHO, Jair Alves. *A tela gotejante do lauaretê*. In Veredas de Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

GALVÃO, Walnice. *Heteronímia em Guimarães Rosa*. São Paulo: Revista USP, 1997-98. P 19-25.

MARTINS, NILCE Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MENDES, Lauro Belchior. *Imagens Visuais em Grande Sertão: Veredas*. MENDES, Lauro Belchior, OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: *A astúcia das palavras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Anablume; Fapesp, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

\_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1985.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2001.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## A HIPERMÍDIA: O PROCESSO COGNITIVO DO LEITOR-INTERATOR

ARAÚJO GÓES, Maria das Graças T. de  
UESC - gracagoes@hotmail.com

### RESUMO:

Este trabalho enfoca a percepção e as etapas da construção do raciocínio lógico do leitor-interator. O *corpus* é a hipermídia, que desponta como ponto de convergência de expressões sinestésicas, que se materializam no *ecrã*. Logo, a percepção deve ser analisada como o início do processo cognitivo que se desenvolve por meio da abdução, da indução e da dedução. A base teórica de nosso estudo está centrada na semiótica peirceana, com ênfase na Teoria dos Signos, na Teoria da Percepção e na Teoria do Conhecimento.

### PALAVRAS-CHAVE:

Cognição, Semiótica, Hipermídia.

### INTRODUÇÃO

Um dos traços culturais marcantes da contemporaneidade é a inclusão da técnica em todos os setores da sociedade, estejam eles na vida pública ou na vida privada. Com o advento da internet, a partir do último quartel do século passado, uma rede de informações envolveu o planeta, criando novos hábitos comportamentais. Consequentemente, o sujeito que emerge da cibercultura é múltiplo, descentrado e instável, oposto àquele definido como herdeiro do cartesianismo, cuja característica primordial é a racionalidade.

As tecnologias vêm transformando a sociedade, intensificando a relação homem/máquina, que amplia os sentidos e a capacidade de processar informações. É inquestionável que a revolução digital esteja alterando a cognição, pois ao interfacear com a máquina – a tela do computador – o agente cibercultural, manejando o mouse, o teclado, ou outro dispositivo tecnológico, para acessar o ciberespaço, operacionaliza essa relação por meio de um pensamento não linear, fragmentado, porém apto a decodificar os novos padrões de linguagens reconfigurados pelas redes.

Por outro lado, a tela do computador passou a ser o ponto de convergência de várias expressões midiáticas, que configuram uma linguagem universal e híbrida, a hipermídia. Nesse contexto, em que a interatividade permite ao

navegador ciberespacial o contato irrestrito a uma variedade de documentos, se faz necessária uma averiguação a respeito do desempenho da percepção e das inferências na captação das “expressões linguísticas” que pertencem ao universo tecnológico computacional.

Ao tomar como parâmetro a afirmação de Charles Sanders Peirce de que todo pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta de percepção e sai pela porta da ação deliberada, é possível vislumbrar a não separação entre percepção, cognição e conhecimento, já que tais requisitos estão inseridos nas linguagens que constroem o ser humano como ser de linguagem.

Assim sendo, tomamos como base teórica postulados peirceanos fundamentados nas Teorias da Percepção, Teoria dos Signos e nos estágios da investigação do conhecimento. Vale a pena ressaltar que a semiótica peirceana está intimamente atrelada a uma teoria sógnica do conhecimento, pois quem a elaborou tinha, como seu interesse maior, entender o processo cognitivo da mente humana. Cabe à percepção ser o elo que liga o mundo exterior, o cérebro e as linguagens.

## A HIPERMÍDIA E A SUBJETIVIDADE

Muito embora existam inúmeras definições a respeito do que seja a hipermídia, preferimos adotar a de Vicente Gosciola que a entende como

[...] o conjunto de meios que permite acesso simultâneo a textos, imagens e sons de modo interativo e não linear, possibilitando fazer *links* entre elementos de mídia, controlar a própria navegação e, até, extrair textos, imagens e sons cuja seqüência constituirá uma versão pessoal desenvolvida pelo usuário.<sup>1</sup>

É importante esclarecer que a hipermídia abrange, na sua estrutura, mais duas expressões inerentes a cibercultura: o hipertexto e a multimídia. Por hipertexto compreende-se a reunião de informações interconectadas por *links* ou nós, que oportuniza a formatação de qualquer texto de maneira personalizada. Já o termo multimídia se refere à reunião de várias manifestações sinestésicas, tais como, sons, imagens, vídeos etc., em uma mesma tecnologia que, *in casu*, é a tela do computador pessoal.

Em *O labirinto da hipermídia* (1999, p.16), Lucia Leão estabelece, de maneira ímpar, o que diferencia a hipermídia de outros aplicativos:

<sup>1</sup> A seguinte citação está disponibilizada em: [hipermidiaemultimidia.wordpress.com/2008/08/28/definição-de-hipermidia-multimidia-e-ciberespaco](http://hipermidiaemultimidia.wordpress.com/2008/08/28/definição-de-hipermidia-multimidia-e-ciberespaco) – 70k. Acesso: 01/05/2009.

O que distingue a hipermídia é a possibilidade de estabelecer conexões entre diversas mídias e entre diferentes documentos ou nós de uma rede. Com isso, os “elos” entre os documentos propiciam um pensamento não-linear e multifacetado. O leitor da hipermídia é um leitor ativo, que está, a todo momento, estabelecendo relações próprias entre diversos caminhos.

Pode-se apontar, então, como uma das suas principais características o estabelecimento de conexões não só entre diversas mídias, como também entre diferentes documentos. Assim sendo, o mundo digital posto à disposição do usuário vai exigir um leitor ativo, detentor de percepção aguçada e de pensamento não linear, capaz de entrar, seguir e retornar o dispositivo textual da hipermídia em qualquer ponto por ele escolhido.

O agente, ao interagir com a máquina a fim de decodificar a linguagem híbrida da hipermídia, - esteja ela materializada como hipertexto ou multimídia – tem como objetivo processar informações em tempo real e compartilhado, já que a rede planetária do ciberespaço permite a comunicação de **todos com todos**, por meio do acesso aos nós ou *links*, que se processa no *click* do *mouse*.

Devido a sua complexa formatação, a hipermídia pode ser considerada não como um texto único, mas como uma superposição de textos para onde convergem várias linguagens, podendo ser classificada, segundo Machado (1997, p. 147) como um texto verbo-audiovisual, visualizado através de janelas paralelas que vão se abrindo, à medida que exista necessidade de procurar informações.

É do mais claro entendimento que o deciframento das mensagens na tela do computador a serviço do interator vai requerer conhecimento específico a fim de que o acesso ao ciberespaço seja efetuado com êxito. Dessa maneira, é possível afirmar que a cibercultura produziu o leitor imersivo<sup>2</sup>, detentor de um “perfil cognitivo” diferente daquele que se deleita com as páginas do livro impresso, como também daquele outro que se habituou com a imagem-movimento do cinema, das mensagens da televisão, ou mesmo da propaganda.

Trata-se, na verdade, de um leitor implodido cuja subjetividade se mescla na hipersubjetividade de infinitos textos num grande caleidoscópio tridimensional onde cada novo nó e nexos pode conter uma outra grande rede numa outra dimensão. Enfim, o que se tem aí é um universo novo que parece realizar o sonho ou alucinação borgiana da biblioteca de Babel, uma biblioteca virtual, mas que funciona como promessa eterna de se tornar real a cada “clique” do *mouse*. (SANTAELLA, 2004, p. 33).

<sup>2</sup> Este termo nos chegou por meio da seguinte referência bibliográfica: SANTAELLA, Lúcia. *Navegando no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

No processo relacional homem/máquina, um novo dado se faz presente, a interatividade. A hipermídia, em qualquer das suas modalidades, não é uma obra fechada, permitindo que o usuário interfira instantaneamente na sua produção e na sua difusão, seja através das imagens, textos e sons que lhe são postos à disposição. Para Couchot,

A obra interativa só tem existência e sentido na medida em que o espectador interage com ela. Sem esta interação, da qual é totalmente dependente, ela estaria simplesmente reduzida a um gesto elementar, a obra permanece uma potencialidade – computacional, pois é feita de cálculos – não perceptível. (1997, p.139-40).

Assim sendo, um diálogo se estabelece tendo como fio condutor no processo de comunicação várias modalidades de linguagem que possibilitam ao interator agir com a tela do computador, modificando a obra que está a sua disposição e tornando-se, portanto, um coautor.

Necessariamente associados à produção e à circulação dos textos, das imagens e dos sons, o autor e seu(s) destinatário(s) se encontram atrelados ao mesmo projeto, projeto em perpétua gestação, mutação, destruição, apagamento, pulo, eles dividem finalmente a mesma temporalidade – aquela do tempo real e de sua instantaneidade. (COUCHOT, 1997, p.140)

Nesse contexto, a relação do corpo biológico e da mente humana com os aparelhos tecnológicos interativos amplificam os sentidos e o pensamento, permitindo que “imagens, sons e textos estocados em bancos de dados sejam permutáveis e contaminados” (DOMINGUES, 1997, p. 20). Isso nos leva a admitir que o ser humano, a partir da invenção do computador pessoal, alterou o seu processo mental ao acionar informações, o que implica uma nova subjetividade advinda da era digital, quando, ao se conectar com cérebros eletrônicos, o ser humano é levado “a processos cognitivos e mentais em parceria” (Idem, p.26) que são estabelecidos a partir do diálogo com os programas de *softwares*.

A hipermídia, por ser um texto de tessitura complexa, vai permitir que o usuário- leitor, ao ter contato com a sua estrutura polivalente e polissêmica, não siga o raciocínio linear exigido no contato com o texto impresso que segue uma estrutura sequencial. Ao contrário, o texto digital permite um pensamento e uma imaginação que se modifica à medida que o leitor acompanha-o nas suas múltiplas bifurcações e nas ligações provisórias entre suas partes que, de certa forma, representam o pensamento do navegador ciberespacial.

[...] e também através de “elos” (*links*) que ligam determinadas palavras-chave de um texto a outros textos disponíveis na memória. O processo de leitura é designado pela metáfora bastante pertinente da *navegação*,

pois de trata realmente de “navegar” ao longo de um imenso mar de textos que se superpõem e se tangenciam. (MACHADO, 1997, p.147)

Por sua vez, a hipermídia tem como metáfora o labirinto. Como consequência de tal estrutura, o usuário deverá efetuar escolhas, já que inúmeros fatores podem interferir no percurso de leitura. Assim sendo, a imprevisibilidade é fator *sine qua non* no acesso aos programas computacionais, incluindo, entre eles, os nós da rede. É preciso estar ciente que cada elo hipermidiático não só liga, como também transporta, porque uma das características da sua organização é o policentrismo, o que comprova a complexidade de um sistema acentrado.

O leitor ativo que a hipermídia requisita é também o arquiteto de um labirinto. O viajante, ao percorrer o sistema, faz existir um espaço que se desdobra. No momento em que este atualiza escolhas, o desenho de um labirinto é criado. Labirinto, como sempre, pessoal e único. (QUÉAU, 1993, p. 96)

Muito embora a oralidade e a escrita convivam com a hipermídia em pleno século XXI, é inegável que a oralidade tem uma limitação, pois por meio de uma só voz, a narrativa segue a sua sequencialidade. Quanto ao suporte impresso, este exige um raciocínio linear e uma fixação estável do pensamento (LEÃO, 1999, p. 65-6). Já os sistemas computacionais permitem que um texto seja elaborado e reelaborado quantas vezes o usuário desejar, devido a sua flexibilidade, já que um dos seus requisitos é a ilimitada mutabilidade.

## **A PERCEPÇÃO E A HIPERMÍDIA**

Segundo Charles Sanders Peirce, a percepção é “porta de entrada” de todo conhecimento. Por sua vez, a linguagem hipermidiática, que na sua formatação é ponto de convergência de várias expressões sinestésicas, exige do leitor-interator uma ação perceptiva mais acurada.

Inicialmente, é preciso mencionar que a evolução do homem, considerando a sua luta pela sobrevivência, que implica a orientação de espaço, só se tornou realizável por meio do ato perceptivo. Outro fato que merece ser evidenciado é que, entre os sentidos que auxiliam a captação do mundo exterior, é a visão, seguida da audição, os grandes responsáveis pelas codificações e decodificações das informações que emitimos e que recebemos, “[...] de modo que parte da tarefa que seria de responsabilidade do cérebro já começaria a ser realizada dentro desses dois órgãos, para ser completada no cérebro.” (SANTAELLA, 1998, p. 12).

Com o surgimento dos apetrechos tecnológicos que se tornaram extensões não só sensórias como também cerebrais do ser humano, além da visão e da audição, outro sentido mostrou-se relevante no trato com o aparato computacional, o tato. Podemos afirmar que é por intermédio do tato que o usuário, ao clicar o *mouse*, desencadeia comandos, que possibilitam sua atuação como coautor de qualquer hipertexto ou hiperímia, devido às infinitas possibilidades de acesso às memórias do computador e aos dispositivos de armazenamento, estejam eles em pens-drive, disquetes, discos rígidos, CD-ROM.

É relevante a afirmação de Peirce a respeito da cognição e da percepção, ao conceituá-las como componentes das linguagens, por meio das quais o homem pensa, age e se comunica. Mas para compreendermos a percepção sob a ótica peirceana, devemos nos reportar a sua fenomenologia, assentada na tríade formada pela primeiridade, secundidade e terceiridade, e que envolve toda a arquitetura filosófica de sua obra. Por estar no mesmo nível da ação e da memória, tanto a percepção como o objeto apreendido pela mente estão na secundidade, que diz respeito à dualidade, confronto, conflito, interação etc.

A Teoria da Percepção elaborada por Charles Sanders Peirce, por sua vez, não foge à estrutura classificatória triádica. Desse modo, a percepção é determinada por três componentes interdependentes, mas irreduzíveis: o percepto, o *percipuum* e o julgamento de percepção.

Se aplicarmos a rede da semiose sobre os ingredientes da percepção, torna-se evidente que o percepto desempenha o papel lógico do objeto dinâmico, o *percipuum* o papel do objeto imediato e o julgamento de percepção está no papel do signo-interpretante. (Idem, p. 51).

A semiose sígnica envolve três elementos: o signo ou *representamen*, o objeto e o interpretante. Convém frisar que o objeto não deve ser confundido com “coisa”, já que pode ser algo real, imaginável, sonhado, alucinado, esperado etc. Considerando a hiperímia como objeto, imediatamente verificamos ser ela um objeto complexo, devido a proliferação de expressões sensórias existentes na sua composição, assim como a variedade de ícones existentes na tela do computador que, por serem reais, são perceptos, portanto, são objetos dinâmicos.

Já o *percipuum*, por estar fora do nosso controle, no processo perceptivo desempenha o papel do objeto imediato, que é a alusão indicadora do objeto dinâmico e que está dentro do próprio signo. Como o *percipuum* age independente do nosso autocontrole, assim que ele aflui, é imediatamente colhido pelos

esquemas interpretativos, ou seja, pelos julgamentos de percepção os quais irão interferir na cognição.

Nada podemos saber sobre o percepto a não ser pelo testemunho do julgamento de percepção, exceto o fato de que nós sentimos o golpe do percepto, a reação dele contra nós, assim como vemos os conteúdos dele arranjados num objeto, na sua totalidade – excetuando-se também, certamente o que os psicólogos são capazes de extrair inferencialmente. Mas, no momento em que fixamos nossa mente sobre ele e pensamos sobre o menor detalhe dele, é o julgamento perceptivo que nos diz o que nós assim percebemos. Por esta e outras razões, proponho considerar o percepto, tal como ele é imediatamente interpretado no julgamento de percepção, sob o nome de *percipuum*. (CP 7.643).

Uma das conclusões a que Peirce chegou ao elaborar a tríade perceptiva é que só percebemos aquilo que estamos aptos a interpretar. Portanto o percepto é um elemento insistente de algo que está externo a nós e que não podemos evitar, porque o nosso aparelho sensório sempre está pronto para captá-lo, motivo pelo qual o percepto age sobre nós, independente de nossa vontade. Porém, ao atingir os nossos sentidos, ele é convertido em *percipuum* que nada mais é do que o percepto dentro dos limites que “nossos sensores lhe impõem” (SANTAELLA, 1998, p. 52).

Sendo a hipermídia um objeto, ao se apresentar por meio de um ato perceptivo, só podemos entendê-la pela mediação de um julgamento de percepção, que “é a primeira premissa de nossos raciocínios” e que, além de se misturar e desaparecer na abdução, contém “elementos hipotéticos e, portanto, falíveis.” (HAUSMAN, 1990, apud SANTAELLA, 2012, p. 113-4). Desse modo, “as operações mentais envolvidas na formação de um julgamento perceptivo” (SANTAELLA, 2004, p.52) estão fora do nosso domínio e são inferências lógicas pertencentes à terceiridade, ocupando “o lugar de um signo na semiose perceptiva” (SANTAELLA, 2012, p.114).

## **AS INFERÊNCIAS, A CONSTRUÇÃO DO RACIOCÍNIO E A HIPERMÍDIA**

Toda ação mental, segundo Peirce, compreende três tipos de inferência: abdução, indução e dedução. Portanto, para acompanhar a construção do raciocínio lógico, faz-se necessário esclarecer que a inferência é uma função da mente cognitiva que, por sua vez, implica na operacionalidade do pensamento em obedecer a um determinado padrão que comporta estágios e situações de raciocínio. Daí se conclui que toda cognição não acontece aleatoriamente, pois o que vai determiná-la nada mais é do que uma cognição prévia, donde se conclui



que todo novo termo é “resultado de uma inferência hipotética”.

Estabelecendo conexão com a Teoria da Percepção, a fim de entender os estágios cognitivos implícitos na decodificação da linguagem hipermidiática, é necessário nos determos nos julgamentos de percepção, os quais foram comparados por Peirce às inferências abduativas, ou *insights*, que são as hipóteses operadoras de todas as grandes descobertas. “Todas as idéias da ciência chegam a ela por meio da abdução que consiste em se estudar fatos e se inventar uma teoria para explicá-los.” (CP 5.145).

Muito embora não exista uma linha demarcatória entre os julgamentos de percepção e as inferências abduativas, a característica de semelhança entre ambas é a falibilidade, ambas são hipotéticas, porém a diferenciação se processa no nível das categorias fenomenológicas. Enquanto os julgamentos de percepção estão na dominância da terceiridade, a abdução, por outro lado, encontra-se na dominância da primeiridade e, como juízos que são, eles necessitam de “princípios condutores” que sejam “gerais e habituais” (SANTAELLA, 1998, p.66).

O ato de navegação do internauta é um processo investigativo complexo que “[...] se abre para a experiência plena do pensamento e da imaginação, como um processo vivo que se modifica sem cessar, que se adapta em função do contexto, que enfim *joga* com os dados disponíveis” (MACHADO, 1997, p.148). Ao interator, portanto, são apresentadas inúmeras possibilidades de construção textual, quando hipóteses ou conjecturas se manifestam no ato de escolha entre as múltiplas e ambíguas bifurcações, representadas por ícones que são parte do alfabeto hipermidiático. Tal ato instantâneo vai iniciar a decodificação do texto virtual. “Esse processo ou raciocínio tem a forma de uma inferência lógica que nasce no *flash* de um *insight*.” (SANTAELLA, 2004c, p.103).

A abdução é o primeiro passo para a construção do argumento lógico investigativo, cuja finalidade principal é propiciar “o crescimento do conhecimento”. Após o *insight*, à medida que várias hipóteses surgem e são selecionadas pelo interator, essas irão determinar, em seguida, os processos de indução e dedução, assim como alargarão “o campo da percepção, até então limitado somente aos fenômenos físicos, estendendo-o aos mundos simulados.” (BRET, 1997, p.106). Para Peirce, a abdução é “a única operação lógica que conduz a uma idéia nova” (CP 5.171).

Escolhido o ícone que determinará a abertura de um novo portal, frente a

inúmeras oportunidades que a hipermídia propicia, é necessário que o navegador possa traçar as consequências de sua escolha. Nesse percurso, o simples click do *mause* não só inicia o percurso no labirinto, como também proporciona que, a qualquer momento, o navegador o modifique, já que a “errância” é característica *sine qua non* da relação homem/máquina. “Esse momento claramente depende de uma conduta deliberada, consciente, voluntária, controlada e aberta à crítica a cada passo.” (SANTAELLA, 2004c, p.125-6).

A indução é o estágio no qual o interator visa a corrigir ou modificar a hipótese por ele escolhida. Nesta fase não existe regras a seguir, tanto que é comum o usuário acessar vários portais, demonstrando a possibilidade de avanço e recuo na construção do seu texto pessoal. Muito embora a interatividade se faça presente em todo processo da codificação e decodificação da linguagem hipermidiática, a partir da indução e, posteriormente, da dedução, ele se impõe com maior visibilidade, como resultado da conexão concreta entre mente e tela do computador, mediada pelo acesso das senhas infotécnicas.

Esse tipo de raciocínio, frente aos ícones que, metaforicamente, formatam o alfabeto da hipermídia, viabiliza o internauta, para que ele assuma a hipótese elaborada durante o *insight*, muito embora, durante esse processo, ele não possa ter certeza absoluta sobre o caminho a ser percorrido no labirinto hipermidiático, ou melhor, se esse vai lhe levar a meta desejada. Conclui-se que uma das funções da indução é avaliar “uma probabilidade objetiva.” (Idem, p.107).

Se na abdução o *insight* ou hipótese é o processo iniciador de qualquer raciocínio, na indução existe a formação de um hábito. Ora, como o internauta tem sempre algum caminho a percorrer a fim de alcançar determinada meta, ele vai se munir de associações que lhe irão indicar qual o procedimento a ser efetuado. Internalizado esse procedimento, ele vai repeti-lo, criando um hábito. Assim, tanto faz um programa de busca, como um game, enfim, qualquer que seja o texto hipermidiático que o internauta navegue, ele usará determinadas indicações que lhe ajudarão a refinar suas buscas, que serão repetidas, até que elas se internalizem como um hábito.

São os mesmos processos mentais que presidem à aprendizagem do manuseio do *mouse*: coordenar dois planos em simultaneidade, o plano em que o *mouse* está colocado e o plano da tela, coordenar os movimentos dinâmicos da tela na correspondência dos dois planos, apontar e clicar. Entretanto, como esse manuseio deve estar coordenado com a miríade de estímulos sensoriais que surge na tela e que devem

ser semioticamente entendidos, devidamente acompanhados por inferências mentais e acionadas por meio do *mouse*, conclui-se que o aprendizado da navegação mistura os processos mentais do aprendizado de uma língua com os do aprendizado de uma habilidade mais propriamente motora. (Idem, p.109)

É conveniente ressaltar que essas associações efetuadas não são prescritas, pois, conforme já foi explanado, as seleções são feitas à medida que o internauta vai conhecendo o programa e os caminhos lhe são propiciados. Acionando os *links*, o internauta vai não só se adentrando no labirinto hipermidiático, mas também conhecendo os caminhos que podem fazê-lo retornar ao ponto de partida. Santaella em *Navegando no ciberespaço* (2004c, p.111) explana os processos mentais envolvidos no ato da indução. Vejamos:

Trata-se daquilo que Castells (2003: 80) chama de conectividade autodirigida, isto é, a capacidade do infonauta para encontrar seu destino na rede, um destino que se auto-organiza na medida em que vai se consumando. Para isso, faz uso de um tipo de memória operativa que tem basicamente uma função executiva (ver Baddeley, 1995: 755-764). A memória operativa é o mecanismo por meio do qual se aplicam processos a representações em circunstâncias específicas. o processo de selecionar atributos específicos e juntá-los apropriadamente depende em parte da memória operativa (Kosslyn, 1995: 961). Consequentemente, ela tende a se apagar tão logo a tarefa pretendida se complete. Por isso mesmo, é comum ao internauta detetive o uso da memória externa, um caderno de notas no qual registra passos bem sucedidos em sua busca.

Se a indução é uma forma de raciocínio que implica a comprovação daquilo que foi levantado como hipótese na abdução, para o internauta que interage com a linguagem da hipermídia, é preciso que, ao explorá-la, ele aprenda a ter domínio necessário, a fim de não ficar disperso, como consequência da sua curiosidade frente às inúmeras escolhas propiciadas pela hipermídia, esquecendo o que, realmente, o levou a explorar a rede. “Em ocasiões como essa a metáfora da hipermídia como texto em movimento, volátil, cabe com justeza, pois, ao saltar do fluxo provável, para uma saída lateral, o internauta promove aquilo que é chamado de efeito centrífugo da estrutura do *link* [...]” (SANTAELLA, 2004c, p.112).

Assim sendo, o que se conclui no raciocínio indutivo é que no ato de navegação, caso o internauta seja seduzido pelas escolhas que a rede lhe proporciona e resolva vagar, seu raciocínio estará no nível abduutivo. Porém, se ele aprendeu a orientar-se no labirinto hipermidiático, ele converteu os percursos internalizados em regra, o que nos leva a pensar em hábito.

Seguindo os passos da formação do raciocínio lógico, chegamos à

dedução, que é a última etapa do caminho escolhido pelo internauta, que pode levá-lo a uma conclusão plausível. Concordando com os postulados de Santaella (2004c, p.116), conclui-se que toda dedução é construída obedecendo ao esquema de um diagrama. Embora as relações entre as suas partes não sejam normatizadas, a conclusão por elas estabelecidas tem caráter de generalidade. Seguindo essa linha de raciocínio, Peirce deduz que “todo raciocínio válido é de fato diagramático” (CP 1.054).

Ao adentrar no labirinto hipermidiático, o pensamento dedutivo se processa no instante em que o internauta, no ato de navegação, sabe, por meio da experiência, o caminho a ser percorrido para alcançar a informação desejada. Desse modo, após escolher a hipótese por instinto e percorrer o caminho que sua opção lhe proporcionou e, após, estabelecer relações na rede por meio dos links, ele finalmente chega ao fim do percurso investigativo.

Para Peirce, a dedução é um hábito se considerarmos que o internauta, com a prática, estabelece relações com os ícones computacionais que irão indicar os caminhos no labirinto hipermidiático a serem percorridos. Dois parâmetros devem ser esclarecidos, o primeiro deles diz respeito a definição de hábito:

[...] qualquer modificação na disposição de uma pessoa, quando acionada por certos desejos, para responder a condições perceptuais por uma conduta de um certo tipo, tais modificações resultando de experiência exterior prévia e de certas ações de esforço voluntário prévio por parte dessa mesma pessoa (MS 318, p.285).

O segundo corresponde a explicar que a dedução tem como objetivo

[...] construir uma imagem ou diagrama de acordo com um preceito geral e em perceber nessas imagem certas relações de partes não explicitamente estabelecidas no preceito, e em si convencer a si mesmo de que as mesmas relações sempre ocorrerão quando aquele preceito for seguido (CP 8.209).

Considerando que o internauta internalizou determinadas regras que lhe ajudam a manejar as senhas infotécnicas e, conseqüentemente, fazer as escolhas pertinentes a fim de que o ato de navegação seja uma experiência produtiva, vislumbra-se que sua mente está sob o domínio do hábito. Isso nada mais é do que a consequência de reações originárias de uma regra geral já internalizada, pois o reconhecimento de situações no trato com a linguagem hipermidiática demanda associações pertinentes com determinadas operações computacionais. Este tipo de navegação Santaella denominou de “navegação de rotina” que requer três etapas: acionar o esquema apropriado, adaptá-lo à

situação dada e executar os procedimentos adequados.

Isso não quer dizer que o desempenho rotineiro do navegador o impossibilite de realizar novas buscas. Pelo contrário, essas são necessárias, particularmente quando ele se defronta com uma nova situação que o levará, invariavelmente, a um procedimento de escolha dos links que lhe são apresentados. Porém, se o interator, frente ao novo impasse, reconhecer determinados procedimentos que devem ser empregados, ele prosseguirá sua busca até que a meta seja alcançada. Tal procedimento vem comprovar que o raciocínio dedutivo na interface computacional se baseia em regras e códigos já internalizados no processo de navegação.

O raciocínio dedutivo tem caráter conclusivo e explicativo, pois “não é capaz de levar a um novo conhecimento”. Assim, na decodificação das senhas hipermidiáticas, o interator segue “uma regra em um percurso previsível, que beira a automação.” (SANTAELLA, 2004c, p. 120).

O processo de aprendizado já consolidado conduz à execução maquinal dos procedimentos. Navegar para ele é um ato de cumplicidade com os programas cujos segredos já estão decifrados. Entretanto, tão logo o internauta se defronte com uma informação inesperada, a rotina dos passos dedutivos é quebrada e, mesmo para o navegador previdente, a errância volta a entrar em ação, seguida pela busca de pistas. (Idem)

Considerando o que foi exposto anteriormente, é pertinente expor o pensamento de Charles Sanders Peirce que, ao postular os três tipos de raciocínio, resume as ações cognitivas adotadas pelo internauta ao decifrar a linguagem híbrida da hipermídia:

No processo abduutivo, um número de reações que são chamadas em uma ocasião se unem em uma idéia geral que é chamada na mesma ocasião. Pela indução, sensações seguidas de uma reação se unem sob uma idéia geral seguida da mesma reação. Pela dedução, o hábito preenche sua função de chamar por certas reações em certas ocasiões (CP 6.146).

## CONCLUSÃO

O nosso estudo procurou analisar o processo cognitivo da apreensão da linguagem híbrida da hipermídia, a qual é composta por várias expressões sinestésicas. Nesse contexto, um novo tipo de leitor surge, dotado de percepção aguçada, que lhe proporciona decodificar as senhas infotécnicas, que a tecnologia computacional disponibiliza por meio de imagens numéricas, e que vai demandar um novo tipo de alfabetização.

Podemos constatar que o processo de navegação está, de certa maneira,

atrelado à leitura do texto hipermidiático, comportando, por sua vez, uma sequência de raciocínios que se inicializa com um disparo mental, um *insight*, que, aos poucos, vai delineando um esquema que se adapta a situações específicas. Nesse percurso, é inquestionável o papel da percepção, que é o primeiro estágio do leitor interativo, e que prepara a mente para que as inferências ocorram.

Após o nosso estudo sobre o texto hipermidiático, foi possível admitir que o leitor interativo, à medida que vai se familiarizando com o manejo do computador pessoal e, conseqüentemente, seu acesso aos sites, aos games e outros dispositivos vão interferir na sequencialidade das inferências. É lógico que o internauta iniciante tem uma busca diferenciada daquele que já é habitual no trato com esse dispositivo tecnológico.

Devido à rapidez com que os apetrechos tecnológicos se renovam, isso nos leva a ponderar que, na era digital, o desempenho mental e comportamental do ser humano sempre será um objeto de estudo e análise. Assim, em plena cibercultura, a informação se concretiza através da convergência de modalidades sensórias, ou melhor, de uma linguagem híbrida que oportuniza, sobremaneira, um estudo das inferências defendidas por Charles Sanders Peirce e as suas implicações no acesso à rede planetária do ciberespaço, que comporta dados em escala multidimensional.

## REFERÊNCIAS

BRET, Michel. *O tempo reencontrado*. IN: DOMINGUES, Diana. (org.) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. – (Primas)

COUCHOT, Edmond. *A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real*. IN: DOMINGUES, Diana. (org.) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. – (Primas)

DOMINGUES, Diana. (org.). *Introdução – A humanização das tecnologias pela arte*. IN: *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. – (Primas)

LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Hipermidia: o labirinto como metáfora*. IN: DOMINGUES, Diana. (org.) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. – (Primas)

QUÉAU, Philippe. *O tempo virtual*. IN: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed.34, 1993.

PEIRCE, C. S. (1931-58). *Collected Papers*. Vols.1-6 ed.Hartshorne and Weiss; vols. 7-8 ed.Burks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. MS refere-se aos manuscritos não publicados, conforme paginação do Institute for Studies in Pragmaticism. Lubbock: Texas.Os manuscritos de Peirce são identificados como MS.

SANTAELLA, Lúcia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

\_\_\_\_\_. *O método anticartesiano de C. S. Pierce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004a.

\_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004c.

\_\_\_\_\_. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1998.

## A ICONICIDADE DO ADJETIVO NA CONSTRUÇÃO DO INTERPRETANTE

ARAÚJO, Jane S.S.  
UERJ - jane.suely.araujo@gmail.com

### RESUMO

O presente trabalho pretende analisar a função do adjetivo na construção do eu interpretante. Conforme a teoria do signo linguístico de Peirce, observaremos a influência do adjetivo na construção de metáforas verbais. O *corpus* selecionado para estudo mostra o funcionamento do adjetivo como ícone direcionador na construção do interpretante. Analisaremos a seleção dos adjetivos como recurso utilizado pelo comunicador com vista à mudança comportamental do interlocutor (tu interpretante). O interpretante pode representar uma resposta comportamental determinada por um signo.

### PALAVRAS-CHAVE:

Adjetivos, Interpretante, Sujeito.

### INTRODUÇÃO

Para Pierce (apud SANTAELLA, 2005) o signo tem o poder de agir semioticamente, isto é, de gerar signos interpretantes. Tem-se no signo linguístico um conteúdo regido pela lei geral dos signos. Observaremos nas expressões *rato charmoso* e *rato malvado*, da crônica “Ratos charmosos” (VERÍSSIMO, 2012), a relevância do adjetivo como ícone direcionador no estabelecimento do significado individual, específico do substantivo *rato*, que deixa de ser um termo genérico e passa a servir ao propósito comunicativo do eu comunicador.

Sabendo-se que não há enunciado livre de intenção, nossa hipótese é a de que, nas construções, ora selecionadas para análise, o enunciador tem como meta não só influenciar o interlocutor, como também obter deste uma determinada resposta. Para confirmar tal hipótese, utilizaremos a proposta de Charaudeau (2009), que afirma dirigir-se a argumentação ao sujeito que raciocina. Prossegue o autor: “O sujeito que argumenta passa pela expressão de uma convicção e de uma explicação que tenta transmitir ao interlocutor, para persuadi-lo a modificar seu comportamento.” (CHARAUDEAU, 2009, p. 205).

A fala do autor mostra o percurso do convencimento à persuasão, pois aquele está para o raciocínio, assim como a persuasão está para a emoção. A argumentação se dirige ao ser que raciocina, a partir dos enunciados emitidos



pelo enunciador. Cabe ao enunciador organizar as formas linguísticas de modo a levar o destinatário a analisar a proposição e, a partir do aceite, baseado na razão, responder à proposta com a ação sugerida pelo discurso.

Acreditamos, conforme afirma Benveniste (2005), que a existência do sujeito *eu*, no discurso, aponta a presença de um *tu* interlocutor. E é com base nesse interlocutor que o comunicador, apresentando-se como enunciador, organiza o discurso, articulando o material linguístico oferecido pelo sistema da língua.

No desenvolvimento deste trabalho, analisaremos a seleção dos adjetivos como recurso que tem a propriedade de transmitir um conteúdo preestabelecido pelo comunicador, com vistas à mudança comportamental do interlocutor (*tu* interpretante), tendo respaldo na teoria Peirciana de que o interpretante é alguma coisa a mais. O interpretante não apenas traduz, como também pode ser uma resposta comportamental, um hábito determinado por um signo.

## **O PROCESSO DA LINGUAGEM E O DESDOBRAMENTO DOS SUJEITOS EU E TU**

A proposta deste artigo é analisar o uso do adjetivo qualificador como estratégia na conquista do *TU* interpretante. Para tanto, iniciaremos nossa explanação tomando o ato da linguagem como um ato interenunciativo, de acordo com a teoria de Charaudeau (2009).

O funcionamento da linguagem admite uma descrição behaviorista, em termos de estímulo e resposta. Conforme afirma Charaudeau, na prática, o vaivém da palavra sugere troca. É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui sujeito. A condição da existência do eu é a presença do outro, pois a consciência de si só é possível se experimentada por contraste. O outro, na linguagem, torna-se o eco de um eu. (BENVENISTE, 2005).

A argumentação é inerente a todo ato enunciativo. Toda fala objetiva um propósito: atingir um interlocutor e com ele compartilhar uma mesma opinião. (DUCROT, 1987). O interlocutor é, portanto, parte ativa na construção do discurso.

Segundo Charaudeau (2009), o ato da linguagem deve ser visto como um encontro dialético entre dois processos: o processo de produção e o processo de interpretação. Este criado pelo sujeito responsável pela interpretação do enunciado; aquele criado pelo sujeito enunciador. Partindo desse encontro, o autor registra o aparecimento de quatro sujeitos, identificados no esquema em anexo:

## Os sujeitos da comunicação, segundo Charaudeau



Figura 1

Conforme mostra o esquema, o sujeito EU se apresenta, no processo de produção, como enunciador (EU enunciador) que dirige a mensagem a um destinatário TU (Tu destinatário). Por trás desse EU enunciador, existe um sujeito comunicador que organiza os enunciados (EU comunicador).

Assim como no processo de produção surge um sujeito de fala (EU enunciador), no processo de interpretação, surge um sujeito interpretante (TU interpretante) que é o responsável pela interpretação da fala do enunciador. É o TU interpretante que constrói a imagem do EU enunciador.

Tomando o esquema de Charaudeau como modelo, conclui-se que, no discurso, as personagens EU e TU se dividem em: EU (enunciador e comunicador) e TU (destinatário e interpretante).

No processo de produção, apresenta-se um EU enunciador, responsável pelo ato de fala. Esse enunciador supõe ter sobre o TU destinatário total domínio e entende que a mensagem será apreendida conforme foi idealizada. O responsável pela interpretação dos enunciados, no entanto, constrói suas interpretações com base em suas experiências pessoais. Observa-se que o TU destinatário é um sujeito construído por um EU; é um sujeito idealizado, portanto. O TU interpretante é um ser real responsável pelo processo de interpretação.

Partindo-se da hipótese de que não há enunciado livre de intenção e de que o objetivo final da argumentação é a persuasão, entendemos que cabe ao

sujeito enunciador organizar o discurso levando em consideração o universo do sujeito interpretante. É nessa organização dos enunciados, baseada num TU interpretante, que identificamos um Eu comunicador. O sujeito comunicador, que se esconde na imagem do enunciador, elaborará o discurso baseado num interlocutor “real”. Cabe ao comunicador penetrar o mundo desse interlocutor para atingir o fim pretendido. Para tanto, é preciso que se estabeleça uma simetria de pensamento.

Analisaremos, na crônica “Ratos Charmosos” (VERÍSSIMO, 2012), a atuação do sujeito interpretante (TUi) como sujeito responsável pelo processo de interpretação.

### **Ratos Charmosos**

Veríssimo (O Globo, 18/03/2012)

Minha neta entrou correndo no escritório e pulou no meu colo. Contou que vira dois ratos no quintal, um rato malvado e um rato charmoso.

– E você está fugindo do rato malvado? – perguntei.

– Não – disse ela. – Estou fugindo do rato charmoso.

*Não sei bem onde ela aprendeu “charmoso”, mas achei a sua lógica irretocável. Lição inconsciente de vida: um rato charmoso é mais perigoso do que um rato malvado. Um rato malvado é um rato malvado, sem fingimento. Um rato charmoso é um dissimulado. Esconde a sua condição de rato. Pode convencer menininhas a mimá-los como coelhinhos, antes de mostrar sua malvadeza. Você sabe o que esperar de um rato malvado. Você não sabe o que há por trás da falsa fachada de um rato charmoso.*

*Assim é na vida, muito particularmente na vida brasileira. Temos bandidos sem qualquer encanto que os redima, e temos bandidos que usam seu charme para fazer carreira, progredir, se eleger, ganhar respeito e cargos oficiais e às vezes até monumentos e, finalmente, imunidade vitalícia. Todo o mundo sabe que são ratos, mas o disfarce os salva.*

*Há casos, é verdade, em que os ratos charmosos são pegos como reles ratos malvados, nos raros casos em que a ratoeira funciona da mesma maneira para uns e para os outros. Mas os ratos charmosos sempre conseguem se safar. Voltam à vida pública, são reaceitos no Congresso, mantêm o cargo na confederação, etc. Os ratos malvados têm julgamentos sumários, os ratos charmosos podem contar com processos longos e inconclusivos.*

*Os dois vistos no quintal eram imaginários, mas espero que minha neta e sua geração saibam diferenciar os ratos, na realidade. Talvez quando ela crescer já tenham inventado algum modo de imunização para diminuir os efeitos do charme na vida nacional.*

*Uma espécie de dedetização moral. Sei lá.*

O texto, em análise, é uma crônica jornalística. O autor aborda o tema

da crônica apresentando um acontecimento que sua neta lhe contara. Nessa parte do texto, o sujeito enunciador, ao reproduzir a fala da neta, imprime visões pessoais.

Vejamos o fragmento que nos interessa:

“Minha neta entrou correndo no escritório e pulou no meu colo. Contou que vira dois ratos no quintal, um rato malvado e um rato charmoso.

- E você está fugindo do rato malvado? – perguntei.

- Não – disse ela. - Estou fugindo do rato charmoso.”

Na sequência narrativa transcrita, pode-se observar um EU, representado pelo pronome *minha*. O autor, aproveitando-se da fala da neta, transcreve o diálogo entre ele e a menina. Quando o avô propõe “- E você está fugindo do rato malvado?”, nessa parte da crônica, cabe fazer referência ao símbolo como convenção social. Numa situação de fuga, é de se esperar que se fuja do *rato malvado*. O símbolo (malvado) é social e, conseqüentemente, o interpretante também, que, por uma associação de ideias, nos leva àquele modelo geral (legi-signo), dominado pela comunidade linguística.

Considerada a hipótese de que o autor do texto tenha partido de um fato verídico, pode-se afirmar que a menina, quando contou que vira dois ratos no quintal, estava na posição de enunciador e o avô na posição de destinatário.

Conforme aponta o texto, por meio da apresentação do diálogo na forma de discurso direto, o avô encena como sujeito enunciador, e a menina como sujeito destinatário. Constata-se a dinâmica do discurso, observando-se a sequência narrativa. O escritor, que, num momento anterior, foi o destinatário (TUd) da neta, muda de posição e participa como Eu enunciador.

Esse fragmento de texto comprova a teoria de Charaudeau sobre o desdobramento dos atores no discurso. O avô, quando toma parte do discurso como enunciador, demonstra que, no momento em que ouviu o relato da neta (TU), não ouviu, simplesmente como destinatário, elaborou o enunciado da menina conforme suas concepções e experiências pessoais (ser social).

No decorrer do mesmo texto, constatamos a utilização da fala da menina num circuito diferente, em que os atores serão o cronista e o leitor. Veríssimo será o enunciador e, utilizando o adjetivo como recurso linguístico, desenvolverá o discurso, apropriando-se de metáforas verbais para atingir o TU interpretante, um interlocutor que pensa e vai além do projeto de fala. Até o momento, nossa preocupação foi demonstrar, de acordo com as ideias de Charaudeau, que, ao

contrário do que até então se acreditava, o ato da linguagem é constituído de quatro sujeitos e não somente dois.

## A FUNÇÃO DISCURSIVA DO ADJETIVO

Observaremos a descrição do adjetivo em diferentes autores e estudaremos a relevância dessa classe como ícone direcionador na conquista do interpretante.

O adjetivo é a classe de lexema que se caracteriza por constituir a delimitação, isto é, por caracterizar as possibilidades designativas do substantivo, orientando, delimitativamente a referência a uma parte ou a um aspecto do denotado. (BECHARA, 2009).

Segundo o autor, a delimitação exercida pelo adjetivo apresenta distinções: explicação, especialização e especificação. Os explicadores destacam e acentuam uma característica inerente ao nomeado ou denotado; os especializadores marcam os limites extensivos ou intensivos, pelos quais se considera o determinado; os especificadores restringem as possibilidades de referência de um signo. Adotaremos a versão do adjetivo como elemento especificador do substantivo. A definição do adjetivo como elemento delimitador do substantivo remete à função que essa classe desempenha no discurso.

Para Castilho (2010), o adjetivo é uma classe basicamente predicadora. Com base na função predicadora de adjetivos, o autor propõe a seguinte subdivisão: adjetivos modalizadores, adjetivos qualificadores e adjetivos quantificadores.

Os adjetivos qualificadores interferem nas propriedades intencionais do substantivo, alterando-as. Esses traços derivam das propriedades intencionais do adjetivo. O que podemos extrair da descrição feita por Castilho é que as propriedades semânticas do substantivo serão alteradas, absorvendo traços do adjetivo. Conforme afirmação do autor, os adjetivos (em função de adjunto adnominal) agregam ao núcleo do sintagma nominal propriedades semânticas que o substantivo não possui. Em nossa prática do dia a dia, deparamo-nos com vários exemplos de sintagmas ou metáforas verbais como *rato malvado*, *rato charmoso* nas quais podemos constatar a influência do adjetivo na significação do substantivo.

Santaella (2005) diz que a parte-ícone do signo é a atualização do conceito. A autora prossegue com a afirmação de que sem o auxílio de índices, para particularizar sua referencialidade, e do ícone, para concretizar sua generalidade nômica, o símbolo seria totalmente impotente para informar e significar qualquer coisa.

Para Moura Neves (2000), os adjetivos são usados para atribuir uma propriedade singular a uma categoria (que já é um conjunto de propriedades) denominada substantivo. Segundo a mesma autora, essa atribuição funciona de dois modos: qualificando e categorizando.

Comparando a teoria do signo linguístico de Peirce com a descrição gramatical dos autores citados no presente trabalho, é cabível afirmar que os adjetivos influenciam na construção do interpretante. E essas construções, ora nomeadas metáforas verbais, são decisivas para a conquista de um interlocutor real do discurso, Tu interpretante, na teoria de Charaudeau.

O signo linguístico detém um sentido de língua e um sentido de discurso. O texto, que escolhemos como *corpus*, apresenta o substantivo *rato* no sentido de língua, há um interpretante reconhecido pelos participantes da comunidade linguística (legi-signo).

As metáforas verbais são construídas a partir do interpretante geral condicionado pelo hábito. Ao construirmos sintagmas como *rato charmoso*, estamos restringindo o sentido do substantivo *rato* para que ele possa servir a um propósito específico, tarefa exercida pelo adjetivo *charmoso*.

Adotaremos a terminologia *adjetivos qualificadores* para analisar a relevância dos adjetivos *malvado* e *charmoso* para a conclusão do propósito argumentativo do comunicador. Para comprovar a eficiência das metáforas verbais no desenvolvimento da argumentação, utilizaremos a parte do texto na qual o autor estabelece o diálogo com o leitor (sujeito destinatário).

A partir do momento em que o cronista se apropria das construções enunciadas pela menina e inicia um diálogo com o leitor, chama a atenção do interlocutor (destinatário) para o adjetivo “charmoso” na construção *rato charmoso*. Mostra a relevância do enunciado da menina com a afirmação: “mas achei sua lógica irretocável.” O cronista pretende dividir com o interlocutor a opinião de que o *rato charmoso* é mais perigoso do que o *rato malvado*. Explicita as características de um rato malvado e as opõe às de um rato charmoso. Por extensão, o interpretante de rato passa a ter um interpretante específico para o contexto político do Brasil com o enunciado: “Assim é na vida, muito particularmente, na vida brasileira.”

Considerando a função discursiva do adjetivo e, com base na denominação de qualificadores atribuída por Neves e Castilho (especificadores em Bechara), cabe a afirmação de que o adjetivo qualificador funciona como ícone direcionador na

construção *ratos charmosos*. O adjetivo é, portanto, o responsável pela extensão do significado de rato, interferindo no interpretante habitual (legi-signo) dessa palavra.

Veríssimo articula a oposição *ratos malvados X ratos charmosos* por meio da oposição de paráfrases que representam os atributos de um bandido comum (rato malvado) e de um bandido político (rato charmoso): “bandidos sem nenhum encanto que os redima” X “bandidos que usam seu charme para fazer carreira, progredir, se eleger, ganhar respeito e cargos oficiais e às vezes até monumentos, e finalmente, imunidade vitalícia”. Na descrição dos bandidos charmosos, o termo “imunidade vitalícia” está posicionado estrategicamente como o último atributo do político. É o atributo que justifica a más ações de governantes contra governados.

O sintagma *imunidade vitalícia* é o foco da argumentação de Veríssimo. Esse termo sugere ao TU a presença da impunidade no cenário da política brasileira. O autor dialoga com o interlocutor, pretende influenciar na opinião do leitor com a afirmação: “Todo mundo sabe que são ratos, mas o disfarce os salva.” O articulista, ao utilizar o termo ratos, apela para a generalização que o signo sugere: bandidos. Tanto cidadão bandido, quanto político bandido são, igualmente, ratos. Ainda afirma que todos sabem das ações praticadas pelos políticos bandidos. Sugere que, mesmo cometendo delitos, os políticos conseguem permanecer impunes e elegíveis. Termina o parágrafo com a adversativa que retoma o tema em discussão: “mas o disfarce os salva”.

Mantendo a proposta inicial de que ratos charmosos são dissimulados e que por causa do disfarce (charme) que possuem continuam em cena, Veríssimo quebra a premissa inicial da existência de critérios diferentes no julgamento do cidadão comum e no julgamento de políticos. Predispõe o interlocutor a aceitar que os políticos saem impunes dos crimes. O escritor elimina a possibilidade de o interlocutor pensar que houve generalização ou exagero em dizer que todos os políticos saem impunes dos crimes cometidos. Observa que, em determinados casos, a exceção foge à regra. Há casos em que o julgamento de políticos obedece às normas de julgamento do cidadão comum. No entanto, mais uma vez, apela para a construção adversativa “Mas os ratos charmosos sempre conseguem se safar”. Considerada a afirmação de Pierce de que o signo diz algo a mais e de que conduz a ação do usuário da língua, cabe concluir que a motivação do cronista, ao selecionar o signo rato e construir a proposta de que o

juízo de *ratos charmosos* (políticos malfeitores) não segue a mesma regra do juízo de *ratos malvados* (bandidos comuns), lança mão da construção “Há casos, é verdade, em que a ratoeira funciona da mesma maneira para uns e para outros.” Não se afasta do propósito inicial de conduzir o interlocutor à seguinte conclusão: os políticos são julgados de forma diferente dos infratores comuns com a construção “mas os ratos charmosos conseguem se safar”. Conforme afirma Benveniste, a presença do EU pressupõe a presença do TU. A organização do discurso de Veríssimo não só aponta a presença de um TU como também mostra a importância da resposta desse TU para atingir o propósito do discurso: a persuasão do interlocutor.

Ao terminar a crônica, Veríssimo explica que os ratos vistos no quintal eram imaginários e, apelando novamente para a oposição, prossegue: “mas espero que minha neta e sua geração saibam diferenciar os ratos, na realidade.” Termina o texto com a observação: “Talvez quando ela crescer já tenham inventado algum modo de imunização para diminuir os efeitos do charme na vida nacional.” Esse período retoma a afirmação inicial de que *ratos charmosos* representam impunidade. A dedetização moral sugerida pelo autor, no último enunciado, é a forma que o autor encontrou para dizer: é preciso exterminar os políticos contraventores. No sintagma *dedetização moral*, observa-se a presença do adjetivo como ícone direcionador na construção do interpretante final de *dedetização*. A dedetização extermina todos os ratos. A seleção do termo sugere a ação de exterminar, acabar com o sujeito responsável por crimes políticos. Para rato imoral, dedetização moral.

A metáfora verbal *dedetização moral* representa a solução para o problema apresentado no início do texto: “um rato charmoso é mais perigoso do que um rato malvado.” Observa-se o propósito do autor de não só convencer o interlocutor de que o princípio da imunidade vitalícia é causa da impunidade, como também conduzi-lo à atitude: voto consciente (persuasão). Como já afirmado por Veríssimo, todos sabem que há políticos corruptos. A população conhece-lhes os erros, deixa que o disfarce os salve, no entanto.

As construções, ora analisadas como metáforas verbais, mostram a relevância dos adjetivos qualificadores para a conclusão do objetivo final de todo ato enunciativo: a persuasão. Segundo Charaudeau (2009, p. 205), “O sujeito que argumenta passa pela expressão de uma convicção e de uma explicação que



tenta transmitir ao interlocutor para persuadi-lo a modificar seu comportamento.” A crônica “Ratos Charmosos” mostra como o usuário da língua aproveita as possibilidades oferecidas pelo sistema para dialogar com o interlocutor. Todo enunciado está dirigido a um auditório, e nossa proposta é a de que o auditório determina a organização do discurso. Observa-se, no desenvolvimento do texto, a preocupação do escritor em atingir um interlocutor que raciocina a partir da sugestão do locutor (comunicador).

Cabe salientar a capacidade do autor de partir de um gênero conhecido pelo leitor: a fábula. Veríssimo utiliza períodos curtos, de fácil entendimento. Atrai o leitor para falar de um assunto rejeitado por muitas pessoas e consegue a adesão do interlocutor, provocando-lhe uma atitude diante do fato apresentado: a impunidade.

Retomando a teoria de Charaudeau de que o sujeito interpretante (TU interpretante) é o responsável pelo processo de interpretação e de que é nesse processo que o sujeito interpretante é construído, concluímos que cabe a um sujeito comunicador (EU comunicador) elaborar os enunciados com base nesse ser que raciocina e não se restringe a receber informações.

## REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37ª edição. Nova Fronteira. 2009.

CASTILHO, Ataliba. *Nova Gramática do Português Brasileiro*. 1ª edição São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: Modos de Organização*. São Paulo: Contexto, 2009.

DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Campinas, São Paulo. SP: Pontes, 1987.

GARCIA, Othon Moacir. *Comunicação em prosa moderna*. 21 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

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

\_\_\_\_\_. *A Gramática Funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal. Aplicações na hipermídia/ 3ª edição*. São Paulo Iluminuras: FAPESP, 2005.

VERÍSSIMO, Fernando. "Ratos Chamosos". *Jornal O Globo*. Março de 2012.

## A ICONICIDADE EM BRIGHT: POEMA GESTUAL DE CUMMING

Mirian dos Santos

Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS - miriandossantos@hotmail.com

Luciana Pagliarini de Souza

Universidade de Sorocaba – UNISO - luciana.souza@prof.uniso.br

Maria Ogécia Drigo

Universidade de Sorocaba – UNISO - maria.drigo@yahoo.com.br

Joelma Pereira de Faria

Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS - joelma.faria@uol.com.br

### RESUMO:

Nesse artigo apresentamos uma análise semiótica do poema “Bright” de E. E. Cummings. Tal análise será fundamentada na Gramática Especulativa, uma das divisões da Semiótica ou Lógica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), com o propósito de mostrar como a palavra que, de modo geral, prepondera como símbolo, nesse poema passa por desconstruções gráficas e, com isso, a relação de semelhança com o objeto do signo (do poema) se torna evidente, ou seja, o poema emerge como ícone. Esse exercício de leitura observa o objeto em três níveis: 1. em relação aos aspectos qualitativos, envolvendo letras, formas, linhas, movimento etc.; no seu aspecto singular em um determinado contexto e no seu caráter geral; 2. a referencialidade, ou seja, o seu poder de referência considerando-se os seguintes aspectos: o que germina dos aspectos qualitativos, ou seja, o poder de sugestão; o poder de indicar algo fora ou de vinculação direta a algo existente e ao poder de representar ideias abstratas e convencionais, compartilhadas culturalmente e 3. os possíveis efeitos: os emocionais, os reativos e os que conduzem à reflexão. A relevância dessas reflexões está na possibilidade de mostrar que a linguagem verbal pode se libertar do convencional e do arbitrário e adentrar no universo icônico, reduto de imagens.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Linguagem verbo-visual, Iconicidade, Plasticidade.

### INTRODUÇÃO

O poeta norte-americano E.E. Cummings (1894-1962) dedicou-se a um tipo de literatura que apresenta o signo verbal tentando se libertar das amarras da linearidade impostas a ele. Para tal o poeta libera o vocábulo de sua grafia, faz os fonemas passearem pelo texto como objetos atomizados, retira a função tradicional dos sinais de pontuação, proporciona aos parênteses uma imagem de fechamento, pulveriza fonemas, coloca em evidência determinadas letras por

escrevê-las em maiúsculas, privilegia uma leitura vertical. Com estes elementos o signo verbal gesticula e, ao gesticular, adquire o movimento tão próprio das artes visuais e do cinema. Cada letra maiúscula, os parênteses, cada sinal de pontuação deslocado aciona a mudança, elemento primordial do movimento.

Além disso, ele é também o poeta de olho na letra, no seu formato, no seu tamanho, na sua disposição pela página em branco, campo de atuação dos elementos plásticos. Com ela ele realiza verdadeiras mímicas tipográficas. As letras não mais rastejam, mas erguem-se e se afirmam. E são estes signos que, fugindo da linearidade da escrita, iconizam o texto.

Com Cummings, na esteira também de Mallarmé, Pound, Apollinaire e outros, a visualidade se impõe no verbal. O signo verbal se contorce, desmorona-se, fragmenta-se para ser um signo visual. Operando com desconstruções gráficas, ele privilegia o signo icônico de natureza visual, na medida em que esse signo apresenta uma relação de semelhança com o objeto do signo.

Para flagrarmos esses aspectos, detivemo-nos no poema Bright de E.E. Cummings e os observamos com o instrumental teórico fornecido pela Semiótica de Charles Sanders Peirce, principalmente com a teoria do ícone e suas sutis subdivisões: o ícone puro, o ícone atual ativo e o hipóícone que se configura na imagem.

Utilizamos o método semiótico de análise. Por ele, três olhares são requisitados: o olhar contemplativo, o observacional e discriminatório, o generalizador. Os três olhares estão em consonância com as categorias universais de pensamento, base de todo sistema filosófico peirceano.

Por esses olhares objetivamos, nesse artigo, verificar de que maneira um signo de terceiridade, o símbolo, converte-se num signo de primeiridade, o ícone. Mas para que esta passagem do terceiro para o primeiro pudesse ser realizada foi necessário se deter na secundidade, a face da atualização do signo.

Acreditamos que esse estudo se justifica por compreender como a arte vem se configurando como mistura sígnica desde o século passado e essas misturas têm se intensificado. Assim, de uma forma ou de outra, este estudo nos habilita a ler o mundo que se descortina diante de nossos olhos e nos leva a melhor compreender a arte que se espalha em outdoors e campanhas publicitárias, em espaços em que a tecnologia apela para a presença ativa do receptor, na ciberarte, entre outras manifestações artísticas de nossos dias.

## A SEMIÓTICA DE PEIRCE

Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo e cientista norte-americano, iniciou os seus estudos centrado na Lógica. Para ele Lógica era vista como teoria geral, formal e abstrata dos métodos utilizados nas mais diversas ciências. O propósito da lógica seria apreender os modos de conduzir qualquer investigação. Estudar os raciocínios era, pois, seu objetivo. Mas para estudar os raciocínios, era necessário estabelecer as categorias gerais do pensamento. Portanto dar luz às categorias foi a sua primeira tarefa. E a segunda foi classificar os raciocínios. Em decorrência desse estudo, Peirce descobriu que os raciocínios se corporificam em signos. Daí o nome de Lógica ou Semiótica.

Cabe assinalar que Peirce instaura a sua Semiótica, inserida numa vasta arquitetura filosófica. Para criar este sistema filosófico, Peirce partiu da fenomenologia, definiu o fenômeno e observou como eles se apresentam à experiência. Entendeu por fenômeno qualquer coisa que se apresente à percepção e à mente. E por mente entendeu um local de passagem; é o espaço tradutor que capta o fenômeno.

A partir da observação dos fenômenos, agrupou-os em três categorias vastas e universais presentes em todos os fenômenos. São as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade.

As experiências de primeiridade são experiências monádicas, isto é, revelam o modo daquilo que é tal como é, positivamente, e sem referência a qualquer outra coisa. Marca um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado. É apenas uma consciência que sente. A primeiridade ocupa o espaço do indeterminado, do imediato, do virtual, da possibilidade. É precha de liberdade e originalidade. No universo da primeiridade, tudo pode ser.

A secundidade caracteriza-se pela binaridade. É o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo. Ocupa o espaço da ação e reação, confronto, experiência, dependência, determinação, dualidade. É uma consciência que age/reage. No universo da secundidade, tudo é na medida em que se trata de existentes. “A secundidade é a categoria da efetividade, daquilo que se atualiza. (...) é responsável pela realização concreta” (SANTAELLA, 1994, p.156).

A terceiridade é o modo de ser daquilo que é como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um primeiro. Liga-se às ideias de lei, representação,

continuidade, crescimento e se caracteriza por ser uma consciência que compreende. No universo da terceiridade, tudo deve ser, pois há aqui a regência da lei.

Na terceiridade, situa-se a noção de signo genuíno:

um signo, ou *representâmen*, é um primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal como um segundo, denominado seu objeto, que é capaz de determinar um terceiro, denominado interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto (PEIRCE, 1977, p. 63).

O signo, portanto, representa, ou seja, está no lugar de algo que não é ele mesmo. Por ser sempre parcial em relação ao objeto que representa, ele produz interpretantes. O interpretante seria uma outra representação, ou melhor, o interpretante de um signo é outro signo.

E como são interpretados os signos? O interpretante é o terceiro elemento da tríade que constitui o signo. Trata-se do efeito provocado numa mente potencial que completa a operação sónica. O signo só fala a partir de outro signo – o interpretante – sem essa lógica não há como entender o signo.

Por esta natureza triádica – signo, objeto e interpretante –, o signo pode ser analisado, em três aspectos: 1. em si mesmo, no seu poder de significar; 2. na sua referência ou quanto o que ele indica; 3. quanto aos tipos de interpretação que pode produzir nos seus receptores. Daí decorre que os processos comunicacionais incluem três faces: a significação (ou representação), a referência e a interpretação das mensagens.

Há três propriedades formais que capacitam o signo a funcionar como tal: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei. Ao se considerar a qualidade, então, qualquer coisa pode ser signo; pela existência, tudo é signo e, pela lei, tudo deve ser signo. Assim qualquer coisa pode ser signo, sem deixar de ser a própria coisa.

Na relação dos signos com eles mesmos – processo de significação – encontramos como primeiro o *quali-signo* (uma qualidade que é um signo); como segundo, o *sin-signo* (um singular, realmente existente que é um signo) e, finalmente, um terceiro componente desta primeira tricotomia: o *legi-signo* (uma lei ou um tipo geral que é signo).

Na relação do signo com o objeto – processo de objetivação –, seguindo a mesma lógica das categorias, temos, respectivamente: ícone, índice e símbolo.

Como sobre o ícone recai o nosso objeto de estudo, deter-nos-emos nele, mais adiante.

Temos na secundidade, o índice. O que o caracteriza como signo não é mais a semelhança, mas sua ligação direta com o objeto.

O símbolo – signo que participa da terceiridade – refere-se ao objeto em virtude de uma lei ou convenção.

Finalmente, a terceira tricotomia está ligada à relação dos signos com os efeitos que provocam na mente de um intérprete: os interpretantes – processo de interpretação. Se estamos diante de um *quali-signo*, na relação signo/objeto teremos um *ícone* e o efeito provocado numa mente só pode ser uma conjectura ou uma hipótese possível, o *rema*. Se estamos diante de um existente singular, um *sin-signo*, na relação signo/objeto teremos um *índice* e o interpretante será um *dicente*, isto é, produz numa mente uma quase-proposição ou uma constatação. Caso se trate de um legi-signo, obteremos um *símbolo* na relação entre signo e objeto e o interpretante será um *argumento*. Isto posto, vejamos com mais vagar o fenômeno da iconicidade.

### **A TEORIA DO ÍCONE: SEARA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO**

A faculdade de apreender os fenômenos sem interpretá-los ou abstraí-los, sem relacioná-los com o que quer que seja, de capturá-los na sua mais pura qualidade e traduzi-los em qualidade de sentimento caracteriza a primeira categoria – primeiridade.

Segundo Peirce, “a única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone” (CP 2. 278).

A qualidade se ‘a-presenta’, ainda não representa. Entre consciência e fenômeno uma finíssima camada de mediação se interpõe, sem a camada da cognição. É a simples impressão imediata daquilo que o fenômeno apresenta na sua totalidade, única e irrepitível; é anterior à percepção, visto que esta pressupõe reconhecimento e previsibilidade. Corresponderia, na verdade, à partícula primeira do processo perceptivo e, segundo Santaella (1980, p.114), “corresponderia à partícula cognitivamente imperceptível da percepção e, por incrível que pareça, à única partícula concreta do processo perceptivo, pois esse, ao deslanchar, se faz inevitavelmente abstratizante.”

O primeiro traço mais distintivo de um fenômeno é sua qualidade material e ela não se repete, ainda que se repita a situação ou o fenômeno.

Pois é esta primeira categoria a seara dos processos de criação, território onde habita o ícone. É o ícone a manifestação da qualidade de sentimento numa forma. Esta forma é exatamente o que se denomina criação, seja concretizada num poema, num som, numa pintura, num movimento de dança, numa palavra, numa obra arquitetônica, num modelo teórico.

O ícone assume uma importância capital na constituição do signo estético devido à ambiguidade e abertura do objeto do signo. No signo icônico, há uma dimensão múltipla, a ventura dos significados fica à mercê das mais diferentes associações. Os sentidos expõem a riqueza de novos sentidos.

Mas atentemos para a seguinte afirmação de Peirce (1999, p.183): “nenhum Ícone puro representa nada além de Formas. Nenhuma Forma pura é representada por nada a não ser um Ícone.” Peirce lembra que, para a compreensão de uma frase, a própria disposição das palavras deve apropriar-se de ícones, pois “a existência de ícones é necessária, principalmente, a fim de mostrar as Formas de síntese dos elementos do pensamento” (Ibid.). Esta definição de ícone o insere na instância do ícone puro, a primeira das sutis variações que o ícone apresenta. Além do 1. ícone puro; o ícone pode ser 2. atual e, finalmente 3. hipoícone ou signo icônico.

O ícone puro, matéria significante, por excelência, configura-se como algo puramente mental, virtual ou potencial. Algo que ainda não brotou, está em gestação e passível a inúmeras atualizações. É o reduto do possível, do múltiplo, do vir a ser. O ícone puro se desponta como horizonte da significação, como iminência do sentido, apontando que há infinitos projetos de significação. É um tecido intersticial que põe em relevo a materialidade dos signos.

O ícone puro é a garantia do movimento das significações; é a condição para significar. O ícone puro atesta a incompletude do signo e é a ele que se pode atribuir a possibilidade de toda e qualquer significação. Seu espaço é a primeiridade.

Para ilustrar essa primeira instância do ícone, tomaremos de empréstimo o exemplo dado por Peirce (CP 7.498). Trata-se do processo de criação de uma máquina de escrever “realmente boa”, cujo criador quebrou a cabeça, durante um bom tempo, na tentativa de concebê-la. Muitas ideias se assomavam vagamente, contudo, nenhuma apresentava qualquer analogia com o problema que se tentava dissipar naquele momento: o da construção de uma máquina de escrever que fosse eficiente. Mas um dia, as ideias presentes nas diferentes profundidades da



consciência – que pode ser vista metaforicamente como um lago sem fundo – se reúnem de tal maneira que sua combinação parece ser análoga à dificuldade em se executar tal projeto. Um lampejo, um *insight*, uma ideia nunca antes ocorrida, análoga ou semelhante na forma ao problema inicialmente posto, se impõe. A pura associação por semelhança é que advém dessa experiência.

Neste exemplo divisamos a pura possibilidade, ainda não estruturada, da manifestação de uma forma: ideias nascentes análogas ao problema que se espera resolver neste caso da máquina.

O segundo grau do ícone – o ícone atual – manifesta-se na percepção. Eles se delinham à medida que *percepto*<sup>1</sup> e *percipuum*<sup>2</sup> se misturam. São aqueles estados em que, diante de um pôr-do-sol, de um cheiro inebriante, de um sabor, somos tomados, como que por inteiro, pelo sentimento dessas qualidades.

O ícone atual pode ser ativo ou passivo. No ícone atual passivo, o *percepto* permanece em estado não reativo, a mente permanece ao sabor de qualidades de sentimento ou vivencia uma revelação perceptiva, enquanto que no ícone ativo, há associações por meio de qualidades, com ajuntamento de efeitos qualitativos, transferência de uma qualidade individual para outra e, por fim, uma imagem de similaridade é tomada como regra geral.

O ícone atual passivo ou ativo situa-se na secundidade, categoria da efetividade, daquilo que se atualiza, sendo, portanto, responsável pela ação concreta. Estamos a um passo da representação, mas estamos ainda no nível da percepção.

E chegamos à instância do signo. O signo icônico ou hipóicone – terceiro nível do ícone – refere-se a algo que já se apresenta como signo, pois representa alguma coisa. Regido pelas relações de comparação, o signo icônico já se apresenta triádico – certamente que uma tríade não genuína –, visto que se liga ao objeto por relações de semelhança. É um tipo de representação bastante frágil, pois a mediação que se estabelece numa relação de comparação tem a natureza de uma hipótese, passível de contestação.

São três as facetas do hipóicone: 1. imagem; 2. diagrama e 3. metáfora. Ao sistematizar cada uma dessas facetas, Peirce assim as define:

1 No ato de percepção, aquilo que está fora, externo a nós, que se apresenta de modo insistente é denominado *percepto*.

2 O *percipuum* corresponde ao *percepto* imediatamente interpretado no julgamento de percepção, ou seja, “tão logo ele atinge nossos sentidos, é imediatamente convertido em *percipuum*, isto é, o *percepto* tal como se apresenta àquele que percebe”. (SANTAELLA, 1995, p. 51-2)

As imagens participam de simples qualidades ou primeiras Primeiridades. Os diagramas representam as relações principalmente as relações diádicas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes. (...) As metáforas representam o caráter representativo de um signo, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso. (CP 2.277)

As imagens aparecem como mera aparência, “são formas se apresentando”. São qualidades que se oferecem ao nosso olhar e entram em relação de semelhança e comparação.

Quanto mais nebulosa ou ambígua for a relação entre o signo e o objeto, quanto mais o signo se reportar a ele via alusões, sugestões, mais proeminente seu aspecto icônico. No ícone, a materialidade do signo se impõe e essa materialidade é percebida como sentimento do material de que a coisa é formada.

A questão da iconicidade, tanto da linguagem escrita como da falada, é enfatizada por Peirce. Nas suas palavras:

Nas primeiras formas da fala houve, provavelmente, grande quantidade de elementos de mimetismo. Contudo, em todas as línguas conhecidas, tais representações foram substituídas pelos signos auditivos convencionais. Estes, no entanto, são de tal natureza que só podem ser explicados através de ícones. Mas, na sintaxe de toda língua, existem ícones lógicos do tipo dos que são auxiliados por regras convencionais (CP 2.280).

Já na segunda divisão dos signos icônicos ou hipóícones – os diagramas – a aparência não é o mais determinante, mas as relações, “principalmente as diádicas, ou as que são consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes” (CP 277). Se há relação, então estamos no território em que o ícone aproxima-se da secundidade. Gráficos, mapas, fórmulas matemáticas são exemplos de diagramas.

Se a imagem caracteriza-se pela similaridade na aparência; o diagrama, pela similaridade de relações; a metáfora, terceira faceta do hipóícone, caracteriza-se pela similaridade de significados.

As metáforas “fazem o paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto (...). Caráter representativo refere-se àquilo que dá ao signo poder para representar algo diverso dele” (SANTAELLA, 1995, p. 120). Elas aproximam o significado de duas coisas distintas e transferem, transformam, mudam a linguagem literal (denotativa) para a figurada (conotativa).

Isto posto, tomemos o poema BRIGHT de Cummings para, utilizando o método de análise semiótico, verificarmos os níveis de iconicidade nele presentes, a partir das mímicas tipográficas, gestos gráficos, fraturas e elipses, atomização

de fonemas e letras, elementos que compõem o movimento em linhas e espaços brancos da página.

### O POEMA BRIGHT: UM TERCEIRO QUE ASPIRA A SER PRIMEIRO

br**I**ght  
 b**R**ights???big  
 (soft)  
 soft near calm  
 (**B**right)  
 calm st??holy  
 (soft bri**G**ht deep)  
 ye**S** near sta? calm star big y**E**s  
 alone  
 (w**H**o  
**Y**es  
 near deep wh**O** big alone soft near  
 deep calm deep  
 ?????**H**t ?????**T**)  
**W**ho (holy alone) holy (alone holy) alone

#### No intercurso da materialidade

Detenhamo-nos no olhar contemplativo e captemos o signo em si mesmo que se desdobra em sua materialidade, oferecendo-se ao olhar. Interessa-nos aqui é discernir o modo como esse texto particularmente representa o que pretende representar. E nos deparamos com os seguintes quali-signos: a) letras maiúsculas se insinuam dentro de palavras desde o primeiro verso e permanecem até último; b) interrogações substituem letras e fonemas. Elas se apresentam a partir do primeiro verso e culminam no penúltimo; c) parênteses iniciam-se no segundo verso e proliferam-se no último; d) além do mais, estrofes vão aumentando de tamanho: o início se dá com estrofes de dois versos, e se produzem estrofes de três, quatro, cinco versos respectivamente.

Todos esses elementos são os fundamentos do signo. São eles que habilitam o signo a ser signo. São quali-signos, qualidade, propriedade formal que, situada na primeiridade, privilegia a sugestão, a possibilidade e o vir-a-ser.

Pelos quali-signos, apreendemos, no poema Bright, o uso não-ortodoxo da tipografia e fragmentação das palavras. Cummings desintegra a palavra com suas articulações e desarticulações. Manipula a letra, menor parte constituinte de um vocábulo, tendo em mira uma gesticulação das palavras que, sufocadas no ambiente verbal, aspiram a uma posição visual, movimentando atomizadas pelo espaço textual.

No reino do quali-signos, impera o ícone puro, pois como afirmamos anteriormente, é a matéria significante que se desponta como possibilidade de significação, apontando para diferentes projetos significativos. Pelos quali-signos, gestam-se possibilidades de significação e neste espaço tudo pode vir a ser.

Em consonância com a secundidade, o segundo fundamento do signo requisita um olhar observacional e discriminativo. Resta-nos aqui destacarmos o caráter de existente do signo. Qualquer existente abre-se num leque de determinações que apontam para várias direções de que o existente é parte. Quando o fundamento está no existente, temos um sin-signo. O terceiro fundamento do signo exige um olhar generalizante. Neste caso, esse sin-signo particular pertence à classe dos poemas do poema de E. E. Cummings, poeta americano que se situa na tradição da poesia visual moderna como Mallarmé, Pound, Apollinaire. Cummings estudou em Harvard, especializando-se em literatura grega. Do grego, o poeta utilizou um nome para a composição de seu primeiro livro de poesia experimental (Eimi, 1931), bem como a técnica da *tmese* – corte ou intercalação das palavras.

Cummings experimentou muitas formas e fórmulas poéticas de diferentes épocas e tradições. Profundo conhecedor de Shakespeare e Dante, estudioso de Ovídio, Homero, Platão, ele é o poeta que revela uma consciência matérica da palavra.

### **No entremeio da sugestão e da sinalização**

Examinados os fundamentos do signo, adentramos o reino do existente, estabelecendo a relação do signo com o seu objeto. Deste exame emergem o ícone, o índice e o símbolo.

A profusão de quali-signos já apresentadas se refere a fenômenos, algo existente no mundo. Mas o modo como apresenta esse existente é notadamente icônico, visto que apresenta o ser que representa de modo muito sugestivo, tendo

como base a analogia. Adicionalmente, não temos o ser representado pronto, observável de uma vez só. O existente vai se construindo passo a passo. Há no dizer de Santaella (2002) uma “demora icônica” que vai tecendo com palavras, signos simbólicos, o referente. É um texto que se torna organismo na medida em que sua tessitura vai se fazendo pelas relações que apresenta. Senão vejamos.

Através das relações entre o verbal e o visual, por similaridade, temos o brilho das estrelas, seu avanço e recuo, configurado pelo movimento das letras maiúsculas no interior das palavras. É essa mobilidade das letras que dinamiza o texto, mediante o passeio dos significantes que, percorrendo o espaço, absorvem o tempo. A simultaneidade se instala.

Essa visão espaço-temporal apresenta o aparecimento do brilho da estrela. A linguagem se organiza de tal forma que o brilho a cada momento se configura em diferentes lugares com mais força até a estrela imperar sozinha. Nesse ponto, o brilho passa a segundo plano, já que a portadora do brilho se instaurou definitivamente.

A tessitura do brilho e, conseqüentemente da estrela, inicia-se logo no título do poema pela presença da letra *i* em maiúscula e de outras maiúsculas que compõem a palavra *bright* as quais vão se dimensionando no texto, criando a fisionomia do brilho por meio de corpos tipográficos. Examinemos o jogo das maiúsculas na palavra *bright*.

<i>br</i> <b>I</b> <i>ght</i>			<b>I</b>
<i>b</i> <b>R</b> <i>ight</i>			<b>R</b>
<b>B</b> <i>right</i>	<b>B</b>		
<i>br</i> <b>I</b> <b>G</b> <i>ht</i>	<b>G</b>		
<i>br</i> <b>I</b> <b>G</b> <b>H</b> <i>t</i>		<b>H</b>	
<i>br</i> <b>I</b> <b>G</b> <b>H</b> <b>T</b>			<b>T</b>

A ligação desses elementos maiúsculos se dá por uma diagonal ascendente e descendente que corporifica, pela própria disposição visual, o dimensionamento do brilho.

A disposição das letras maiúsculas está comprometida com a estrutura do poema. Seu uso mais intensivo na terceira e quarta estrofes permeabilizam a oscilação do brilho, na medida em que se situam em posições diversas, visualizando o movimento de cintilação que poderia ser assim figurado:

S	E	
H		
Y	O	
	H	
		T
W		

E aqui o espaço da folha em branco, torna-se o espaço celestial que se vai pontilhando do brilho anunciador da futura estrela.

O texto opera, com as interrogações, uma iconização da visão da estrela, criando com o signo, a imagem de uma estrela em “S??? ?ST??? STA?”. A palavra estrela não se completa, porque ela está se fazendo no espaço do texto. As interrogações apresentam cuidadosamente a sua corporificação. E se dispusermos as interrogações e as letras elas formarão a imagem de uma estrela pela superposição das letras sobre as interrogações.

S	???
S T	??
S T A	?

Superpostas as duas figuras, temos a imagem da estrela de Belém a mostrar o caminho para os reis, perdidos na noite, quando procuravam o menino-Deus. A estrela de seis pontas – emblema do judaísmo – simbolizaria “o amplexo do espírito e da matéria, dos princípios ativo e passivo, o ritmo de seu dinamismo, a lei da evolução e da involução” (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 404). As interrogações operam ainda ritmicamente um movimento de descontinuidade que se relaciona com a cintilação da estrela e seu processo paulatino de formação.

Muito significativo é o uso dos parênteses que iconicamente velam o dimensionamento do brilho, coisa que se relaciona também ao número do signo presente nos parênteses.

(soft)  
 (Bright)  
 (soft bright deep)  
 (Who  
 Yes  
 Near deep who big alone soft near  
 deep calm deep  
 ???Ht????T)

No interior dos parênteses maiores, registra-se a oscilação da luz, já abordada anteriormente, até restar iconicamente resíduos do brilho em *????ht* e *?????T*. O brilho acabou? Não. A estrela é que surgiu inteira. A estrela já formada incorporou o brilho. Ela é o *Who* que agora aparece com o fechamento dos parênteses.

Aqui também os parênteses seriam ícones de distância e aproximação das estrelas. Seguindo esse raciocínio, as virtualidades gestuais da linguagem funcionam como ponto de apoio para a apresentação do referente que, pela linguagem, vai se presentificando.

Os parênteses voltam para marcar a alternância da estrela e sua soberania no espaço (*holy alone*) *holy* (*alone holy*) *alone*. Os parênteses e a ausência deles marcam sua solidão e sacralização. Mas, ao mesmo tempo, esta solidão e essa sacralização são elementos de presença e ausência, pois o sintagma “*holy alone*” vem fechado nos parênteses e em aberto. É a estrela (*Who*) que se fez e se nos apresenta.

No paralelismo aliterativo “*Who (holy alone) Holy (alone holy) alone*”, a equivalência rítmica contamina a semântica das palavras que configuram o seu pisca-pisca. Temos também um paralelismo semântico antitético em “*soft near calm*” (*soft bright deep*)” de onde se pode estabelecer a formação da estrela relacionada ao distanciamento dado pelo parênteses, o seu isolamento. E resta ao final um ser pronto, feito, tecido, mas distante, numa visão de quem se despede; numa posição de inacessibilidade.

Uma outra materialidade significativa concerne ao número de versos de cada estrofe. Há um aumento progressivo do número de versos. Inicia-se por dois versos e termina-se com cinco. O número de versos é também corporificador dessa estrela que timidamente se iniciou no título com um pequeno brilho marcado pela letra *i* maiúscula e, aos poucos com outros recursos tipográficos, o signo verbal adquire pregnância visual.

Com todos esses recursos, o poema não descreve e nem se refere à realidade, mas cria a realidade no seu corpo textual. A escrita adquire fisicalidade plástica.

Desta forma, do ponto de vista do existente, temos um poema que gesticula o tempo todo, cumprindo um percurso, por meio dos quali-signos levantados acima. O existente se faz presença relacionando-se ao seu objeto pela secundidade “categoria da efetividade, daquilo que se atualiza. Entre aquilo

que é possível (primeiridade) e a mediação (terceiridade), interpõe-se aquilo que é responsável pela realização concreta” (SANTAELLA, 1994, p.156).

Embora seja na secundidade - categoria exigente de um olhar discriminativo - que o objeto se apresente aos olhos do leitor, esse objeto foi tecido nas malhas da primeira categoria, pois se compôs o tempo todo de semelhanças, de sugestões, servindo-se delas para erguer o referente. De uma guerrilha entre índice e ícone, vence o ícone pelo poder de sugestão. Estamos no espaço do ícone atual: uma quase atualização do ícone puro. A atualização completa só se opera no hipoícone, terceiro nível do ícone, pois é aqui que o ícone se apresenta como signo, isto é, ele representa alguma coisa, representa o brilho da estrela e a estrela imperando sozinha no espaço textual

E nas malhas do hipoícone, esse signo se torna uma imagem porque temos aí formas se fazendo e se apresentando pelo processo de similaridade.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CONFIGURAÇÃO DA PRIMEIRIDADE EM BRIGH**

O poema Bright de Cummings é formulado por signos verbais que pertencem à categoria de símbolos devido à referência ao objeto ser operada por uma convenção, tendo assim um caráter de arbitrariedade. Símbolo é o “signo que se refere ao objeto em virtude de uma convenção, lei, ou associação de idéias. Atua por meio de réplicas. Implica uma ideia geral e o objeto aquele se refere deve igualmente implicar em outra ideia geral . (...) A palavra é o símbolo por excelência” (PIGNATARI, 1974, p. 38).

Mas este signo verbal, signo de terceiridade, não se satisfaz em ser mero signo verbal em que as palavras rastejam no nível linear. Lançando mão de recursos diversos, tais como os já anunciados acima, o signo convencional se movimentou, verticalizou-se, deslocou-se de lugar, insinuou-se, fechou, abriu e tornou-se por esses recursos um signo de primeiridade: “um representamem que, em virtude de qualidades próprias se qualifica como signo em relação a um objeto representando-o por traços de semelhança ou analogia” (PIGNATARI, 1974, p. 38).

O símbolo adquire consciência de sua plasticidade. Palavra e imagem se misturam e as fronteiras entre o signo verbal e o signo visual se dissolvem. As palavras deixam de ser servas imóveis e se movimentam gesticulando por todo o espaço textual que adquire dinamicidade promissora.



Operando com fluxos e refluxos de analogias, a linguagem verbal se liberta do convencional e do arbitrário e se projeta num universo analógico, onde as possibilidades plásticas se fazem presença. E com esse recurso o terceiro tornou-se primeiro. O símbolo, ícone. E realizou-se a promiscuidade entre o verbal e o visual.

## REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CUMMINGS, E. E. *Complete poems*. New York: Liveright, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poem (as)* trad.: Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- INTELEX Corporation (1994). Coletânea de HARTSHORNE, C.; WEISS, P., v. I-VI, 1959; BURTS, A. W., v. VII-VIII, 1958. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press. CD-ROM.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PEIRCE, C. S. *Antologia Filosófica*. Tradução: António Machuco Rosa. Portugal/ Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cultura das mídias*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Experimento, 1996
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

## A IMAGEM DO 'BRAZIL' RETRATADA SOB O OLHAR NORTE-AMERICANO: MULTIMODALIDADE, DISCURSO E SUSTENTABILIDADE EM TEXTOS JORNALÍSTICOS

SADE, Lilliane A.  
UFSJ – lilisadeufs@yaho.com.br

PENA, Dayse M.  
UFSJ/ PIIC – daysepena@yaho.com.br

### RESUMO:

O Brasil, enquanto membro do BRICS, tem sido alvo de discursos econômicos em torno da temática da sustentabilidade. Nesse sentido, este trabalho reflete sobre a representação do “Brazil” em jornais eletrônicos norte-americanos que abordam a problemática da sustentabilidade. A análise é orientada pela Teoria Semiótica Social (HALLIDAY e HASSAN, 1989; KRESS, 2005; KRESS e van LEEUWEN, 2006). Os resultados revelam a tentativa de criticar o crescimento econômico brasileiro e o uso da temática da sustentabilidade com objetivos mais político-econômicos do que, necessariamente, ambientais.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica Social; Multimodalidade; Sustentabilidade; Discurso; Representação

### INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea tem vivenciado uma evolução nos processos comunicativos devido, principalmente, ao desenvolvimento tecnológico e à incorporação cada vez maior de recursos visuais aos sistemas de significação. Estando por toda parte, em jornais, revistas, *websites*, livros didáticos e demais gêneros, e mantendo uma complexa relação com textos escritos e outros elementos, as imagens têm exercido um papel importante na criação e sustentação de representações sociais que estão intrinsecamente entrelaçadas com o sistema cultural das sociedades contemporâneas.

Nesta direção, o presente trabalho tem como objetivo refletir sobre um tipo de representação que tem sido recorrente nos meios midiáticos tanto nacionais como internacionais, a saber, a representação do Brasil em textos que fazem alusão à questão da sustentabilidade.

A temática da sustentabilidade assume papel de destaque no discurso contemporâneo quando passa a operar, contraditoriamente, a política-vida e a política emancipatória propostas por Giddens (2002).

A política emancipatória se refere ao desejo de “libertar os indivíduos e grupos das limitações que afetam negativamente suas oportunidades de vida” (p.194). Ela objetiva “superar a dominação ilegítima de alguns indivíduos e grupos por outros” (p. 194). Já a política-vida se refere a questões políticas, onde as influências globalizantes penetram no projeto reflexivo do eu, e onde as ações individuais influem as estratégias globais.

Um problema conflitante advindo dessa tensão é a relação entre os países desenvolvidos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos. Desde a colonização, os países colonizados e subdesenvolvidos sempre estiveram associados a papéis de produtores de recursos naturais, e os colonizadores e países desenvolvidos representaram a cultura e a tecnologia. O capitalismo veio reforçar essa relação. Nesse sentido, a redução da desigualdade global que ocorre no âmbito da política emancipatória pressuporia, então, o acesso de países subdesenvolvidos ao capital cultural da pós-modernidade, ou seja, à tecnologização e à industrialização. Mas, paradoxalmente, esse processo iria de encontro à política-vida, uma vez que poderia produzir uma deterioração ainda maior da ecologia global. Cria-se, então, um conflito existencial e global que envolve sobrevivência, autonomia, ética ambiental, direitos humanos e outras questões essenciais da contemporaneidade.

Nesse cenário, o Brasil, enquanto um dos membros do BRICS (acrônimo para Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), ou seja, superpotência emergente; e, ao mesmo tempo, agraciado com recursos naturais que estão escassos na Terra, tem sido alvo de discursos político-econômicos de países desenvolvidos, em especial dos Estados Unidos da América, país que exerce um grande poder hegemônico na sociedade global.

Com base nesse reconhecimento, o presente trabalho tem por objetivo principal analisar a representação discursiva do Brasil em imagens e nos títulos e legendas constantes de artigos jornalísticos eletrônicos de dois dos mais proeminentes jornais norte-americanos: *The New York Times* e *U.S.A. Today*.

Para a análise dos elementos linguísticos, recorreu-se ao sistema de transitividade da língua, proposto por Halliday (1985), e dos não-linguísticos – imagens, recorreu-se à Gramática do *Design Visual* de Kress e van Leeuwen (2006). A análise discursiva foi feita pautando-se pelos pressupostos teóricos da Semiótica Social, com base, principalmente, nos trabalhos de Halliday e Hassan (1989) e Kress (2005).

Este escopo teórico será brevemente descrito nas próximas seções.

## **A SEMIÓTICA SOCIAL**

A teoria Semiótica Social procura analisar as relações de poder e solidariedade que permeiam as interações sociais a partir da “leitura e interpretação” dos textos verbais e não verbais construídos no ato comunicativo. Ela se baseia na Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1985) que, numa abordagem semântica aos estudos gramaticais, procura identificar e considerar o papel dos vários itens linguísticos em qualquer texto em termos de suas funções na construção do significado. Permite, ainda, um movimento ao longo do texto, mostrando a maneira como os padrões linguísticos são construídos como uma resposta ao contexto de situação que lhes deu origem (HALLIDAY e HASAN, 1989, p. 9-10). Nessa abordagem, a língua é tida como sistêmica por oferecer sistemas de escolhas linguísticas para a construção dos significados a serem realizados por meio do ato comunicativo. As opções linguísticas disponíveis no contexto social permitem ao usuário da língua assumir diversos papéis sociais e construir diversas relações com os outros.

Central para o trabalho proposto é o conceito de texto apresentado na Semiótica Social, que é entendido como “um evento interativo, uma troca social de significados” (HALLIDAY e HASAN, 1989, p. 11). Segundo Kress (2005), para entendê-lo, deve-se levar em consideração quem age, com que propostas e sobre que questões. Essas questões são a razão para as ações: se não há questões, não há ações. O texto, para Kress, é uma categoria maior que envolve três elementos fundamentais: discurso, gênero e modo. O discurso diz respeito às questões que motivam a criação do texto, às versões de realidade, às ideologias veiculadas, ao controle social, à resolução das diferenças e luta pela manutenção do poder ou pelo questionamento de posições ideológicas. Já os gêneros se referem ao delineamento social de como as relações entre participantes são estabelecidas, ou seja, ele age no domínio da interação social. Finalmente, o modo diz respeito à forma como o texto é realizado, por exemplo, se ele é oral ou escrito, linguístico ou multimodal. A combinação de diversos modos faz emergir formas de representação cada vez mais complexas.

## **O SISTEMA DE TRANSITIVIDADE DA LÍNGUA**

A análise linguística dos títulos e legendas dos textos selecionados no presente trabalho foi orientada pelo referencial teórico da Gramática Sistêmico

Funcional (HALLIDAY, 1985). Como o objetivo deste estudo foi refletir sobre a representação do Brasil em textos jornalísticos, tomou-se, como base para a análise, a metafunção ideacional, já que é aquela responsável por revelar a representação do mundo e da experiência via uso da língua.

Segundo Halliday, essa metafunção é realizada através do sistema de transitividade da língua, que envolve três componentes: o processo (grupo verbal); os participantes (sintagmas nominais); e as circunstâncias (sintagmas adverbiais ou preposicionais). Os processos são subdivididos em três categorias principais: *o material, o mental e o relacional*, e três secundários: *comportamental, verbal e existencial*.

Os processos materiais são aqueles que envolvem uma ação. São dois os participantes principais: o *ator* (aquele que pratica a ação) e a *meta* (aquele a quem a ação é dirigida).

Os processos mentais envolvem o ato de sentir e são subdivididos em três subtipos: os de *percepção*, os de *afeição* e os de *cognição*. Os participantes envolvidos são o *experienciador* (aquele em cuja mente se dá o processo) e o *fenômeno* (aquilo que é percebido, sentido ou pensado).

Os processos relacionais podem se dividir em *intensivos* ou *circunstanciais*. Cada um desses tipos pode ser classificado em *atributivo* ou *identificativo*. O modo *atributivo* possui somente um participante, o *portador* (aquele a quem é designado um atributo). Já o modo *identificativo* possui dois participantes, o *identificado* e o *identificador*.

Os processos comportamentais são aqueles que envolvem um tipo de comportamento. O participante é o *comportante*.

Os processos verbais são os processos do “dizer”. São quatro os participantes: o *dizente* (aquele que diz), o *receptor* (aquele a quem a mensagem verbal é dirigida), a *verbiagem* (que é a mensagem em si, podendo ser citada ou reportada) e o *alvo* (que é a figura considerada vítima no processo efetivado, quando este possui uma conotação negativa).

Finalmente, os processos existenciais são processos estabelecidos por verbos como *haver*, *existir* e *ter*, além de outros que podem imprimir a mesma ideia de existência e surgimento. Nesse tipo de processo, o único participante é chamado *existente*.

## A GRAMÁTICA DO *DESIGN VISUAL*

Kress e van Leeuwen (2006), com base na Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday, propõem um foco gramatical para a análise das imagens. Para eles, os recursos semióticos visuais, tanto quanto os verbais, consistem em produções comunicativas e representativas, e não somente em produções com fins descritivos e/ou estéticos. Há uma relação social entre os produtores das imagens e os itens representados, ou seja, o processo de representação reflete as experiências socioculturais e psicológicas de seu produtor.

Para este trabalho, tomamos as categorias propostas para a análise da metafunção ideacional. Esta metafunção é realizada em dois tipos de estruturas: a *narrativa* e a *conceitual*. As estruturas narrativas são marcadas pela presença de vetores que indicam ações em desenvolvimento, como no sistema de transitividade da língua. As estruturas conceituais são aquelas que representam os participantes em termos de sua essência, classe, estrutura ou significado. Não há vetores nesse tipo de estrutura, sendo os participantes apresentados de maneira estática e atemporal.

Com relação às estruturas narrativas, Kress e van Leeuwen identificam quatro processos principais: *acionais*, *reacionais*, *mentais* e *verbais*.

Nos processos acionais, há dois participantes envolvidos: o *ator* (aquele do qual o vetor emana) e a *meta* (participante para o qual o vetor aponta). Os processos acionais podem ser transacionais (envolvem dois participantes) ou não-transacionais (apenas um participante: o ator).

Os processos reacionais são aqueles cujo vetor é formado pela direção do olhar de um participante – o *reator*. O alvo do olhar do reator recebe o nome de *fenômeno*. Este pode ser tanto um outro participante, quanto uma proposição visual completa.

Os processos verbais e mentais são representados pelos balões de diálogo e os balões de pensamento, respectivamente. O participante de onde o balão emana é chamado *dizente*, no caso dos processos verbais, e *experienciador*, nos processos mentais. O segundo participante, nesses dois processos, diz respeito ao conteúdo do balão. O que é falado recebe o nome de *enunciado*, e o que é pensado recebe o nome de *fenômeno*.

Além dos participantes mencionados acima, os autores ainda propõem a presença de participantes secundários, chamados de *circunstâncias*, que

podem ser locativas (representam as configurações de espaço e lugar); de meio (representam as ferramentas ou instrumentos que realizam a ação); ou de acompanhamento (representam participantes que apenas acompanham os participantes principais sem exercerem nenhum tipo de ação).

Já nas estruturas conceituais, identificam-se três processos: *classificatórios*, *analíticos* e *simbólicos*, sendo este último tipo subdividido em *simbólico-atributivo* e *simbólico-sugestivo*.

Nos processos conceituais classificatórios há dois participantes: o *superordinado* e o(s) *subordinado(s)*. Esses participantes mantêm uma relação taxonômica entre si.

Os processos conceituais analíticos, por sua vez, representam os participantes em uma estrutura de “parte-todo”. Os participantes são o *portador*, que representa o todo, e os *atributos possessivos*, representando as partes. Nem sempre o portador está apresentado na imagem, podendo ser inferido pela representação das partes.

Finalmente, os processos conceituais simbólicos são aqueles que relatam o que um participante, denominado *portador*, significa ou é. Nos processos simbólicos atributivos há, além do portador, outro participante, denominado *atributo simbólico*, que estabelece uma identidade ao portador. O processo conceitual simbólico sugestivo possui apenas o portador como participante representado, e sua identidade é criada através de cores e iluminação específicas que conferem uma essência geral, sem muitos detalhes.

## A PESQUISA

Para o desenvolvimento da pesquisa, foi compilado um *corpus* constante de textos que abordaram o tema da sustentabilidade, fazendo referências ao Brasil, provenientes de dois jornais eletrônicos norte-americanos que lidam com problemas de ordem mundial: *The new York Times* e *U.S.A. Today*.

A seleção do material foi realizada através do mecanismo de busca de cada jornal, onde foram digitadas as palavras *Brazil* e *sustainability*. Os três primeiros textos que apareceram, e que traziam como tema central a problemática da sustentabilidade, fazendo referências ao Brasil, foram selecionados. Como o primeiro texto do jornal *The New York Times* não tinha imagens, ele não foi utilizado no recorte selecionado para este artigo, embora tenha sido utilizado na

análise do trabalho como um todo.

Os textos selecionados e seus respectivos *links* são listados a seguir:

**1. The New York Times:**

*Brazilian Dam Clears Hurdle*

(<http://green.blogs.nytimes.com/2011/01/28/brazilian-dam-clears-hurdle/?scp=11&sq=Brazil%20sustainability&st=cse>)

*China's Interest in Farmland Makes Brazil Uneasy*

(<http://www.nytimes.com/2011/05/27/world/americas/27brazil.html?pagewanted=all>)

**2. U.S.A. Today:**

U.N. to help Brazil protect Amazon

([http://www.usatoday.com/news/world/2007-11-13-amazon-un\\_N.htm](http://www.usatoday.com/news/world/2007-11-13-amazon-un_N.htm))

*Brazil's deforestation rate lowest on record*

(<http://content.usatoday.com/communities/sciencefair/post/2010/12/deforestation-brazil-climate-change-talks-global-warming/1>)

Jobs, economics complicate Brazil's Amazon fight

([http://www.usatoday.com/tech/science/environment/2009-11-27-brazil-amazon\\_N.htm](http://www.usatoday.com/tech/science/environment/2009-11-27-brazil-amazon_N.htm))

De posse do *corpus*, procedeu-se à análise linguística e não-linguística dos recursos de representação, com base nas teorias propostas.

**A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NO “OLHAR DO OUTRO”**

Nesta seção, refletimos sobre a representação do Brasil, através da análise dos títulos e das imagens, com suas respectivas legendas, presentes nos textos jornalísticos selecionados para a realização da pesquisa. Ao todo, foram analisados cinco títulos e sete imagens e legendas.

**TEXTO 01:**

***Brazilian Dam Clears Hurdle***

O texto 01 é proveniente do jornal americano *The New York Times* e fala sobre o desmatamento de centenas de acres de floresta, na Amazônia, em favor da construção da hidrelétrica de Belo Monte.

Foi identificado, no título da reportagem, um processo material estabelecido pelo verbo *clears*, em que *Brazilian dam* exerce a função de ator. Percebe-se,



assim, que o título do texto representa o Brasil com poder de ação, já que a palavra *Brazilian* está localizada no grupo nominal que tem a função linguística de ator em um processo material. Esse poder de ação está associado ao ato de “vencer obstáculos” (*clears hurdle*). A princípio, essa proposição parece estabelecer uma prosódia semântica positiva. No entanto, a análise da imagem e da legenda, bem como do conteúdo do texto, revela outro posicionamento. Analisemos a imagem:



An encampment on the Xingu River in the Amazon. Much of this area will be flooded when a dam is built as part of the Belo Monte hydroelectric power project.

Fig.1: Foto e legenda publicados no jornal eletrônico americano *The New York Times*, em 28 de janeiro de 2011.

A foto escolhida para ilustrar a reportagem é uma estrutura conceitual, que apresenta o Brasil em termos de sua essência, como portador de atributos naturais, no caso, o Rio Xingu. Identifica-se, nessa imagem, um processo analítico inclusivo, onde a Amazônia exerce a função de portador, e o Rio Xingu, com sua orla, vegetação, corais e a canoa são os atributos possessivos.

Com relação à legenda da figura, em um primeiro momento, o produtor somente apresenta o conteúdo da imagem: um acampamento próximo ao Rio Xingu, na Amazônia. Em seguida, a legenda expõe a problemática tratada no texto, a saber, as consequências das ações de construção da hidrelétrica de Belo Monte: inundação de grande parte da área mostrada na figura - os arredores do Rio Xingu.

Após a análise do todo composicional: título, imagem e legenda, percebe-se a intenção, por parte dos produtores do texto, de criticar a edificação da hidrelétrica brasileira. Ao ler o texto na íntegra, é possível se certificar de que os obstáculos citados no título se referem aos protestos violentos dos povos

indígenas que vivem na região do Rio Xingu, os quais, segundo o texto, ficarão desalojados com a construção da usina, e ao ex-diretor do IBAMA, Abelardo Bayma, que oferecia resistência ao projeto. É interessante mencionar que, ao se referir ao ex-diretor do IBAMA, o texto evoca a voz de uma autoridade, aderindo credibilidade à crítica que se faz.

Outro aspecto a ser observado é que, enquanto no título o Brasil é representado com poder de ação, na foto ele é representado como portador de atributos naturais e, na legenda, como a meta de uma ação negativa. O aparente paradoxo é compreendido quando percebemos que, como ator, o Brasil é representado associado às políticas econômicas brasileiras. Já na imagem e na legenda, é representado como portador de atributos naturais e vítima das políticas econômicas do governo brasileiro. Nesse sentido, percebe-se que, embora o título atribua poder de ação ao Brasil, esse poder está associado a uma ação negativa, de destruição da natureza.

#### **TEXTO 02:**

##### ***China's Interest in Farmland Makes Brazil Uneasy***

A análise do título do texto revela que há um processo relacional estabelecido pelo verbo “tornar” (*makes*), no qual o *Brazil* é o portador do atributo “desconfortável” (*uneasy*). Sendo assim, o Brasil é representado como negativamente afetado pela presença da China. As análises das três imagens constantes do texto confirmam essa afirmação.



A farmer working in his soybean field in Uruaçu, Brazil.  
Demand for soybeans in China has brought Chinese  
Investors here.

Fig.2: Foto e legenda publicados no jornal eletrônico americano *The New York Times* em 26 de maio de 2011.

Na figura 2, podemos ver a imagem de um motorista dirigindo um veículo em área rural, o que pode ser interpretado como um processo acional em uma estrutura narrativa. No entanto, a interpretação que fazemos é outra. A imagem, na verdade, apresenta uma estrutura conceitual, onde a imagem do homem se confunde à da natureza. É interessante observar como as nuvens, o solo e o campo se refletem na imagem do carro e se misturam à imagem do motorista, criando um efeito composicional no qual esses elementos são representados como partes de um mesmo todo. Aqui, o trabalhador rural não é identificado, estando sua face encoberta por uma sombra que cria um processo de impersonalização para a representação humana.

Esse mesmo processo de impersonalização se repete na legenda que diz “*Um fazendeiro trabalhando em seu campo de soja em Uruaçu, Brasil*”. Ao usar o pronome indefinido “um”, o texto da legenda também apresenta o trabalhador como um participante menos importante, tratando-o como “um trabalhador rural” qualquer, sem uma identidade própria. Da mesma forma, *Brazil* é apresentado como mera circunstância de lugar, sem poder de voz e/ou ação. A segunda frase da legenda revela o conteúdo do texto: o interesse de investidores chineses na plantação de soja no Brasil.

Na segunda imagem deste mesmo texto (Fig. 3) tem-se, novamente, a imagem de um campo de soja.



A new railroad line in Uruaçu, Brazil, will carry soybeans to a port for shipping to China. Brazil's economic links with China have helped it prosper, but Brazil is selling mostly raw materials.

Fig. 3: Imagem e legenda publicadas no jornal eletrônico americano *The New York Times* em 26 de maio de 2011.

A imagem acima apresenta um processo conceitual analítico. Aqui, as terras agrícolas exercem a função de portador, sendo todos os outros elementos, os atributos possessivos: o trator, a linha do trem, as árvores, a Kombi e outros objetos. Os atributos possessivos têm a função de agregar valor ao portador. Nota-se, por exemplo, que o trator se confunde com a terra, devido à semelhança das cores, estabelecendo, assim, uma relação de agregação à própria natureza. Identificou-se, também, um processo narrativo de simbolismo geométrico estabelecido pela linha do trem, signo que, no lugar de um vetor, indica direcionalidade, apontando para o infinito.

Esse tipo de imagem usa padrões pictóricos e abstratos como processos cujos significados são constituídos pelos seus valores simbólicos. Assim sendo, amplia o vocabulário vetorial do observador ao direcionar sua atenção para possibilidades além da imagem. Nesse caso, essas possibilidades são confirmadas pela legenda: uma linha de trem localizada no Brasil que levará a soja colhida ao porto, de onde partirá para a China. Além disso, a linha de trem se impõe de forma invasiva na imagem e sugere a destruição da natureza em prol do plantio de soja.

A análise linguística corrobora a visual. Na legenda da foto, observa-se três ocorrências da palavra *Brazil*, sendo todas elas como ator em processos materiais. No entanto, esse poder de ação dado ao Brasil confere uma prosódia semântica negativa, uma vez que são ações que prejudicam o país, segundo o texto analisado.

Na primeira parte da legenda tem-se: “*As alianças econômicas brasileiras com a China têm o / a ajudado a prosperar*”. O pronome *it*, em inglês, é neutro e pode ser usado tanto para o feminino quanto para o masculino. O seu uso na frase cria uma ambiguidade com relação ao beneficiário das alianças econômicas entre Brasil e China. No entanto, se analisarmos a segunda parte do excerto, que começa com uma conjunção adversativa “*mas*”, podemos inferir que quem ganha com a aliança é a China, e não o Brasil.



A farmer harvested soy in Uruaçu, Brazil.

Fig. 4: Imagem e legenda publicadas no jornal eletrônico americano *The New York Times* em 26 de maio de 2011.

A imagem da figura 4 é apresentada em uma estrutura conceitual analítica, onde o “todo”, ou seja, o portador, é inferido: o campo de plantação de soja. Os atributos possessivos presentes são a colheitadeira, o homem, que também foi interpretado como um atributo da máquina, e a natureza ao fundo. Nota-se, também, que a angulação frontal e as cores vivas aderem caráter de realidade à imagem apresentada, além de sua posição horizontal, que permite um maior envolvimento por parte do leitor.

Na legenda da foto, há a menção de um fazendeiro ter colhido a soja. Embora, na estrutura linguística, o fazendeiro seja ator do processo material identificado, ele não é destacado na imagem, sendo apresentado apenas como um atributo da máquina, essa sim, em destaque, se impondo à natureza.

A leitura conjunta dos recursos linguísticos e não-linguísticos demonstra o interesse do produtor do texto de enfatizar a ação da colheita – o que pode ser observado através do verbo *harvested*, presente na legenda, e da imposição da máquina sobre a natureza, apresentada na imagem – em detrimento de quem age – uma vez que, na estrutura linguística, o ator não é identificado, sendo apresentado com um pronome indefinido, *a farmer*, enquanto na imagem, essa não identificação do ator é estabelecida com o apagamento visual efetivado pelo tamanho de sua imagem.

No título do artigo, por sua vez, foi identificado um processo relacional atributivo, em que *Brazil* é o portador do atributo *uneasy*.

Após a análise conjunta de todos os efeitos de significação criados pelos recursos linguísticos e não-linguísticos, fica evidente a intenção do produtor do texto de criticar e desmotivar a aliança econômica entre Brasil e China e a tentativa de mostrar essa aliança como negativa para o Brasil e vantajosa para a China. Se considerarmos o fato de que Brasil e China pertencem ao grupo BRICS, países emergentes com grande potencial de crescimento econômico, e de que esse crescimento econômico começa a ameaçar a hegemonia norte-americana, pode-se entender a intenção do produtor do texto que, como norte-americano, pode estar querendo polemizar a aliança Brasil e China e fragilizar parte do grupo BRICS, o que seria positivo para a manutenção da hegemonia americana.

### **TEXTO 03:**

#### ***U.N. to help Brazil protect Amazon***

O texto 03 fala sobre uma visita feita em 2007, pelo secretário-geral das Nações Unidas, Ban Ki-moon, à América do Sul, com a intenção de ajudar a ONU a se preparar para as negociações, que ocorreriam em dezembro daquele ano, sobre um plano internacional de combate ao aquecimento global.

O título da reportagem apresenta dois processos materiais, de acordo com a Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1985). O primeiro processo é estabelecido pelo verbo *help* e traz *U.N.* exercendo o papel de ator, enquanto *Brazil* atua como meta. Já no segundo processo identificado, estabelecido pelo verbo *protect*, *Brazil* tem o papel de ator e *Amazon* é a meta. Observa-se que, apesar de ter sido dado ao Brasil, no segundo processo material identificado, o poder de uma ação positiva, no caso, proteger a Amazônia, o primeiro processo atua como modificador desse significado, ao aludir à necessidade da ajuda das Nações Unidas por parte do Brasil. Assim, pode-se inferir que o produtor do texto objetivou representar o Brasil, mesmo que como ator, como um participante fraco: aquele que precisa de ajuda externa para exercer sua ação. A imagem apresentada confirma essa intenção.



U.N. Secretary-General Ban Ki-moon plants a tree at the botanical garden in Belém, Brazil.

Fig. 5: Foto e legenda publicadas no jornal eletrônico americano *U.S.A. Today* em 13 de novembro de 2007.

A figura 5 traz a imagem do secretário geral das Nações Unidas plantando uma árvore no Jardim Botânico de Belém. Trata-se de uma estrutura narrativa, onde foram identificados três processos distintos. O primeiro é um processo acional transacional, em que o secretário-geral da ONU é o ator, e o solo, a meta. Nota-se que o vetor desse processo é representado pelo braço de Ban Ki-moon agindo sobre a terra. Ao mesmo tempo, o olhar do secretário em direção ao solo revela um segundo processo: reacional, sendo o secretário o reator (quem olha), e a terra mexida, o fenômeno. Por outro lado, todo esse processo exerce a função de fenômeno em relação a um outro processo reacional, estabelecido pelo olhar da mulher vista ao fundo da imagem, essa, atuando como reator.

As cores conferem um caráter de verdade à foto, enquanto seu ângulo vertical estabelece uma relação de poder da imagem sobre o observador. Poder esse, confirmado pelo título do artigo jornalístico, como já citado anteriormente, e pela legenda que acompanha a foto. A legenda apresenta, mais uma vez, as Nações Unidas como o participante que detém o poder da ação. Aqui, no entanto, *Brazil* é só uma circunstância de lugar, o local onde serão plantadas as árvores.

A análise desse efeito composicional é que a imagem e a legenda atribuem poder ao Secretário-Geral da ONU, reafirmando seu direito e poder de agir sobre a Amazônia, essa, representada pelo solo. O título, apesar de tentar amenizar esta imposição de poder ao tentar atribuir à ação o caráter de ajuda, tem sua real intenção esclarecida após a leitura dos outros elementos presentes no artigo.

#### **TEXTO 04:**

##### ***Brazil's deforestation rate lowest on record***

O texto 04 trata da questão da redução de desmatamento na Amazônia brasileira no período de um ano. Esta redução de 14% caracteriza a menor taxa de destruição da floresta Amazônica, no Brasil, de todos os tempos.

O título representa o Brasil de forma positiva. Foi identificado um processo relacional intensivo atributivo, em que *Brazil* é apresentado dentro de um grupo nominal que exerce o papel de portador, enquanto *lowest on record (o menor registro)* é o atributo. No caso, o processo, estabelecido pelo verbo *is*, está subentendido por se tratar de uma chamada jornalística.

Quanto à imagem apresentada abaixo, trata-se de uma estrutura conceitual onde foi identificado um processo analítico inclusivo, ou seja, a imagem representa parte de um todo, e os participantes estão sobrepostos. No caso, o “todo” é a Amazônia, classificada como portador no processo. As partes, ou seja, os atributos possessivos são as árvores, a vegetação de uma forma geral. É uma imagem em ângulo horizontal, o que estabelece uma relação de envolvimento para com o leitor, além de carregar um valor simbólico de caráter etéreo.



A 2005 photo shows a deforested area in northern Brazil, in the Amazon rain forest. Last week, Brazil announced that deforestation rates in the Brazilian Amazon declined 14 percent from August 2009 to July 2010, reaching the lowest rates ever recorded.

Fig. 6: Foto e legenda publicadas no jornal eletrônico americano *U.S.A. Today* em 8 de dezembro de 2010.



A legenda que acompanha a foto é composta por vários processos. No primeiro processo identificado, *Brazil* ocorre como circunstância de lugar – o local onde se encontra a área desmatada. O segundo, estabelecido pelo verbo *announced*, é um processo verbal, onde *Brazil* atua como dizente de uma verbiagem com semântica positiva: queda dos índices de desmatamento. Por sua vez, o terceiro processo se encontra dentro da verbiagem supracitada, estabelecido pelo verbo *declined*, onde *Brazilian* está dentro de um sintagma nominal que tem, mais uma vez, o papel de circunstância de lugar.

Percebe-se, entre os elementos analisados, a prosódia semântica positiva estabelecida pelos processos. O texto, de uma forma geral, elogia a redução dos índices de desmatamento na Amazônia brasileira, como é observado no título e em parte da legenda, por exemplo. Porém, apesar de o texto tratar de algo que aconteceu em 2010, foi escolhida uma imagem de 2005, onde é apresentada uma grande área desmatada. Infere-se, com isso, que os produtores do texto optaram por remeter a um passado – 2005 – a fim de criticar as ações brasileiras de destruição da Amazônia, ao invés de relevar e considerar somente a queda dos índices, uma vez que esse era o assunto tratado no artigo em questão.

#### **TEXTO 05:**

##### ***Jobs, economics complicate Brazil's Amazon fight***

Este artigo fala sobre uma nova estratégia do governo brasileiro para proteger a Amazônia. Essa estratégia diz respeito a grupos de homens que patrulham a floresta armados, a fim de evitar novos casos de desmatamento. O texto, no entanto, questiona a eficácia desse plano, uma vez que a floresta continua sendo desmatada em prol da própria economia local, ou seja, muitos habitantes da região são fazendeiros que vivem do que a floresta lhes fornece.

A análise do título do texto possibilitou a identificação de um processo material, estabelecido pelo verbo *complicate*, onde *Brazil* se encontra dentro de um sintagma nominal que é a meta. Percebe-se que o título cria uma contraposição entre “empregos, economia” (*Jobs, economics*) e a luta Brasileira pela Amazônia (*Brazil's Amazon fight*), colocando-os em posições antagônicas. Em outras palavras, os empregos e a economia não trabalham em favor da preservação da Amazônia.



In this Sept. 15, 2009 photo, an illegal gold mine is seen in a national park forest near Novo Progresso in Brazil's northern state of Para. The Brazilian Amazon is arguably the world's biggest natural defense against global warming, acting as a "sink," or absorber, of carbon dioxide. But it is also a great contributor warming. About 75 percent of Brazil's emissions come from rainforest clearing, as vegetation burns and felled trees rot.

Fig. 7: Foto e legenda publicados no jornal eletrônico americano *U.S.A. Today* em 27 de novembro de 2009.

Na figura 7, vemos a foto presente no artigo. Esta foto é apresentada em ângulo horizontal para manter um envolvimento com o leitor. É, também, uma estrutura conceitual onde se identifica um processo analítico inclusivo. Em outras palavras, os participantes aqui representados estão sobrepostos em uma relação de parte-todo. A Amazônia, identificada pelo título e pela legenda, atua como o portador dos atributos possessivos, a saber, a mina de ouro – também identificada através da legenda, sendo o atributo principal pelo espaço que ocupa na imagem e por sua posição central –, as árvores ao redor da mina e o céu, escuro e cinzento, atribuindo um ar de tristeza à foto. Nota-se que a imagem escolhida para ilustrar este texto também é uma imagem mais antiga – 2009 – em comparação à publicação do artigo, como aconteceu no texto analisado anteriormente, e apresenta uma mina ilegal na Amazônia, objetivando criticar e questionar as ações de preservação da floresta, representando tais ações como ineficazes.

Na legenda que acompanha a imagem, há quatro processos distintos envolvendo as palavras *Brazil* e *Brazilian*. No primeiro deles, o grupo nominal onde se encontra a palavra analisada atua como circunstância de lugar, o local onde se encontra a mina. O segundo é um processo relacional intensivo e identificativo reconhecido pelo verbo *is*, sendo o sintagma nominal contendo a palavra *Brazilian*, o identificado. Esse mesmo sintagma nominal exerce a função de ator no terceiro

processo encontrado, um processo material estabelecido pelo verbo *acting*. O último processo identificado é um processo existencial, estabelecido pelo verbo preposicionado *come from*, sendo que o grupo nominal contendo a palavra *Brazil* é um elemento adjetival possessivo e tem a função de existente.

A legenda, a princípio, apresenta a mina de ouro ilegal presente na Amazônia. Em seguida, ela aponta a Amazônia brasileira como a maior defesa natural contra o aquecimento global, mas, paradoxalmente, devido à ineficácia das políticas brasileiras de preservação, também uma grande responsável por ele, sendo responsável por 75% das emissões de gás carbônico no Brasil.

Essas observações, juntamente com a análise do título e da imagem presentes no texto, demonstram, mais uma vez, uma estratégia discursiva, por parte dos produtores, para criticar as ações brasileiras, no que diz respeito à economia e à sustentabilidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados demonstraram o uso de estratégias discursivas, tanto visuais como linguísticas, que objetivaram retratar o Brasil em termos de sua essência, como país portador de atributos naturais.

Esses atributos foram usados para criticar ou desmotivar as ações de crescimento econômico do Brasil, representadas, nesses textos, como desenfreadas e capazes de ameaçar o meio ambiente.

As imagens nas quais se observaram estruturas narrativas apresentaram ações de destruição da natureza. De forma semelhante, nas legendas e títulos, quando o Brasil era representado como ator ou dizente, isto é, quando tinha poder de ação e voz, o país era associado a políticas econômicas de agressão à natureza. Ou seja, tanto nas imagens como nas legendas e títulos, observou-se a representação do Brasil como autor de políticas econômicas incongruentes e devastadoras.

A tensão criada entre a temática da sustentabilidade e o crescimento econômico do Brasil nos remete à tensão entre a política emancipatória e a política-vida tratadas por Giddens, mencionadas na introdução deste trabalho. De forma geral, percebe-se a intenção dos produtores dos textos, indivíduos pertencentes ao grupo dos países desenvolvidos, de criticarem o crescimento econômico do Brasil (país emergente) em nome da sustentabilidade e equilíbrio global (argumentos a favor da política-vida). Porém, ao fazerem isso, eles acabam

por interferir na política emancipatória, segundo a qual todos os países têm que ter o direito de acesso à tecnologia e ao crescimento econômico.

Nesse sentido, concluiu-se que a questão da sustentabilidade é evocada nos textos com objetivos muito mais político-econômicos do que, necessariamente, ambientais.

Finalmente, a pesquisa revelou que os significados, tanto das imagens como dos elementos linguísticos, só puderam ser compreendidos quando articulados com o sistema social e cultural contemporâneo, comprovando a intrínseca interrelação estabelecida entre língua e cultura.

## REFERÊNCIAS

GIDDENS, A. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1985.

----- & HASAN, R. *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

KRESS, G. *Literacy in the new media age*. New York: Routledge, 2005.

----- & VAN LEEUWEN, T. *Reading images – the grammar of visual design*. 2<sup>nd</sup>ed. New York: Routledge, 2006.

## **AQUISIÇÃO DA LINGUAGEM, EDUCAÇÃO ESPECIAL E SUBJETIVIDADE: ALGUMAS QUESTÕES**

BEZERRA, Luiz Carlos Souza  
PUCSP - bezerralcs@gmail.com

### **RESUMO:**

A prática pedagógica é por excelência, linguístico-discursiva. Esta afirmação implica afirmar que a prática pedagógica necessita de uma teorização a partir de uma concepção de linguagem. Pretendemos, neste trabalho, analisar a questão da subjetividade e do funcionamento lingüístico-discursivo nas práticas escolares da educação especial. A pesquisa está ancorada na proposta em Aquisição de Linguagem desenvolvida por Cláudia de Lemos (1992, 2006), em trabalhos do campo das patologias da linguagem desenvolvido por LierDe-Vitto (1992, 2005, 2006) e, na psicanálise, especialmente aos trabalhos nas interfaces com a educação.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Aquisição da Linguagem, Psicanálise e Educação Especial, Práticas escolares e subjetividade.

### **INTRODUÇÃO**

A questão central deste trabalho está em sustentar a afirmação de que a prática pedagógica é uma prática linguístico-discursiva. Assumir esta afirmação implica em fazer desvelar e, com isso, problematizar uma relação que permanece obscura e intocável. Relação esta que consiste em estabelecer um diálogo teórico entre linguagem e educação. Mais precisamente, este texto dá ênfase à relação linguagem e educação especial e, por conseguinte, lança um olhar acerca do processo de subjetivação instituído a partir de práticas escolares.

No trabalho que desenvolvemos a relação linguagem, educação especial e a subjetividade na relação professor-aluno estão indissociáveis. Isto pressupõe que é preciso compreender melhor quem é o sujeito-professor e os efeitos de práticas escolares para a constituição subjetiva de alunos com deficiência.

O compromisso deste trabalho é lançar um olhar não apenas para a relação do aluno com a linguagem, mais compreender os efeitos da ação do sujeito-professor na relação aluno, linguagem e aprendizagem. Ou seja, os efeitos e impactos da ação do sujeito-professor no processo linguagem-ensino-aprendizagem.

Acreditamos ser produtivo justificar e explicar as questões vinculadas ao trabalho e, que elegemos importantes de desenvolver. Desse modo, este texto é efeito de trabalhos que temos desenvolvido na área da lingüística aplicada e educação especial, nesse sentido inclui dois projetos de pesquisa intitulados “Linguagem, educação e práticas pedagógicas inclusivas: a inclusão de professores em debate” e, “De que lugar a educação inclusiva olha a linguagem, a criança, o corpo e o sujeito em constituição”, submetidos e aprovados pelo Comitê de Ética da Universidade Estadual do Ceará. Estes projetos consistem, por um lado, em refletir sobre a linguagem na educação especial e, com isso, propor uma alternativa de teorização que contemple aspectos essenciais para a compreensão do funcionamento da linguagem e do processo de subjetivação e, por outro lado, compreenda as implicações do sujeito-professor. Aliado a estes projetos, cita-se o projeto de extensão denominado “Linguagem e educação especial: interfaces do atendimento educacional especializado”, cadastrado pela pró-reitoria de extensão da Universidade mencionada acima. Podemos afirmar que estes trabalhos se constituíram na/com a escola e, com isso, tentar redefinir as práticas na educação inclusiva. As questões destes projetos são:

**a) Linguagem e educação especial.** É próprio do (dis)curso da educação especial a preocupação em legitimar a inclusão de alunos com deficiência na escola regular. Por outro lado, a preocupação concerne, ainda, em constituir aparatos didático-metodológicos para facilitar e/ou viabilizar o processo de construção da aprendizagem ou da assimilação do conhecimento, conforme frequentemente é empregado na área. Estes aparatos são apresentados aos professores como forma de instruí-los e, assim, por em prática a inclusão.

Assim sendo, em termos de elaboração de políticas públicas e de metodologias o campo atingiu uma certa conquista. Isto é, o Ministério da Educação, através da Secretaria de Educação Especial (SEESP), hoje denominada Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (doravante SECADI) instituiu que os alunos com deficiência deverão ser matriculados, preferencialmente, na escola regular e estabeleceu a prática do atendimento educacional especializado como suplementar e/ou complementar as atividades de escolarização a ser desenvolvido no contra turno em que o aluno estuda.

A partir do esforço de professores e pesquisadores, várias abordagens pedagógicas foram constituídas para a educação de pessoas com deficiência. Isso

é fato comprovado. Porém, nota-se que este campo ainda apresenta fragilidades teórico-práticas em relação à linguagem. É nítido que esta área se constituiu em função das políticas educacionais e em função das abordagens de ensino. Não duvidamos da importância das políticas e das abordagens, apenas enxergamos que não são suficientes. Pois sustentamos que a prática pedagógica é uma prática de linguagem e, com isso, necessita ser teoricamente sustentada. Na proposta que desenvolvemos linguagem e educação especial fazem laços e efeitos. Laços na relação com o outro e efeitos lingüísticos e subjetivos. Assim, propomos que a aprendizagem se dá na linguagem e sob as incidências de efeitos subjetivos. Estas questões serão melhor explicadas no decorrer deste texto.

**b) Linguagem e aprendizagem.** A grande questão que a escola se depara é em colocar a aprendizagem como eixo e, por conseguinte, atribui ao professor a responsabilidade pela aprendizagem do aluno. É certo que o professor tem implicação, porém não é unicamente da competência do professor desenvolver a aprendizagem do aluno. Esta proposta apresentada pela escola provoca impasses e induz a equívocos: 1) olha a aprendizagem como um processo linear e sucessivo de acúmulo de conhecimentos; 2) coloca a aprendizagem como um construtor claro e transparente e, para isso, atua com a noção de memória cognitiva; 3) negligencia que a aprendizagem se dá sob efeitos subjetivos e; 4) inverte a relação e, coloca que a linguagem é uma das tantas outras aprendizagens, quando na verdade, a aprendizagem se dá no campo da linguagem, no simbólico. Em hipótese alguma queremos negligenciar a aprendizagem. Queremos apenas assumir uma dimensão subjetiva na construção da aprendizagem em rejeição a objetivação e, conseqüentemente, enxergar que a linguagem é anterior a aprendizagem.

Estas observações apontam que a linguagem não é da ordem do conhecimento a ser construído pelo aluno, nem se dá por um processo de aprendizagem. Estas questões também são pontuadas pelos trabalhos de De Lemos (1999, 2009, 2006) na área da aquisição da linguagem. A autora assevera que a criança é capturada pelo funcionamento linguístico-discursivo.

Isto posto, nota-se que a educação especial precisa dar um estatuto a linguagem em suas práticas e, compreender os efeitos subjetivos destas práticas escolares. Nota-se no discurso da educação e das psicologias especialmente, a da aprendizagem, a cognitiva, e do desenvolvimento que ora a aprendizagem

é explicada por fatores individuais, e, portanto, biológico, ora por uma dimensão social. Nestas áreas a aprendizagem é da ordem do biológico ou do social e, conseqüentemente, não mantêm nenhuma relação com a linguagem. Nota-se ainda que a própria menção que a educação e as psicologias fazem a linguagem apresentam fragilidades conceituais. As áreas referidas não incluem a possibilidade de admitir que há incidências subjetivas na aprendizagem. Por outro lado, admitir a afetividade na construção da aprendizagem não implica necessariamente, em admitir os efeitos do inconsciente na construção da aprendizagem.

**c) Deficiência e linguagem: a questão da percepção.** Uma questão presente na educação inclusiva diz respeito a uma concepção médica da deficiência que, por conseguinte, repercute no modo como concebe a linguagem. Em algumas propostas de alguns teóricos da área e de alguns professores é comumente a linguagem ser reduzida à percepção. Isto é, na visão de pesquisadores e professores a linguagem é posterior a percepção. Por isso, justifica-se o trabalho pedagógico voltado para a percepção. O que é uma visão distorcida. Na perspectiva assumida neste trabalho a percepção é posterior a linguagem. Uma concepção compatível com a psicanálise, em que Soler (2007, p. 33) pontua que há uma mudança radical no campo da percepção após a tese defendida por Lacan. Para autora “[...] com a psicanálise, o que modifica tudo nas velhas teorias da percepção é a descoberta de uma outra realidade, a “realidade psíquica” [...] que não é para Lacan, antepredicativa, não está aquém da linguagem””. A partir da tese de Lacan, há uma ruptura com o discurso das teorias que colocam centralidade na percepção como organizada pelo aparelho cognitivo. Nessas teorias prevalece uma noção de sujeito consciente que controla e manipula as representações. Lacan além de nomear a representação como representação psíquica, a explica na relação com a linguagem. Neste ponto, Soler (2007, p. 34) assevera que

o campo da percepção é um campo ordenado, mas ordenado em função das relações do sujeito com a linguagem, e não ordenado pelo aparelho cognitivo, não ordenado pela mirada perceptiva. A tese é radical. Implica que a linguagem não é um instrumento do sujeito, mas um operador, no sentido de que produz o próprio sujeito. Ela é também totalmente nova e extrema, porque Lacan visa todo o campo da percepção, e não apenas o da percepção da linguagem e da fala.

Igualmente importante para a discussão, destacamos o argumento de De Lemos (2006) presente no texto “Uma crítica radical a noção de desenvolvimento” em que defende:



[...] É mesmo impossível conceber a linguagem como objeto de conhecimento a ser adquirido pela criança como sujeito epistêmico, cujas propriedades perceptuais e cognitivas precedem e determinam sua aproximação com a linguagem. É a linguagem, ou melhor, le langage e nela está incluído o outro enquanto semelhante e, na sua diferença, enquanto “outro” – que precede e determina a transição da criança do estado de infans para o de falante. (2006, p. 27. Ênfase da autora).

Linguagem não deve ser restringida a um objeto de aprendizagem que se dá através do aparelho cognitivo. Bezerra (2010; 2012; 2011, p. 502-503) afirma que, “nas práticas pedagógicas há predomínio por uma visão de linguagem como objeto de conhecimento a ser aprendido pela criança e de um corpo biológico que, apenas, precisa ser habilitado, reabilitado e reeducado”. Para Cláudia de Lemos (1999, 2009, 2006, e outros) a relação da criança com o outro/Outro não é no sentido de comunicação. Adquirir a linguagem, na proposta da autora, implica o corpo capturado pelo funcionamento da língua e, assim, emerge um processo de subjetivação (DE LEMOS, 1999, 2006, 2011).

A constituição subjetiva e da linguagem se dá no campo do Outro/outro. Isso marca que a relação da criança com a linguagem não é determinada nem muito menos mediada por propriedades perceptivas e cognitivas. Aqui não se fala do corpo biológico, e sim, do corpo pulsional, um corpo constituído na linguagem (LEITE, 1992, 2006).

**d) O sujeito-professor na educação especial/inclusiva.** Na Educação, e, em especial, na educação inclusiva, o professor só é convocado a falar, a se fazer presente, quando necessita esclarecer e explicar o porquê que o aluno não aprendeu, não avançou na aprendizagem. É como se o professor, “único” responsável pela aprendizagem do aluno, tivesse que justificar o fracasso. É nítido, que, nessas ocasiões, para não ser culpado, ele, o sujeito-professor, culpa o aluno por não aprender. Por conseguinte, a escola para se inocentar do processo recorre a ao discurso médico e psicológico e, afirma que o aluno apresenta distúrbios de aprendizagem, e, portanto, uma deficiência que o impede de avançar e de acompanhar o ritmo de aprendizagem previsto.

Que escola inclusiva é esta? A escola, pelo menos algumas, trabalha mais com a noção de exclusão do que de inclusão, mesmo que incorpore o discurso da inclusão. As práticas revelam outra face da moeda. Essas questões esbarram em outras questões, como por exemplo, a relação fracasso escolar, linguagem e aprendizagem.

Como vimos, na prática, a linguagem é reduzida à aprendizagem. O professor apenas torna-se presente quando é convocado a responder pela não aprendizagem dos alunos. Em outra instância, as formações docentes são construídas na perspectiva de instruir o professor com um aparato conceitual teórico-metodológico. Dessa forma, as formações docentes não levam em consideração a subjetividade do professor, pois formar é oferecer conceitos para serem postos em prática. Geralmente, é assim que a formação é entendida. Nota-se recentemente que há um crescimento considerável de pesquisas e estudos acerca da formação docente. Porém, **urge definir o que significa formação docente. É preciso deixar claro o que é informação ao docente e, o que é formação docente.** São práticas diferentes que não devem ser identificadas como sinônimas

A formação docente exige espaço de enunciação em que o professor possa acessar a memória de linguagem e refletir sobre si mesmo, sobre o seu papel na educação e sobre as imagens constituídas de alunos com deficiência. O sujeito-professor deve ser convidado a abordar suas questões. Isso pressupõe que

[...] nas formações de professores é importante um espaço que seja propício à enunciação, onde o sujeito possa refletir acerca de sua constituição, de seus valores, assim como possa reelaborar as imagens que constitui de si, da escola e da função docente, onde o sujeito possa acessar a memória e reelaborar, reconstruir, reinventar, recriar. Saliente-se aqui que não se está falando de memória cognitiva, mas de memória de linguagem, pois, na medida em que esse saber é abordado pelo sujeito, ele é atualizado e recriado. Assim, não há lugar para as imagens congeladas, inflexíveis presentes na sociedade que, de certa forma, determina a atuação do professor e a função da escola. É através deste espaço que há lugar para a emergência do sujeito, da singularidade e da ressignificação (BEZERRA, 2011b, p. 180).

Postas estas questões, nota-se que o trabalho que desenvolvemos enfrenta questões problemáticas, tendo em vista as fragilidades teóricas do campo que estamos inseridos – educação especial - e diante do paradoxo do discurso da educação inclusiva incondicional. Mesmo assim, propomos a tecer considerações e aprofundá-las a partir de esferas teóricas que possibilite compreender o cerne da questão – a relação linguagem, aprendizagem e subjetividade, bem como a relação professor-aluno. Para tanto, recorreremos a teorização do programa em aquisição de linguagem desenvolvido por Cláudia de Lemos (1992, 1999, 2009, 2006, e outros), aos trabalhos do campo das patologias da linguagem desenvolvido por LierDe-Vitto (1992, 2005, 2006) e, a psicanálise, especialmente aos trabalhos nas interfaces com a educação.

## AQUISIÇÃO DE LINGUAGEM E EDUCAÇÃO ESPECIAL

Primeiramente, é preciso especificar a área da aquisição de linguagem que temos alojado as questões que são suscitadas. Isso se dá em decorrência desta área ser híbrida e heterogênea. O caráter híbrido e heterogêneo faz com que seja necessário falar em áreas de aquisição de linguagem em oposição à denominação de uma área única com um conjunto de teorias e pressupostos teórico-metodológicos diferentes. O que as Áreas da Aquisição de Linguagem têm em comum é o mesmo objeto, ou seja, a linguagem da criança. Em outras palavras: estas áreas se interessam pelo percurso do *infans* a sujeito falante. Apesar de compartilhar o mesmo objeto de estudo, ele é concebido e abordado sob prismas diferentes. Desse modo, nestas áreas as concepções de linguagem, corpo, sujeito, criança e infância são diferentes e divergentes. Isso impossibilita afirmar que a aquisição de linguagem é apenas uma área híbrida e heterogênea. Quando na verdade, existem Áreas de Aquisição de Linguagem.

A área da aquisição que temos recorrido refere-se ao programa de teorização iniciado por Cláudia de Lemos. Este programa vem sendo trabalhado desde a década de 1970. A proposta que se institui a partir de considerações da autora passa por reformulações importantes. Este movimento de teorização tem sido denominado de Interacionismo em Aquisição da Linguagem. Porém este termo –Interacionismo- é problemático e causa mal-estar na proposta da autora. Apesar deste termo ser comumente associado à proposta teórica, compreendemos que a tentativa de teorização da autora não se confunde com o Interacionismo. Autores como Pereira de Castro e Figueira (2007); Lier-DeVitto e Carvalho (2008) contestam, confirmam que o termo é inapropriado ao movimento de teorização e, tecem considerações acerca da pluralidade de Interacionismos. As primeiras autoras pontuam ainda que o termo Interacionismo em Aquisição da Linguagem é mais uma denominação histórica do programa.

Hoje, ele não faz jus ao movimento de teorização desenvolvido, tanto pela autora quanto por demais pesquisadores envolvidos com a proposta teórica. Portanto, preferimos falar em programa teórico em Aquisição de Linguagem proposto por De Lemos (1992, 1999, 2009, 2006, 2011, e outros).

O que os interacionismos têm em comum é olhar a língua como atividade, o corpo como biológico e reina a concepção de sujeito reduzido ao usuário

da língua - sujeito psicológico. A autora se afasta destas propostas e assume o compromisso com a fala da criança. Assim, a relação da criança com a linguagem não é vista no sentido de comunicação nem de relação intersubjetiva. A reciprocidade presente nos Interacionismos, a noção desenvolvimentista herdada da psicologia do desenvolvimento e o aparato descritivo eleito pelas demais áreas de aquisição de linguagem não cabem no movimento inaugurado pela autora.

A autora concebe a relação criança-linguagem como efeito de sentido. Assim, asseveram Lier-DeVitto e Carvalho (2008, p. 125) a proposta da autora “[...] se recusa a fazer dessa fala uma “empíria a mais” para a projeção de instrumentais de descrição”. As autoras acrescentam ainda, que no programa instituído “reconhece “ algo” nessa fala que escapa a lingüística”.

Postas estas questões, é importante afirmar que o programa iniciado pela autora rejeitou algumas premissas presentes nas demais áreas de aquisição de linguagem. Eis elas:

a) recusa as noções cognitivas e perceptuais que possibilita a relação da criança com a linguagem. A autora rejeita as noções de cognição e de percepção como facilitadoras da aquisição da linguagem pela criança. Assim, não são os fatores cognitivos nem perceptivos que possibilita a emergência da criança no simbólico;

b) recusa aos modelos de descrição lingüística. A linguagem da criança é imprevisível ao ponto de não ser possível sua descrição com base em modelos descritivos e categoriais. Para De Lemos (1992), os modelos descritivos exercem o efeito de “higienização da fala da criança”;

c) recusa a intersubjetividade na relação criança-adulto (outro). Para a autora a noção de comunicação é insuficiente e incoerente para explicar a relação da criança com o outro;

d) recusa a noção de desenvolvimento lingüístico usado para explicar a aquisição de linguagem pela criança. A noção de desenvolvimento linear e sucessivo de fases que assinala a relação da criança com a linguagem é equivocado, e, por fim, ele não reflete a singularidade da relação da criança na linguagem;

e) recusa a noção de sujeito psicológico e, aproxima-se da psicanálise, mais precisamente a releitura de Freud por Lacan. A autora problematiza a hipótese do inconsciente nos estudos da aquisição de linguagem. A aproximação da pesquisadora com a hipótese do inconsciente marca um passo significativo nos estudos lingüísticos;

f) recusa a noção de criança como indivíduo e de corpo biológico. Assim, para o programa instituído, **a criança passa a ser concebida como corpo pulsional.**

E, por fim, a autora rejeita o próprio termo aquisição. Essa recusa e a aproximação à psicanálise fazem a pesquisadora forjar o termo captura por rejeição a noção de aquisição. Esse último termo pressupõe um sujeito consciente e voluntarista que possibilita a aquisição da língua. Em torno da aquisição gira a temática do sujeito psicológico e da língua como objeto a ser adquirido e apreendido. Para a autora, a criança é tomada pelo discurso do outro. Em outras palavras: a língua faz efeito no corpo do outro.

Para sustentar teoricamente estas questões a autora recorre ao estruturalismo Europeu (SAUSSURE, [1916] 2003) e a concepção de sujeito inaugurada com a hipótese do inconsciente proposta por Freud (1900) e desenvolvida por Lacan. É importante lembrar que De Lemos tem recorrido a Saussure especialmente, a teoria do valor relida por Lacan. O retorno que a pesquisadora faz à lingüística é através das interfaces com a psicanálise. Resumindo, na perspectiva da autora há o reconhecimento da ordem própria da língua e a implicação da hipótese do inconsciente estruturado como uma linguagem.

Nota-se que neste programa há avanços consideráveis, pois sujeito e linguagem são indissociáveis. Diferentemente do que ocorre em outras tendências da lingüística (principalmente na aquisição da linguagem) em que ora há predomínio para o sujeito ora há predomínio para a língua. Sempre houve uma cisão entre linguagem e sujeito. É preciso destacar que o sujeito que a lingüística faz menção é o sujeito psicológico. O programa da autora faz um corte radical com as demais áreas da aquisição de linguagem no sentido de incluir a hipótese do inconsciente na teorização acerca da linguagem.

No movimento de teorização houve outros cortes bastante significativos, como por exemplo, a inclusão do corpo pulsional, a escuta para a linguagem da criança, conseqüentemente, a autora constatou que os significantes do outro/Outro circulam na fala da criança; por conseguinte, toma a criança como ponto de interrogação; por último, a noção de subjetividade presente no programa não se confunde com a da psicologia, a da lingüística e da filosofia. De Lemos fala de processo de subjetivação tal qual a psicanálise freudo-laciana formulou. Cabe destacar ainda que os conceitos de criança e infância presentes na teorização

não são compatíveis com os presentes na Linguística e sim, são conceitos compatíveis com a psicanálise.

Resumindo, De Lemos se propôs a compreender a trajetória da criança na linguagem entendida como um processo de subjetivação, para tanto a autora recorre a Psicanálise e toma a criança como ponto de interrogação, e passa a afirmar que a criança –entendida como **corpo pulsional**- é capturada pela fala do outro/Outro. De tal modo, a fala exerce efeito sobre a criança, efeito de captura, pois é a partir do outro/Outro que a criança é imersa no simbólico. Assim, formula, neste programa, que a linguagem é causa de haver sujeito, já que implica a hipótese do inconsciente estruturado como uma linguagem, conforme teorizado por Lacan (1998, 1999, 2003). Por esse viés, entende-se que muito antes da criança constituir um *corpus* linguístico, ela constitui um corpo na linguagem, ou seja, um corpo afetado pela ordem da linguagem, submetido ao efeito do significante (BEZERRA, 2010, 2012, no prelo).

Diante do percurso de teorização, De Lemos inaugura um campo de estudo que contempla a subjetividade da criança na relação com a linguagem e, lança a questão acerca da relação corpo-linguagem. O movimento de teorização possibilitou a autora a resignificação da área de aquisição da linguagem. A partir destas questões um campo teórico é erguido para investigar a relação linguagem-subjetividade-criança-corpo. Nesse sentido, a autora afirma:

Vejo a aquisição de linguagem como um processo que se dá em uma estrutura em que se entrelaçam a língua como Outro/rede de significantes, o outro materno e a criança concebida como um *corpo pulsional*. Melhor dizendo: que neste momento a criança não aparece como um *corpus*, mas como um *corpo*, que não posso deixar de escutar *corpo* em *corpus* nem de reconhecer algo de um *corpus* em um *corpo*, ao reconhecer na fala da criança a linguagem inscrita ou implantada em seu corpo (ênfases da autora, 2006, p. 22).

Neste ponto, convém reafirmar que, nesta perspectiva teórica, houve resignificações importantes: a relação da criança com a linguagem passa a ser vista como relação com o Outro (a linguagem) de que o outro (o falante) é instância (De Lemos, 1992) e compreensão da criança como *corpo pulsional* – inclui-se o corpo na teorização sobre a aquisição da linguagem. Estes questionamentos são importantes para indicar que o corpo pulsional emerge, nasce, no encontro do somático (real do organismo) com o simbólico (a linguagem). Em outras palavras: o corpo fica sob a ordem do inconsciente - não podemos anular os efeitos do inconsciente no corpo. O inconsciente é fundado antes, muito antes, de qualquer manifestação que se possa dizer “consciente”, “cognitiva” (BEZERRA, no prelo).

A relação corpo-linguagem presente na proposta teórica em análise é de fundamental importância para o trabalho na área da educação especial. Nesta área é importante ter um olhar e uma escuta singular para o corpo. Mas para isso é preciso ressignificar a concepção de corpo. O corpo não se resume ao biológico e, não deve ser olhado apenas à limitação/marca presente no biológico. É preciso incluir uma dimensão subjetiva nesse corpo, um corpo sob os efeitos do inconsciente.

É partir das questões apresentada no início deste trabalho e de reflexões teóricas à luz de campos teóricos escolhidos - que propomos instituir uma instância de reflexão. Assim sendo, é preciso questionar e investigar os efeitos de práticas escolares na estruturação subjetiva e linguística de alunos com deficiência. Na escola é importante compreender os efeitos da relação professor-aluno.

Tendo esta questão-alvo é necessário conforme afirma Coelho (2006, p. 32) que “o professor precisa manejar seu desejo na transferência de forma a deixar advir o desejo do aluno na relação ensino-aprendizagem”. Isto ilustra a preocupação que temos em incluir o sujeito-professor e, a subjetividade que emerge da relação professor-aluno. É diante destas questões que justificamos a importância dos referenciais teóricos – a psicanálise e a proposta teórica de Cláudia de Lemos - como possibilidades de compreender os efeitos de práticas escolares, a relação professor-aluno-linguagem e, o funcionamento linguístico-discursivo na escola.

## **UM OLHAR SOBRE A PRÁTICA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES**

As esferas teóricas presentes neste trabalho possibilitaram instaurar uma instância de reflexão, bem como conduzir o trabalho e a propor uma forma de incluir o sujeito-professor. Isto é; o trabalho em formação de professores foi sendo moldado. Nosso foco não era, e não é, instruir o professor com um conjunto de conceitos científicos e abstratos para serem postos em prática nem trazer a escola um pressuposto teórico e invalidar o conhecimento do sujeito-professor. Desse modo, fica claro que não trabalhamos com a noção de informação ao docente, e sim, com a noção de formação docente.

As teorias pedagógicas são unânimes em defender os conhecimentos prévios dos alunos. Estes conhecimentos chegam a ser condição quase que *sine qua non*. Porém em momento algum as tendências pedagógicas nem as “(in)

formações pedagógicas” enxergam os conhecimentos, imagens, representações e valores que os professores constituíram ao longo de sua constituição (HOHENDOFF, 1999; KESSLER, 1999; STOLZMANN & RICKES, 1999). Nestas perspectivas o professor é um sujeito nulo, ou seja, para estas propostas teóricas eles não contam nem fazem diferenças. O que representa um verdadeiro equívoco, pois toda mudança e transformação da escola e da educação devem partir do professor. Isto pressupõe que sem e contra o professor não se conseguem mudanças, transformações nem muito menos a construção de uma educação ética e cidadã.

O nosso percurso foi o inverso. Partimos do e com o sujeito-professor em busca de ressignificar as práticas pedagógicas. Este programa de formação foi desenvolvido em três momentos distintos com objetivos específicos.

1. Espaço de enunciação. Este momento era destinado à produção de auto-desenhos, de desenho de alunos e, em seguida, de explicitação no grupo do que eles representam. Acrescenta-se ainda a produção escrita de textos reflexivos e biografias e, de discussão sobre expectativas e dificuldades encontradas no dia a dia. Os participantes eram questionados sobre os significados de ser professor. Este espaço tem fundamental importância no trabalho que desenvolvemos pelo fato de que insistimos em uma prática pedagógica sob os efeitos da análise do sujeito professor.

2. Espaço de discussão teórico-prática. Este espaço era destinado à discussão teórica, especialmente em torno dos conceitos de **linguagem, corpo, aprendizagem, subjetividade, saber e conhecimento**. Nesta discussão tínhamos como objetivo tecer considerações teóricas com o intuito de subsidiar as práticas escolares.

Estas discussões teóricas partiam das experiências dos docentes, ou seja, os conceitos eram discutidos a partir de relatos de trabalhos dos participantes, de planejamentos pedagógicos, de atividades escolares elaboradas pelos docentes. Desse modo, partíamos da educação especial como prática empírica à construção de uma argumentação teórico-prática que sustente a prática pedagógica como uma prática de linguagem.

O nosso objetivo não era e não é invalidar os conhecimentos e as hipóteses elaboradas pelos docentes nem levar até os mesmos mais uma proposta pedagógica construída. Até mesmo porque, acreditamos que a proposta pedagógica deve ser construída/reconstruída na e com a escola e a partir de



questões do sujeito-professor. Isto é, a prática de um sujeito-professor que se interroga, interroga a proposta da escola e interroga o fazer pedagógico.

Assim sendo, além de trabalhar com as atividades e as práticas dos professores, trabalhamos com estudos de casos. Estas estratégias foram bastante produtivas. Nesse espaço de discussão teórico-prático tivemos cuidado e preocupação para não reproduzir algumas práticas presentes na “(in)formação de professores”. Práticas de apenas substituir conceitos e terminologias por outros que, muitas vezes, tornam-se equivalentes na prática. A preocupação central era possibilitar ao sujeito-professor questionar-se e questionar acerca dos efeitos de suas práticas.

### 3. Espaço de visitas às escolas e observação de práticas escolares.

Nesse momento eram realizadas visitas as escolas, observações de aulas e observação da rotina da escola. Assim, privilegiávamos a observação da relação professor-aluno, das atividades escolares, especialmente das atividades diversificadas propostas pelos docentes para os alunos com deficiência e a observação dos alunos em salas inclusivas. Insere-se ainda a observação do trabalho de acompanhamento pedagógico aos professores e aos intérpretes de línguas de sinais.

A partir destes eventos de formação, construímos um banco de dados com relatos de observações, escritas de textos reflexivos, escritas de biografias, desenhos dos professores durante as oficinas, elaboração de sequências didáticas, entre outros dados que estão arquivados e em processo de análise. Análise não apenas do *corpus* constituído, mas análise do trabalho que desenvolvemos e das estratégias empregadas. Igualmente ao trabalho dos professores, o nosso também é construído e reconstruído a cada momento de reflexão. Mesmo não tendo uma análise concluída, passaremos a relatar as análises parciais do trabalho desenvolvido.

No primeiro momento - que denominamos espaço de enunciação, observamos inicialmente, um certo estranhamento dos professores envolvidos e certa resistência em participar das atividades em que eles tinham que se incluir como sujeitos. Um dos sujeitos participantes questiona se não iam estudar as deficiências, os possíveis rótulos. Nesse momento outro participante se coloca e diz o que ele precisa para identificar os alunos na sala que tem Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH). Era notório que a preocupação

inicial era estudar a classificação das deficiências com o intuito de possibilitá-los a fazer diagnósticos.

À medida que as discussões avançavam, os professores demonstravam maior adesão e, por conseguinte, a preocupação e a ansiedade com os rótulos já não eram as mesmas, ou seja, diminuía. Por outro lado, com a maior aderência no grupo, os professores começaram a identificar este momento como um desabafo, ou seja, eles queriam falar de si, de suas dificuldades, de suas expectativas, dos seus interesses pelos alunos e pelo trabalho. O medo e a angústia eram constantes. Mais do que isso, evocava de alguns docentes a angústia por saber que não estavam sabendo fazer a inclusão conforme era exigida pela escola e pela Secretaria de Educação. Citamos um relato de uma participante *“olha eu precisava de um tempo, mesmo fazendo o curso de especialização, estudando eu não consigo. Quando é para dirigir ao aluno eu travo, eu não sei o que acontece. E, eu fico muito ruim com tudo isso. Nossa, eu fico péssima”*. Pelo comentário da professora nota-se que a educação inclusiva não se faz com abordagens pedagógicas, com decretos e pareceres, nem com a instrução de conteúdos especializados, mesmos que sejam importantes, não são suficientes.

É preciso incluir uma dimensão subjetiva. O sujeito-professor precisa abordar seus conceitos, pré-conceitos e representação. Mas isso só é possível por meio da reflexão, o que por sua vez, torna-se difícil na escola. Diante de tantas atividades e cobranças, os professores agem, desenvolvem o trabalho sem refletir acerca da essência do seu trabalho e de seus efeitos.

É preciso começar a investigar os efeitos do movimento da educação inclusiva tanto na perspectiva do aluno quanto do professor. Notem que essa professora talvez precisasse de um espaço de escuta coletiva para vencer esse medo. É preciso questionar sobre a implicação desse professor na relação aluno-linguagem-aprendizagem. Qual o efeito da relação professor-aluno do caso mencionado acima? Matricular os alunos com deficiência na escola é inclusão? Nota-se que é oportuno que a educação defina o que é inclusão.

A prática do auto-desenho, de desenhos de alunos e da escrita de biografias - que no início foi estranhada por alguns - logo passou a fazer parte das atividades e o envolvimento deles era cada vez maior. Nesse momento era visível que para os docentes esta era uma atividade de descoberta, ou seja, como se eles estivessem se descobrindo.

Em relação ao segundo momento – espaço de discussão teórico-prática - foi observada grande aderência dos docentes nas discussões de estudos de casos, nas análises de materiais que eles traziam e nas possíveis implicações teóricas dos conceitos na prática pedagógica. Esse momento foi importante para instigá-los sobre o seu fazer.

O importante deste momento foi notado que mesmo os professores afirmando que trabalham com atividades diversificadas, que atendem as necessidades dos alunos, que se preocupam com as aptidões dos educandos e estão preocupados com a formação cidadã, em muitos casos quando traziam o material para análise não era compatível com o discurso. Isto é, traziam atividades de cobrir, de repetição, de colagem, conseqüentemente, não tinham significativos valores funcionais nem possibilitava funcionamento de linguagem.

O importante deste confronto residia no fato de que o professor ainda não tinha percebido o trabalho que vinha realizando. Era uma reprodução mecânica. E, mais do que isso, no confronto vinham à tona conceitos e concepções cristalizados, como, por exemplo, tem que ser mais simples por causa da deficiência. Nesse episódio fica claro que a concepção de corpo biológico que possui uma marca ainda é determinante na prática de escolarização e causa interferência na relação professor-aluno. Nas atividades analisadas vislumbrava uma simplicidade que perdia o sentido e a funcionalidade do trabalho proposto. Nota-se que o diagnóstico ainda faz efeito na relação com o outro. Este serve mais para limitar e impossibilitar. Esta foi uma questão tomada para ser debatida. Esta questão justifica o fato do trabalho que desenvolvemos não ter como foco o estudo das deficiências.

Citamos ainda o episódio de discussão do planejamento de uma professora. Ela trabalhava na sala do atendimento educacional especializado e um de seus alunos tinha diagnóstico de deficiência intelectual. O foco da professora era trabalhar linguagem oral e escrita e a leitura, tidas como principais dificuldades do aluno. No planejamento mostrava como principal - o trabalho com a percepção e com a memorização e pronúncia de sílabas e palavras isoladas. A professora argumentava que mesmo trabalhando toda semana o aluno ainda apresentava sérias dificuldades.

Na hipótese da professora o trabalho com a percepção possibilitaria ao aluno chegar à linguagem. Isso evidencia a necessidade de uma concepção de linguagem que sustente essa prática e possibilite o funcionamento lingüístico-discursivo.

Em relação ao terceiro momento, das observações, foi possível observar que à medida que as atividades eram desenvolvidas, já fazia efeito na sala de aula, mesmo que fosse mínimo. Alguns professores que tinham receio de chegar perto do aluno com deficiência já dava suas tentativas de aproximação, mesmo que fosse mínima, mais já era um efeito. Em relação às atividades. Essas passaram a mudar. Os professores já tinham a preocupação com a linguagem e, com isso preocupavam-se em interrogar a natureza, o sentido e a funcionalidade de tais atividades. Os avanços e efeitos foram acontecendo aos poucos. Inicialmente os professores mostravam resistência, mas com a continuidade do trabalho eles passaram a se envolver e, isso foi dando origem a uma maior adesão.

Um ponto a ser destacado concerne à relação dos professores com o professor-pesquisador que desenvolvia o trabalho. Inicialmente houve resistência por parte de alguns membros do grupo. Essa resistência foi mais perceptível quando alguns docentes relatavam sua revolta com o trabalho e via o professor-pesquisador como possível responsável. Era bastante comum a alteração de voz para um tom mais forte que mostrava certa agressividade, a recusa em participar das atividades de escrita de biografia e do auto-desenho e, a preferência pelo isolamento no grupo. Destacamos ainda que todo trabalho era desenvolvido em grupo, porém era necessário uma escuta individual com aqueles que se isolavam no grupo e/ou que mostravam bastante revolta.

Um dos participantes agiu com muita agressividade ao ponto de alterar a voz no momento em que deveria apresentar o desenho e a biografia. A ação do professor foi de amassar o material a ser apresentado. A turma estanha e questiona. O professor pede desculpas e diz que agiu por impulso. Diz ainda que não queria fazer aquilo. Isso evidencia que trabalhar com formação de professores é preciso ter manejo e saber lidar com a demanda que os professores trazem, sobretudo pelas condições de trabalho e pelas condições que são submetidos. Presenciamos na atualidade um declínio das referências simbólicas, o sujeito-professor não ocupa mais o lugar que antes era outorgado. Eis a questão: qual o lugar destinado ao professor na sociedade? Parece que é um lugar indiferente. Mas com o desenvolvimento do trabalho a agressividade de alguns foi cedendo espaço para uma maior participação e aproximação com o professor-pesquisador.

Durante as observações, os professores solicitavam a presença em sua sala e que observasse a aula. Nesse ponto é preciso acrescentar que apesar

de ter outra pessoa na sala, que por sua vez deveria ser motivo de inibição, pelo contrário, o professor mostrava está mais a vontade, com mais segurança para interagir com o aluno com deficiência. Em síntese, trabalhar com formação de professores é um trabalho árduo e bastante difícil pelas questões que são afloradas nos participantes ao longo das atividades, porém é bastante prazeroso e que rende questões e efeitos.

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

Neste trabalho assumimos e propomos tecer considerações sobre a relação linguagem, educação especial e subjetividade. Para tanto, sustentamos que a prática pedagógica é por excelência, linguístico-discursiva e, por conseguinte, a prática pedagógica necessita de uma teorização a partir de uma concepção de linguagem.

Partindo deste pressuposto, o objetivo deste trabalho consistiu em analisar a partir da interseção Aquisição da linguagem, Educação Especial e Psicanálise a questão da subjetividade e do funcionamento linguístico-discursivo nas práticas escolares, e, a partir daí, propor uma teorização consistente que adote uma concepção de linguagem que possibilite compreender as questões que foram postas.

Os resultados apontaram a necessidade de uma teorização referente à linguagem, para que possa haver resignificação, deslocamento de sentido e funcionamento de linguagem nas práticas escolares. Os construtos teóricos e as metodologias em que os professores têm se ancorado dificultam abordar a relação corpo, sujeito e linguagem, pois a imagem constituída do aluno é restrita apenas do ponto de vista do sujeito epistêmico que possui um déficit.

Os resultados apontam as necessidades de os professores levarem em consideração a subjetividade do sujeito-aluno. A pesquisa comprova, ainda, que urge designar um espaço de escuta coletiva para os professores durante os encontros de formação para que possam abordar suas questões.

## REFERÊNCIAS

BEZERRA, L. C. S. *A criança surdocega e a linguagem no contexto escolar e familiar*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). UNICAP, 2010

\_\_\_\_\_. *A Escolarização de criança surdocegas: articulações entre linguagem, corpo e sujeito*. V Encontro Americano de Psicanálise de Orientação Lacaniana - (V ENAPOL) – XVI Encontro Internacional do Campo Freudiano. Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. *Função Docente: pontuações sobre a formação de professores de línguas*. Seminário Nacional sobre o ensino de língua materna e estrangeira e de literatura. UFCG, Campina Grande – PB, 2011b.

\_\_\_\_\_. *De que Lugar a educação inclusiva olha a criança, a linguagem, o corpo e o sujeito em constituição*. Anais do IX Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada. UFRJ/ALAB. RJ, 2012.

COELHO, R. S. *A transferência e o desejo do professor*. Rev. da APOA.

Porto Alegre, 2006.

DE LEMOS, C. T. G. Uma crítica (radical) à noção de desenvolvimento na Aquisição da Linguagem. IN: LIER-DEVITTO, M. F.; ARANTES, L. (ORG):

*Aquisição, patologias e clínica de linguagem*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 2006. p 21-32.

\_\_\_\_\_. Los procesos metafóricos e metonímicos como mecanismo de cambio. *Substratum*, v. 1, n. 1, pp. 121-135. Barcelona. 1992.

\_\_\_\_\_. Corpo & Corpus. IN: LEITE, N. V. A. (ORG). *Corpolingüagem: gestos e afetos*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Em busca de uma alternativa à noção de desenvolvimento na interpretação do processo de aquisição de linguagem: parte II. *Relatório científico*, CNPq, Campinas, 1999.

\_\_\_\_\_. Desenvolvimento da linguagem e processo de subjetivação. IN: *Congresso Internacional sobre o Desenvolvimento Humano: abordagens históricas culturais*, 1999<sup>a</sup>, p. 1-20.

HOHENDORFF, C. M. *Cultura é aquilo que fica de tudo que esquece*. Rev. da APOA, Porto Alegre, 1999.

KESSLER, C. H. *O professor precisa ser um agitador cultural*. Rev. da APOA, Porto Alegre, 1999.

LACAN, J. *O seminário livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

LEITE, N. V. A. Riso e rubor: para falar do corpolingüagem. IN: LEITE, N. V. A. (ORG). *Corpolingüagem: gestos e afetos*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 2003.

LIER-DE-VITTO, M. F; CARVALHO, G. M. O Interacionismo: uma teorização sobre a aquisição da linguagem. IN: QUADRO, R. M.; FINGER, I. (Org). *Teorias de aquisição da linguagem*. Florianópolis: editora da UFSC, 2008.

LIER-DE-VITTO, M. F. *Patologias da linguagem: sobre as “vicissitudes de falas sintomáticas”*. IN: LIER-DEVITTO, M. F.; ARANTES, L. (ORG): *Aquisição, patologias e clínica de linguagem*. São Paulo: São Paulo: EDUC, FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teorias de Linguagem e Falas Sintomáticas*. IN: II Fórum de Linguagem – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

PEREIRA DE CASTRO, M. F; FIGUEIRA, R. A. Aquisição da linguagem. IN: PFEIFFER, C. G; NUNES, J. (ORG). *Introdução a Ciências da Linguagem: Linguagem, história e conhecimento*. Campinas: Editora Pontes, 2006.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo, Cultrix, 2003.

SOLER, C. *O Inconsciente a céu aberto na psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

STOLZMAN, M. M.; RICKES, S. M. *Do dom de transmitir à transmissão de um dom*. Rev. da APOA. Porto Alegre, 1999.

## ASPECTOS DA CULTURA SERTANEJA NORDESTINA NA CANÇÃO “CASAMENTO APRESSEGUIDO”

Haidée Camelo Fonseca (UFPB)  
haideecamelo@gmail.com

### RESUMO:

Este trabalho apresenta uma investigação sobre os valores e crenças que integram o imaginário coletivo da cultura sertaneja nordestina, inscritos na canção “Casamento Apresseguido”, do compositor pernambucano Rui de Moraes e Silva. A leitura empreendida buscou subsídios teóricos na teoria semiótica greimasiana, em especial em um dos seus ramos, a semiótica das culturas. Tem como objetivo principal explicitar a forma como os sentidos são construídos no texto, a partir da análise dos percursos temático-figurativos e da cumplicidade instituída entre a expressão linguística e a expressão musical. Justifica-se o trabalho pelo compromisso em somar esforços no sentido de preservar nosso patrimônio cultural, conhecer nossas raízes e ajudar a reconhecer nossa identidade cultural.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Cultura nordestina, Identidade.

### INTRODUÇÃO

Rui de Moraes e Silva, poeta e compositor pernambucano (1921-1999) nasceu em uma época de questionamentos políticos, sociais e estéticos. Na adolescência, acompanhou o endurecimento progressivo do regime no Estado Novo de Getúlio Vargas. Viveu entre a erudição do pai, juiz de direito e, depois, desembargador; a sensibilidade da mãe, amante da música e da poesia; o gosto da irmã pelos estudos (foi ela a primeira mulher a assumir um cargo de juíza no Nordeste).

Nasceu no Recife, mas morou no interior do agreste e do sertão, onde incorporou um jeito de ser. Compunha e cantava em rodas de amigos, em calçadas, botecos, salas humildes, quintais, pequenos sítios. É a esse universo que o compositor articula dialeticamente a sua obra, utilizando uma linguagem singular, com ritmos e acordes típicos do meio, trazendo à tona o imaginário coletivo. Foi observador atento e sensível do mundo circundante e fez eco à tendência documental vigente na produção artística do período, sempre desafiada a se posicionar em termos ideológicos. Abordou uma infinidade de temas: movimentos messiânicos, cangaço, “proteção” dada pelos coronéis, exclusão social, formas de organizar a vida social.



Sua produção era um bem coletivo ou um “bem relacional”. A professora Maria de Fátima Batista, citando Marx, afirma que os bens relacionais “são bens (porque satisfazem necessidades humanas e têm valor), mas não são mercadorias (não têm preço, não há mercados onde se possa comprá-los) embora sejam capazes de contribuir relevantemente na formação de bem-estar” e acrescenta: “a sabedoria popular ressalta os relacionamentos humanos” (BATISTA, 2011, p.10).

Para nosso exercício de análise, escolhemos uma de suas canções regionalistas. A canção, além de ser um produto estético, é também veículo transmissor de mensagens. Além disso, representa uma experiência comum entre os membros de um grupo. Sendo um texto híbrido, utiliza simultaneamente recursos estéticos próprios da literatura (letra), da música (melodia) e do teatro (interpretação). Trata-se de uma estrutura dinamizada por uma melodia e uma interpretação. Cada verso, manifestado linguisticamente, alia-se aos segmentos melódicos, formando unidades de sentido. Para abordar esse tipo de texto, achamos adequado recorrer a algumas orientações da semiótica da canção, ainda que o embasamento principal seja a semiótica greimasiana e, porque a canção é um texto etno-literário e que, portanto, sustenta “importantes facetas dos sistemas de valores, dos sistemas de crenças, que integram o imaginário coletivo” (PAIS, 2004, p. 178), achamos por bem recorrer à semiótica das culturas.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A **semiótica da canção** filia-se à linha francesa, sobretudo à semiótica tensiva, e desenvolveu categorias para analisar essa importante manifestação cultural. Parte do pressuposto de que é possível instituir um modelo descritivo homogêneo para os dois componentes da canção: o linguístico e o melódico, compatibilizados para expressar uma significação homogênea: “Na canção, os sons musicais se tornam cúmplices da língua na criação dos sentidos” (TATIT, 1997, p. 22).

A **semiótica das culturas** é uma “ciência da interpretação”. No dizer de Pais, ela atua na confluência de vários campos do saber em uma perspectiva multidisciplinar que “envolve e articula a semântica cognitiva, as ciências da linguagem e da significação, a antropologia cultural, a sociologia e a história” (PAIS, 2009, p. 17-29). Estuda cientificamente o processo histórico da cultura de um povo através da análise de sua visão de mundo, revelada nas diversas manifestações semióticas que formam o complexo conjunto de sistemas x discursos verbais, não-

verbais e sincréticos que dão sustentação a um mundo semioticamente construído, a sistemas de valores, de crenças e de saberes compartilhados.

O processo da evolução histórica da cultura divide-se em fases: não-cultura (tensão dialética entre disciplina e força); ordem (o discurso sagrado rege o ordenamento social e o coloquial se presta à comunicação utilitária); civilização (sociedades já heterogêneas, aspirando à liberdade, mas ainda limitada por autoridade delegada); barbárie (a individualidade exacerbada pode destruir a sociedade) (PAIS, 1991, p. 452-461).

Outro conceito da semiótica das culturas relevante para nossa análise é o de sociedades dinâmicas, cuja tensão dialética se estabelece no conflito entre as forças da modernidade e as da tradição. Aquela modalizada pelo querer-fazer-avançar, poder-fazer-avançar, saber-fazer-avançar e esta última modalizada pelo querer-fazer-conservar, poder-fazer-conservar, saber-fazer-conservar.

Em Greimas e seus seguidores, buscamos as ferramentas que nos permitem analisar os textos em três níveis semióticos: (1) **estruturas fundamentais**, (2) **estruturas narrativas** e (3) **estruturas discursivas**.

O nível das estruturas fundamentais é o ponto de partida do percurso gerador de sentido e diz respeito ao **conteúdo semântico** mínimo, constituído de uma oposição entre dois termos com um traço comum que se estabelece em um jogo de implicaturas e pressuposições, de afirmações e de negações, explicitado no conhecido quadrado semiótico e avaliado a partir de categorias fóricas (euforia: valor positivo; disforia: valor negativo).

No nível das estruturas narrativas, transformam-se estados pela ação dos sujeitos em busca dos seus objetos de valor: o destinador impulsiona o destinatário, o adjuvante apoia o sujeito em seus propósitos e o anti-sujeito põe obstáculos em seu caminho. Nesse nível, há dois tipos de enunciados: os de estado e os de fazer. Há quatro etapas nas ações: **manipulação** (tentação, intimidação, sedução e provocação), **competência** (o sujeito de posse de um saber e/ou poder-fazer), **desempenho** (que provoca a mudança de um estado para outro) e a **sanção** (que representa o desfecho da narrativa com prêmios e castigos). Na semântica desse nível, encontram-se os elementos modais, que instauram o sujeito: dever, poder, querer e saber fazer.

As estruturas discursivas são mais específicas e, portanto, mais próximas da manifestação textual. Os sujeitos semióticos constroem dialogicamente suas

identidades. A **sintaxe discursiva** diz respeito às relações que se estabelecem entre os sujeitos discursivos com o enunciado e a enunciação. Os procedimentos de discursivização dividem-se em três subcomponentes: a actorialização, a temporalização e a espacialização. A **semântica discursiva** diz respeito à construção dos percursos temáticos e figurativos. Os temas, de natureza conceptual, correspondem a abstrações e as figuras correspondem a investimentos que, revestidos pela **iconização**, produzem uma ilusão referencial.

## ANÁLISE DA CANÇÃO

### A estrutura narrativa

Na letra, há três programas narrativos básicos: o do noivo, sujeito enunciador, o da noiva e o do pai da noiva.

No percurso narrativo do sujeito enunciador, a letra relata as seguintes transformações: do enunciado de estado inicial de equilíbrio, em que o actante narrativo, em primeira pessoa, se apresenta em conjugação com o seu objeto de valor (“acertei o casamento”, “eu queria, ela queria”), passa-se a um enunciado de privação, de conflito, por interferência do pai da moça (anti-sujeito), que proíbe a realização do propósito. Auto-manipulado, o sujeito, dotado de um querer, impõe-se um dever: o de lutar contra o poder do pai da moça para alcançar seu objetivo.

No contexto cultural em pauta, a desobediência aos padrões implica ofensa à honra, que só poderia ser “lavada” com sangue. Ao desafiante, no sertão nordestino, que infringisse uma regra de conduta como essa, restavam poucas saídas: morrer ou matar sozinho, ou procurar apoio no cangaço ou na rede de “proteção” montada pelos velhos coronéis. Para enfrentar a luta sangrenta que provavelmente teria pela frente, o sujeito, dotado desse saber cultural, busca adquirir as competências que lhe possibilitarão o *poder fazer*: “limpei meu rifle cruzeta”, “comprei cobertor baeta e alprecata de rabicho”, “vou pro cangaço”.

O sujeito que *sabe e pode* está apto para o desafio: “*Vou mostrar que roubo a moça / Dessa vez a casa cai*”. A performance começa então a se configurar: “*Cheguei lá de madrugada / Suviei pra ela ouvir / Peguei a Dalva / E cumpri o juramento*”. Ao fim da narrativa, o sujeito é sancionado positivamente: em lugar da luta sanguinária, o perdão selado pelo pedido de que o primeiro filho do casal receba o nome do avô.

No percurso narrativo do pai, há inicialmente um enunciado de ação: ele proíbe o casamento da filha, manipulado por valores que não ficam explícitos no texto (normalmente, as proibições derivavam de preconceitos de classe ou de cor). Em seu universo cultural, ele *sabe* que tem esse direito e acredita que *pode fazer* o que *quer*. Confrontado pelo seu oponente e, diante de uma situação já irremediável (a filha fugiu), ele não aceita a manipulação social para castigar o casal e, *querendo/podendo*, opta pelo perdão. Em disjunção com o seu objeto de valor inicial, a obediência da filha, é sancionado positivamente pelo narrador: *“Fizemo as paz / Ele então dixे sincero”*.

No programa narrativo da noiva, há inicialmente um sujeito de querer (*“eu queria, ela queria”*), que não aceita a manipulação do anti-sujeito e, aliada ao noivo, realiza o programa da insubordinação. A fase de aquisição da competência fica pressuposta no texto. Assim como o noivo, ela também se prepara para a fuga e aceita os riscos. Ela quer e pode fugir. Dotada de um saber, ela desenvolve toda uma estratégia: é necessário esperar que o pai durma para poder fugir. Realiza a performance de fugir e casar, sendo sancionada positivamente com o casamento e o perdão do pai.

### **A discursivização**

A debreagem actancial, enunciativa em primeira pessoa, coloca em cena um sujeito discursivo apresentado como um “eu”, que implica necessariamente um “tu”. Mas tanto o “eu” quanto o “tu” são interlocutores fictícios. Esse recurso provoca a ilusão de uma enunciação em um processo real de comunicação, mas na verdade o que temos é um não-eu.

Na relação temporal, temos o não-agora: a história transcorre no passado, indicado por verbos que se coordenam (*acertei, queria, dixе, corri, limpei, comprei, cheguei, suviei, veio, roubei, cumpri, veio, fizemo*), mas as falas simuladas no interior do enunciado trazem verbos no presente, no futuro e no imperativo, provocando um efeito de atualidade, de presentificação das cenas, ativando a impressão de uma enunciação real que se manifesta entre um *eu* e um *tu*: *“num quero”, “se rouba”, “vai morar”, “espera”, “deixa”, “é”*. Os marcadores de tempo que ocorrem no texto, além das desinências verbais, são *“de madrugada”*, figurando a manhã que chega, anunciando uma nova vida, um novo tempo, hora em que os opressores dormem (*pai faz pouco foi drumir*), hora, portanto, de fugir. O outro

marcador de tempo é “*no dia do casamento*”, figurando a vitória da rebeldia, o fato avançado, realizado. O “*dia*” é a afirmação clara e decidida da proposta que começou a se realizar na “*madrugada*”.

O verbo selecionado para introduzir a história figura o tema da tranquilidade inicial. Está associado à certeza do “eu” de poder combinar e acertar o futuro com a única interessada, “ela”, a noiva.

Do ponto de vista espacial, podemos observar a triangulação que se desenha entre os três espaços domésticos: “corri pra **casa**”, o lar do noivo, do qual ele se mostra pronto para sair, para constituir sua própria família e, depois, pelas circunstâncias, para fugir; “cheguei **lá**”, na casa do oponente de onde ele rouba a noiva e um novo espaço para o qual aponta a vaga expressão verbal “veio ver”, pode ser a igreja onde se realiza o casamento ou a nova casa para onde os noivos foram no mesmo dia e onde se inicia a nova vida conquistada. O outro espaço apontado no texto é o desconhecido, a caatinga, as estradas, terras de ninguém por onde vagueiam os cangaceiros.

A afirmação de uma vontade contrária “*eu num quero*” aciona uma ruptura na harmonia, abrindo espaço para a construção da figura de um indivíduo ágil (*corri pra casa*), disposto à luta armada (*limpei meu rifle cruzeta*), previdente e consciente de que precisaria fugir e dormir ao relento nas noites frias do sertão (*comprei cobertor baeta*), portador de um conhecimento axiológico: aos que transgridem resta pedir proteção aos coronéis ou aos cangaceiros (*vou pro cangaço*), religioso: para se dar bem é preciso ter as bênçãos dos pais (*bença, mãe e bença, pai*), decidido e corajoso (*vou mostrar que roubo a moça / dessa vez a casa cai*).

O texto se desenvolve em torno de dois polos: de um lado o casal, o “eu” e a Dalva; do outro, o pai da moça, o Zé Lotero. A figura do confronto entre o “eu queria, ela queria” do casal e o “eu num quero”, do pai da moça, figurativizam o tema da evolução, da mudança, da dinâmica social.

O processo da tematização vai-se configurando também a partir das funções predicativas. O “eu” narrador é um sujeito de estado, quando se mostra em harmonia; um sujeito de fazer quando corre, limpa, compra; um sujeito temático quando surge no discurso como o transgressor, o que confronta, o que força a mudança.

A noiva também é sujeito de estado em conjunção com o seu objeto de valor; sujeito do fazer quando arquiteta estratégias, foge e casa; sujeito temático quando figurativiza a emancipação da mulher sertaneja que, em dado momento

da evolução histórica, buscou escapar à tirania paterna e ao obscurantismo que regia as decisões familiares no que concerne ao casamento.

### Cumplicidade entre a letra e a melodia

Observando a tessitura musical, verificamos que o discurso musical começa com uma escala diatônica descendente, nos compassos 01 e 02, indo da nota Mi<sup>4</sup> à nota Sol<sup>3</sup>:



Notamos ainda um alongamento vocálico inicial: “aaaacertei meu casamento...” que, provavelmente traduz melodicamente o estado inicial de conjugação do sujeito “eu” com seu objeto de valor, a noiva.

No compasso 9, notamos um acorde de preparação, Dó com sétima menor (C7), o que provoca uma tensão musical que se resolve com o acorde do 4º grau, Fá maior, totalmente coerente com o tom ameaçador do anti-sujeito. Verifica-se ainda uma escala diatônica descendente, partindo da nota Si<sup>3</sup> à nota Dó<sup>3</sup>. A nota Dó<sup>3</sup>, a mais grave de toda a música, foi usada pelo compositor para o final da palavra “sumitéro”, o que sugere direção para baixo, para a terra, para o chão:



No trecho seguinte, encontra-se uma sequência rítmica de **quatro** notas musicais por cada tempo, perfazendo **oito** notas musicais num mesmo compasso. Esse **atropelo** de notas cria a ideia de aceleração, de movimento, de correria, o que se encontra em completa harmonia com o discurso linguístico: “corri pra casa, limpei meu rifle cruzeta, comprei cobertor baêta e alprecata de rabicho”, nos compassos 13 a 17:



Encontramos outro acorde de preparação, com a nota de tensão Dó com sétima, no trecho “vou pro cangaço, bença mãe e bença pai”. Logo em seguida, a escala diatônica descendente se repete, partindo da nota Si 3 até a nota Dó 3, que é a nota mais grave da música, em cumplicidade com o discurso linguístico: “vou mostrar que roubo a moça dessa vez a casa cai”. A palavra cai coincide, na linha melódica, com a nota Dó 3, a mais grave, repita-se, remetendo-nos à ideia de chão ou de movimento para baixo.



No segmento seguinte, a música inicia com a nota mais alta e termina com uma escala descendente, dando ideia de chegada:



Aqui notamos a perfeita harmonia de sentido entre a melodia e o discurso linguístico, quando verificamos a pausa existente na melodia. Quando se diz “Ela veio e dixe espera, pai faz pouco foi drumir!”, de fato, a música também “espera”:



Quando, na narrativa, o protagonista está prestes a roubar a moça, o acorde de tensão é colocado: “Deixe ele garrar no sono viu, que é mió de nós fugir”. O acorde de preparação Dó com sétima e depois a resolução do discurso musical com a escala diatônica descendente vai das notas Si3 à nota Dó3, a mais grave.



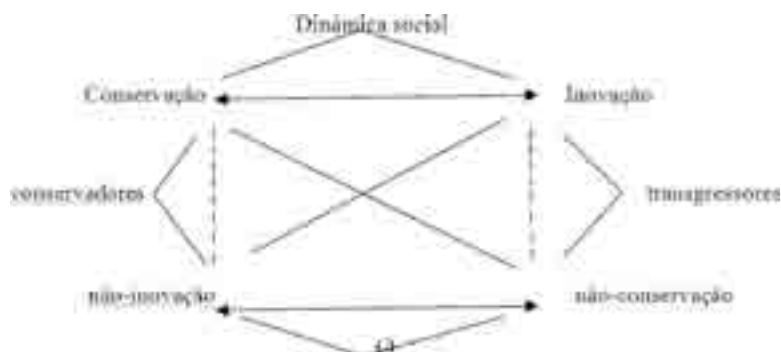
Enfim, o protagonista executa o seu plano e rouba a moça (Dalva). Notamos uma sequência de notas musicais, com células rítmicas contendo oito notas para um mesmo compasso, o que nos remete à mesma ideia de velocidade, de fuga, de movimento, de aceleração, embora o pulso da canção permaneça o mesmo.

24  $\frac{2}{4}$   $Dm$   $G7$   $C$   $A=$   $Dm$   $G7$   $C$   
 29  $C7$   $F$   $G7$   $C$   
 24 — Roubei a Dalva e cumpri o juca - mizico no dia do casa - mizico Zé Lotero veio - ver — Fizemos as  
 29 paz e - le então dis - se sin - ce - ro fa - o - ze de Zé Lo - te - ro — o braque - lo que nas - cer.

No fim da canção, aparece outra vez o acorde de preparação, Dó com sétima. Dessa vez, a melodia prenuncia o final da história. “Fizemos as paz ele então disse sincero...”. Adiante, notamos que a melodia faz uma pausa justamente no nome do pai da moça “Zé Lotero”, enfatizando e prolongando as notas no nome, até como sinal de sucesso, de fim da discórdia, “resolvida” com uma escala ascendente e diatônica, que parte da nota Sol3 à nota Dó4, diferentemente das outras escalas observadas, pois aqui a resolução opera-se como um *Lieto Fine*, um final feliz.

### As estruturas fundamentais

Nessa letra, a tensão dialética fundamental acontece entre conservação e inovação, ou entre forças conservadoras e forças inovadoras, como representado no seguinte octógono inspirado em Pais:



Os termos contrários são conservação e inovação, cujos contraditórios são respectivamente não-conservação e não-inovação. É esse embate entre o



desejo de preservar a tradição e o desejo de inovar que impulsiona as mudanças nos universos culturais. A conservação dos valores implica a não-inovação e a inovação implica a não-conservação.

O casal que resolve se casar e, diante da não-concordância do pai da moça, resolve fugir representa a transgressão ao instituído, a desobediência a um padrão cultural: o pai precisava autorizar o casamento, mas sua autoridade foi desafiada. Os jovens impulsionam as mudanças sociais pelo justo direito de escolher o seu destino. O texto coloca em confronto duas visões de mundo.

De cada par de termos do quadrado semiótico resulta um metatermo, o que dá origem ao octógono. Assim, os conservadores são os que lutam pela conservação, pela não-inovação; os transgressores lutam pela inovação, pela não-conservação; a dinâmica social se configura a partir do conflito permanente entre as forças conservadoras e as inovadoras. A estaticidade seria a completa inércia social: nem inovação nem conservação. Seria a ausência de conflito, de luta, de dinamismo, o que é impossível em se tratando de sociedade, de cultura.

No texto em questão, os dois pólos opostos estão investidos de apreciação valorativa: do ponto de vista do eu-poético, a inovação é um valor eufórico e a conservação é um valor disfórico que precisa ser desafiado; para o pai da noiva, é exatamente o oposto: a conservação dos valores sociais é valorizada positivamente, pois que disso depende a continuação do seu poder de decidir destinos e a inovação é um valor disfórico, pois que representa uma ameaça ao instituído.

**Haidée Camelo** é doutoranda em Linguística no Programa de Pós-graduação em Letras, na área de Linguagens e Cultura, na Universidade Federal da Paraíba. É orientanda da professora Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Batista, na linha de Estudos Semióticos. É professora de Língua Portuguesa e de Cultura Brasileira na Universidade Católica de Pernambuco.

## REFERÊNCIAS

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita (org.) et al. *Estudos em literatura popular II*. João Pessoa: Editora UFPB, 2011.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIDALGO, António e GRADIM, Anabela. *Manual de Semiótica*. UBI – PORTUGAL: www.ubi.pt, 2004/2005. (<http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2005.pdf>). Acesso: 26.09.2012.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

LAUAND, Jean. *Estudo introdutório, tradução e notas*. Revista da Faculdade de educação da Universidade de São Paulo, vol. XIX, nº 1, jan-jun: 1993.

PAIS, Cidmar Teodoro. Literatura oral, literatura popular e discursos etno-literários. In *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação*. In ACTA SEMIÓTICA ET LINGVÍSTICA. Vol. 14, nº 1 p. 17 - Ano 33. João Pessoa: Idéia / UFPB, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sociossemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento*. In Anais do V Encontro Nacional da Anpoll. Porto Alegre: Anpoll, 1991: 452-461.

TATIT, Luiz. *Musitando a semiótica: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1997.

WEEDWOOD, Barbara. *História concisa da linguística* (trad. Marcos Bagno). São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

## ANEXO 1

### CASAMENTO APRESSEGUIDO

Acertei meu casamento  
Com a fia do Zé Lotero  
Eu queria, ela queria  
O veio dixe “Eu num quero  
E se rouba a minha fia  
Vai... vai morar no sumitero”

Corri pra casa,  
Limpei meu rifle cruzeta  
Comprei cobertor baeta  
E alpracata de rabicho  
Vou pro cangaço  
Bença, mãe e bença, pai  
Vou mostrar que roubo a moça  
Dessa vez a casa cai

Cheguei lá de madrugada

Suviei pra ela ouvir  
Ela veio e dixe “Espera,  
Pai faz pouco foi drumi.  
Deixa ele garrar no sono, viu  
Que é mio de nós fugi  
Deixa ele garrar no sono, viu  
Que é mio de nós fugi

Roubei a Dalva  
E cumpri o juramento  
No dia do casamento  
Zé Lotero veio vê  
Fizemo as paz  
Ele então dixe sincero  
“Batize de Zé Lotero  
O bruguelo que nascê.”

## ANEXO 2

## Casamento aprissiguido

Ruy de Moraes e Silva

A - cer-tai o ca-sa - men - to com a fi-a-do-Zé Lo - te-ro... eu que-ri-a e-la que-ri-a... e-ve-i-o di-a-se-mãõs que-ri-a... E se tro-ça a mi-mã fi-a - val... vai mo-strar no au-mi - te-ro... ú - ro... Cor-ri pra ca-sa, lim-poi meu ri - fle - cru - zê-la com-prei co-ber-toi ba - ã - ta e al-pro-ca-ta do ri - bi - cho... vou pra can - ga-ço ben-ça mãe e ben-ça poi vou mos-trar que tôu-bo a mo-ça des-sa vez a ca-sa eni... Che-guei lá de ma-dru - ga - da au - vi di pra e-lá ou - vi - ir... e-lá ve-i o dia-se es - pe-ra... poi faz pou-co foi dru - mi - ir... Dei - xe e-le gar-vir no so-no viu... que é mi-o de não - li - gi gi... Ron-boi a Dal-va e cum-ri o jo-ri - men-to no di-a do ca-sa - men-to. Zé Lo-te-ro ve-i-o vez... Fi-zo-mó-as paz e-le en-tão dis-se im - ce - tu ba - li - ze de Zé Lo - te - ro...

## BASES LÓGICAS DO QUADRADO E DO HEXÁGONO SEMIÓTICO

COSTA JR., Daniel F.  
UFF/CNPq – felixdd@sapo.pt

### RESUMO:

Diagramas são recursos gráficos bastante utilizados nas teorias e nas ciências. A Semiótica elegeu o quadrado para caracterizar as relações oposicionais narratológicas. A maior parte dos autores semioticistas não atribui a origem do quadrado de Greimas a ninguém anterior a este, Contudo, a tradição acadêmica está repleta de diagramas com um funcionamento similar ao do quadrado semiótico. Através do quadrado de Aristóteles e do hexágono de Blanché, vimos que não há novidade no funcionamento interno do quadrado semiótico, mas há o mérito de tornar a teoria semiótica mais instrutiva guiando o percurso gerativo de sentido.

### PALAVRAS-CHAVE:

Quadrado Semiótico, Hexágono, Geometria Oposicional.

### INTRODUÇÃO

Em várias disciplinas acadêmicas e nas ciências de um modo geral, gráficos e diagramas são recursos didáticos que facilitam a compreensão e visualização dos conteúdos. Num primeiro momento, a visualização dos diagramas é ligeiramente hermética, mas a memorização das regras de funcionamento desses traz o dinamismo desejado ao tentar compreendê-los.

O recurso do quadrado é bastante utilizado dentro da semiótica greimasiana, seu auge foi alcançado na primeira fase dessa disciplina, sendo considerado parte do núcleo duro da semiótica. Na verdade, este recurso divide os semioticistas atuais em dois grupos: os que acreditam que o quadrado é uma aquisição definitiva e os que acreditam que ele já caiu em desuso.

A Lógica é uma disciplina que se preocupa em formular princípios e métodos de inferência, determinando em que condições algumas coisas são consequências de outras. E sabe-se que desde a antiguidade clássica a lógica norteia os estudos de linguagem, pois se defendia a ideia de que a linguagem era expressão do pensamento. E se o raciocínio era necessário, deveria haver regras de bem fazê-lo. Daí os conceitos de ‘categorias’ e ‘interpretação’ de cunho aristotélico que orientaram as primeiras gramáticas.

Nosso objetivo é investigar os diagramas que possuem um funcionamento similar ao do quadrado semiótico e fazer paralelos entre os modelos. Considerando que o quadrado semiótico toma uma categoria semântica qualquer e faz “uma representação visual da articulação lógica” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.364), o quadrado de base aristotélica e o hexágono de Blanché trabalham diretamente com as relações lógicas sendo amplamente aceitos pela disciplina da lógica. Contudo, a semiótica também partilha de afirmações do tipo  $(S \vee O)$ ,  $F(S_1 \rightarrow (S_2 \vee O_v))$ , etc que são logicismos sintáticos presentes no programa narrativo. Além dos diagramas, incluímos o objetivo adicional de expor alguns conceitos lógicos usado nessas teorias.

## LÓGICA ARISTOTÉLICA

O *Órganon* é o tratado lógico de Aristóteles que é composto pelos livros: *Categorias*, *Da Interpretação*, *Analíticos Anteriores*, *Analíticos Posteriores*, *Tópicos* e *Refutações Sofísticas*. Para os lógicos da antiguidade, a linguagem era expressão do pensamento, portanto, as questões do *Órganon* deveriam ser apreendidas como instrumento para todos aqueles que queiram discutir sobre conhecimento ou sobre filosofia. A gramática tradicional da língua, como a conhecemos, retira daí seu esquema organizacional, suas ideias de categorização dos nomes, as noções de sinonímia, antonímia, termos oracionais, entre outras coisas.

Basicamente, o sistema aristotélico cria regras de valoração e inferência consideradas válidas pelo raciocínio, um dos principais meios para isto é a valoração dicotômica “verdadeiro-falso”, valoração que dá origem a regras de inferência bem mais complexas. Para tal, é necessário o entendimento de elementos como ‘termo’, ‘sentença’, ‘proposição’, ‘afirmação’ e ‘negação’ que são básicos para as relações opositivas e para os silogismos.

### O Quadrado das Oposições

O tema primordial em *Da Interpretação* é a linguagem e sua relação como tradutora ou intérprete do pensamento. A predicação dos seres torna-se possível através da interpretação de como a mente, ou alma na terminologia filosófica, percebe a realidade. Uma das formas de expressar um raciocínio a respeito de algo é através de oposição, que é uma das formas mais simples de organização mental do significado. A apreensão do tipo ‘ser’ e ‘não-ser’ é

elementar à interpretação e ao significado, por isso, Aristóteles (2005, pp.86-89) propôs um jogo de relações entre opostos, com contrários e contraditórios. Nessa perspectiva a ‘afirmação’ ganha um status de sentença básica e inicial de qualquer proposição, é como se todo e qualquer enunciado sobre algo fosse composto de uma ou mais afirmações.

As proposições negativas e afirmativas precisam de sujeitos *universais* ou *particulares*. Nesse jogo de relações, o tópico 17b1 do *Órganon* fornece os elementos básicos do que se conhece por ‘quadrado das oposições’ ou simplesmente ‘quadrado lógico’, tais elementos são as proposições contrárias e proposições contraditórias. Sabe-se que o conteúdo do quadrado das oposições é sem dúvida alguma de Aristóteles, mas a diagramação do conteúdo em forma de quadrado é de autoria desconhecida, quase sempre remetida a Apuleio no início da era cristã. Pesquisadores da *Stanford Encyclopedia of Philosophy* afirmam que há evidências desse quadrado no século II, e que ele foi incorporado aos trabalhos de Boécio no início da era medieval. Ao dar prioridade aos universais, a relação de oposição pode ser feita através de algo indicado universalmente com algo indicado não universalmente, ou através de proposições de caráter igualmente universais, porém uma afirmando e outra negando a predicação.

Exemplificando com as proposições “todo homem é mortal” e “nenhum homem é mortal”, compomos o quadrado representado tradicionalmente pelas letras A, E, I e O, da seguinte forma: A – afirmação universal: todo homem é mortal; E – negação universal: nenhum homem é mortal; I – afirmação particular: algum homem é mortal; O – negação particular: algum homem não é mortal.

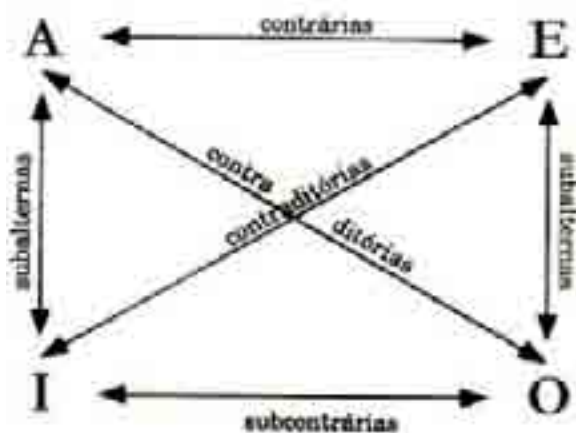


Figura 1:  
Quadrado aristotélico

Desse modo, podemos aplicar os exemplos da figura 1 a qualquer relação de oposição, desde que se mantenham as fórmulas: ‘A’ representada pela proposição “todo A é B”; ‘E’ representada pela proposição “nenhum A é B”; ‘I’ representada pela proposição “algum A é B”; e ‘O’ representada pela proposição “algum A não é B”. As proposições universais deve ser representada pelo pronome ‘todo(a)’ e pela sua negativa ‘nenhum(a)’. As proposição particulares, são também conhecidas por *existenciais*, são representadas pelo pronome ‘algum(a)’. A parte superior do quadrado representa proposições de caráter universal, A e E são consideradas *contrárias* entre si. Quando uma proposição afirma universalmente e a outra nega particularmente e vice-versa, significa que são proposições *contraditórias*, logo, “todo homem é branco” e “algum homem não é branco” são contraditórias, da mesma forma que o são “nenhum homem é branco” e “algum homem é branco”.

Até o século XIX o quadrado lógico mantinha alguma popularidade nos estudos acadêmicos sobre a lógica aristotélica abrangendo assuntos de incompatibilidade lógica, lei da contraposição e princípios da não-contradição. No início do século XX, com o abandono da lógica aristotélica em favor da lógica matemática de Frege (cf. MORETTI, 2012, p. 3), o quadrado foi praticamente esquecido principalmente por conta do ‘problema da importação existencial’, que implica na impossibilidade de duas subcontrárias serem falsas ao mesmo tempo.

### O Hexágono Lógico

Apesar do obscurecimento da lógica aristotélica, alguns pensadores do início do século XX continuaram os estudos do quadrado lógico de forma isolada. Partindo da base aristotélica, vértices, eixos e polígonos foram descobertos. Em 1910, Vasil’ev descobriu o “triângulo da contrariedade” (MORETTI, 2012, p. 6) para resolver a ambiguidade do significado de ‘algum’, através do possível bilateral. Ginzberg, em 1913, e Jespersen, em 1923, também fizeram observações parecidas com as de Vasil’ev, apesar de Jespersen ter afirmado que a ideia de ‘possível unilateral’ e ‘possível bilateral’ já estava presente em Aristóteles.

Tais acréscimos podem ser ilustrados na figura 2, em que A representa “necessidade” ou obrigatório para a existência de algo; B representa “possibilidade”, algo que é possível existir ou talvez ocorra; e C representando “impossibilidade”, impossível ou proibido de existir em algo, C é contrário a A equivalente a proposição E do quadrado das oposições.



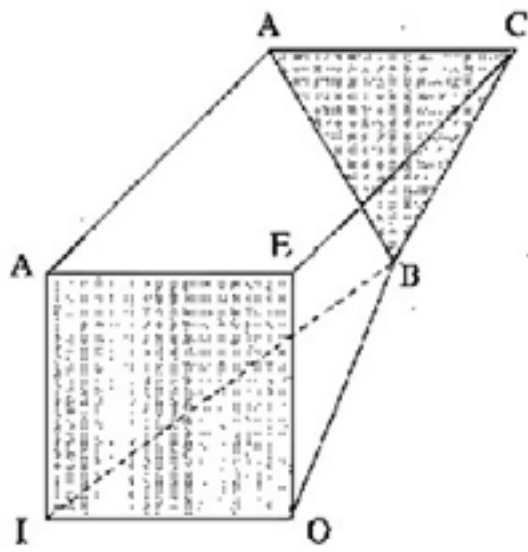


Figura 2:  
Triangulação de Ginzberg (In: HORN, 2012, p. 398)

Vasil'ev na figura 2 representaria 'I' como possível unilateral e 'B' possível bilateral, algo que seria considerado um novo vértice extraído do quadrado e solucionaria a ambiguidade através da expressão "algum, mas não todos". A figura passaria a ter cinco lados com a adição de 'B', que é composto pela conjunção de 'I' com 'O' devendo negar os polos superiores do quadrado. A descoberta desse triângulo da contrariedade inspirou Jacoby, em 1950, a divulgar a descoberta de seu triângulo da subcontrariedade aproveitando o vértice já demonstrado por Vasil'ev e acrescentando a disjunção dos itens A e E do quadrado lógico com a proposição "ou A ou E":

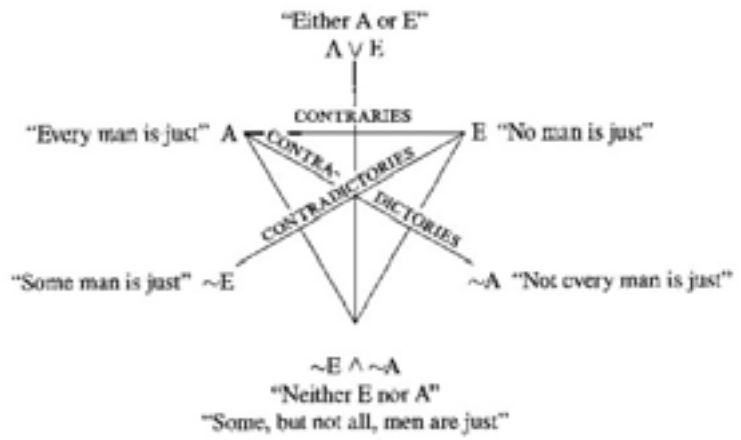


Figura 3  
Descoberta de Jacoby (In: HORN, 2012, p.400)

As observações de Jacoby, apesar de anteriores, foram feitas quase ao mesmo tempo em que as de Sesmat em 1951, e as de Blanché em 1953. Esses dois últimos estudiosos descobriram que os dois novos pontos apontados na figura anterior formavam perfeitamente um “hexágono lógico”. Expomos a seguir a abordagem de Blanché que criou um diagrama didaticamente mais claro que o de Sesmat.

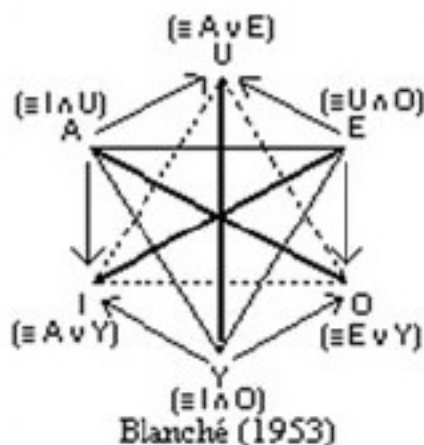


Figura 4

Hexágono de Blanché (In: MORETTI, 2012, p.7)

No hexágono de Blanché fica visível o conteúdo de cada ponto, os tradicionais ‘AEIO’ do quadrado com a conjunção ou disjunção que os compõem. Da mesma forma, os novos vértices dos triângulos são representados por ‘U’, explicado pela disjunção entre *A* e *E*, e por ‘Y’, explicado pela conjunção de *I* e *O*. As mesmas relações internas do quadrado permanecem: entre contrários e subcontrários. Porém, o acréscimo hexagonal permite-nos encontrar elementos que fazem oposição a dois elementos e não apenas um como era no quadrado. Outros polígonos oposicionais foram descobertos a partir desses, mas o seu detalhamento não será necessário à proposta inicial deste trabalho.

## SEMIÓTICA GREIMASIANA

A semiótica de Greimas desenvolveu-se a partir das noções de forma e substância trazidas do estruturalismo de Saussure. Pretendia-se um estudo da significação com alto rigor técnico, recorrendo à noção de forma para análise dos sememas e não apenas dos lexemas. Por isso, a forma do conteúdo foi elevada um nível acima da forma da expressão. Dessa forma buscava-se evitar o subjetivismo da análise no âmbito discursivo.

A primeira fase dessa disciplina mantinha-se ocupada em expor o processo significativo do texto, sendo marcada pela ênfase nos três níveis de seu percurso gerativo de sentido: o nível profundo, o nível das estruturas narrativas e o nível das estruturas discursivas. Na segunda fase, o percurso gerativo mantém a sua importância, contudo os estudos narratológicos são ampliados para o estudo do sujeito, principalmente para a relação de sujeitos entre si. Sabendo da existência de duas classes modais, o ser e o fazer, outras quatro modalidades se associam a essas: o querer, o dever, o poder e o saber. A modalidade do fazer permite uma categorização do sujeito pelo fato do sujeito realizar-se como o 'ator' no nível discursivo. E a relação entre sujeito/objeto e entre sujeitos destinador/destinatário caracteriza a tensividade que há entre eles, algo que pode desvelar uma tensão ou um relaxamento.

### O Quadrado Semiótico

O diagrama em forma de quadrado é bastante utilizado na semiótica e serve para expor as relações opostas dos termos. Foi um recurso muito utilizado na primeira fase da disciplina, sendo considerado como um elemento do "núcleo duro" da semiótica; este é também o principal elemento que se constitui no nível profundo, conhecido por gramática fundamental. A importância do quadrado lógico transpassa o primeiro nível conceptual, e estende-se ao nível antropomórfico e enunciativo. Na verdade, orienta qualquer etapa da descrição, como afirma Barros (2001, p.23): "qualquer que seja a tarefa cumprida, a eficácia heurística do quadrado, enquanto *modelo de previsibilidade*". Devido a sua importância, o recurso continua bastante requisitado por Greimas e Fontanille (1993) na *Semiótica das Paixões*. Uma das diagramações produzidas ilustra as relações actanciais como categorias no nível narrativo, comprovando o uso do quadrado em várias etapas da descrição semiótica:

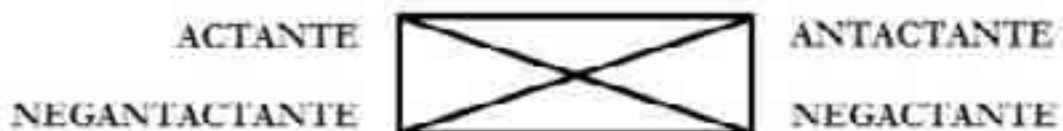


Figura 5:  
Categorização proto-actante de Greimas e Fontanille (1993, p.45)

Para Barros (2001, p.21), “a estrutura elementar define-se [...] como a relação que se estabelece entre dois termos objetos – um só termo não significa –, devendo a relação manifestar dupla natureza de conjunção e disjunção”. Vejamos as especificações do quadrado semiótico, tal como consta em Barros (*op.cit.*):

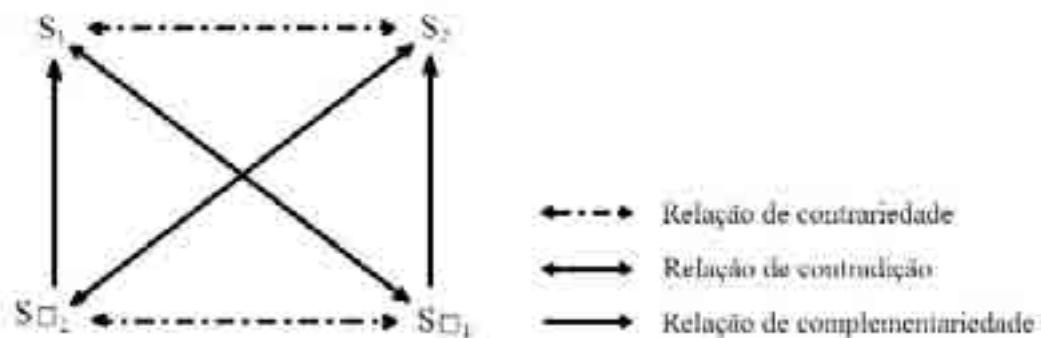


Figura 6:  
Caracterização do quadrado semiótico

$S_1$  e  $S_2$  são os termos da categoria elementar e apresentam-se em oposição por contraste. Ambos podem indicar um novo termo através da negação, levando a seus contraditórios:  $S_{\square_1}$  e  $S_{\square_2}$ . Quando se volta à figura 5, nota-se que ‘actante’ e ‘antactante’ são termos polares de uma mesma categoria que leva a seus contraditórios:  $S_{\square_1}$  deve negar o actante com o termo ‘negactante’, enquanto,  $S_{\square_2}$  deve negar o antactante com o termo ‘negantactante’. Para Barros (*op.cit.* p.21), esse modelo quaternário define seis dimensões:

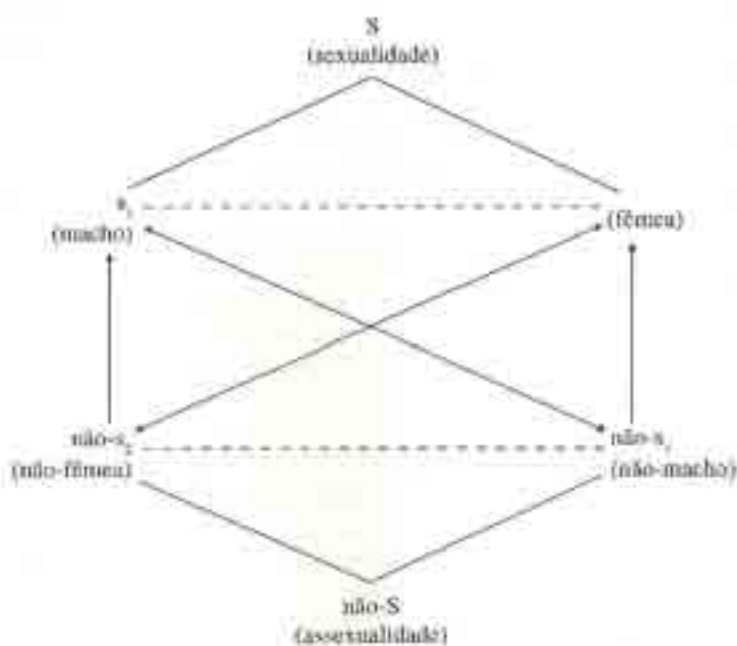
1ª geração:  $S_1 + S_2$  e  $S_{\square_1} + S_{\square_2}$  (contrariedade)

2ª geração:  $S_1 + S_{\square_1}$  e  $S_2 + S_{\square_2}$  (contradição)

3ª geração:  $S_1 + S_2 = S$  ( $S$  = complexidade)

$S_{\square_1} + S_{\square_2} = S_{\square}$  ( $S_{\square}$  = neutralidade)

Nesse caso, a introdução dos elementos de complexidade e neutralidade reconfiguram o quadrado dando-lhe um formato de hexágono. Para tal, vejamos uma relação opositiva bastante comum em textos introdutórios de semiótica: a relação “macho-fêmea”. Tendo  $S_1$  como macho e  $S_2$  como fêmea, geraria não-macho e não-fêmea como contraditórios. Os termos apontados pelo quadrado definem seis dimensões dividido em dois eixos, dois esquemas e duas dêixis; os conceitos de complexo e neutro representam-se por sexualidade como ‘complexo’ e a assexualidade como ‘neutro’, como no diagrama a seguir:



**Figura 7:**  
Hexágono e quadrado semiótico (In: CORTINA e MARCHEZAN, 2007, p.403)

Todas essas operações permitem à significação ser passível de narrativização, realizando formatos em que se negam um conteúdo e se afirmam outro (cf. BARROS, 2001, p.23), e tornando o quadrado inicial num polígono de seis lados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste breve histórico, vimos que os estudos oposicionais são bastante antigos, remetem a Aristóteles, séculos antes da era cristã, até os nossos dias com várias adaptações contemporâneas. Grande parte do estruturalismo com Piaget, Saussure, Jakobson, é centrado na noção de oposição, daí surgindo a base oposicional da semiótica.

Há muitas similaridades entre o quadrado lógico e o quadrado semiótico. Ao rever a figura 6, vê-se que em  $S_1$  e  $S_2$  há uma relação de elementos contrários, que é a mesma relação de contrariedade vista nas proposições  $A$  e  $E$  na figura 1. Tanto as relações de  $S_1$  e  $S_{\square_1}$  (figura 6), quanto as de  $A$  e  $O$  (figura 1) são relações de contradição; em Aristóteles, nega-se particularmente o que foi afirmado universalmente, no quadrado de Greimas (figura 5) nega-se através da sufixo 'neg' em 'negactante' o que é afirmado em  $S_1$ , actante. Do mesmo modo, em ambos, as relações verticais representam complementaridade entre os polos superiores do quadrado.

Embora o funcionamento interno seja o mesmo, Aristóteles manipula proposições, enquanto Greimas manipula sememas (ou lexemas). O quadrado lógico preocupa-se com a argumentação considerada válida, enquanto que o quadrado semiótico busca a interpretação através de um simulacro.

O funcionamento dos triângulos lógicos com o quadrado semiótico não é tão comparável quanto os diagramas anteriores. No triângulo (figura 2), o vértice *B* deve apresentar oposição aos dois pontos da base *A* e *C*; sabemos que a equivalência de *B* no quadrado semiótico é  $S_{\square}$  (ou não-*S* na figura 7), sabemos também, que  $S_{\square}$  não é extraído pela oposição dos polos superiores do quadrado, segundo Barros (2001),  $S_{\square}$  é adição de  $S_{\square_1}$  com  $S_{\square_2}$ . Triângulos só são comparáveis à quadrado semiótico se unidos dentro de um hexágono.

A descoberta dos triângulos da contrariedade e da subcontrariedade propiciou a criação do hexágono lógico de Blanché que possui grandes semelhanças com o quadrado semiótico quando acrescido pelos conceitos de complexidade e neutralidade. A figura 4 mostra que o ponto *U* do hexágono deve ser representado por algo que possua significação comum ou a *A* ou a *E* ( $A \vee E$ ). Enquanto que o ponto *Y* deve representar uma significação extraída da junção ou conjunção entre *I* e *O* ( $I \wedge O$ ). Isso fica perceptível no hexágono semiótico da figura 7, o ponto *S* é extraído tanto de  $S_1$  isoladamente quanto de  $S_2$  isoladamente, ou seja, ou ‘macho’ ou ‘fêmea’ implicam em ‘sexualidade’. Já não-*S* deve ser extraído da união dos pólos inferiores, e não de cada um deles separadamente, ou seja, se não há macho, nem há fêmea, então há ‘assexualidade’.

Mesmo com todo o histórico de figuras oposicionais e com tantas semelhanças explícitas, os semioticistas não se arriscam a elencar nenhum “pai espiritual” ao quadrado de Greimas. Quando isso é necessário, preferem sugerir sua origem a Hegel e a Levi-Strauss. Vejamos algumas declarações de semioticistas respeitados:

...se se aceitar vê-lo como um caso particular daquilo que A. de Liberá denomina um “dispositivo quadrangular”, então não será impossível vinculá-lo ao quadrado de Apuleio, para uns, Aristóteles, para outros... (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p.65)

O quadrado semiótico pode ser comparado, com proveito, ao hexágono de R.Blanché, aos grupos de Klein e de Piaget. Inscreve-se, contudo, na problemática epistemológica concernente às condições de existência e de produção da significação e, ao mesmo tempo, no domínio do fazer metodológico aplicado aos objetos linguísticos concretos: nesse particular, distingue-se das construções lógicas ou matemáticas, independentes, na qualidade de formulações de “sintaxe pura”, do componente semântico. Nessas condições, qualquer identificação

apressada dos modelos semióticos com os lógico-matemáticos só pode ser perigosa. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.400)

Ainda hoje, com mais de quarenta anos após o *Sémantique Structurale* de Greimas, o quadrado semiótico não é aceito pelos lógicos, nem pelos filósofos analíticos (cf. MORETTI, 2012, p.5). Deve haver algum motivo de base conceitual para isto, talvez pelo fato de o quadrado semiótico não ter acrescido nenhum conceito à Lógica, pois todos os seus mecanismos internos já existiam. Cabe uma melhor investigação sobre essa não-aceitação do quadrado. Mas, como o próprio Greimas afirmou qualquer comparação apressada com os lógicos “só pode ser perigosa”. Acreditamos que o mérito do diagrama semiótico, não está na diagramação em si, mas na caracterização da teoria narratológica da significação.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, *Órganon*. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2005.
- BARROS, D.L.P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/USP, 2001.
- CORTINA, A. e MARCHEZAN, R.C. *Teoria semiótica: a questão do sentido*. In: MUSSALIM, F. e BENTES, A.C. *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. Vol.3, 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes et. al. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas / FFLHC / USP, 2001.
- GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A.J. e FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- HORN, L. *Histoire d'O: Lexical Pragmatics and the Geometry of Opposition*. In: BEZIAU, J. e PAVETTE, G. *The square of opposition: a general framework for cognition*. New York: Peter Lang edition, 2012.
- MORETTI, Alessio. *Why the logical hexagon?* In: *Logica Universallis*. Basileia: Springer Basel, 2012.
- STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Stanford University. In: <http://plato.stanford.edu/entries/square/#Dia>, acessado em 31/08/2012.

## **BEN 10: AS FRONTEIRAS DA HUMANIDADE E DA MONSTRUOSIDADE**

PERES, Simone O. V.  
UFMT/ECCO - simonetgamt@hotmail.com

ABONÍZIO, Juliana  
UFMT/ECCO - abonizio.juliana@gmail.com

### **RESUMO:**

Este artigo propõe refletir sobre o corpo humano e suas fronteiras epistemológicas a partir do protagonista da animação infantil *Ben 10* que relativiza os papéis do herói e do monstruoso através da virtualidade de corpos possíveis mediada por um dispositivo tecnológico. Pensamos que essa reflexão auxilia compreender noções de humanidade e alteridade. Partindo das relações que o corpo, enquanto limite humano e monstruoso, estabelece com a sociedade, cultura e a mídia, refletiremos sobre a importância de pensá-lo, a partir de suas representações simbólicas e do seu contexto de transformações.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Monstro, Corpo, Humanidade.

Como entender o fascínio de uma criança de cinco anos que deseja fervorosamente um relógio do *Ben 10* que poderá, conforme seu inocente imaginário, a transformar em 10 alienígenas representados por seres monstruosos e, ao mesmo tempo, heroicos com superpoderes? Partindo desse estranhamento, este artigo visa analisar de que maneira o ideal de homem, a concepção de corpo e da monstruosidade foram se modificando socialmente, ideologicamente, culturalmente e cientificamente através da reflexão sobre a animação infantil *Ben 10*, especificamente em sua primeira temporada.

Em todas as sociedades, o ser humano vem, há muito tempo, modificando o corpo de diferentes formas e, assim, contribuindo à tensão existente entre natureza e cultura. Entendido como uma representação da cultura sobre a natureza, podemos pensar o corpo em diversas instâncias, no caso ocidental, por exemplo, houve várias representações, como o corpo grego, o corpo cristão, criado por Deus, conforme sua imagem e semelhança, corpo animado por uma alma e ou por um espírito, ressignificado como pecado original, um corpo que deve ser punido sempre que seguir os instintos da carne. Ainda referindo-se a uma existência lógica e naturalizada, o corpo pensado como evolução da espécie no seu processo de “seleção natural”, conforme as teorias de Darwin; visto



também por alguns pensadores do século XIX como um feixe de mecanismos ou um pedaço de matéria.

Atualmente, o corpo tem sido objeto de estudo recorrente nas diversas ciências sociais, pois pensar a corporeidade é uma forma de encarar o mundo e o vínculo social. Segundo argumenta Mary Douglas (1991), o corpo é um símbolo da sociedade e os seus limites sugerem sua ordem moral e significativa no mundo. Compreendendo nossa finitude e singularidade e também a similaridade que permite que nos reconheçamos como humanos, observamos as mutações do corpo enquanto forma seja diante do espelho, no cinema e até mesmo na nossa sombra revelando uma concepção histórica e mutante acerca da humanidade levando-nos a questão: quem é humano hoje?

David Le Breton (2003), a partir de seus estudos voltados para as novas tecnologias e suas relações com o corpo, explica que, hoje, através do discurso científico:

O corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem. (LE BRETON, 2003, p.15)

Como uma embalagem vazia, sem um caráter simbólico, o corpo não é entendido como um todo, mas sim como partes isoladas que compõem um sistema, representado como um “rascunho a ser corrigido”. Le Breton (2003) ressalta ainda que o corpo tornou-se um desafio político importante, visto como o analista fundamental de nossas sociedades contemporâneas. Sendo assim, é necessário questionarmos a noção de corpo próprio e ideal que permeia o universo simbólico dos indivíduos, e que se constituiu na constatação de mais uma crise da contemporaneidade, a qual se articula com a crise do sujeito e da cultura, além da crise do corpo e da razão.

Vivemos num período, descrito por Tucherman (1999), no qual a velocidade nos confunde, dando-nos a sensação de que estamos atrasados não em relação ao nosso futuro, mas em relação ao nosso próprio presente. Essa experiência de estar “suspenso” no próprio tempo em relação às inovações e as possibilidades de transformações, antes apenas imaginadas, pode ser explicada pela midiaticização das novidades tecnológicas, científicas, biológicas e do campo da medicina, que nos coloca diante de questionamentos importantes do ser humano.

Quem somos nós, humanos? Já as novas tecnologias biomédicas, as novas teorias de neurofisiologia cerebral, a profusão de próteses conectáveis ou implantáveis com as quais nos hibridizamos, as clonagens e as experiências que superaram as determinações da espécie e só fazem pôr em questão as mais antigas noções de humanidade e as nossas determinações mais radicais: a saber, mortalidade, singularidade e sexualidade. (TUCHERMAN, 1999, p. 15)

Tais argumentos ultrapassam o questionamento sobre “ser um corpo” ou “ter um corpo”, instiga-nos a pensar os limites da humanidade e de que forma nos entendemos humanos, a partir de quais critérios e sob quais circunstâncias é possível compreender o corpo humano e quais seriam as fronteiras de distinção entre o humano e o animal. A contemporaneidade nos submeteu a uma reavaliação de nós mesmos, partindo de um quadro de referências teóricas que não suportam mais as mudanças atuais, ou seja, as concepções que antes nos pareciam seguras em relação aos limites do humano e não humano não são coerentes no presente.

Se buscarmos discutir o corpo humano baseados no pensamento moderno, perceberemos que naquele contexto ele se distingue da vida animal em função da cultura, pois ele nasce ligado à razão e à cultura, representando um artifício cultural que deve estar preparado para o espaço social. O processo civilizador comprova a submissão dos humores do corpo aos desmandes da cultura, como demonstram Elias (1994) e Sennet (1997).

Do século XIX até à Segunda Guerra Mundial, é registrado um período do capitalismo de concentração na produção e na propriedade e a concepção do indivíduo como “identidade fixa, totalizada e definida, inclusive e principalmente para si mesmo”. (TUCHERMAN, 1999, p. 90). Esse contexto, denominado por Foucault (1987) como de “Sociedades Disciplinares”, primava por corpos dóceis e domesticados. Posto isso, é necessário dizer que a contemporaneidade nos apresenta um corpo, que busca se libertar, a procura de uma “forma” que lhe garanta totalidade, singularidade e reconhecimento, muitas vezes uma representação provisória de um vestígio significativo de si. Ao discutir a corporeidade, Le Breton (2003) faz uma abordagem complexa do corpo, visto como “excesso”, já que nas sociedades ocidentais a mobilidade corporal tem sido desvalorizada em detrimento do estresse, do sedentarismo e de outros fatores; o corpo visto como acessório, submetido ao design através das modificações, *body building*, cirurgia estética, transexualismos, entre outras transformações que concebem

em si a manipulação identitária através da plasticidade do corpo e do domínio que o sujeito tem de si enquanto “mestre-de-obras” que decide a orientação da sua existência. O autor propõe outra percepção do corpo considerando a ideia que a biologia genética tem adotado em relação à constituição dos seres vivos enquanto uma soma organizada de mensagens ou um feixe de informações. Em seguida, ele faz uma crítica a essa tendência, pelo fato de igualar os níveis de existência, esvaziando as coisas de sua substância própria, de seu valor e de seu sentido, pois dessa forma abre-se caminho a indiferenciação dos seres, mediante a sequência do código genético ou da alteração do DNA.

Se a partir da interferência médica, técnica e estética, o corpo contemporâneo é ressignificado partindo de uma metamorfose de si, é no espaço cibernético que ele pode transcender a materialidade e a injunção de identidade, “é um reino onde o mental se libera dos limites corporais, um lugar favorável à onipotência do pensamento” (BUKATMAN, 1993, pp. 208 e 209). A cultura cibernética oferece outro princípio de realidade, no qual o imaginário estabelece uma relação com a tela e com o mundo, tendo o controle de si e daquilo que cerca a presença virtual. Nessa esfera, a informatização da sociedade produz um apagamento das fronteiras entre a carne do homem e o poder da máquina. O computador é dotado de uma “memória”, é suscetível a um “vírus” entre outras terminologias que inserem a máquina e o homem no mesmo plano. Le Breton (2003) acrescenta que as fronteiras da identidade entre a pessoa e a ferramenta às vezes desaparecem; novas formas de intimidade surgem com uma máquina percebida como viva e que até demonstra sentimentos.

A crise do corpo alcança, então, o extremismo na contemporaneidade quando alguns teóricos passaram a considerar a obsolescência da corporeidade em relação às máquinas, consideradas mais inteligentes e autônomas. Se a máquina um dia foi feita a imagem do corpo, agora é este que busca assemelhar-se àquela. O corpo, dotado de uma carne supérflua que limita o desenvolvimento tecnológico da humanidade, substituir-se-ia pela máquina, constituindo-se uma era pós-biológica, na qual a hibridação entre biológico e cultural seria substituída por uma hibridação entre computador e o espírito, eliminando a morte, as doenças e o próprio corpo.

Já Tucherman (2009) considera a realidade ou a vida sustentada sob uma égide tricotômica corpo/mente/máquina, estando o último a expressar a radical presença da técnica em nossa realidade e imaginário”.

## **BEN 10 E O OMNITRIX: O LIMITE DO HUMANO E DO MONSTRO SOB A PERSPECTIVA TECNOLÓGICA E GENÉTICA DA TRANSMUTAÇÃO**

Refletir sobre os processos que constituíram a invenção e a crise do corpo é importante para discutir os limites de humanidade e os vínculos sociais e culturais que se estabelecem a partir dessas fronteiras. Os estudos apresentados apontam para dificuldade em definir o humano na contemporaneidade. Tendo a ciência diluído o conceito dos demais seres vivos, através do código genético, colocando o animal no mesmo plano genético do humano, podemos considerar os monstros como um *outro* que não nos pertence e que reforça a nossa “humanidade”.

A genealogia dos monstros retrata uma existência tão antiga quanto à própria humanidade. Cada período histórico propôs para este campo suas teorias, explicações, motivos e origens. Partindo de uma relação de identidade e alteridade, Gil (2006), ao analisar a relação dos monstros com a sociedade assegura que:

Provavelmente o homem só produz monstros por uma única razão: poder pensar a própria humanidade. Seria possível traçar a história de diferentes ideias ou definições que o homem deu de si próprio através das representações da monstruosidade humana que a acompanham. (GIL, 2006, p. 89)

Entretanto, essas relações estabelecidas entre o humano e o monstro não propõem uma simples oposição, mas um limite entre ambos. Disso resulta que atualmente essa fronteira está cada vez mais tênue, bastando constatar a recorrência com que os monstros permeiam a vida social, no cinema, na televisão, nas histórias em quadrinhos, vídeos games, brinquedos, etc. O fato de a monstruosidade deixar de nos causar tanto terror e, por outro lado, despertar simpatia e até fascínio, leva-nos a pensar que a configuração que temos de nós mesmos e do *outro* não está tão demarcada.

Outro aspecto desse afrouxamento de limites entre o humano e o monstro ocorre pelo contexto social em que vivemos com a presença onipotente da cultura de massa. A mídia apropria-se de imagens e de informações e as difunde de modo tal que tende a diluir seu conteúdo, como fez com a violência e faz com os monstros.

Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certeza sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o

que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens. (GIL, 2006, p.13)

Partindo desse desejo que o autor expressa sobre o que poderíamos ser baseados na monstruosidade, voltamos o olhar sobre a série infantil que conduziu essa reflexão: *Ben 10*, criada em 2005, é exibida pelo canal de TV a cabo *Cartoon Network* e possui mais de 150 episódios distribuídos em suas temporadas. A série gerou ainda a produção de dois filmes com atores reais, além de outros de animação. Conquistando a audiência do público infantil e adolescente, o desenho é um sucesso global do canal americano, veiculado em mais de 100 países, nas mais variadas línguas e horários, e alavanca a comercialização de diversos produtos. A animação foi criada por quatro integrantes do projeto *Man of Action*, Duncan Rouleau, Joe Casey, Joe Kelly e Steven Seagle, responsáveis por gibis, como: *Super-Homem*, *Batman*, *Homem-Aranha* e *X-Men*. Vale salientar que o seriado foi reprogramado recentemente apresentando uma sequência cronológica do tempo, ou seja, nas últimas temporadas Ben possui 15 anos e pode se transformar numa variedade maior de alienígenas.

O primeiro episódio da série mostra de que forma o personagem principal Benjamin Tennyson, então com 10 anos de idade, torna-se um herói em potencial a partir de um dispositivo extraterrestre que lhe permite se transformar em vários alienígenas. O desenho narra que Ben estava em férias escolares e, juntamente com sua prima Gwen, acampava com seu avô Max. Mas, após um desentendimento com sua prima, o garoto se distancia do *trailer* do avô e, enquanto caminha pela floresta, percebe um objeto descendo do céu envolto em uma luz brilhante. Curioso, ele vai até o local no qual o objeto caiu e percebe que se trata de uma esfera metálica esverdeada dentro da qual havia uma espécie de relógio. Ao se aproximar, o objeto adere fortemente em seu pulso. Ainda que assustado, Ben gira uma peça do relógio e em seguida o aperta. O dispositivo inicia a mutação do garoto, transformando-o em um monstro com a pele como uma crosta coberta por fogo. Trata-se do alienígena, conhecido na série como *Chama*. Ainda sob posse de sua identidade, agora híbrida, o garoto fica desesperado por estar literalmente pegando fogo, mas logo fica eufórico por perceber seus novos super poderes. Assim, Ben, metamorfoseado, diverte-se lançando suas chamas sobre as árvores e incendeia parte da floresta. Partindo daí, é possível analisar que a moralidade humana não pode exercer seus constrangimentos sobre um monstro.

Max e Gwen percebem o fogo e seguem até o local para tentar apagá-lo. Lá se deparam com Ben transformado em *Chama*. A princípio, o avô preocupa-se com o garoto, mas ao ver que ele está bem, pede sua ajuda para acabar com o fogo. Então, surge o primeiro “ato heroico” de Ben. Agora sim, a ética humana se sobressai e, em vez de monstruoso, Ben passa a se aproximar dos super heróis, cujos corpos podem ser considerados monstruosos, uma vez que híbridos e no limite da humanidade. Depois de algum tempo, o relógio produz um barulho e o herói volta a ser um menino. Logo depois, eles descobrem a impossibilidade de arrancar o relógio de seu pulso e, como em outros exemplos de heróis que a televisão e as histórias em quadrinhos nos mostram, o destino se impõe mais forte que sua própria vontade.

No decorrer dos episódios, o protagonista da série descobre que o relógio chama-se *Omnitrix* e que se trata de um dispositivo extraterrestre que permite misturar o DNA do usuário com o código genético de 10 alienígenas, a partir do acionamento de um botão. Cabe salientar que esse dispositivo também é dotado de inteligência, capaz de programar o alienígena certo para cada situação de perigo, ou seja, nem sempre ele corresponde ao acionamento do herói. Cada alienígena é um monstro, sendo hibridações entre humano e animal, humano e elementos da natureza, humano e recursos tecnológicos, entre outros. Cada um tem características e poderes específicos. Tais seres fantásticos recebem os seguintes nomes dentro do desenho: *Insectóide*, *Besta*, *Ultra-T*, *Aquático*, *Chama*, *Massa Cinzenta*, *Fantasmático*, *Quatro Braços*, *Diamante* e *XLR8*. Dessa forma, Ben, que antes era um simples garoto de 10 anos, sem popularidade, intimidado pelos colegas mais fortes, agora se torna um herói mutante que luta contra o mal e defende a terra de outros alienígenas, como o seu arquirrival *Vilgax*, que tenta lhe tirar o *Omnitrix* para usá-lo a serviço do mal.

Produto da contemporaneidade, o desenho permite discutir sobre o corpo e a humanidade que lhe caracterizam. O *Omnitrix*, que não se separa do corpo, representa a tecnologia presente em nossas vidas e tão determinante sob nossas escolhas, empregada muitas vezes mais do que na condição de um acessório, mas sim como uma extensão do corpo, a exemplo dos celulares, Ipod, Ipad e outros recursos tecnológicos. É importante observar que o personagem Ben, não possuía superpoderes, sendo assim, não seria um herói. O dispositivo, dotado de uma tecnologia alienígena e inteligente que em alguns momentos coloca-se

acima das escolhas da personagem, surge, então, como um potencializador independente da moral vigente.

Além de situar-se em um nível transcendente à ética humana, a tecnologia do *Omnitrix* impõe-se como superior ao corpo frágil e incapaz de proezas heroicas, além de se sobrepôr em relação à força física também em relação à intelectual, visto que o dispositivo é mais “inteligente” que o personagem humano que o carrega. Ao discutir as fronteiras que separam o homem e a tecnologia, pensando em possíveis criaturas artificiais, Le Breton (2003) afirma:

Apagam-se os limites entre o vivo e os artefatos da técnica que muitos percebem como realmente vivos e autônomos. Da mesma forma que a existência é tragada pelo artificial, o artificial insinua-se no terreno da existência. Uma mitologia se constrói lentamente sobre o fundo de uma confusão de sentidos. Quando se considera o homem uma máquina e o computador um cérebro, os limites tornam-se tênues, e não é mais ilegítimo considerar que o computador está vivo e põe no mundo criaturas totalmente dignas da condição de vivo. (LE BRETON, 2003, p. 156)

Inserida na lógica contemporânea da digitalização das coisas, de que tudo está disponível a partir de um clique, de um botão, o relógio do Ben 10, como um dispositivo portátil e individual, carrega em si a virtualidade do herói. Seu próprio corpo carrega a virtualidade de 10 outros possíveis. Diferente do *Batman*, do *Super Homem* e do *Homem Aranha*, que vestiam suas fantasias de herói, o *Omnitrix*, aparentemente um acessório na forma de relógio, é portador de uma metamorfose a partir de um simples acionamento. Tucherman lembra que a técnica sempre esteve presente na experiência humana e que o mundo moderno manteve em relação à configuração homem/técnica a suspeita da possibilidade de ver desaparecer a sua própria humanidade, tornando-a homogênea e escrava da própria técnica.

O desenho oferece, então, o espetáculo da união da tecnologia com a monstruosidade como elementos para a criação do herói e de sua performance. O relógio é o passaporte para a metamorfose do herói, que precisa abandonar o próprio corpo para garantir a salvação de todos. Ao acionar o dispositivo do *Omnitrix*, o personagem passa por uma transmutação e assume um corpo polivalente, aperfeiçoado e com superpoderes na forma de alienígenas monstruosos. É importante analisarmos também que a transmutação acontece tecnologicamente por meio dos códigos genéticos dos alienígenas que estão inseridos no relógio e que se combinam ao de Ben. O ser humano, enquanto sujeito, dissolve-se em seus componentes, sendo apenas um feixe de informações, uma série de genes, no mesmo plano que outros seres e coisas, diferenciando-se apenas em

informações genéticas. A hibridação e a mutação genética abrem possibilidade, assim, não apenas à transformação do corpo, mas uma transfiguração do plano humano para o plano monstruoso. Essa projeção do novo a partir da genética não pertence apenas ao campo ficcional, como Le Breton (2003) afirma a seguir:

A biologia molecular possibilita modificar geneticamente a espécie humana, construir formas de existência animal ou vegetal ainda inéditas. A fantasia da perfeição abandona o terreno político e encontra uma vitalidade entusiasta no terreno da genética. (LE BRETON, 2003, p. 128)

É interessante notar, conforme nos apresenta os episódios, que cada alienígena atua de forma diferente na personalidade do menino, mas em consonância a identidade dele, tornando-o dessa forma um ser híbrido e múltiplo. De qualquer forma, torna-se confuso analisarmos a identidade baseados nessas divergências e combinações do corpo humano e do corpo monstruoso que nos apresenta o *Ben 10*. De acordo com Tucherman (1999), o corpo sustenta como matéria os processos de identificação a partir das suas evidentes marcas visuais que expõem a identidade do sujeito consigo mesmo, com a sociedade e com o grupo do qual participa e pelo qual quer ser recolhido e reconhecido. Entretanto, para a autora, o corpo é também o limite que separa o sujeito ou o indivíduo do mundo e do outro, lugar de onde se pode determinar a alteridade. Dessa maneira, podemos dizer que o personagem reside dentro dessa fronteira, só não se constituindo como o inclassificável pela justificativa “racional” que a tecnologia aliada à genética fornece para a construção do contexto em que o herói se insere. A própria ideia de identidade é posta em xeque juntamente com a noção da constituição de indivíduo enquanto parte indivisa do ser.

Ainda pensando sobre a relação que o personagem estabelece no decorrer de suas transmutações, podemos nos basear na atual crise das identidades como um fator relevante para a compreensão da necessidade de configurar-se em muitos, não bastando um único “eu”. Partindo dos estudos de Stuart Hall (2002) sobre a pós-modernidade, podemos chegar à análise de que Ben não perde sua identidade em relação às demais postas com o uso do *Omnitrix*, antes há uma convivência entre elas.

Em sua explanação, Gil (2006) faz uma abordagem sobre a monstruosidade que incide em dois aspectos nesse objeto de pesquisa:

Pomos à prova os limites da nossa “naturalidade”, procuramos pontos de referência por toda a parte e é por isso que acolhemos todas as espécies de monstros: os fabulosos e os teratológicos. O fantástico,



aliás, está em situação de se tornar real através da manipulação genética e o teratológico invadiu o imaginário graças às mais diferentes espécies de extraterrestres. (GIL, 2006, p. 13)

Tentar compreender o fascínio que os monstros causam na contemporaneidade, expresso em desenhos como o analisado ou em figuras, antes relacionadas ao “mal”, como o vampiro, ressignificado nos filmes da saga *Crepúsculo*, em filmes e histórias em quadrinhos como “*Quarteto Fantástico*” e “*X-Men*”, entre outros, é partir da ideia de que cada vez mais desconstrói-se a imagem negativa da monstruosidade, deslocando-a para um nível do desejado e superior ao humano. Gil (2006) destaca que uma das explicações que se dá em virtude do fascínio que nos provoca a monstruosidade é seu excesso de presença, a superabundância de realidade que ela nos propõe. Sendo uma aberração da realidade, por oposição, coloca-nos diante da crença na necessidade da existência da normalidade humana. O autor destaca que, dessa forma, definimos uma lógica a partir das crenças nos monstros, entre o simbólico e o real, sendo necessários os monstros para nos tornarmos humanos.

Partindo das relações que o corpo, enquanto limite humano e monstruoso, estabelece com a sociedade, a cultura e a mídia, e pensando também nos conceitos dos ideais de corpo e das crises vividas na contemporaneidade em relação à identidade e aos processos tecnológicos e científicos, propulsores da instabilidade de antigos e sólidos parâmetros que se tinha da humanidade, chegamos aqui não com uma conclusão, mas podendo traçar considerações finais sobre a importância de se pensar o corpo, suas representações simbólicas, seu contexto de transformações e percepções para a compreensão daquilo que fomos, daquilo que somos e daquilo que podemos ser.

## REFERÊNCIAS

BUKATMAN, S. Terminal Identity. *The virtual subject in post-modern science fiction*. Durham: Duke, 1993.

DOUGLAS, M. *Pureza e Perigo*. Lisboa: edições 70, 1991.

ELIAS, N. O Processo Civilizador: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIL, J. *Monstros*. Lisboa: *Relógio d'Água*, 2006.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&a, 2002.

LE BRETON, D. *Adeus ao corpo – Antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.

SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Ed. Veja, 1999.

DVD: *BEN 10. A primeira temporada completa*. Produção: Cartoon Network.

## CANÇÃO DE CONSUMO: PRAZER, RISCO E PENSAMENTO NAS ONDAS DO RÁDIO

OLIVEIRA, Leonardo Davino de  
UERJ/FAPERJ - leonardodavino@yahoo.com.br

### RESUMO:

Diante da falta do pré-conhecimento do ouvinte, o rádio age com a imprevisibilidade. Em geral, salvo quando o apresentador adianta, não se sabe qual canção será executada no momento seguinte. Outras técnicas de reprodução tentam repetir isso. Mas, por exemplo, o modo aleatório de nossos equipamentos contemporâneos (da moda) trabalha com canções previamente escolhidas, faz a procura “aleatória” em arquivos pré-montados. Tudo está previsto e assegurado, não há surpresa. Ou seja, tais recursos inibem o risco e a graça que o rádio nos proporciona. Ainda hoje, tem-se o pensamento de que a canção de consumo – mediatizada e midiaticizada – é “ruim”, porque voltada para exigências banais e vulgares de uma sociedade industrial. Epidérmicas, imediatas e transitórias, essas canções fazem parte de nosso cotidiano e não podem ser descartadas pelo pré-conceito que não às ouvem com a atenção devida: enquanto constitutivas de uma semiótica da cultura, da brasilidade, unindo prazer e pensamento. Em *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco escreve sobre as canções que sonorizam o dia-a-dia. Apoiado nas observações de Eco, relendo-as, questionando-as e confrontando-as, este trabalho parte da análise de canções radiofônicas para defender a tese de que amamos a vida pela sua imprevisibilidade. É a vontade livre das coisas o que nos oferece a sensação de liberdade, mesmo quando elas nos parecem fazer mal, mesmo quando repetidas (em diferença). Uso o termo vontade tal e qual Nietzsche o definia: a unificação de toda a multiplicidade dos nossos afetos. Não há como distinguir a produção de canção popular massiva dos suportes técnicos onde tal peça será armazenada (para circular). A questão é como entender o fato estético consumido e consumado que a canção representa.

### PALAVRAS-CHAVE:

Consumo, Canção, Experiência, Sujeito cancional.

Cantar uma canção implica em performatizá-la - torná-la concreta pela gestualidade vocal – e mimá-la, em um ato metacancional, injetar vida (calor) na canção. Cantar uma canção é tencionar e misturar matéria e espírito, sendo este um produto do cérebro (da consciência) e do coração (dos riscos).

Em sua investigação sobre “canção ruim”, voltada para a satisfação de exigências, que por definição são banais, epidérmicas, imediatas, transitórias e vulgares” (p. 295-296), Umberto Eco (2001), em “Canção de consumo”, sugere que é preciso ter cuidado na análise das questões relacionadas à crise do sujeito

*versus* as novas tecnologias, para que não caiamos nem no elogio vazio da técnica, nem no preconceito ou na nostalgia vã. Urge pensar a complexidade do problema que distingue cultura de entretenimento e cultura como alimento do espírito, pois é na formação cumulativa das experiências - entre o entreter e o pensar – que o indivíduo integral se rascunha, vive e atua.

Se a cultura como alimento do espírito nos sugere a emancipação do indivíduo, não podemos esquecer que a técnica (as modernas possibilidades de gravação e reprodução de uma canção, por exemplo) é um produto (um fruto) da marcha do humano. Para o bem e para o mal. Se hoje, com a dificuldade que desenvolvemos sobre a duração na capacidade de atenção, já que há inúmeros apelos e intensidades exigindo nosso olhar e nosso ouvido – podemos mudar de faixa musical em um toque, carregar nossas sereias na palma da mão –, o cérebro pulsa em inúmeras frequências, parece que estamos diante do fato de que as nossas competências cognitivas apontam para a afirmação nietzschiana do poema de Paul Valéry: “O mais profundo é a pele”.

E é também Valéry (1957) quem anota:

– Adeus, fantasmas (Leonardo, Leibniz, Kant, Hegel, Marx)! O mundo já não precisa de vocês. Nem de mim. O mundo, que batiza com o nome de progresso sua tendência a uma precisão fatal, procura unir aos benefícios da vida as vantagens da morte. (p. 32-3)

No conhecido texto “O narrador”, a partir da experiência da guerra e do avanço da técnica, Walter Benjamin (1994) escreve sobre esta mudança de perspectiva em relação àquilo que importava e que deixa de importar:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (p. 198)

Valéry e Benjamin apontam para as mudanças bruscas e repentinas nas referências do indivíduo e mira no capitalismo especulativo da nossa sociedade de consumo (em que poucos podem consumir). As novidades, nem sempre desejáveis, destroem as referências do passado, quando não feitas à vida criativa. O novo pelo novo e a necessidade de ter o “sempre novo” transformam a vida em uma interminável sucessão de meios cujas finalidades estão perdidas em si.

Por sua vez, Umberto Eco (2001) escreve:

O drama de uma cultura de massa é que o modelo do momento de descanso se torna norma, faz-se o sucedâneo de todas as outras experiências intelectuais, e, portanto o entorpecimento da individualidade, a negação do problema, a redução ao conformismo dos comportamentos,

o êxtase passivo requerido por uma pedagogia paternalista que tende a criar sujeitos adaptados. (p. 303).

Mas, como afirmar com Umberto Eco que “a música de consumo é um produto industrial que não mira a intenção de arte, e sim à satisfação das demandas do mercado” (idem, p. 296) perante a audição de Alice Caymmi cantando “Sangue, água e sal”, de Alice Caymmi e Paulo César Pinheiro (*Alice Caymmi*, 2012)?

Ao que tudo indica, haveria uma hierarquia dentro da cultura do entretenimento, em que uma canção seria mais ou menos arte, numa escala hipotética e infrutífera diante da competência humana e individual de ressemantizar os objetos vindos da estrutura comercial da sociedade de massas. Creio que mesmo mediatizada, midiaticizada e a mercê do sistema econômico, a canção popular não se furta das marcas e cicatrizes da tradição, do tempo, da história e da garganta de quem lhe deu vida. Guardada em um arquivo eletrônico, ela aponta que as tecnologias transformam o homem (ingênuo e complexo), porque vindas deste.

Em “Sangue, água e sal”, a voz de Alice Caymmi e o acompanhamento melódico derivado da mítica sirênica se unem para figurativizar a imagem que estampa a capa do disco: uma neo-sereia surrada pelo tempo, multiplicada em outras pela breve história do sujeito e ressacada por temer Yemanjá. A rainha do mar aparece aqui como fantasmagoria da fusão amor-morte, da vida que só existe no risco de morrer, se afogar, desaparecer: “Mergulhar no mar, não saber voltar / se deixar levar pela maré”. O sujeito cancional que surge na interpretação de Alice rompe a dor com efeitos eletrônicos, ciranda a ilha com técnica e quer morrer para viver com Yemanjá - a grande sereia, mãe da neo-sereia na qual Alice se projeta. “É doce morrer no mar...” vocaliza a voz do negro que atravessa a noite vinda do forte velho em *Mar morto*, livro de Jorge Amado. Verso, aliás, recuperado por Dorival Caymmi em canção cujo título é exatamente “É doce morrer no mar”.

### **Sangue, água e sal**

(Alice Caymmi / Paulo César Pinheiro)

À luz do luar  
flores de Yemanjá  
cobrem o altar do meu amor

Sangue, água e sal  
o amor não tem dó  
de quem não tem medo de amar

Pode se afogar, desaparecer  
quem nunca temeu Yemanjá  
Mergulhar no mar, não saber voltar  
se deixar levar pela maré

“Sangue, água e sal” trai e não trai a “lógica das fórmulas” identificadas por Eco como características das canções de consumo. Sim, há um tempo que se adapta ao tempo breve das canções de consumo. Mas o modo e o cuidado identificado pelo ouvinte na execução eternizadora (porque fixa, gravada) da canção desperta um “expandir para dentro”, um viver em si, uma quietude desestabilizadora que promove o pensamento, a concentração. Ou seja, a artesanaria (a singularidade) está na voz de quem canta, é isso que alguns teóricos do elogio à escrita não percebem. Dito de outro modo, não só de escrita e leitura vivem as experiências do indivíduo. Ele não sai sem marcas depois da audição de uma canção. E este processo é individual e singular, mexe com fissuras e crivos únicos. Por isso o erro das generalizações quando o assunto é arte, conhecimento e construção do eu. “A voz não é apenas som, mas é sempre a voz de alguém que vibra em sintonia com os sons naturais e artificiais do mundo em que vive”, anota Adriana Cavarero, no livro *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011, p. 40).

Nesse livro, Adriana Cavarero investiga como a filosofia tem trabalhado na promoção da própria “surdez”, à deriva dos cancionistas, poetas e filósofos que investem no apuro do ouvido. Para a autora, agindo deste modo, a filosofia nega a unicidade de cada voz, negando por sua vez a especificidade de cada indivíduo. Ou seja, só quando nos distraímos da “obsessiva vigilância” que tal filosofia engendra acessamos particularidades inimitáveis de cada humano de “carne e osso”, emissor e destino do som. Cavarero anota que “a voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção” (2011, p. 18). Cantar apresenta a verdade de um ser vocálico – “é ter o coração daquilo” – e isso desestabiliza as formas generalizadoras – “universalidades abstratas e sem corpo” – do modo como temos desenvolvido o pensamento.

A ideia de um canto limpo (assexuado) tenta recuperar o paraíso materno: o casulo infinitamente abundante que nos abrigou por um tempo e para o qual parecemos estar sempre querendo retornar. O canto do bem-te-vi, ouvido como uma representação de um dos sons da natureza, recupera esse canto ideal: inatingível. Mas é sempre um som vazio, preenchido de sentidos pela lógica de quem escuta. Ou melhor, a voz do bem-te-vi não comunica nada, a não ser a própria comunicação. O segredo do canto está no fato de que cada voz é única. É na voz que se encontra a unicidade. “Eu minto, mas minha voz não mente”, diz o sujeito de “Drama”, de Caetano Veloso. É assim que uma *mesma* canção (mediatizada, massiva) afeta cada ouvinte por lugares diferentes. É assim também que uma *mesma* canção, ao ser cantada por outra voz, ganha sons novos. “A voz não é apenas som, mas é sempre a voz de alguém que vibra em sintonia com os sons naturais e artificiais do mundo em que vive”, registra Adriana Cavarero (2011, p. 40).

Não há como distinguir a produção de canção popular massiva dos suportes técnicos onde tal peça será armazenada para circular. A história da canção mostra que as condições (mutantes) de consumo impõem soluções e gestos estéticos à feitura da canção. Auerbach (1994) já apontou que somos reconhecidos pelas nossas cicatrizes, quando analisou o Ulisses homérico. Talvez a canção popular, pela pluralidade de temas e ritmos, consiga tocar nossas tais cicatrizes chamando atenção para a individualização do sujeito, mesmo, e talvez por isso, sendo canção popular e transmitida pelos meios de comunicação de massa: afinal, somos diferentes, mas estamos expostos aos *mesmos* apelos da existência. Aliás, como McLuhan (1969), um dos primeiros a analisar a questão, observou: a canção popular se cria na indústria cultural e de consumo: o meio acaba sendo a mensagem, ou parte dela.

Ou seja, o aparato mediático, em si, já faz parte da obra. E isso implica nas tomadas de posição do mercado fonográfico. Certamente, consumir canção via LP (vinil) é diferente do consumo via mp3, por exemplo. Para o artista, o produtor, a gravadora, enfim, todos os envolvidos, inclusive o consumidor, é importante perceber as condições de consumo.

**Consumado**

(Arnaldo Antunes / Carlinhos Brown / Marisa Monte)

Tô louco pra fazer  
Um rock pra você  
Tô punk de gritar  
Seu nome sem parar

Primeiro eu fiz um blues  
Não era tão feliz  
E de um samba-canção  
Até baião eu fiz

Tentei o tchá tchá tchá  
Tentei um yê yê yê  
Tô louco pra fazer  
Um funk pra você

E tá consumado  
Tá consumado  
Tá consumado  
Tá consumado

Fiz uma chanson d'amour  
Fiz um love song for you  
Fiz una canzone per te  
Para impressionar você

Pra todo mundo usar  
Pra todo mundo ouvir  
Pra quem quiser chorar  
Pra quem quiser sorrir

Na rádio e sem jabá  
Na pista e sem cair  
Um samba pra você  
Um rock and roll to me



E tá consumido

Tá consumido

Tá consumido

Tá consumido

Fiz uma chanson d'amour

Fiz um love song for you

Fiz una canzone per te

Para impressionar você

Gravada (guardada) no disco *Saiba* (2004), a canção “Consumado”, de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, se caracteriza por recolher e apresentar em si uma variação das dicções da canção popular massiva brasileira (mistura de ritmos – rock, funk, iêiêiê...), a fim de seduzir e ser consumida (de leve) pelo ouvinte. O astuto recurso de usar marcas da oralidade – “tô” – ajuda a aproximar o ouvinte da canção e, assim, o sujeito obtém seu objetivo: ser consumido pelo outro. A vontade é construir uma canção que, de tão simples (sem grandes intenções de arrebatamento) e complexa (condensando gostos e querereres) possa tocar em qualquer lugar (e a qualquer hora) e ser consumida “facilmente”.

Sem exigir muito do ouvinte ela, ao contrário, atende às necessidades (musicais e de vida) do outro. Ao proliferar e condensar (ao mesmo tempo, e no mesmo espaço) temáticas e estéticas da canção massiva (aquela que toca no rádio e na TV, ou seja, nos veículos mediáticos), o sujeito da canção tenta (como as sereias homéricas) seduzir o ouvinte: arrastando-o para a vida-morte. A canção popular, regida pelas leis de mercado, reflete e refrata, as exigências do público (históricas e idiossincráticas) e do próprio sistema de circulação.

O sujeito cantado por Arnaldo Antunes quer, utilizando tal engrenagem, fazer uma canção que não precise de subterfúgios (o famigerado jabá citado na letra, por exemplo) para tocar. Mas o interessante é que, enquanto se argumenta, o sujeito embaça a visão (capacidade reflexiva) do ouvinte e faz a canção. É tanto que ele afirma no final: “e tá consumido”. Ou seja, enquanto o ouvinte ouvia a discussão, o sujeito atingiu o objetivo: fazer o outro consumir sua canção.

O nome do outro – “tô punk de gritar teu nome sem parar” – não é revelado (nomear é perder o objeto). Mas o sujeito canta o canto do outro, aquilo que constitui e atravessa o outro: a canção. E assim, consuma o desejo: amparado por fragmentos

ideológico-românticos do amante francês e italiano, além de estratos da cultura do inglês. O sujeito da canção, portanto, é o compositor popular que, além de cantar seu percurso histórico (os ritmos que surgiram), ele canta suas artimanhas persuasivas. A canção de amor que impressiona e é consumida; e que se adapta aos vários estados (de espírito e de gosto) do ouvinte. Ao final, o sujeito não esquece de si (de fato, nunca esqueceu, pelo contrário): ele não esquece dos louros (barulho-rock) que o sucesso da canção lhe trará. Enquanto o ouvinte dança samba (ao som da batida perfeita), a canção faz barulho e tem seu consumo consumado.

Em “A crise da filosofia messiânica” (In: *A utopia antropofágica*) Oswald de Andrade anota que o canibalismo é um tipo de antropofagia. Porém, enquanto o segundo trata-se de um rito, o primeiro acontece movido pela fome e pela gula. Ambos caracterizam uma “fase primitiva de toda a humanidade” (p. 138). A antropofagia por fome se contrapõe à antropofagia ritual naquilo que esta tem de transformar o tabu em totem: “Do valor oposto, ao valor favorável”. “A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu”, escreve Oswald (p. 139). E o que é o tabu, “senão o intocável, o limite?”, pergunta-se.

O indivíduo ocidental é educado a jogar fora toda prosódia e todo saber oral, em benefício do racionalismo. No entanto, nas coerentes palavras de Tom Zé: “Aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria. (...) Um lixo lógico!” (Revista *Bravo!* 179, jul/2012). O “lixo lógico” não é outro senão a promoção do “tabu em totem”, a construção inconsciente de uma “gaia ciência”, de um saber não catalogado e que escapa às ciências instituídas. Saber que se cria e se alastra sem o controle da razão. Eis o que venho defendendo aqui em relação ao saber implícito à canção popular brasileira, com suas profusões de sujeitos cancionais.

O sujeito cancional é uma categoria da performance vocal; é a entidade - primitiva – que surge no momento exato em que a canção é executada por alguém e ouvida por outro alguém conectado ao primeiro via “estados-de-espírito” no instante do tempo que dura a canção. Daí a riqueza de nossa canção popular e suas múltiplas temáticas totêmicas, favorecedoras da pluralidade dos sujeitos cancionais e, conseqüentemente, da “gaia ciência”. Parafraseando Nietzsche, podemos afirmar que o habitat dos grandes problemas é a canção, na rua. Ao

menos no Brasil, onde tradicionalmente a canção dá voz a saberes os mais diversos, seja por fome, seja por ritual de inserção íntima na vida coletiva distante da divisão do trabalho e da organização da sociedade em classes. Dito de outro modo: Não falta canção para mimar o brasileiro e fazê-lo se sentir incluído, igual.

Isso é resultado da devoração, da antropofagia que nos une. Achar que um tipo ou um gênero de canção é ruim e/ou aliena o indivíduo é subestimar a competência antropofágica do indivíduo. Aliena em que? Para que? Em detrimento de que? Eis as perguntas que devemos fazer diante do latente preconceito: “(...) mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina”, canta o narrador de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. O fato é que o saber dos “analfabetos em Aristóteles (os “analfatóteles”), nas palavras de Tom Zé, impregnam a canção mediatizada com brilho e força. Seja o funk com a totemização do sexo, seja o rap com a totemização da violência, por exemplos.

É preciso pensar a dívida para com este saber não científico. É este débito – que dessacraliza o intocável para lhe restituir a beleza – que move, por exemplo, o grupo Cabruêra, com suas ressignificações da cultura popular oral nordestina: prenda da cultura moçárabe e dos cantadores das feiras livres. O som do Cabruêra é o processamento de dados vocais, ainda transmitidos vocalmente na rua, na “festafeira no pino do sol a pino”, como canta o narrador de *Galáxias*, em sua lagrimalegria esperançosa por suportar a condição presente.

### **Marujo antigo**

(Oliveira de Panelas)

Além de poeta sou marujo antigo  
 Conheço esses mares pode dentro e por fora  
 Dos raios poentes à luz da aurora  
 O ritmo das águas viajam comigo  
 Sereias de sonhos entendem o que eu digo  
 Na lírica viagem de brisa e luar  
 O mar nordestino é meu reino é meu lar  
 Não vejo fronteiras nas suas procelas  
 Sou filho das águas convivo com elas  
 Cantando galope na beira do mar

Beira mar

(Alberto Marsicano / Arthur Pessoa /  
Pablo Ramires / Edy Gonzaga / Leo Marinho)

Cantador pra cantar beira mar comigo  
Tem que saber bem do oceano  
Dos seus movimentos não terão engano  
A fim de livrar-se de qualquer perigo  
Além de poeta sou marujo antigo  
Conheço galope na beira do mar

Calcado na mistura inventiva da música nordestina com os sons do oriente, o disco *Nordeste oculto* (2012) recupera a promiscuidade originária. Aboio e microtonalidade, cítara e safona, xote e raga, a feira de Campina Grande e um mercado público do Oriente Médio em devoração antropofágica, ritual. O disco é uma viagem sonora rica, complexa e orgânica (simples, natural). Mas, para continuar no tema da tradução do tabu (o intocável) em totem, gesto comum nas culturas antropófagas e tendentes ao matriarcado, destaco “Beira mar”, de Alberto Marsicano, Arthur Pessoa, Pablo Ramires, Edy Gonzaga e Leo Marinho, e “Marujo antigo”, de Oliveira de Panelas. Vindo esta antes daquela na sequência do disco, aquela é a resposta deformativa e sagrada desta.

O grande repentista-trovador Oliveira de Panelas (canto-quase-fala e viola) tem sua função de cantador ressemantizada na canção do Cabruêra. O saber que lhe constitui e que ele oferece à cultura é absolvido pelo Cabruêra (percussão, violão, teclados, guitarra, acordeom, viola, baixo) que, por sua vez, devolve a tradição à tradição: desreprimindo o desejo. “Cantador pra cantar beira mar comigo / tem que saber bem do oceano”, canta do sujeito de “Beira Mar” após o sujeito de “Marujo antigo” ter dito “além de poeta sou marujo antigo / conheço esses mares por dentro e por fora (...) sou filho das águas convivo com elas / cantando galope na beira do mar”.

O encontro hibridizador dos dois poetas – do “marujo antigo” com o “beira mar”; daquilo que é dito com o modo como é dito – revela a tradição em movimento: “lítica viagem de brisa e luar”. O que ouvimos não chega a ser um desafio no sentido clássico do termo, mas um diálogo com a atemporalidade das sabedorias populares. Algo só possível na eficácia do gesto devorador do sujeito cancional criado pelo Cabruêra.

Claro está que as perdas do tempo social analisado por Paul Valery, Walter Benjamin e Umberto Eco diferem radicalmente das perdas do tempo social brasileiro, basta olhar para a tradição (a relação com o passado) das duas sociologias. Daí também a perplexidade dos teóricos estrangeiros diante de nossa capacidade em transformar “lágrima em canção”. Concluímos, portanto, acreditando que uma Semiótica da canção não deve prescindir da incorporação da análise de uma poética vocal.

A voz é a certeza de que uma pessoa de carne e osso a emite e existe. É uma assinatura. “Fui apresentado a Gal porque ela cantava bem. Não fui conhecer uma pessoa, e sim um canto”, disse Caetano Veloso em entrevista ao jornal *O Globo* (29/11/2011). Para além daquilo que viria a ser a sua presença redefinidora do corpo feminino em cena, Gal Costa é uma voz singular e única. Viva e corpórea, a voz nos distrai da obsessiva vigilância platônica, alerta à unicidade de cada indivíduo. Como Adriana Cavarero anota, no livro *Vozes plurais*: “Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes” (2011, p. 18). Salvo engano, a canção “Autotune autoerótico”, de Caetano Veloso, é síntese (e antítese) do CD *Recanto* (2011). O verso que abre a canção – “Roço a minha voz no meu cabelo” – dá visualidade sonora à capa do CD: o rosto de Gal Costa em close-up e sua voz (assim, meio de lado) *fotografada* no instante exato em que roça o cabelo da cantora. Notas (vocais) e fios (de cabelo) elétricos a serviço do cantar. Aliás, com *Recanto*, Gal Costa se recoloca no posto da cantora que corre riscos, experimenta, cria – faz da técnica vocal ruminada pela experiência um aparelho à disposição do cantar. Gal mostra que não basta incorporar ruídos artificiais à canção para fazê-la ter ar contemporâneo. Para andar, o canto necessita das vivências e das lembranças do dono da voz. Como os arranhados (reminiscências de um tempo vivido) – ajustados eletronicamente – da agulha no vinil acompanhando a canção “Recanto escuro”, por exemplo.

E é aqui que Gal Costa se redimensiona como intérprete cuja voz tépida (tons mais baixos dos que emitidos nos anos de 1970 e 1980) agora não luta mais (não precisa mais lutar, pois já sabemos que seu nome é Gal) eroticamente contra a estridência da guitarra elétrica, mas com a frieza de um equipamento eletrônico que ameaça distorcer (e distorce) sua voz. São os versos “Não, o autotune não basta pra fazer o canto andar / pelos caminhos que levam à grande

beleza” que melhor representam a tese sustentada pelo CD. E estimulam a análise do processo de descarte da voz perpetrado tanto pela filosofia, quanto, supostamente, pelo autotune.

Processador que corrige as performances vocais e instrumentais, o autotune tem servido para disfarçar erros e limitações. No entanto, como “belezas são coisas acesas por dentro” (Mautner), o autotune, de viés, revela que só o cantor – e seus botões de carne e osso – é capaz de pensar que nada “dá socorro no caminho inevitável para a morte” (Gil). Obviamente, a intenção do sujeito de “Autotune autoerótico” não é execrar o equipamento. Pelo contrário, dizendo quem é o dono de quem, o sujeito faz da máquina um cúmplice na tentativa de significar (dar sentido a) o absurdo da vida. Sem a voz o autotune não se basta para satisfazer a urgência humana de belezas. Por sua vez, sem o autotune a voz (humana, orgânica) não chegaria aos resultados estéticos esperados.

### **Autotune autoerótico**

(Caetano Veloso)

Roço a minha voz no meu cabelo  
Desço a nota até o sol do plexo  
Ai, meu amor, me dá, que calor, me beija  
Ah, por favor, não vá, por favor, me deixa

Não, o autotune não basta pra fazer o canto andar  
Pelos caminhos que levam à grande beleza  
Americana global, minha voz na panela lá  
Uma lembrança secreta de plena certeza

Em “Autotune autoerótico” temos o perfeito equilíbrio entre forma e conteúdo. Tudo aquilo que é cantado por Gal Costa é mostrado sonoramente pela sua voz distorcida, através do uso do equipamento eletrônico. É deste modo que um verso como “desço a nota até o sol do plexo” pode ser percebido em sua materialidade pelo ouvinte, já que a voz de Gal desce até o ponto mais grave das notas, localizando-se na altura da região do plexo solar, onde está o diafragma: equipamento (autotune) orgânico de sustentação e motor dos ajustes vocais. O efeito autotune e o efeito orgânico se misturam fundando o efeito especial do ato de cantar. O cantar é o maior dos seus instrumentos, fura bloqueios e “coisas

sagradas permanecem / nem o Demo as pode abalar”. Manipulada, ou não, é a voz quem indicia a existência de um indivíduo-cantor.

Borrando fronteiras, ficção e realidade se misturam posto que, como é sabido, a jovem Maria da Graça exercitava a voz nas painelas da mãe, dona Mariah. Autoeroticamente (alter inclusive), o sujeito da canção diz: “Americana global, minha voz na panela lá / Uma lembrança secreta de plena certeza”. Só lembra quem pensa. E vice-versa. O sujeito é Gal, é eu, sou eu, é nós. É na voz vinda de um recanto (eternos relance e renasce) escuro que se alimenta o gesto vocal de Gal Costa: o humano acima (ou junto) dos artificialismos. Ou seja, a voz orgânica (quente) e a voz fria (eletrônica) levam à mesma plural Gal Costa – “instintos e sentidos” – frente ao infindo.

Não sabemos onde termina a voz do sujeito da canção e onde começa a voz (biográfica) de Gal: “O menino é eu, o menino sou eu”. Elas se misturam, se autoerotizam e, respondendo à pergunta feita pela voz *autotunizada* da cantora Cher – “Do you believe in life after love?” –, Gal Costa, com voz também modificada e acompanhada por uma base eletrônica grave e áspera, parece querer dizer que sim, que “as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão” (Drummond), sempre que houver alguém cantando, trazendo a vida na voz e não permitindo que o amor (à vida) se perca. A voz – “esta voz que o cantar me deu é uma festa paz em mim” – de Gal Costa joga/luta eroticamente – atrás, na frente, em cima, em baixo, entre vozes – com as intervenções do autotune a fim de afirmar que “a lembrança secreta de plena beleza” só é possível porque há Gal Costa sustentando tudo, na voz. É nela que tudo dói e canta: e é gozo vital.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECO, Umberto. "A canção de consumo". Em: *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho São Paulo: Perspectiva, 2001.

McLUHAN, Marschall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994.

VALÉRY, Paul. "La crise de l'esprit". In: *Oeuvres*. Ed. preparada por Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957, vol. 1, pp. 988-1000.



## CAPITU, UMA LEITURA MIDIÁTICA.

OLIVEIRA, Simone F.  
UEPB/PPGLI – simunefeitosa@hotmail.com

### RESUMO:

O presente texto busca fazer algumas considerações sobre a releitura do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis e a narrativa midiática da minissérie *Capitu* apresentada pela Rede Globo no ano de 2008. Observaremos os fenômenos midiáticos produzidos pela indústria do entretenimento, que se fazem necessários para a construção e a circulação das narrativas na mídia, buscando assim, refletir sobre as estratégias utilizadas na adaptação da literatura para a narrativa midiática. O objetivo é analisar os pontos convergentes e divergentes entre a literatura e a televisão, tendo em vista que se trata de uma adaptação da narrativa escrita para a narrativa televisiva de uma mesma obra. Autores como Fredric Jameson, Bounoux, Debray e Ricouer serão essenciais para nos orientar em nosso estudo. Mostraremos que o veículo vídeo, com toda a sua lógica intersemiótica e o seu circuito de estruturação interna, bem como suas propriedades técnicas e midiológicas, se concretizou como um avanço na divulgação do texto literário, visto que através da mídia, o texto literário passa a ganhar cores, movimentos e sons. Através da mídia o leitor se depara com um texto literário, que, de certa forma, passa a ser mais fluido, dinâmico e interativo.

### PALAVRAS- CHAVE:

Vídeo, Semiótica, Mídia, Literatura.

Apesar do advento da internet e do aumento no número dos internautas, a televisão ainda continua sendo um dos mais poderosos veículos de comunicação de massa no mundo. Tal veículo se faz presente, na maioria nos lares dos brasileiros, atingindo, assim, as diversas áreas da sociedade – o que confirma sua tamanha importância.

A televisão tem frequentemente, se utilizado de obras literárias para criar um produto mais aprimorado. Assim, temas históricos e atuais, polêmicos e controversos, migram da esfera literária para a televisiva. Através dessa migração, um grande público passa a ter contato com obras literárias. Apesar de haver críticas acerca de adaptações de obras literárias para a TV, em que alguns críticos afirmam prejudicar a leitura das obras adaptadas, estudiosos, em seus levantamentos estatísticos, concluíram o contrário:

[...] mesmo em casos de fracasso de audiência, como ocorreu com a minissérie *Os Maias*, problemas de produção não impediram a grande vendagem de alguns livros adaptados. Reconhecemos que a dramaturgia televisiva inspirada na literatura tem o mérito de movimentar as livrarias.

No mês em que a minissérie Agosto foi exibida, no ano de 1993, o livro de Rubem Fonseca teve mais de trinta mil exemplares vendidos. [...] A casa das sete mulheres, da autora Letícia Wierzchowski. Lançado em abril de 2002, tinham sido vendidos, até a estréia da minissérie, treze mil exemplares. Após chegar à TV, ultrapassaram os trinta mil em três semanas. (BRASIL, JÚNIOR, GOMES e OLIVEIRA, 2004, p.5).

Sabemos que as adaptações de grandes obras literárias não substituem a leitura dos livros, mas não podemos negar que ver os personagens de clássicos nas telas do cinema ou da TV impulsiona a leitura dessas obras, ou mesmo, motiva-nos a retornar aos textos com outra visão da narrativa.

A expansão da narratividade para as mídias contemporâneas tem sido verdadeira e a narrativa literária faz parte desta expansão. Para homenagear o centenário da morte de Machado de Assis, autor do romance *Dom Casmurro*, a Rede Globo exibiu de 9 a 13 de dezembro de 2008, a minissérie *Capitu*. A mesma foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho, e, segundo ele, trata – se apenas de uma leitura da obra.

A Rede Globo afirma que tinha como objetivo, além da homenagem a Machado, levar a literatura brasileira para a televisão, pois desta forma, muitas pessoas teriam acesso a uma das obras primas desse autor.

Para Sandra Reimão, as minisséries, são produtos televisivos diferenciados, e, portanto, mais aprimorados. A esse respeito à autora afirma:

Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de 'época' ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma Segunda função que as minisséries parecem ter especialmente as oriundas de adaptações literárias é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio. (REIMÃO, 2004, p.29-30).

Ademais, no contexto midiático de produção de narrativas que evocam a memória, as minisséries adaptadas de obras literárias, merecem destaque, visto se tratar de narrativas televisivas que têm o papel de desenvolver uma reflexão acerca das relações entre memória e literatura, invocando aspectos históricos.

De forma geral, a mídia constitui-se por si só como um lugar de memória, apresentando-se como um poderoso instrumento onde se veiculam aspectos importantes da memória coletiva. Nesse sentido, nosso pensamento vai de encontro ao pensamento de Lerner Martinuzzo como podemos verificar através de suas palavras:

Num tempo em que os meios de comunicação se estabelecem como notável espaço de sociabilização, incluindo-se como local de celebrações e comemorações, palco de decisões políticas, suporte para registros da vida cotidiana (conteúdos jornalísticos, informativos e de entretenimento etc.), e fonte para a experiência de viver (no sentido de se exercitar os sentidos e experimentar emoções), não se pode ignorá-los como espaço de lugares de memória, de exercício de identidade e de arquivo hipertrofiado da era do tempo real e da vida planetária. A mídia atua sempre mais no sentido de multiplicar os lugares de memória e constitui-se ela mesma em um deles na contemporaneidade. (MARTINUZZO, 2005, p.4)

Diante do exposto, vemos que o projeto da rede globo para com a minissérie *Capitu* foi atingido. Este tinha como objetivo, a valorização do imaginário e da cultura como fatores determinantes para o fortalecimento da identidade brasileira.

A midiologia tem como horizonte a mídia – as mídias de massa, sobretudo a noção de mídia intensificando o fato de que não há linguagem sem operação entre signos, suportes, relações institucionais e tecnológicas, hábitos de produção e consumo, subjetividade e afetos, classes, gêneros e etnias. A midiasfera, por sua vez, é a configuração sincrônica médium, na qual o anacrônico e o que ainda não se configurou em uma unidade estruturada são forças premissoras, pois toda mídia se alimenta de velharias.

Para Fredric Jameson (1995), existe uma interrelação da cultura de massa e da cultura erudita. Para ele, o emacimento da fronteira entre a cultura erudita e a de massa é uma das principais características do contemporâneo. Sobre o conceito de repetição, o autor afirma que não há origem, nem original, ou seja, depois de assistir a novela, a obra passa a ser tida como cópia. Dessa feita, nem a minissérie perde seu valor para quem já leu a obra, nem a obra perde seu encantamento pelo fato de já ter visto o filme antes.

O romance *Dom Casmurro* é construído a partir de um flash-back. O mesmo é composto por 148 capítulos curtos, com títulos bem precisos, que refletem o seu conteúdo. A ação se passa no Rio de Janeiro da época do Império, havendo inúmeras referências a lugares, ruas, bairros, praças, teatros, salões de baile que evocam essa cidade imperial, existe também algumas referências a São Paulo, lugar onde Bentinho foi estudar Direito. Também a Europa é referenciada, pois foi lá onde morreu Capitu.

*Dom Casmurro* narra em primeira pessoa a história de Bentinho que, por circunstâncias várias, vai se fechando em si mesmo e passa a ser conhecido como Dom Casmurro. É um livro complexo capaz de fazer com que a cada

leitura se tenha uma nova interpretação. Ele cria um narrador que afirma que foi traído, levando o leitor a não decidir-se quanto à possibilidade de ser mentirosa ou verdadeira a desconfiança de Bentinho. A crítica tem se dividido com relação a possível traição de Capitu. Alguns consideram Bentinho como problemático e ciumento, sendo a esposa, Capitu, uma vítima desse marido desconfiado. Dessa forma, o romance é lido e relido, mas continua cada vez mais constituir-se um enigma bem elaborado pelo autor. São vários os temas abordados no livro a exemplo do adultério, do amor, da vocação para ser sacerdote, entre outros.

Existem algumas diferenças notáveis quando as narrativas literárias são expandidas para as mídias. É sabido que na obra literária, contamos apenas com elementos da escrita. No romance *Dom Casmurro*, a linguagem, é estritamente verbal, desse modo, contamos apenas com a utilização das palavras. Nessa narrativa, as ações e as sensações não são mostradas visualmente, mas organizadas de acordo com os recursos que a língua permite.

A minissérie *Capitu* relata a história do imenso amor entre Bentinho e Capitu nela encontra-se a mesma dúvida presente em *Dom Casmurro*. Dúvida essa, que trata da possível traição da personagem Capitu, porém a narrativa é desenvolvida por meio de uma linguagem moderna e atemporal. Nela o escritor ergueu um texto com modernidade formal, levando os espectadores a despertarem a imaginação acerca do fato central da trama. Desde o primeiro capítulo, nos deparamos com o protagonista Bentinho no metrô, contando a história a outro passageiro, sendo, dessa forma modernizada. A atualização mostra que a obra não está parada no tempo, enfatizando o caráter atemporal da escrita machadiana.

Na minissérie se mantém a estrutura da narrativa em que *Dom Casmurro* conta sua história mostrando as duas fases do romance. O amor adolescente de Capitolina, a Capitu que foi representada pela atriz Letícia Persiles, e Bento Santiago, o Bentinho, interpretado por César Cardadeiro, que assim como no livro, fazem um juramento de amor antes da ida do menino para o seminário.

A segunda parte da minissérie, qual demonstra o ciúme de Bentinho, foi interpretado pelo autor, diretor, ator, poeta e apresentador Michel Melamed. Nesse momento ele já estava casado com Capitu, Maria Fernanda Cândido. A partir daí Bentinho passa a ter ciúmes de sua esposa com o melhor amigo Escobar, vivido por Pierre Baitelli.

A adaptação dessa obra para a minissérie tentou ser fiel ao texto original, mantendo até certo ponto, o mesmo ritmo da narrativa e preservando as principais características do livro de Machado de Assis. Mesmo assim, tanto durante a exibição da minissérie, quanto depois, muitas críticas foram expostas, pois a comparação com a obra foi inevitável, sendo feita de forma imediata. Os principais questionamentos foram com relação à fidelidade da adaptação. Algumas críticas foram negativas, pois a modernidade empregada não agradou alguns leitores da literatura de Machado de Assis. Segundo eles, a ironia e a crítica mostrada na obra literária, não se fez presente na minissérie, esta dava ênfase aos cenários, figurinos, maquiagem, entre outras coisas. Enquanto outros defendiam que a adaptação deveria sim, ter liberdade em relação à obra original. A esse respeito Jameson afirma que:

Como no caso do simulacro, não há primeira vez de repetição, nem original do qual sucessivas repetições são meras cópias. Na cultura de massa, a repetição efetivamente valoriza o objeto original – o texto, a obra de arte – de tal modo que o estudioso da cultura de massa não tem objeto primário de estudo. (Jameson, 2005, p.20).

A comparação entre as narrativas nos permite verificar que a história é a mesma, contada praticamente na mesma seqüência e, em muitos momentos, os diálogos entre as personagens são idênticos.

O processo de transposição da arte literária para a mídia atual é uma forma de recriar a arte e de exibir textos consagrados pela crítica. Processo esse, que tem sido bastante usado contemporaneamente na elaboração de obras audiovisuais. É sabido que, ao mudar o suporte, necessariamente, ocorrem mudanças tanto na obra quanto em sua recepção, visto que alguns elementos presentes na obra não podem ser repassados para a narrativa imagética.

O ritmo televisivo do enredo de *Capitu* é fruto de um posicionamento do escritor a outra função social, trazendo uma nova relação com os espectadores, aproximando o texto do seu contexto, mesmo porque, hoje, há uma maior consciência da impossibilidade de um texto ser totalmente fiel ao original.

É claro que sentimos a ausência de alguns trechos, ou mesmo, de alguns capítulos do livro, porém temos textos em que há de fato uma aproximação real com a obra do autor homenageado. Consideramos que essa transposição da obra para a tela seguiu respeitosamente à letra do Machado, reunindo literatura, teatro e televisão. Em *Capitu* se faz presente elementos contemporâneos, visuais

e sonoros, contrastando com outros tradicionais que pertencem à cultura do século XIX, presentes no contexto machadiano.

Tem-se alguns recursos utilizados na minissérie que a torna verossímil, aproximando – a, cada vez mais, do texto *Dom Casmurro*; a ênfase que é dada aos olhos de Capitu, nos faz lembrar as cenas de *Dom Casmurro*. Tais recursos utilizados simbolizam as memórias e as fantasias do narrador personagem, como podemos ver na cena de amor entre Bento (Michel Melamed) e Capitu (Maria Fernanda Cândido).



Essa cena, sem dúvida, nos remete a descrição que o narrador faz dos olhos de Capitu na obra *Dom Casmurro*, “olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada, daqueles que puxam para dentro”.

Os símbolos da modernidade estão presentes em inúmeros momentos de *Capitu*, como por exemplo, no momento em que o narrador Dom Casmurro atende um aparelho celular. Em *Capitu* vemos imagens do século XIX e do século XXI em várias de suas cenas. No término da minissérie há uma mistura do passado e do presente como as imagens do trem, que simboliza a modernidade do século XIX.

Na trilha sonora também há uma mistura do moderno com o clássico, como podemos ver nas composições originais de Tim Rescala e Chico Neves e em músicas clássicas. Além de rock de cantores e grupos internacionais. As canções brasileiras não ficaram de fora como músicas da banda nacional Manacá. Entre diversas outras músicas, temos na minissérie, também, o toque de Jimi Hendrix e Janis Joplin.

No que se refere à linguagem da minissérie, nota-se uma transposição da obra original de Machado, sendo assim, de natureza arcaica, porém, embora as palavras tenham sido fiéis ao original de Machado, o autor teve liberdade para deixar a inventividade se sobressair. Como vemos na cena em que, por ciúme, Bentinho tem vontade de cravar suas unhas no pescoço de Capitu, tirando-lhe a vida. Essa é apenas uma das tantas cenas em que o autor deixa a improvisação permear o processo criativo de *Capitu*.

Os impactos visuais e imagéticos, sem dúvida, foram essenciais para a minissérie. *Capitu*, claro, dentro do contexto e de sua realidade, é bastante fiel a sua origem. Porém, nas palavras do próprio Carvalho, seu interesse não era fazer uma adaptação de *Dom Casmurro*, mas apenas uma aproximação com a obra.

Costumo dizer que não acredito em adaptações, acho que as adaptações sempre são de certa forma, o achatamento da obra, um assassinato do texto original. Por conta disso, defino o trabalho feito na minissérie como uma aproximação. (CAPITU – CARVALHO, p. 75).

Apesar de Machado de Assis sempre ter sido um grande desafio para os diretores de TV e cinema, no que se refere à adaptação de suas obras para esses veículos, podemos dizer que Carvalho se sobressaiu muito bem no que ele chamou de “diálogo” com a obra *Dom Casmurro*. Como veremos, encontramos opiniões bem formuladas e favoráveis a respeito do trabalho de Luiz Fernando Carvalho:

A produção foi felicíssima na escolha do elenco e dos figurinos, que permitem que se tenha a dimensão exata da profundidade dos personagens... as cores mais fortes, como o azul, AMARELO, roxo, vermelho, negro e branco... deixam perceber tanto no cenário, quanto no figurino as personalidades do envolvidos na trama... sim trama... pois Capitu é uma estória de amor e ódio...ciúme e decepção...intrigas, dúvidas, suspeitas...nada de crítica aos costumes da época (...) Essa é a intenção do autor, personagens caricatos, over mesmo, para mostrar sua profundidade e do texto... pois o TEXTO de Machado é o mai importante... a imagem completa o conjunto (S.CÉSAR, 2008).

Irene Machado (2007), afirma que na semiosfera a linguagem não deve ser considerada apenas do ponto de vista lingüístico ou mesmo da configuração gráfico-sonora do alfabeto verbal. Para ela, é necessária a sistematização de outros códigos culturais como aqueles sonoros, gestuais, visuais e cinéticos, pois tais códigos criam sistemas semióticos específicos. Dessa forma, uma imagem como a que se segue extraída de *Capitu*, muitos códigos devem ser levados em consideração como: os figurinos, a maneira como as faces dos personagens demonstram admiração, seus gestos, enfim, todos os detalhes que são possíveis de se enxergar têm um papel fundamental para a semiótica.

A minissérie *Capitu*, caracteriza-se por apresentar uma linguagem de imagens e sons que torna a palavra desnecessária em muitas cenas, por isso, em uma análise semiótica os elementos visuais, sonoros e verbais, como já expomos, devem ser levados em consideração, visto que tais marcas que não estavam presentes no livro são capazes de dizer muito acerca dos personagens.



O ritmo televisivo do enredo, *Capitu*, alia-se a um novo posicionamento do escritor, a outra função social de escrita e a uma nova relação com o público leitor. Jameson sugere que a permanência do gênero na cultura de massa não é um retorno a velhas estruturas. Está “a serviço da situação qualitativamente muito diferente da repetição”, cujo persistente parceiro é o realismo (p.19). A repetição é muitas vezes convertida em diferença.

A semiótica interessa para o caso das narrativas midiáticas contemporâneas, pois com o auxílio de uma midiosfera, pode ajudar na compreensão das formas de diálogo entre a literatura e sistemas semióticos não literários.





Podemos concluir que na expansão das narrativas literárias para a mídia se fazem necessárias estratégias de adaptação para o sistema semiótico, pois tal adaptação traz consigo a influência do momento. Os cenários cinematográficos, para maior percepção do público, “materializam” nas telas muitas das condições que os textos históricos descrevem. As imagens apresentadas nos filmes entram na construção de seu discurso dialogando com outros discursos presentes no contexto da época de sua produção. As imagens tendem a estarem mais próximas desse contexto, sendo, por isso, muito difícil encontrar numa adaptação uma fidelidade rigorosa a obra original. No entanto, em *Capitu* encontramos estratégias de adaptação que nos remetem de forma direta a obra *Dom Casmurro*. A minissérie *Capitu*, chamou à atenção dos telespectadores por pontuar o visual anacrônico dos cenários, além de figurinos com elementos modernos.

#### REFERÊNCIAS:

BOUGNOUX, Daniel. *Meios ambientes, mídia, midiologia*. In: *Introdução às ciências da informação*. Petrópolis: Vozes, 1995.

BRASIL JUNIOR, Antonio da Silveira, GOMES, Elisa da Silva, OLIVEIRA, Maíra Zenun. *Os Maias- a literatura na televisão*. In: *Revista habitus*. V.2, n.1, 2004, p.50-2. Disponível em <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Andréia Kelly. Rio de Janeiro: TV globo, 2009. DV

CARVALHO, Alfredo de. *Preservando a memória da imprensa e construindo a história da mídia no Brasil*. Rio Grande do Sul, 2005. DEBRAY, Régis. *Midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

JAMESON, Fredric. *Reificação e utopia na cultura de massa*. In: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

MACHADO, Irene. *Por que semiótica?* In: Machado Irene ( Org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007.

MARTINUZZO, José Antonio. *Mídia e Memória Estudantes de Jornalismo da Ufes escrevem a história da comunicação capixaba*. In: III Encontro Nacional da Rede

REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo:Ateliê Editorial, 2004.

RICOUER, PAUL. *Tempo e narrativa*. Campinas: Hucitec, 1995.

## CARAVAGGIO E FLAUBERT: RELIGIÃO E MORTE

MIRANDA, Eugênia  
UnB1 - genia05@gmail.com

### RESUMO

O artigo faz uma leitura comparativa entre obras de cunho religioso do pintor Caravaggio e o conto “Um coração simples”, do livro *Três Contos*, de Flaubert. Os eixos da comparação são os tratamentos dados à religião, nos moldes institucionalizados pela igreja Católica e a retratação da morte tendo em vista a recorrência desses temas em ambos. Caravaggio e Flaubert têm muitos pontos de interseção em seus modos de criação. Um buscava a realidade atingida pela luz e o outro, a palavra exata – *Le mot juste*. Ambos eram seres dialéticos, foram inquiridos por conservadores escandalizados com suas obras inovadoras e cada um a seu tempo, obviamente, deixava claramente suas impressões e oposições sobre a hipocrisia e a moralidade de suas épocas. Caravaggio era um ser paradoxal que incrivelmente conseguiu driblar a época castradora da Inquisição se arriscando a representar o sagrado em meio a prostitutas, mendigos, trabalhadores, enfim, gente simples e comum do povo que vivia em Roma na metade do século XVII. Flaubert, com fina ironia e utilizando a técnica do claro-escuro de Caravaggio em seu conto, descortinou a sociedade francesa do século XIX revelando o vazio a ser preenchido pela religião, como escape da alma encarcerada no tédio de uma província do interior. Por outro lado, em suas obras, vertiam grande espiritualidade e jorravam sentimentos profundos com grande sentido interior. Assim, a investigação se pautará em como os dois temas são tratados na pintura de Caravaggio e no decorrer da narrativa do conto “Um coração simples”, de Flaubert, e de que modo eles se coadunam ou se afastam. Quanto a Caravaggio, o esforço será em nos concentrarmos somente nas obras em que a religião e a morte aparecem de formas imbricadas.

### PALAVRAS-CHAVE:

Caravaggio, Flaubert, Religião, Morte.

“Talvez a morte tenha mais segredos para nos revelar que a vida.”  
Flaubert

Em “Introdução a Velázquez”, do livro *Ensaio de Estética* (2011), Ortega Y Gasset, para elucidar a iluminação feita no quadro *bodegones* de Velázquez, faz referência à técnica de pintura de Caravaggio e chega à conclusão de que, apesar das intenções entre os dois pintores serem diferentes, a luz é a mesma. Para Ortega Y Gasset, Caravaggio foi um revolucionário na medida em que questionava a pintura europeia com seus quadros que produziam “espanto, como os atos de

um terrorista” (Ibidem, p. 175). Todavia, inovava apenas por se reduzir à introdução de personagens populares e em mudar o sentido da iluminação em sua obra.

Esse mote influenciou este estudo, não no sentido reducionista de Ortega Y Gasset, pois Caravaggio era mais do que um introdutor da figuração do povo em obras de arte, subversivo não apenas em sua personalidade, mas autêntico para a sua época ao escancarar o lado humano dos temas sagrados, revelando assim a sua visão do mundo, tomando emprestado o termo de Argan (2003) pelo “pensamento da morte”.

Dois séculos depois de Caravaggio, encontramos no escritor Flaubert uma estética reveladora no conto “Um coração simples” na forma de apresentar a protagonista, uma criada banal. Mas é possível um diálogo interartes? O que há em comum entre os dois, ou melhor, há algo que os une?

Caravaggio e Flaubert têm muitos pontos de interseção em seus modos de criação. Um buscava a realidade atingida pela luz e o outro, a palavra exata – *Le mot juste*. Ambos eram seres dialéticos, foram inquiridos por conservadores escandalizados com suas obras e cada um em seu tempo, obviamente, deixava suas impressões e oposições sobre a hipocrisia e a moralidade de suas épocas. Por outro lado, suas obras vertiam grande espiritualidade e sentimentos profundos com grande sentido interior.

É nesse sentido que a aproximação será feita, pois consideramos que morte e religião são temas constantes em ambos. Assim, a investigação se pautará em como esses dois temas são tratados na pintura de Caravaggio e no decorrer da narrativa do conto “Um coração simples”, de Flaubert, e de que modo eles se coadunam ou se afastam. Quanto a Caravaggio, o esforço será em nos concentrarmos nas obras em que a religião e a morte aparecem de formas imbricadas.

## **CARAVAGGIO, SUA VIDA, SUA OBRA**

Caravaggio foi o mais controverso pintor do Barroco italiano. Sua vida pessoal, pautada pela marginalidade, é digna de um romance ao estilo capa e espada em que certamente seria um anti-herói.

Filho de um construtor arquiteto que trabalhava para o marquês do burgo de Caravaggio - Francesco I Sforza -, após a morte do pai, aproximadamente

aos dez anos, foi enviado a Milão para estudar pintura com Simone Peterzano. Nesse período visitou capelas, igrejas, entrou em contato com grandes pintores e absorveu suas obras. Em Roma passou por outros ateliês, viveu momentos de completa penúria, conheceu a alta sociedade, obteve fama e decaiu. Seus quadros com temas religiosos viriam à tona por volta de 1595, em sua maioria encomendados pela igreja Católica para ornar os altares das igrejas, servindo também à ideologia da Contrarreforma.

Nesse período a arte servia como instrumento da fé, sendo objetivo da igreja envolver emocionalmente os fiéis para trazê-los de volta ao seu seio. Obras que fugiam ao padrão de refinamento e às belezas celestiais que preservassem o mistério sacro não eram toleradas pela Inquisição do Santo Ofício, estabelecido pelo Concílio de Trento. Caravaggio teve algumas obras recusadas e tidas como vulgares. Na verdade os quadros rejeitados não estimulavam o sentimento religioso, antes sugeriam o mundo presente: “não há diferença entre o sentimento do real e o sentimento do divino” (ARGAN, 2003, p. 248). E, graças ao seu talento artístico, foi acolhido pelo cardeal Francesco Maria Del Monte<sup>1</sup> que o incentivava, patrocinava e protegia.

### **Obsessão pelo sofrimento, pela morte.**

Caravaggio quase sempre conseguiu driblar a época castradora da Inquisição se arriscando a representar o sagrado em meio a prostitutas, mendigos, trabalhadores, enfim, gente comum do povo que vivia em Roma na metade do século XVII.

Na obra *Judite e Holofernes* (fig. 1), Caravaggio pintou o ápice da história contada no Velho Testamento, em que o povo de Israel foi salvo por Deus por meio da beleza da mulher (reificada como um instrumento de salvação). Ao degolar o inimigo, Judite liberta a sua nação e reforça a fé perdida. No quadro, a luz direciona o nosso olhar para detalhes e faz com que prestemos atenção na morte, na dor e no sofrimento exposto na selvageria do texto bíblico.

---

<sup>1</sup> Segundo Haskell (1997), Del Monte era um mecenas rico, refinado e corrupto “que vivera apenas para os prazeres – os banquetes, as diversões no teatro, as festas em que, “na ausência de mulheres, eram rapazes vestidos de moças que dançavam entre si” (op. cit, p. 54).



Figura 1

Diante da morte, a figura de Judite é dicotômica: com sensualidade e maestria, ela maneja a espada, todavia sua expressão não revela triunfo, só frieza que contrasta com o ato, com o sangue jorrando da garganta cortada, dos olhos revoltos e da boca torcida que sublinham o terror no qual Holofernes morreu.

Do mesmo modo, em sua obra Davi com a cabeça de Golias (fig. 2), Davi não demonstra cólera, nem há sinal de vingança cometida em honra da tribo dos fariseus, ao contrário, olha com ternura e sem triunfo a cabeça do morto. Um autorretrato macabro, em que Caravaggio se põe como o vilão, ele é o monstro Golias derrotado pela morte. Seus olhos não se fixam, a boca entreaberta mostra os dentes limados. Davi, o herói, emerge do negror para a luz que banha os personagens.



Figura 2

Alegorias potentes e maniqueístas se revelam: Judite encarna a Igreja e Holofernes, a potência do mal, na agonia da morte, reproduzida pela veia inchada

na testa, o arqueamento das sobrancelhas, as órbitas saltadas dos olhos. Já no embate desigual, Davi é a encarnação do humilde, de alguém que triunfará como rei e é tipificado pela Bíblia como a pessoa de Jesus. Golias (Caravaggio) é a personificação de quem é capaz de vilanias, de ações mundanas e prepotentes.

O pintor alcançou sua maturidade artística ao redor de 1600, quando recebeu sua primeira encomenda pública para decorar a capela Contarelli, na igreja de San Luigi dei Francesi. Nela pintou três cenas da vida de São Mateus. Segundo os objetivos deste estudo, vamos nos deter em O Martírio de São Mateus (fig. 3).



Figura 3

A cena é do assassinato acontecido no primeiro século D.C. Segundo Evangelho apócrifo, São Mateus pregava na Etiópia e, ao ressuscitar o filho do rei, faz com que a família real se converta à religião a ponto de a princesa Efigênia se consagrar à castidade. Tempos depois, ela se recusa a casar com Hirtaco, agora rei, e este exige a interseção de São Mateus, que, se opondo, é assassinado no altar por um soldado.

Caravaggio recria em sua tela um clima de desolação. Todos estão contorcidos pelo espanto do homicídio. O próprio artista se retrata no quadro com um ar triste e envelhecido por uma espessa barba e bigode. Um anjo, com aparência de cupido, oferece uma palma (símbolo da vitória do santo sobre a morte) ao santo caído no altar. Este, sem marca alguma de santidade, ao invés do reflexo instintivo de proteção característico de quem se sente ameaçado, está calmo, sem resistência, chega mesmo a oferecer o seu corpo ao trespassse da espada.

A roupa do soldado assassino chama a atenção por sua inconveniência: um tecido enrolado em volta da cintura e a cabeça ornada por uma faixa. Toda a luz se foca nesse corpo sensual, belo, forte. Seu corpo escultural se irradia, como se o crime o excitasse. Caravaggio, ao pintar um executor vigoroso, exibindo todas as saliências de seus músculos, imprime um toque voluptuoso, terreno a uma cena brutal, porém religiosa.

Derrida (1999) se pergunta qual o significado de se dar à morte, de morrer pelo outro oferecendo a própria vida. Nesse sentido, o que dizer sobre o teste imposto a Abraão por Deus (fig. 4) quando Ele pede o sacrifício de seu filho amado? Sartre põe em dúvida a ideia de sacrifício de Isaac: Quem é que afinal mo prova? 1973, p. 114). Para Derrida, essa história é monstruosa: “(...) um père prêt à Donner la mort à son fils et aux siens ce qu’il va faire et sans savoir pourquoi, quel crime abominable, quel mystère effroyable (tremendum) au regard de l’amour, de l’humanité, de la famille, de la morale !». ( DERRIDA, 1999, p. 97)<sup>2</sup>.



Figura 4

É essa história alegórica do Velho Testamento que se explica à luz da fé e prefigura a imolação de Cristo que Caravaggio transpôs para a tela. O “pintor das trevas” se permite a uma paisagem suave do crepúsculo em tons amarelo e azul no fundo da tela. Abraão não se contorce de angústia pelo sacrifício encomendado. Ele brutaliza seu filho para assassiná-lo com uma faca, enquanto olha com dúvida para o anjo que lhe indica o animal enviado por Deus. Isaac,

<sup>2</sup> “Um pai prestes a dar a morte a seu filho e aos seus, isto que ele fará e sem saber o porquê, que crime abominável, que mistério horrível (tremendum) aos olhos do amor, da humanidade, da família e da moral!” (Tradução minha).

prestes a ter a garganta cortada, infla as narinas e solta um grito de horror ao ser torturado pela morte.

Caravaggio viveu pouco, teve uma vida conturbada, foi levado à prisão por diversas vezes e motivos e, no auge de sua fama artística, em 1606, assassinou um homem por motivo torpe. Foragido, ele foi de Roma para Nápoles, depois acolhido em Malta, onde inacreditavelmente lhe concederam a cruz de cavaleiro. Ali se envolveu em uma desavença com um oficial e fugiu para a Sicília. Excluído da ordem, e novamente em Nápoles, motiva pessoas poderosas para interceder junto ao papa em busca do seu perdão pelo crime cometido em Roma. Mesmo nessa situação não parou de pintar.

Sua inclinação pela morte é mostrada em mais um quadro. Trata-se de A morte da virgem (fig. 5), recusado por ter sido considerado uma blasfêmia pelo clero. A jovem retratada era uma prostituta que morrera afogada.



Figura 5

Na composição da cena, o semblante da Virgem iluminado mostra o rosto desfigurado pela morte. A posição da mão intensifica o aspecto inchado do ventre, o vestido é um vermelho carmim gritante, o que não condiz com a pureza da mãe de Cristo. Cabisbaixos, todos assistem à morta. Não há elementos que liguem a cena à santidade da Virgem, ao contrário, o quarto é escuro, não há anjos nem glória, nem pompa celeste. É uma morte ordinária retratada em seu aspecto físico e mundano.



A decapitação de São João Batista (fig. 6), obra realizada em Malta, retrata mais uma vez com crueldade e violência uma cena religiosa. O tema da decapitação e a relação entre o carrasco e a sua vítima são retomados.



Figura 6

O assassinato é testemunhado em uma prisão por dois rostos atrás de uma janela gradeada. A cena é observada em silêncio: uma serva prestes a receber a cabeça decapitada, um carcereiro apontando o local a ser depositada a cabeça, uma senhora, a única desesperada com a cena, o assassino e sua vítima.

João Batista, com a face esmagada contra o solo, está submisso, tem a fronte branca, os olhos apagados, a boca entreaberta. O carrasco, seminu, o agarra pelos cabelos e retira a faca da cintura para decepá-lo integralmente.

É o único quadro de Caravaggio assinado, emblematicamente assinado no sangue que jorra do pescoço de São João: seria o pintor se identificando com a vítima? Mais uma vez, o ato do assassino é valorizado pela luz.

Ao tentar regressar a Roma, em 1610, Caravaggio morre, ignorando o perdão que o Papa havia lhe concedido. Sua morte na praia de Porto Ercole é pautada por mistérios (malária, assassinato por encomenda, rixa?).

## **2. O CLARO-ESCURO E FELICIDADE: PROTAGONISTA QUE NÃO PROTAGONIZA**

Se, por um lado, Caravaggio estampava o feio, o grotesco patenteado nas rugas, sujidades, assumindo, assim, a condição humana das imagens sacras, Flaubert estapeia a sociedade burguesa ao buscar também a consonância entre arte e realidade no cenário do século XIX.

Caravaggio tinha obsessão pela morte, e os seus modelos eram representantes sem distinção social que assumiam em seus quadros com temática religiosa uma posição trágica, o mesmo ocorrendo em “Um coração simples”. Há tragédia maior do que uma vida nula, que não é vivida?

O perfil de Felicidade figuraria perfeitamente em um quadro de Caravaggio. Era órfã, envelheceu rapidamente, trabalhava como um animal de carga, em suma, era uma simplória.

Guardadas as peculiaridades, temos duas formas de revelar o nada absoluto pelo tenebroso. Em Caravaggio, o negror total assume o papel do que não se quer revelar. No campo lexical do conto, fica perceptível essa estratégia.

Flaubert traz imagens de morte em plena luz: “aqui e acolá, havia grandes árvores mortas que faziam ziguezagues com seus galhos no ar azul.” (FLAUBERT, 1996, p. 28). Ele trata com maestria a técnica do claro-escuro em seu conto. A ausência, a ideia de que falta algo que deveria ser preenchido é sentido na leitura da narrativa, sendo, portanto, notório que são os leitores que devem completá-la da maneira que lhes aprouver. Quem tem medo do vazio não lê Flaubert.

Felicidade é uma protagonista que não protagoniza. É como se todos os personagens que passam por sua vida fossem iluminados, clarificados quando postos em cena, e ela, apesar de protagonista, fica à sombra, encarna a concepção da ideia de vazio, é o nada que se faz sentir pelos seus silêncios. Voltarei a esse tema.

Flaubert trata a filosofia dogmática da igreja Católica com cinismo, e, no conto, subjaz o tema da morte. Felicidade é como um objeto que sua patroa possui e, por esse motivo – e só por este –, sua empregadora é invejada pela vizinhança. Por ter uma alma pura, que não foi corrompida pela sociedade, ela nasceu para servir, pois ama as pessoas simplesmente como são e não pelo que possuem. Sendo uma pessoa inculta, ancora-se numa religião que não abstrai: “Quanto aos dogmas, não compreendia absolutamente nada, nem mesmo se esforçava para compreendê-los.” (FLAUBERT, 1996, p. 34).

Seus conhecimentos religiosos foram adquiridos de modo enviesado. O Velho Testamento era um assombro, pelas palavras do padre, ela, tal qual Caravaggio, transformava em imagens os acontecimentos narrados, sempre temendo a ira de Deus. Já com o Evangelho, identificava-se porque era próximo à sua vida:

(...) todas essas coisas familiares de que fala o Evangelho, encontravam-se em sua vida; a passagem de Deus as havia santificado; e ela sentia mais afeto pelos cordeiros por amor ao Cordeiro, e pelas pombas, por causa do Santo. (FLAUBERT, 1996, p. 33).

A morte está presente no conto desde o início. Não se sabe como morreu o marido da senhora Aubain, mas, mesmo morto, ele se presentifica na casa. Felicidade sentia medo da sua presença e das lembranças dele infestando todos os cômodos.

O campo lexical adotado por Flaubert, a palavra “calvário”, por exemplo, dá o tom da vida de Felicidade. Não conseguindo se despedir do sobrinho Vítor, recrutado para uma viagem como marinheiro, “Felicidade, ao passar pelo Calvário, quis recomendar a Deus aquele a que ela mais amava; e rezou durante muito tempo, de pé, com as faces banhadas em lágrimas, os olhos voltados em direção às nuvens.”(ibidem, p. 43).

Felicidade é silenciosa, quando a ouvimos é para tentar consolar a Sra. Aubain, que não tinha notícias da filha internada em um convento. Ela diz não ter também notícias do sobrinho, mas a senhora não se importa, causando uma indignação passageira em Felicidade.

Uma antecipação no conto nos induz a acreditar que Vítor e Virgínia terão destinos iguais, ou seja, é como se Felicidade sentisse que ambos morreriam precocemente: “As duas crianças tinham uma importância igual, um lugar em seu coração as unia e seus destinos deviam ser os mesmos.” (ibidem, p. 46).

A carta noticiando a morte do sobrinho, lida pela Sra. Aubain, é seca: “— É uma desgraça... que lhe anunciam. Seu sobrinho... Morrerá. Não diziam mais nada.”( ibidem, p. 48-49). Felicidade não chora, pois nota que a morte de Vítor foi insignificante para a irmã e, por sua natureza, retoma a rotina na casa.

Pouco tempo depois, Virgínia morreu no convento, a cena transcrita lembra o quadro “A morte da Virgem”, de Caravaggio, mas, como o seu próprio nome indicava, morreu imaculada:

(...) viu Virgínia estendida de costas, com as mãos juntas, a boca aberta e a cabeça para trás sob uma cruz negra que se inclinava sobre ela, entre as cortinas imóveis, menos pálidas que seu rosto. A sra. Aubain, aos pés do leito que abraçava, soluçava de agonia. A madre superiora estava de pé à direita: Três candelabros sobre a cômoda faziam manchas vermelhas e a névoa esbranquiçava as janelas. (FLAUBERT, 1996, p. 55).

### Morte e religião se misturam numa cena macabra:

Durante duas noites, Felicidade não deixou a morta. Repetia as mesmas preces, aspergia água benta sobre os lençóis, voltava a sentar-se e contemplava-a. (...) notou que o rosto havia amarelado os lábios azulados, o nariz afinava-se, os olhos afundavam. Beijou-os diversas vezes e não teria experimentado nenhuma imensa surpresa se Virgínia os houvesse reaberto; para semelhantes almas o sobrenatural é muito simples. Fez sua toalete, envolveu-a no lençol, desceu-a para o esquife, colocou-lhe uma coroa, estendeu seus cabelos (...) (FLAUBERT, 1996, p. 56).

No enterro da moça, sentiu-se enterrando o sobrinho, já que ela havia renunciado que os destinos de ambos seriam semelhantes. Percebe-se que Felicidade se conforma com a morte e volta com facilidade a sua vida inútil de sempre. Já a Sra. Aubain tinha visões de sua filha e marido mortos e, por isso, permanecia trancada no quarto. Felicidade a faz voltar para a realidade.

As duas ficaram próximas a ponto de se abraçarem no quarto repleto de lembranças da menina. Então, Felicidade “ficou-lhe grata como por uma caridade e doravante adorava-a com uma devoção bestial e uma veneração religiosa.” (ibidem, p. 63). A partir desse abraço, Felicidade se humanizou a tal ponto que ajudava a todos que julgava querer cuidados: os doentes, o polonês (desentenderam-se depois, deixando no ar uma dúvida sobre o motivo), um velho atroz e muito doente.

A senhora Aubain morreu em decorrência de uma pneumonia aos setenta e dois anos. Felicidade, tempos depois, é acometida pela mesma doença, contudo a sua morte foi arquitetada de forma tão especial que deixaremos o relato para o fim.

Felicidade morreu virgem, apesar das tentativas frustradas de seu único namorado de deflorá-la. Sua vida foi uma sucessão de frustrações e perdas. Não se casou (sarcasticamente, o nome Theodore, seu noivo, significa “dádiva de Deus”), foi trocada por outra mais velha e rica.

Sua vida se guiava pelo calendário das festas sacras: “Depois os anos passaram, todos iguais e sem outros episódios senão a volta das grandes festas: Páscoa, Assunção, Todos os Santos.”. (ibidem, p. 59).

Ela tinha muita dificuldade em imaginar o Espírito Santo que se fazia às vezes ave, às vezes fogo, às vezes sopro. Aprendeu o catecismo por imitação, pela educação religiosa de Virgínia. Os ritos da religião católica a fascinavam tanto que a primeira comunhão lhe era algo tão extraordinário que a fazia tremer. O claro-escuro pode ser notado na própria cerimônia de comunhão na igreja:

Durante toda a missa, senti uma **angústia**(...); fez-se silêncio. (...) Passo a passo e de mãos juntas andavam em direção ao **altar todo iluminado**, ajoelhavam-se no primeiro degrau, recebiam sucessivamente a hóstia e, na mesma ordem, voltavam aos seus genuflexórios. (FLAUBERT, 1996, p. 35-36). (grifos meus)

Como Caravaggio, que se retratava em seus quadros, Felicidade se transportava em seu imaginário para o corpo de Virgínia no momento da comunhão: “(...) parecia ser ela mesma aquela criança; aquele rosto se tornava seu, aquele vestido a vestia, aquele coração batia em seu peito; no momento de abrir a boca, fechando as pálpebras, estava a ponto de desmaiar.” (ibidem, p. 36).

Felicidade é o breu. É como se a sua existência fosse nula, quase invisível. Quando recebe a eucaristia, não é no templo central (luz), mas na sacristia (escuro). “No dia seguinte (...) apresentou-se na sacristia para que o padre lhe desse a comunhão. Recebeu-a devotamente, mas não experimentou as mesmas delícias.” (ibidem, p. 36).

As pessoas vão atravessando sua vida numa sucessão até ganhar o papagaio Lulu. Ele não era benquisto pelas pessoas. Quando sumiu, a pobre ficou “com a morte na alma”. Em decorrência disso, adoeceu e como seqüela de um resfriado ficou surda, conseguindo somente ouvir a voz do papagaio. Ele reapareceu depois.

Quando Lulu morreu, foi empalhado por Felicidade, que se enclausurava mais e mais em um mundinho silencioso, hierofânico, capaz de ver no papagaio uma manifestação religiosa - a imagem do Espírito Santo:

Na igreja, sempre que contemplava o Espírito Santo, observava que nele havia algo de similar com o papagaio. A semelhança pareceu-lhe ainda mais evidente em uma imagem de Épinal (...). Com as asas de púrpura e o corpo de esmeralda era realmente o retrato de Lulu. (FLAUBERT, 1996, p. 79).

Ao ver no pássaro a imagem santificada do Espírito Santo, repreendia Deus por ter optado por uma pomba que não tinha voz. Flaubert astutamente alfineta a Igreja colocando esses pensamentos na protagonista uma vez que papagaio não pensa por si, apenas repete o que lhe é ensinado. Eliade nos lembra que, para as pessoas religiosas, o sobrenatural está “indissolavelmente ligado ao “natural”, que a Natureza sempre exprime algo que a transcende”. (ELIADE, 2011, p. 100). Nesse caso, o papagaio é venerado não porque seja papagaio, mas por possuir uma sacralidade que ela pensa possuir, é uma hierofania. Nas palavras de Eliade: “Encontramo-nos diante do mesmo ato misteriosos: a manifestação

de algo “de ordem diferente” – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” (ibidem, p. 17)”. Ou seja, o Espírito Santo se manifestava no papagaio, apesar de continuar a ser ele mesmo, tornava-se outra coisa aos olhos de Felicidade; ele se transmudava de sua realidade animal, material, para algo sobrenatural, imaterial.

Sua relação com o papagaio empalhado toma proporções ora de idolatria (ajoelhava-se diante do animal), ora de um prazer quase sensual: “(...) o sol entrando pela lucarna atingia seu olho de vidro, fazendo jorrar um grande raio luminoso que a fazia entrar em êxtase.” (FLAUBERT, 1996, p. 83).

Nas comemorações de Corpus Christi, o pátio da casa em que Felicidade vivia só e doente fora o escolhido para a montagem de um dos altares. Caravaggio via nas figuras santas o seu lado humano, Felicidade via no pássaro uma santidade imprópria, beirando o ridículo de colocá-lo no altar e ainda com a anuência do padre.

A imagem da ave se degradava. Mesmo empalhado, os vermes o devoravam, ele tinha uma asa quebrada e do ventre lhe escapava a estopa. Felicidade perdeu a visão nessa época.

Aliás, o seu nome é tão inapropriado quanto a santidade do papagaio. Para Abbagnano, Felicidade significa “estado de satisfação devido à situação no mundo. A noção difere de bem-aventurança, que é o ideal de satisfação independente da relação do homem com o mundo, por isso limitada à esfera contemplativa ou religiosa”. (ABBAGNANO, 2007, p. 445).

A morte de Felicidade deveria ser como a de uma santa que abnegou sua vida em favor dos outros, todavia a sua morte é sensual, envolta em um ar místico que incluiu prazer e devoção religiosa como um claro-escuro ao estilo caravaggesco.

No momento da procissão, em seu quarto, teve uma alucinação lasciva, inalando com alegria tudo que lhe chegava pelo olfato. Seu êxtase divino se dá no silêncio, apenas seu coração suavemente para e no último suspiro o papagaio lhe aparece gigantesco encarnando, enfim, a forma pela qual viveu a religião.

## **CONCLUSÃO**

O percurso de análise traçado neste artigo nos permitiu concluir que a comparação temática entre Caravaggio e Flaubert é aproximativa. Cada qual com o seu método rompeu com tradições e inaugurou uma nova arte com linguagem e imaginação peculiares.

Ambos não apresentam a realidade pela ação. Caravaggio a congela no momento do ato, Flaubert a recheia com uma narração entremeada de descrições lacunosas, fornecendo-nos imagens e dados do meio século de vida da protagonista.

Caravaggio não faz uma obra para contemplação como esperava a Igreja do seu tempo, os seus quadros foram feitos para serem sentidos; o espectador o vive e é quase um cúmplice. O pano de fundo é religioso, mas o tema é o sangue e a morte retratada em vários de seus quadros.

Felicidade abnega a sua vida em favor dos outros, ela é pura entrega. Apesar de não conhecer o Espírito Santo, o Deus que lhe falam na igreja, vive como uma santa. Os personagens bíblicos pautam suas ações como desígnios de Deus, e Caravaggio os retrata em sua humanidade, com atos violentos.

Ambos estão em polos diametralmente opostos. Caravaggio conhecia os dogmas da Igreja, mas o subverte. Felicidade não os entendia e mesmo assim os acolhe com a sua maneira muito particular de enxergar o divino. Porém, a morte os liberta da singularidade de suas vidas.

Em Caravaggio, o lugar da morte na religião nos imprime apreensão. Em Flaubert, ela não é trágica, nem sangrenta, é um êxtase.

Caravaggio é fascinante, dado o sentimento paradoxal que nos causa. Devido a sua vida de lascívia e violência, no momento em que pinta, não é mais o homem físico que se apresenta, mas a sua essência.

Poussin apud Lambert (2001, p. 8) estava certo quando disse que Caravaggio veio para destruir as artes. Sim, ele destruiu, por meio do seu desejo violento de aniquilar com seus pincéis a arte que se fazia até então. Revela-se em suas imagens o desagradável, o indesejado, desmistificando a morte.

Felicidade, desprovida de amor, sempre perdoava a insensibilidade da patroa, foi explorada por sua família, devotava-se aos doentes, teve como recompensa a salvação pelo espírito santo (des)figurado em num papagaio.

No entanto, o inimigo comum tanto de Caravaggio quanto de Felicidade foi a própria vida. No caso dela, após uma vida de desventuras, a morte foi uma bela viagem. Não nos esqueçamos de que o homem é animal, humano e divino e essa tríade nos remete à epígrafe deste trabalho: a morte nada mais é do que um segredo desta vida.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. 3 v.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999. 208 p.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano : essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. – 3ª ed. - São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FLAUBERT, Gustave. *Um coração simples*. Tradução de Clotilde Mariano Vaz, Daniel Vaz e Simia Katarina Rickmann. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997.
- LAMBERT, Gilles. *Caravaggio*. Alemanha: Editora Taschen, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Ensaio de Estética. (Mona Lisa, Três quadros do vinho e Velázquez)*. Tradução e introdução de Ricardo Araújo – São Paulo: Cortez, 2011.
- SARTRE, Jean Paul; HEIDEGGER, Martin. *Existencialismo é um humanismo. A imaginação, questão de método. Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, v. 45).

## ANEXOS

Fig. 1 - Judith e Holofernes, 1558. Galeria Nacional de Arte Antiga na Roma.

Fig. 2- Davi com a cabeça de Golias, 1610. Galeria Borghese de Roma.

Fig. 3 - O martírio de São Mateus, 1599-1600. Contarelli Chapel, San Luigi dei France.

Fig. 4 - O sacrifício de Isaac, 1603. Galleria Degli Uffizi, Florença.

Fig. 5 - A morte da virgem, 1605-1606. Paris, Museu do Louvre.

Fig. 6 - A decapitação de São João Batista, 1608. Museu São João, La Valetta, Malta.



**(ENDNOTES)**

1 \*Eugênia Miranda é professora da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e Mestranda em Literatura Brasileira pela UnB. Atua na linha de pesquisa Literatura e outras áreas do conhecimento com orientação da prof<sup>a</sup>. Dra. Sylvia Helena Cyntrão. (genia05@gmail.com).

## CINEMA E LITERATURA: ADAPTANDO O AMOR NOS TEMPOS DE CÓLERA

Xavier, Larissa Pinheiro.  
UFC/ FUNCAP – larissapxavier@yahoo.com.br

### RESUMO:

Neste trabalho, analisamos a obra do autor Gabriel García Márquez, *O amor nos tempos do cólera* (1995), associando-a à sua adaptação para o cinema, título homônimo, analisando a cultura latinoamericana inserida no espaço e no enredo. À medida que esses romances são adaptados tem-se que observar todo o contexto sócio-cultural que envolve a trama e não somente se deter a aspectos de estrutura e linguagem. Os pressupostos teóricos supracitados servirão como referência para a análise do processo tradutório, da elaboração da narrativa, preocupando-se com o aspecto sócio-cultural da obra literária e fílmica, a partir de reflexões de teóricos no campo da tradução e da adaptação fílmica. A pesquisa conta com o financiamento da FUNCAP.

### PALAVRAS-CHAVE:

Adaptação fílmica, *O amor nos tempos do cólera*, Contexto sócio-cultural.

Quais são as escolhas ao se adaptar uma obra literária para o cinema? Como representar através de imagens as palavras expressas no texto? É possível ser “fiel”? As críticas são várias quando classificam o filme adaptado de obras literárias. O processo pode ser considerado como “vulgarização”, “traição” ou “infidelidade” de um texto dito original. Essas são algumas das questões sobre as quais nos propomos refletir nesta seção.

Segundo Robert Stam (2008, p. 20), a crítica à adaptação fílmica de romances tem sido muitas vezes discriminatória, pois considera que o cinema vem prestando “um desserviço à literatura”. Para o autor, não há comparação de um com o outro, pois o filme adaptado é diferente do original, ao mesmo tempo de ser também original, uma vez que muda o meio de comunicação.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

O que autor sugere, como podemos observar, é que a adaptação dispõe de um amplo e rico universo de opções e caminhos a serem percorridos. Da mesma forma que um texto literário pode promover uma série de leituras e interpretações,

assim também qualquer romance pode nos oferecer várias adaptações. Sendo a originalidade, portanto, nem possível e nem desejável nessas circunstâncias.

Para superarmos a crítica da fidelidade, como critério de análise, é necessária a percepção de que, quando classificamos uma obra como infiel ao original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, da temática e da estética da fonte literária. A palavra infidelidade é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida. O conceito de fidelidade é, por si só, extremamente problemático e questionável. Stam (2008), adotando uma postura desconstrutivista, questiona até sobre a possibilidade da fidelidade em adaptações já que mudanças são automatizadas, dado o caráter das mídias.

Umberto Eco (2007, p. 57-58), que destina seus estudos à tradução de um modo geral, entende que uma boa tradução deveria considerar principalmente a transmutação do enredo do texto de partida. Considera, ainda, a tradução não somente como questão linguística, mas como estrutura que pode ser transmutada e até realizada em outros sistemas semióticos. Poderíamos, segundo o autor, contar a história da *Odisséia*, de Homero, com o mesmo enredo, não somente parafraseando linguisticamente, mas também por meio de um filme ou de uma versão em quadrinhos. Mas é necessário que se respeite as particularidades de cada meio, já que

(...) na manifestação cinematográfica [por exemplo] contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e os outros tipos de som, muitas vezes escritos (sejam eles diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada se a cena se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou numa livraria), para não falar na gramática do enquadramento e a sintaxe da montagem (ECO, 2007, p. 60).

Ele diz que, independente do meio em que o texto de partida foi traduzido ou transmutado, cada um tem suas particularidades, suas características e sua linguagem. O cinema, por exemplo, usa imagens, movimento de câmera, legendas, som para auxiliar na construção do enredo.

Eco (2007, p.16) ainda afirma que uma discussão que perdurou por muito tempo nos estudos da tradução foi a questão da fidelidade ao original. Para o autor, a fidelidade tem a ver com a persuasão “de que a tradução é uma das

formas de interpretação” e o tradutor deve sempre visar reencontrar a intenção do texto, ou seja, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua e ao contexto cultural no qual foi cunhado.

Atualmente, com o estabelecimento do cinema como forma artística independente da literatura, as discussões sobre o não-reconhecimento do cinema como arte já são consideradas desnecessárias. Estudiosos, como o próprio Umberto Eco, Robert Stam, Jaques Aumont, Walter Benjamin, já consideram o processo de adaptação entre diferentes mídias como um processo cultural intrínseco à contemporaneidade, um processo que modifica até mesmo o ato de criação e distribuição da obra artística.

A adaptação fílmica reescreve uma narrativa, com o uso de outra linguagem, e se torna portadora de significação. “É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original” (BENJAMIN, 2001, p. 193). O processo entre linguagens, como no caso aqui citado, da literatura para o cinema, tem seus próprios recursos, suas técnicas, sua linguagem e sua abordagem.

É necessário, então, enxergarmos a adaptação fílmica não como subordinada à obra fonte, mas sim entendermos a mesma como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas nessa nova perspectiva é, desta maneira, a percepção do texto de chegada como a leitura de um romance, poesia ou drama fonte, um texto de partida. Tal leitura é inevitavelmente parcial, pessoal e conjuntural.

Ismail Xavier (2003), ao tratar da adaptação literária e suas múltiplas dimensões, a respeito da adaptação da literatura para o cinema, afirma que o filme pode tanto optar por:

Estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, (...) sem mudar a ordem dos elementos. (...) Nesse aspecto, é possível saber com precisão o que manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou. Mas dificilmente haverá consenso quanto ao sentido de tais permanências e transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolve elementos que se sobrepõem ao eixo da trama, como os de estilo que se engajam os traços específicos ao meio (Xavier, 2003, p. 67).

Observamos que, na visão do autor, é importante ter um conhecimento específico das diferenças entre a comunicação fílmica e a literária, assim como

um conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas no processo de organização da estrutura narrativa e as ideologias que se atribuem ao autor, ao cineasta e ao escritor.

Os estudos nessa área não podem, portanto, limitar-se à descrição de semelhanças e/ou diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Precisam tentar mostrar quais os mecanismos de canonização, integração, exclusão e manipulação que, subjacentes à produção do texto traduzido, operam nele continuamente, em vários níveis. Para cumprir esse objetivo, esses mecanismos tornam-se muito mais abrangentes do que meros estudos linguísticos, e não mais podem se desassociar dos estudos literários e culturais.

Se associarmos essa discussão ao romance de G. G. Márquez, percebemos a cultura latino-americana inserida no espaço e no enredo da obra. Ele mostra essa mescla através dos personagens dentro do contexto real, com comportamentos, costumes e ações que identificamos como parte de uma dada sociedade. À medida que esses romances são adaptados tem-se que observar todo o contexto sociocultural que envolve a trama e não somente se deter a aspectos puramente estruturais e linguísticos. O meio social no qual os protagonistas do romance estão inseridos é fator importante de influência nas suas atitudes e pensamentos, não como causa nem significado, mas como elemento que desempenha certo papel na construção do sujeito, segundo Candido (1965).

De acordo com Machado (2001, p. 24), a adaptação é uma forma de leitura, seja ela de quem lê, de quem traduz ou até mesmo de quem faz a crítica; devendo-se considerar que a tradução é uma relação de diálogo entre culturas diferentes. O resultado da tradução proposta constitui um novo produto, uma obra que adquire característica e *status* independente.

Brian McFarlane (1996) propõe uma perspectiva prática para a análise estrutural da relação entre obras literárias e cinematográficas. Para esse autor, a questão narratológica deve estar no centro das preocupações de qualquer estudo sobre o processo de adaptação – processo que considera ser pouco estudado pelos chamados críticos da adaptação, que voltam seus olhares para pormenores referentes à relação entre a literatura e o cinema.

Enxergando a adaptação como uma tradução intersemiótica, McFarlane propõe a realização de uma análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro que são adaptadas para o filme. A fidelidade

é logo descartada por esse autor como foco de análise, dado que “assim como os espectadores, independente do quanto eles reclamem sobre esta ou aquela violação do original, continuam querendo ver como ficam os livros nas telas” (MCFARLANE, 1996, p.7). Isso acontece na medida em que cada leitor cria imagens mentais sobre a obra que lê e, na maioria das vezes, o que vê na tela são imagens cunhadas segundo a interpretação de outro leitor.

Críticas à fidelidade dependem de uma noção de que o texto possui um significado correto alcançado apenas pelo leitor (inteligente), o qual o cineasta ou adere a este sentido ou, de certo modo, o viola ou “adultera”. (...) o crítico que briga por falhas na fidelidade está dizendo, na verdade, nada além disso: essa leitura do original, na forma que está, não condiz com a minha (Mcfarlane, 1996, p. 09).

O autor argumenta ainda que nem sempre as adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e ao público e ilustra essa questão apresentando estudos sobre adaptações ora mais fiéis ora menos fiéis às suas fontes literárias. Desta forma, McFarlane (1996) desenvolve sua proposta teórica sem priorizar esta ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e tendo como foco o estudo do processo, não seus resultados.

Para tanto, tendo em mente que seu método analítico foca-se na centralidade da narrativa, o autor sugere existirem nas obras literárias dois tipos de elementos: (1) aqueles que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico por meio de um *processo de transferência*; e (2) aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, configurando-se como um *processo de adaptação* (cf. McFARLANE, 1996, p. 13). Seguindo os pressupostos metodológicos elencados pelo autor, a análise da adaptação deveria focar-se na identificação desses elementos e, no caso dos que são transformados por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas por trás dos que subjazem a eles.

Ao associarmos essa discussão à obra de Márquez em estudo, percebemos que o sistema cultural vigente valorizava muito o *status* social do indivíduo — seja este profissional ou pessoal. O texto também apresenta a situação da mulher, sua posição e seu comportamento frente à sociedade, mostra o casamento por interesse e os próprios conflitos sociais da época. Assim, estudos teóricos que abordem literatura, sociedade e cultura, como o de Candido (1965), por exemplo, poderão contribuir para uma investigação sobre os aspectos acima retratados dentro da obra e da produção cinematográfica, de G. G. Márquez, *O amor nos tempos do cólera*.

As reflexões e análises sobre essas teorias e práticas da adaptação do universo literário para o fílmico tornam-se cada vez mais necessárias, à medida que vemos a quantidade de obras que estão sendo adaptadas e, com isso, contribuindo para a ampliação do conceito de tradução e para a percepção do fenômeno como intermediação entre culturas. Nessa perspectiva, nossa pesquisa se insere no intuito de contribuir para o debate em questão.

Alguns estudos têm investigado a natureza dessas adaptações e suas implicações. De acordo com um estudo feito por Silva (2009), a análise da construção de personagens e do espaço, por exemplo, são temáticas relevantes de tradução para consolidação da literatura no cinema e “contribui para uma ampliação do próprio conceito de tradução” (p. 584), pois inclui nos estudos de tradução essa análise feita de obras literárias para o cinema. Para tal, o autor analisou o romance *Les Liaisons Dangereuses*, de 1788, do escritor francês Choderlos de Laclos, e sua adaptação para o cinema, intitulado *Ligações Perigosas* (1988), dirigido pelo cineasta inglês Stephen Frears.

Esse estudo tinha como pontos de análise sobre a formatação da narrativa fílmica, a construção do espaço e dos dois personagens principais. Para tal, Silva (2009) utilizou como base teórica o conceito de reescritura e tradução, sob a perspectiva dos Estudos Descritivos de Tradução. O processo se deu apenas através da análise das cenas iniciais do filme, pois o autor considerou serem suficientes para comprovar o argumento de que a tradução da obra para a tela reescreveu o tom libertino dos personagens do romance de Laclos, dentro de um contexto histórico e social relevante. Conclui-se que as estratégias de tradução do texto cinematográfico também apresentam um “construto de notável elaboração estética”, consolidando o texto do autor francês para o espectador (SILVA, 2009, p. 588).

Xavier (2003, p.62) atesta que “livro e filme estão distanciados no tempo”, assim como o autor e o cineasta não tem as mesmas perspectivas frente ao texto, sendo necessário que a “adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, mesmo quando o intuito é a identificação dos valores nele expressos”. O autor aponta ainda que o sucesso da obra fílmica se dá pela busca das “equivalências” bem sucedidas, ou seja, quando o filme, na sua linguagem, consegue transmitir ao espectador a mesma essência, as mesmas características dos protagonistas do livro de modo a privilegiar a filmagem como transmutação de sentidos e efeitos.

Os pressupostos teóricos supracitados servirão como referência para a análise do processo tradutório, da elaboração da narrativa, da construção dos personagens, preocupando-se com o aspecto sócio-cultural no qual a obra está inserida e o seu contexto de chegada.

### **O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA E A POÉTICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Gabriel García Márquez é um dos escritores mais importantes e influentes da literatura ocidental. Nascido em Aracataca, Colômbia, tornou-se um dos romancistas latino-americanos merecedores do Prêmio Nobel de Literatura em 1982. É contista, ensaísta, crítico cinematográfico, autor de roteiros e, além disso, um intelectual comprometido com os grandes problemas socioculturais do nosso tempo. Ele combina a vida cotidiana da América Latina com imaginação para representar sua cultura e tradição e expressa de maneira satírica sua preocupação pela humanidade e o amor à pátria.

A trama do romance se passa no final do século XIX e conta a história de um homem, Florentino Ariza, que se apaixona perdidamente por uma mulher, Fermina Daza, que corresponde a esse amor. Quando o pai da personagem descobre o romance, os dois são obrigados a se afastar, mas continuaram se comunicando por cartas sem ele ter conhecimento. Depois de algum tempo, ela retorna à Cartagena das Índias e não quer mais saber dele, casando-se com um médico renomado da região. Então, Florentino Ariza passa a acompanhar sua vida durante os próximos cinquenta anos, sonhando com o momento em que ficarão juntos.

Um traço marcante no estilo do autor é a construção dos personagens, pois parecem tão vivos e verdadeiros que o leitor pode se associar a eles. O amor, um dos temas universais, está presente nessa caracterização, na relação e no comportamento dos personagens na obra, tornando a história verossímil:

— O senhor falou com ela? — perguntou.

— Isso não lhe diz respeito — disse Lorenzo Daza.

— Estou perguntando — disse Florentino Ariza — porque me parece que quem tem que decidir é ela.

— Nada disso — disse Lorenzo Daza: — é assunto de homens e se resolve entre homens.

O tom se tornara ameaçador, e um freguês numa mesa próxima se voltou para olhá-los. Florentino Ariza falou com a voz tênue mas com a resolução mais imperiosa de que foi capaz:



— De todas as maneiras — disse — não posso responder nada sem saber o que ela pensa. Seria uma traição.

Então Lorenzo Daza se encostou brusco no assento com as pálpebras avermelhadas e úmidas, seu olho esquerdo girou na órbita e ficou torcido para fora. Também baixou a voz.

— Não me obrigue a lhe dar um tiro — disse.

Florentino Ariza sentiu as tripas se encherem de uma espuma fria. Mas sua voz não tremeu, porque também ele se sentiu iluminado pelo Espírito Santo.

— Dê o tiro — disse, com a mão no peito. — Não há maior glória do que morrer por amor (MÁRQUEZ, 1995, p. 106-107).

O trecho do romance acima relata o momento em que Lorenzo Daza, pai de Fermina, proíbe o romance dela com Florentino e este o enfrenta. O amor, tema central que envolve o triângulo amoroso da obra, faz com que Florentino possua coragem de superar todas as barreiras e até morrer por amor, para lutar por sua grande paixão.

Tseng (2008), em seu estudo que investiga as relações amorosas no romance *O amor nos tempos do cólera*, relata que Gabo, como o autor é carinhosamente chamado, criou nessa obra parte da história a partir de fatos contados pelos próprios pais do autor sobre as idas e vindas do amor do casal:

Aquela história realmente surgiu de duas fontes que chegaram juntas. Uma delas era a história de amor dos meus pais, que era idêntica a de Fermina Daza e Florentino Ariza na juventude. Meu pai era operador de telégrafo em Aracataca (Colômbia). Ele tocava violino. [Minha mãe] Ela era a filha mais bonita de uma família rica. O pai dela foi contra o romance porque o rapaz era pobre e não tinha uma profissão renomada. Toda aquela parte da história era dos meus pais. (...) Quando ela foi para a escola, as cartas, os poemas, as serenatas de violino, sua viagem ao interior quando seu pai a obrigou esquecer aquele rapaz, a maneira como se comunicavam por telegrama, tudo foi igual. E quando ela volta para casa, todo mundo pensa que ela esqueceu ele. Isso também. Foi exatamente a maneira como meus pais me contaram. A única diferença é que eles se casam (Márquez apud TSENG, 2008, p.24).

Como podemos ver, o próprio autor admite relação entre fatos de sua vida e situações do romance. A sua história e a da sua família estão indelevelmente inscritas nos seus romances com as mágoas, saudades, incertezas, na solidão de uma casa imensa. Foi assim que ele recordou sempre o lugar da infância. O que salta imediatamente aos olhos é que, ao contar a sua própria história, o autor não se afasta do universo mítico das suas obras e, ao contrário, entrelaça ambos numa trama tão fechada que se torna impossível separar a realidade da ficção.

Este romance foi adaptado para o cinema, ficando conhecido internacionalmente em 2007, quando a produtora norte-americana Stone Village Pictures comprou os direitos para produzir o filme, *O amor nos tempos do cólera*. Escolheu o diretor Mike Newell para dirigir um roteiro adaptado por Ronald Harwood. As filmagens iniciaram-se na cidade de Cartagena, cidade onde o escritor passou sua adolescência, com interpretação de Javier Bardem, Benjamin Bratt e Fernanda Montenegro.

Os responsáveis pela tradução da obra para o cinema tiveram que fazer frente ao que costuma ser um dos aspectos mais difíceis e controversos desse processo: como representar no cinema tudo o que está relacionado aos personagens e sua intimidade (pensamentos, fluxos de consciência, monólogos interiores etc)? Segundo Harwood (2007, p.2), um dos maiores problemas na adaptação do roteiro foram as viagens interiorizadas dos personagens e a história que abarcou muitos anos e de forma pouco convencional.

Percebemos, portanto, que a adaptação dessa obra para o cinema apresenta grandes desafios uma vez que possui amplo e complexo grau de inovação do estilo literário do autor e dentro da escola em que ele se enquadra, possui nova abordagem temática envolvendo o contexto sociocultural no qual os personagens principais estão inseridos, bem como a releitura dos mesmos na adaptação fílmica.

Percebe-se que a obra apresenta em grande parte viagens interiorizadas dos personagens, abarca muitos anos de história (mais de cinquenta) na cidade de Cartagena, no fim do século XIX, época da revolução industrial, onde estavam acontecendo algumas guerras breves, porém destrutivas e as epidemias de cólera, que, assim como o amor, consomem uns tantos enquanto outros conseguem sobreviver. Nesse sentido, no próximo capítulo, analisaremos a construção dos protagonistas da obra *O amor nos tempos do cólera* (1995) na sua tradução para o cinema, considerando a forma como foi feita a leitura desses personagens e sua articulação com o espaço no texto cinematográfico.

## **A TRADUÇÃO DE O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA PARA O CONTEXTO DO CINEMA**

De acordo com o objetivo de analisar os protagonistas da obra de Márquez como também investigar o meio social e histórico em que estes vivem, propomos uma descrição de algumas características, tanto físicas quanto psicológicas, de Florentino Ariza e Fermina Daza encontradas no texto literário e como elas foram

adaptadas para o filme, bem como a observação de aspectos/fatores sociais presentes em ambos os textos.

As características físicas de Florentino Ariza são descritas, no romance, com muitos detalhes, adjetivos e comparações. Esse personagem é representado, segundo García Márquez, como símbolo do tradicionalismo latinoamericano, era o que parecia: sério, tímido, reservado e muito romântico. Florentino, fisicamente, “tinha o corpo ossudo e reto, a pele parda e glabra, os olhos ávidos por trás dos óculos redondos e pequenos com armação de metal branco, e um bigode romântico de guias engomadas, um pouco tardio para a época” (MÁRQUEZ, 1995, p. 66).

Quanto aos seus aspectos introspectivos, o autor trata de, através da narração, relatar sentimentos, pensamentos e reflexões de Florentino, e, muitas vezes, isso ocorre como se fosse o próprio personagem pensando. Os diálogos são muito poucos, característica que marca o próprio autor, e aparecem em algumas passagens não como uma conversa entre duas pessoas, mas como “pensamento alto” do personagem. O exemplo abaixo narra o momento em que Florentino está em uma de suas viagens a navio:

Era sempre assim: qualquer acontecimento, bom ou mau, tinha alguma relação com ela. À noite, quando se atracava o navio e a maioria dos passageiros caminhava sem alívio pelos conveses, ele repassava quase de memória os folhetins ilustrados debaixo do lampião de gás do refeitório, que era a única luz acesa até o amanhecer, e os dramas tantas vezes relidos recobravam a magia original quando substituía os protagonistas imaginários por conhecidos seus da vida real, e reservava para ele mesmo e para Fermina Daza os papéis de amores impossíveis. Outras noites lhe escrevia cartas de angústia, cujos fragmentos espargia em seguida nas águas que corriam sem cessar para ela. E assim passava as horas mais duras, encarnado às vezes num príncipe tímido ou num paladino do amor, e por outras vezes na sua própria pele escaldada de amante esquecido, até que se levantavam as primeiras brisas e ele se punha a dormir sentado nas poltronas da amurada (MÁRQUEZ, 1995, p. 177-178).

Márquez apresenta Fermina Daza com bem menos caracterização e detalhes com relação à Florentino. Em algumas passagens, ela é descrita como uma mulher que possui “altivez, seriedade, força e um tico de vaidade” (MÁRQUEZ, 1995, p. 198). Os aspectos introspectivos ou psicológicos são narrados em terceira pessoa, embora não apresente o mesmo fluxo de consciência e monólogos interiores de Florentino.

A tradução para o contexto do cinema, por apresentar outra forma de leitura, trabalhou muito esses aspectos acima citados por meio do uso de imagens, posicionamento de câmeras e a transformação da narração em 3ª

pessoa e o fluxo de consciência dos personagens para diálogos. Quanto aos aspectos físicos, na construção dos personagens Florentino e Fermina, o filme tentou representar a descrição feita por García Márquez, procurando seguir seus traços. As figuras 1 e 2 retratam isso.



Figura 1



Figura 2

No que concerne aos aspectos introspectivos ou mesmo de caráter e comportamento, já podemos perceber alguns traços distintos no filme com relação à obra. Isso acontece porque o diretor Newell usou a construção de diálogos e a voz em *off* para conseguir traduzir para a linguagem cinematográfica a sutileza com a qual o autor trata seus personagens. Ver figura 3.



Figura 3

Os pensamentos de Florentino são adaptados através de imagens do personagem ou, em alguns casos, a sua ausência, e a sua voz em *off* ao fundo, como mostra a figura acima. Em seguida, essa citação é a transcrição do texto do filme relativa à imagem: “Não sou nada. Não me curarei nunca na vida. Fui atingido pelo raio do amor e me queimei além de qualquer cura. Ela é uma farpa que não pode ser retirada. Ela é parte de mim onde quer que eu vá”.

O outro aspecto a ser observado é que o protagonista não possui a timidez retratada no romance. Seus 622 casos amorosos são compartilhados com um amigo e este fato foge da característica introspectiva e discreta que García Márquez criou para o personagem. Esta foi a estratégia usada por Newell para mostrar ao público os 622 casos, que na obra aparece como monólogo interior e até mesmo secreto de Florentino. Observar figura 4.



Figura 4

De acordo com o que vimos acima, o livro mostra através de trechos do texto, que o autor descreve os protagonistas, tanto através de características físicas quanto de introspectivas. Florentino Ariza, personagem principal, é mais bem trabalhado, aprofundado e citado do que Fermina Daza. Durante a leitura da obra, o leitor sente que esta se apresenta bem mais misteriosa e cheia de lacunas, sem muitas descrições. No filme, através das imagens mostradas acima, observamos que as características físicas dos personagens se aproximaram muito mais da obra de partida e, com a utilização do recurso da voz em *off* e das imagens, o diretor traduziu o fluxo de consciência dos personagens, embora tenha ocorrido algumas mudanças quanto aos aspectos comportamentais dos mesmos.

Márquez costuma contextualizar suas obras sempre buscando lugares e épocas vividas ou até mesmo presenciadas na sua vida real e, em *O amor*

*nos tempos do cólera*, não foi diferente. Ele aproveita a história sobre o amor do casal para contextualizar tempo, espaço e fatos históricos reais que marcaram a época vivida na trama. Dentre eles, identificamos a Guerra Civil que assolou a região, a doença do cólera e os aspectos físicos descritos como cenário da obra. Observar figuras 5 e 6.



Figura 5



Figura 6

No romance, o autor relata a Guerra Civil através de uma linguagem que retrata os fatos e o sofrimento da população no final do século XX, como podemos ver abaixo:

Em agosto desse ano, uma nova guerra civil das tantas q assolava o país há mais de meio século ameaçou generalizar-se, e o governo impôs a lei marcial e o toque de recolher às seis da tarde nos estados do litoral do caribe. Embora já houvessem ocorrido alguns distúrbios e a tropa cometesse toda espécie de abusos a título de escarmento, Florentino Ariza continuava tão confuso que não inteirava da condição do mundo, e uma patrulha militar o surpreendeu certa madrugada perturbando a castidade dos mortos com suas provocações de amor (MÁRQUEZ, 1995, p. 93).

O cólera, que assola a vida dos cidadãos da cidade de Cartagena das Índias, é descrito pelo autor em várias passagens da obra como parte da vida dos

protagonistas e, muitas vezes, esse fato influenciou diretamente o comportamento dos mesmos. A seguir, vemos uma citação em que a doença provoca mudanças na rotina da cidade. Florentino Ariza, que está a par das notícias diárias, por conta do deslumbramento que vive em função do amor que sente por Fermina, caminha pelas ruas depois do toque de recolher da polícia e percebe a quantidade de corpos espalhados:

— Muito nobre será esta cidade — dizia — se há quatrocentos anos procuramos acabar com ela e ainda não conseguimos. Estavam quase, no entanto. A epidemia de cólera morbo, cujas primeiras vítimas tombaram fulminadas nos charcos do mercado, causara em onze semanas a maior mortandade da história. Até então, alguns mortos insígnies eram sepultados debaixo das lajes das igrejas, na vizinhança esquiva dos arcebispos e dignitários, e os menos ricos eram enterrados nos pátios dos conventos (MÁRQUEZ, 1995, p. 93).

A feira, aspecto observado para analisar o contexto social em que os protagonistas estão inseridos, é descrita como local onde Florentino sempre encontra Fermina, seja este momento casual ou combinado entre eles. Além disso, era também o local onde Florentino trabalhava atendendo a clientes que queriam escrever cartas de amor para homens ou mulheres apaixonados em busca de conquistar seu grande amor. Abaixo, há uma descrição da feira mostrando o movimento das pessoas, a desordem e a venda de todo tipo de mercadoria ao ar livre. Observar figuras 7 e 8.

Era ela. Atravessava a Praça da Catedral acompanhada por Gala Plácida, que carregava os cestos para as compras, e pela primeira vez não trajava o uniforme escolar. Estava mais alta do que ao partir, mais perfilada e intensa, e com a beleza depurada por um domínio de pessoa mais velha. [...] Não prestou atenção à insistência dos ambulantes que lhe ofereciam o jarabe, o xarope do amor eterno, nem às súplicas dos mendigos atirados às portas com suas chagas ao sol, nem ao falso índio que tentava vender-lhe um jacaré amestrado (MÁRQUEZ, 1995, p. 127-128).



Figuras 7



Figuras 8

Ao traduzir esses aspectos, sejam eles sociais, culturais e/ou históricos, Newell usa o recurso da imagem e da posição das câmeras para retratar de maneira realista esses acontecimentos. Busca, através do jogo de palavras e linguagem adotado por García Márquez, reproduzir visualmente os detalhes, as descrições e relatos das características físicas do local.

Com o recurso da voz em *off*, o diretor coloca Florentino como narrador dos fatos que estão acontecendo a sua volta.

Quero comer a carne macia de cada palavra que ela me escreveu sem parar. Espero sobreviver, mas o perigo está por toda parte.

— Fogo.

Se o sofrimento do seu coração não o matar, a incessante guerra civil poderá. E tem a doença que aparece nos derramamentos de sangue, o abraço letal e asfixiante do cólera. É muito mais impossível de prever que a guerra. Ela agarra, então de repente solta.

Enquanto no livro há descrições sistemáticas sobre eventos, no filme, há a presença constante de imagens representativas desses escritos, o que dá a narrativa fílmica um caráter de realidade — pois Márquez procura em suas obras relatar fatos que sejam mais próximos do real —, e de sequência. Nesse sentido, o roteirista tenta trazer para as telas essa representação e descrição que são marcas fortes na narrativa do texto de partida.

De acordo com a análise feita no filme acerca do realismo fantástico, não foi encontrada nenhuma passagem que pudesse ser associada como parte deste ou caracterizada como maravilhoso a ponto de ser considerada pelos personagens como algo normal ou do cotidiano. O papagaio que fala outros idiomas e sabe equações matemáticas no livro, por exemplo, no filme aparece como um simples papagaio, sem características fantásticas.



## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A tarefa – renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, W. (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 188-215.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Nacional, 1965.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- HARWOOD, Ronald. 2007. Disponível em:  
< <http://www.lahiguera.net/cinermania/pelicula/2588/comentario.php>>. Acesso em 2/10/2010.
- MACHADO, A. Manuel/PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa, Editorial Presencial, 2001.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. Tradução de Antonio Candido. Rio de Janeiro, Editora Record, 15ª edição, 1995.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, Robert. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.
- SILVA, C. A. V. “*Ligações Perigosas*” e a construção de personagens libertinos na tela. In: VI Congresso Internacional da ABRALIN, 2009, João Pessoa. Anais do VI Congresso Internacional da ABRALIN. João Pessoa: Idéia, 2009, p. 583-589.
- SUASSUNA, A. Auto da compadecida. São Paulo, Ed. Agir, 2007(ed.).
- Tseng, Chun-Jung. *Análisis de las relaciones amorosas en El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez*. 2008. 142f. Tese (Mestrado em Língua e Literatura Espanhola) – Universidad Providence, China, 2008.

XAVIER, Ismail. *In Literatura, cinema e televisão: Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema*. São Paulo, Ed. Senac São Paulo–Instituto Itaú Cultural, 2003, p.61-89.

Newell, Mike (dir.). *O amor nos tempos do cólera*. EUA, Fox Films, 2007. 138 min.

**Larissa Pinheiro Xavier** está cursando Mestrado em Literatura Comparada, no Curso de Letras pela Universidade Federal do Ceará.

## CONSIDERAÇÕES PARA O ENSINO DE LÍNGUA MATERNA NO ENSINO FUNDAMENTAL A PARTIR DA SOCIOLINGUÍSTICA

GOIS, Karla E. L.  
SEDUC-PE: karla.epiphania@yahoo.com.br

### RESUMO:

Este trabalho traz considerações sobre o ensino e a linguagem e suas implicações no ensino fundamental. Pretende-se, neste trabalho, investigar e refletir sobre o ensino da linguagem no ensino fundamental em escolas públicas. A pesquisa fundamenta-se em teórico da Sociolinguística (LABOV, 2008), (GUMPERZ; COOK-GUMPEZ, 2008), (BORTONI-RICARDO, 2005;2004). Espera-se que essa discussão favoreça a reflexão do fazer pedagógico no ensino da língua materna, de modo que o profissional da educação entenda uma teoria como condição de possibilidade para a reelaboração de conceitos e atitudes diante da complexidade do ensino da língua.

### PALAVRAS-CHAVE:

Língua Materna, Ensino, Sociolinguística.

### INTRODUÇÃO

Inicia-se esta pesquisa situando as contribuições de Labov (2008) à Sociolinguística, a partir da Teoria da Variação, desenvolvidas a partir de 1966, pois seu trabalho tem um grande impacto para os estudos da linguagem, sendo inegável que a Sociolinguística Variacionista<sup>1</sup> (SV) fornece suporte empírico para o combate às construções ideológicas que se apoiam nas diferenças linguísticas como pretexto para suas políticas de discriminação e exclusão social. Desenvolvem-se além dos trabalhos de Labov, os estudos da Sociolinguística Interacional<sup>2</sup> (SI), devido à relevância que têm ao apresentarem questões relativas às diferenças linguísticas entre indivíduos pertencentes a grupos socioeconômicos diferentes (SOARES, 2000), e a Sociolinguística Educacional.

Dos estudos de Labov (2008), destacam-se as pesquisas de Martha's Vineyard realizada em 1963, sobre o emprego do *r* pelos vendedores de lojas de departamentos de Nova York em 1964 e o falar dos jovens negros do Harlem

1 A Sociolinguística Variacionista (SV) é uma abordagem funcionalista orientada para os fenômenos linguísticos em si. Tem como objetivo científico descrever e explicar os próprios fenômenos linguísticos, ou seja, em circunstâncias concretas (SCHERRE, 1978).

2 A Sociolinguística Interacional (SI) é também chamada de Etnografia da Comunicação, e concentra-se na inter-relação entre os pressupostos linguísticos contextuais e sociais, que interagem criando as condições para a aprendizagem na sala de aula (COOK-GUMPERZ, 2008).

em 1968. Da SI, destaca-se a diversidade linguística e sua operação em nível social e interacional, neste caso, a interação na sala de aula.

Sobre as pesquisas de Labov, inicia-se com uma breve exposição da investigação denominada Martha's Vineyard em 1963. Essa pesquisa, segundo Labov (2008), é uma observação direta de uma mudança sonora nessa comunidade. A mudança é uma alteração na pronúncia dos ditongos /ay/ e /aw/. Ao estudar a frequência dessas variantes fonéticas nas diversas regiões, faixas etárias, grupos profissionais e étnicos, Labov (2008) reconstrói a história da mudança linguística dos ditongos /ay/ e /aw/, correlaciona o complexo padrão linguístico com as diferenças na estrutura social, e isola os fatores sociais. Labov (2008) escolhe a ilha de Martha's Vineyard para laboratório de investigação porque é separada do continente, socialmente e geograficamente complexa, os habitantes são originários de vários grupos étnicos, e por ser conhecida dos linguistas como uma área conservadora do inglês americano.

A explicação dada por Labov (2008) às mudanças linguísticas envolve três questões: *i*) a origem das variações linguísticas; *ii*) a difusão e a propagação das mudanças linguísticas; e *iii*) a regularidade da mudança linguística. Esse modelo requer como ponto de partida a variação em uma ou mais palavras na fala de um ou mais indivíduos, que segundo Gomes e Souza (2007), parte da visão de língua que priorize a análise linguística explicando modos semanticamente equivalentes de dizer a mesma coisa, porque é de se esperar que existam diferentes realizações fonéticas para uma mesma unidade fonológica, em um mesmo contexto, dentro de uma mesma comunidade.

A pesquisa de Martha's Vineyard estabelece pressupostos relevantes para a Teoria da Variação. Gomes e Souza (2007) afirmam que, além da questão das realizações fonéticas, há outros condicionantes, como as características específicas dos itens lexicais. Para entender, toma-se como exemplo as realizações fonéticas de algumas palavras na região Nordeste do Brasil, comparando-as com as da região Sul. Marroquim (1996) explica esse fenômeno com a palavra *ruim*: na região Sul é um ditongo com a sílaba tônica no *u*, na região Nordeste tem a sílaba tônica sobre o *i*, realizando o hiato.

Em suma, a pesquisa de Martha's Vineyard mostra o papel decisivo dos fatores sociais na explicação da variação linguística, isto é, da diversidade linguística observada, pois o autor relaciona os fatores linguísticos e extralinguísticos.

A partir das leituras dos estudos de Labov (2008), a sua importância se deve ao fato de que, o autor vai de encontro aos postulados da Linguística Estruturalista ao fazer um levantamento geral dos problemas, resultados e perspectivas de uma linguística socialmente realista, definindo as variações linguísticas como inerentes ao sistema linguístico. Todas as questões observadas a partir da SV são citadas como exemplos úteis para a reflexão sobre a complexidade dos fenômenos linguísticos.

Naro (2007) afirma que o pressuposto básico da SV é o estudo da variação no uso da língua, que é a heterogeneidade linguística regulada por um conjunto de regras. Dessa forma, pressupõe-se que há competição no uso de uma língua em detrimento da outra por conta das categorias independentes que influem nesse uso. “O problema central que se coloca a Teoria da Variação é a avaliação do *quantum* com que cada categoria postulada contribui para a realização de uma ou outra variante” (NARO, 2007, p. 17), isolando e medindo separadamente o efeito de um fator. Um exemplo prático é o estudo sobre a concordância verbal, uma regra variável em grande escala na língua falada, que estabelece duas categorias operantes: tipos morfológicos do verbo: *elesbebe/ elesbebem* e posição do sujeito em relação ao verbo, quando o sujeito está anteposto ou posposto ao verbo. Há várias tentativas de estabelecer um modelo matemático na SV, mas chegam à conclusão que devido ao grande número de dados linguísticos reais, não há nenhum meio rigoroso de decidir sobre qual modelo utilizar (NARO, 2007). Mesmo assim, a metodologia da Sociolinguística Variacionista constitui uma ferramenta segura que pode ser usada para o estudo de qualquer fenômeno variável nos diversos níveis e manifestações linguísticas.

## LINGUAGEM E ESCOLA

Esclarecidos os pressupostos básicos da SV, destacam-se os estudos relacionados à linguagem e à escola, para melhor refletir sobre os problemas existentes no ensino da língua materna para os grupos socioeconomicamente desfavorecidos.

Para Soares (2000), a responsabilidade atribuída aos problemas entre a linguagem e a escola se dá devido à censura e ao estigma direcionadas à linguagem desses grupos, resultando em um fracasso escolar.

Mais adiante, com os estudos da Sociolinguística Interacional, a partir da década de 1970, dá-se um novo direcionamento a essa relação. Segundo Gumperz e Cook-Gumperz (2008), os estudos da SI se iniciam com os efeitos

da língua sobre os ambientes de aprendizagem na sala de aula, considerando as narrativas autobiográficas dos professores, pois as salas de aula são tratadas como sistemas sociais, em que há o reconhecimento dos usos da língua no desempenho educacional, ou seja, a língua é tratada “como um sistema de escolhas linguísticas ligado ao contexto em que tem um significado social” (GUMPERZ; COOK-GUMPERZ, 2008, p. 60). E assim, as pesquisas sociolinguísticas tomam como foco as trocas comunicativas na sala de aula. Partindo desse ponto de vista, o professor é visto como um mediador cultural, que faz a mediação entre a linguagem do aluno e a linguagem estabelecida pela escola, facilitando o processo de apropriação do saber linguístico de prestígio.

Observa-se que a relação *linguagem, sociedade e escola* é complexa, e sendo assim, entende-se que a linguagem é a forma que o sujeito se utiliza para interagir com os outros, e portanto, comporta identidades diversas. Então, pode-se dizer que, quando se fala de linguagem, fala-se de sociedade, pois sociedade é “linguagem, contexto social, as práticas sociais, os paradigmas e os valores” (MARCONDES, 2000, p. 26). E assim, não há separação entre linguagem e mundo, estes são interdependentes. A escola, espaço de microculturas, tem um papel definido enquanto uma das instâncias de letramento, e necessariamente, precisa trabalhar respeitando a linguagem dos sujeitos, adequando-a a variedade de prestígio, utilizando-se de práticas discursivas interacionais.

## **AS CONTRIBUIÇÕES DA SOCIOLINGUÍSTICA PARA A EDUCAÇÃO**

Bortoni-Ricardo (2005) afirma que a partir de 1970, a Sociolinguística analisa as diferenças entre as variações e as “propostas de aplicação dos conhecimentos ali auferidos na solução de problemas educacionais” (BORTONI-RICARDO, 2005, p. 117), o que resulta numa proposta bidialetal, proposta esta, que investiga a variação da língua sob o aspecto dialetal e socioletal. Após os anos 1970, há um arrefecimento do bidialetalismo, surgindo estudos etnográficos em sala de aula, que consideram o responsável pelo “descompasso cultural entre a língua falada no lar e na escola” (GUMPERZ; COOK-GUMPERZ, 2008, p. 64), o preconceito do professor diante da linguagem dos sujeitos, gerando uma resistência desses alunos à aprendizagem da variedade de prestígio.

Dessa problemática, surge a Sociolinguística Interacional que tem como um dos principais representantes John Gumperz. Para Bortoni-Ricardo (2008),

sua teoria fundamenta-se na interação humana, onde a linguagem é vista como parte do contexto social, ou seja, nela estão envolvidos os fatores materiais e psicológicos dos indivíduos.

Cook-Gumperz (2008) complementa destacando a questão da alfabetização, importante para o Ensino Fundamental. É nessa modalidade onde se espera que os alunos tenham sido alfabetizados, e que segundo a autora, aconteça a realização da alfabetização numa perspectiva global, como a leitura, a escrita e a fala no cotidiano, e em situações de instrução formal, e sua relação com os usos no dia a dia. Sendo assim, a alfabetização é “um conjunto de práticas usadas para entender o mundo que nos rodeia, no qual a língua escrita e falada forma um *continuum*, e um conjunto de afirmações sobre o valor ou a necessidade dessas atividades” (COOK-GUMPERZ, 2008a, p. 14).

A visão da Sociolinguística Interacional, a partir de Gumperz (2008), tem relevância, pois se sabe do valor atribuído à escola por grupos socioeconomicamente desfavorecidos “como espaço para seu desenvolvimento linguístico, profissional e suas chances de inserção na sociedade” (MOLLICA, 2007b, p.12). E assim, mesmo que a escolarização não garanta a inclusão social de todos os membros do grupo, enquanto sujeitos ativos e participativos, ainda é na escola que eles pensam conseguir ascensão social.

Entretanto, muitas vezes, a escola não prioriza a visão de língua enquanto fenômeno sociocultural “em que a alfabetização e a oralidade coexistem dentro de um modelo comunicativo mais amplo” (COOK-GUMPERZ, 2008a, p. 15), pois as práticas sociais e linguísticas não são devidamente trabalhadas e o conhecimento de língua do aluno não é valorizado. Nesse caso, pontua-se que, além dos outros fatores que influenciam os processos de aprendizagem da língua falada e escrita, no momento em que a escola avalia negativamente a experiência linguística dos alunos, há um corte nesse processo, dificultando a aprendizagem.

Para Gumperz e Cook-Gumperz (2008), a Sociolinguística Interacional se volta para possíveis soluções que resolvam o descompasso entre a língua falada e a escrita. Para a efetivação dessa pesquisa na sala de aula, é necessário fazer uma abordagem da etnografia da comunicação que proporcione “evidências detalhadas de processos de aprendizagem como análises etnográficas sistemáticas baseadas em observações em ambientes interativos naturais” (GUMPERZ; COOK-GUMPERZ, 2008, p. 60).

Nesse sentido, necessita-se de uma metodologia que observe as estratégias que o falante faz do conhecimento lexical, gramatical, pragmático e sociolinguístico, dando importância aos conhecimentos partilhados realizados entre os participantes desse processo. O novo foco, a partir dessa reflexão, volta-se para a sala de aula, porque acontece um tipo específico de interação entre professores e alunos.

Define-se a sala de aula como espaços de microculturas, que para Cox e Assis-Peterson (2001), são grupos naturais, com conceitos, simbolismos e significados próprios, que se reúnem continuamente, num determinado espaço, tempo, e com os propósitos da educação formal. Sendo assim, são eventos que ocorrem em circunstâncias concretas, com um professor e um grupo específicos. Nesse evento específico, entende-se que a interação se dá no “encontro em que os participantes, por estarem na presença imediata uns dos outros, sofrem influência recíproca, daí negociarem ações e construir significados, dia a dia, momento a momento” (CAJAL, 2001, p. 127).

Essa dinâmica de sala de aula é um processo complexo e inacabado, e há necessidade de entendimento mútuo, pois os participantes podem possuir os mesmos recursos linguísticos, mas podem não conhecer as mesmas regras para a sua interpretação e aplicação. Exemplifica-se essa situação durante as aulas, quando os sujeitos dizem entender tudo que a professora fala, mas ao passarem para a leitura do texto escrito, percebe-se claramente que não há o seu domínio. Dessa forma, este comportamento pode indicar a não familiaridade com a leitura, necessitando de intervenções para que todos possam alcançar determinado nível de aprendizagem, com a finalidade de todos participarem do processo interativo.

Para Bortoni-Ricardo (2008, p. 148), o “processo interativo é constitutivo da realidade social”, onde “as ações podem ser trabalhadas, confirmadas, desafiadas, alteradas ou reinterpretadas” pelos participantes, além de ser inerente à própria dinâmica das relações humanas. Sendo assim, destacamos as diferenças entre o método da Sociolinguística Interacional e o da Sociolinguística Variacionista, pois para a SI ele é interpretativo e o objeto de estudo é o papel que as estratégias comunicativas desempenham no processo de produção e reprodução social da identidade social na interação humana. Não basta apenas o estudo da descrição linguística, como faz Labov (2008) com a dialetologia social.



A preocupação da SI se volta para as questões educacionais e é baseada nos registros etnográficos e microetnográficos do processo interacional, que são os estudos dos fenômenos linguísticos no ambiente escolar, devendo responder às questões educacionais existentes, porque “valoriza-se a ação humana e dá-se devida atenção às relações reflexivas entre práticas institucionais e o êxito ou fracasso escolar” (BORTONI-RICARDO, 2005, p. 123).

Destacam-se os estudos da etnografia da comunicação ou Sociolinguística Interacional, proposta por Hymes e Gumperz em 1972 (BORTONI-RICARDO, 2005), porque visa a estudar o comportamento verbal no contexto micro de interação (CORREA; MARTINE, 1989). Desde os primeiros estudos nos anos de 1970, a SI aborda a etnografia da comunicação, propõe a noção de competência comunicativa como ponto central e explica o “uso da língua” como sendo regido “pela cultura e por normas específicas do contexto” (COOK-GUMPERZ, 2008b, p. 61). A partir desse momento, a competência comunicativa passa a ter importância, pois as expectativas sobre os tópicos e temas adequados, normas e estilos apropriados de discurso desempenham um papel fundamental no que era dito.

Na década de 1980, a atenção muda da competência comunicativa para o discurso. A comunicação na sala de aula é vista como um processo discursivo, onde as atividades discursivas ocorrem em contexto de eventos discursivos específicos, os sistemas microssociais. A aprendizagem na sala de aula é vista como um processo interativo entre professores e alunos, com o estabelecimento de rotinas adequadas às atividades a serem realizadas, mas, muitas vezes, a escola trabalha com a estrutura gramatical e o léxico da língua, ignorando o conhecimento linguístico do aluno.

Sugere-se, por exemplo, estabelecer uma sequência didática para cada atividade elaborada a ser realizada, retomando e discutindo os assuntos abordados em questão, pois segundo Gumperz e Cook-Gumperz (2008), o discurso não é uma sequência de sentenças, mas uma sequência de ações ordenadas de movimentos conversacionais, fazendo com que o aluno se utilize das estratégias verbais adquiridas.

Na escolarização, a noção de competência comunicativa pode ser usada como uma ferramenta diagnóstica, juntamente com as relações entre o professor e o aluno no contexto de práticas de sala de aula e com a política e ideologia educacionais. As pesquisas da década de 1990, na Sociolinguística Interacional, postulam que os fatores internos à situação da sala de aula, e os fatores externos,

valor dado à diversidade linguística e às convenções compartilhadas entre outros, influenciam no processo de aprendizagem dos alunos. Os estudos mais recentes, vistos por Gumperz e Cook-Gumperz (2008), afirmam que a distinção entre “a estrutura linguística formal” e a noção de “uso da língua” ou competência comunicativa, é substituído pelo termo “prática comunicativa”, o que quer dizer que a comunicação verbal acontece por meio de conhecimentos linguísticos formais, os processos gramaticais e semânticos e por outros dependentes do contexto, simultaneamente, e é nessa ideia de contextualização que a SI se baseia. Sendo assim, pode-se dizer que “a relação entre língua e a escolarização e o lugar da Sociolinguística Interacional no estudo dos processos de escolarização permanecem válidos” (GUMPERZ; COOK-GUMPERZ, 2008, p. 75).

### **O QUE TEM A DIZER A SOCIOLINGUÍSTICA EDUCACIONAL?**

A Sociolinguística, desde seus primeiros estudos nos anos de 1960, tanto a Sociolinguística Variacionista, quanto a Sociolinguística Interacional, demonstra interesse com o desempenho escolar de crianças de grupos minoritários e étnicos, que no caso do Brasil, está relacionado a questões socioeconômicas.

Para Mollica (2007b), desde essa época surgiram pesquisas sobre as questões educacionais com o objetivo de construir novas metodologias que auxiliem os professores no ensino da língua. Bortoni-Ricardo (2005) denomina essa proposta da Sociolinguística, como Sociolinguística Educacional, e obedece a três premissas básicas: *i)* o relativismo cultural; *ii)* a heterogeneidade linguística; *iii)* a relação dialética entre a forma e a função.

Sobre a primeira premissa, o relativismo cultural, para Bortoni-Ricardo (2005), diz respeito ao postulado da “equivalência funcional entre as línguas” (BORTONI-RICARDO, 2005, p. 114). Aprofundando, para Alkmim (2004), não existe língua simples, inferior ou primitiva, mas uma língua “adequada à comunidade que a utiliza”, enquanto sistema completo, que permite aos grupos sociais expressarem o mundo simbólico e físico em que vivem. Da mesma forma que não existe a língua *correta*, não aceitamos o nome dado à linguagem coloquial como *imperfeita*, pois é entendido que o usuário da língua faz uso do repertório que lhe é útil.

A premissa do relativismo cultural é adotada pela Sociolinguística e estendida a noção da heterogeneidade linguística. A terceira premissa, a relação dialética entre a forma e função linguística, desloca o estudo da língua antes

concentrado na estrutura, para sua função e uso. Todas essas premissas são relevantes para qualquer estudo de orientação sociolinguística.

Diante do exposto, defende-se a Sociolinguística Educacional como forma de contribuir para o desenvolvimento de uma pedagogia sensível às variações linguísticas e culturais dos sujeitos.

Bortoni-Ricardo e Freitas (2009) afirmam que a Sociolinguística Educacional tem como objetivo construir novas metodologias que auxiliem os alunos a se apropriarem dos conhecimentos sócio-históricos estabelecidos através de práticas comunicativas, ou seja, “envolve questões abrangentes, e não mais aquelas restritas ao ambiente escolar” (BORTONI-RICARDO; FREITAS 2009, p. 218). Gumperz e Cook-Gumperz (2008) complementam essa assertiva ao colocar que há uma tendência das políticas públicas avaliarem o desempenho escolar dos alunos baseados nos testes de leitura e em outras habilidades, sem considerar as variáveis macrossociais como “a classe, a etnia e a renda”, não inserindo a língua em um contexto. Resultante dessa problemática, a Sociolinguística busca respostas educacionais considerando o microssocial e o macrossocial.

Destaca-se para este trabalho a perspectiva microssocial, considerando os estudos de Mollica (2007b; 2003) ao propor diretrizes pedagógicas considerando a heterogeneidade linguística, fundamentando-se nos usos reais da língua, como a aplicação de exercícios escolares baseados nos resultados variacionistas, seguindo os seguintes princípios: ir das unidades maiores, como o texto, para as menores, como a sentença; ir do mais frequente para o menos frequente, e ir do mais provável para o menos provável.

Na abordagem microssocial, a interação na sala de aula é vista a partir dos estudos observados no cenário entre professores e alunos, com uma rotina estabelecida. Entendendo o contexto escolar como “eventos discursivos”, destaca-se a interação como ponto principal na prática comunicativa, pois o não entendimento entre os envolvidos gera descontinuidades na aprendizagem. Aprofundando, “são ações de sala de aula que tomam o familiar estranho, é problematizar o que parece comum, é tornar visível e explícitas ações não percebidas rotineiramente, exatamente por serem consideradas óbvias” (CAJAL, 2001, p. 134).

O processo interativo de ensinar e aprender revela as convenções e os padrões de julgamento da organização social. Sendo assim, esse espaço é uma condição de apropriação do saber instituído.

Para Bortoni-Ricardo e Dettoni (2001), cabe ao professor considerar o aluno como falante legítimo, iniciando-o na cultura escolar, considerando uma pedagogia culturalmente sensível, dando-lhe condições de realizar atividades que não se limitem a cópias e a escrita de frases descontextualizadas, pois necessita-se desenvolver rotinas justificadas teoricamente, adequadas a determinadas situações de aprendizagem, observando a transição e a familiaridade de uma atividade à outra. Esse evento discursivo é uma das experiências comunicativas no ambiente escolar, e cada situação comunicativa requer estilos de interação e uma linguagem diferenciada, que pode ser de um estilo flexível a um formal.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após as considerações feitas, destacam-se a seguir as contribuições da Sociolinguística ao ensino, principalmente ao ensino fundamental.

Para os educadores, interessa um estudo sobre a língua que se apoie nas diferenças linguísticas e que tratamento dar, principalmente a língua utilizada pelos sujeitos socioeconomicamente desfavorecidos.

Nesse sentido, entende-se que as reflexões postuladas pela sociolinguística mostram que os fatores sociais influenciam na explicação das variações linguísticas, pois relacionam fatores linguísticos e extralinguísticos.

Mais adiante, a Sociolinguística Interacional destaca as trocas comunicativas na sala de aula, como facilitadoras para a aprendizagem do saber linguístico de prestígio. E assim, a alfabetização é vista numa perspectiva global enquanto prática social.

Também é importante destacar a etnografia da comunicação, porque proporciona observação direta em um contexto de micro interação, discutindo o que realmente acontece na sala de aula, o educador como mediador, a noção de competência comunicativa como prática comunicativa.

E, a Sociolinguística Educacional propõe uma pedagogia sensível e diretrizes pedagógicas considerando as variáveis macro e microssocial.

Então, os questionamentos constantes são uma das formas de rever e intervir nas teorias existentes, com vistas a colaborar de maneira significativa para o ensino da língua materna.

## REFERÊNCIAS

- ALKMIN, T. Sociolinguística. Parte I. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2004.
- BORTONI-RICARDO, S. M. *Educação em Língua Materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Nós Chegemu na Escola, e Agora? sociolinguística e educação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- BORTONI-RICARDO, S. M.; DETTONI, R. V. Diversidades Linguísticas e Desigualdades Sociais: aplicando a pedagogia culturalmente sensível. In: COX, M. I. P.; ASSIS-PETERSON, A. A. (Orgs.). *Cenas de Sala de Aula*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- BORTONI-RICARDO, S. M.; SOUSA, M. A. F. *Falar, Ler e Escrever em Sala de aula: do período pós-alfabetização ao 5º ano*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BORTONI-RICARDO, S. M.; FREITAS, V. A. L. Sociolinguística Educacional. In: DERMEVAL, H.; ALVES, E. F.; ESPÍNDOLA, F. C. *Abralin: 40 anos em cena*. João Pessoa: Universitária, 2009.
- CAJAL, I. B. A Interação de Sala de Aula: como o professor reage às falas iniciadas pelos alunos. In: COX, M. I. P.; ASSIS-PETERSON, A. A. (Orgs.). *Cenas de Sala de Aula*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- COOK-GUMPERZ, J. *A Construção Social da Alfabetização*. Porto Alegre: Artmed, 2008a.
- \_\_\_\_\_. Alfabetização e Escolarização: uma equação imutável? In: \_\_\_\_\_. *A Construção Social da Alfabetização*. Porto Alegre: Artmed, 2008b.
- CORREIA, L.; MARTINE, C. Análise da Construção e Reprodução no Discurso Médico-paciente: uma Abordagem Sociolinguística Interacional. In: TARALLO, F. (Org.). *Fotografias Sociolinguísticas*. Campina: Universidade Estadual de Campinas, 1989.
- COX, M. I. P.; ASSIS-PETERSON, A. A. (Orgs.). A Palavra: uma história de dissonâncias entre professores e aprendizes da escrita. In: COX, M. I.; ASSIS-PETERSON, A. A. (Orgs.). *Cenas de Sala de Aula*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

GOMES, C. A.; SOUZA, C. N. R. Variáveis Fonológicas. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. *Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2007.

GUMPERZ, J. J.; COOK-GUMPERZ, J. A Sociolinguística Interacional no Estudo da Escolarização. In: COOK-GUMPERZ, J. *A Construção Social da Alfabetização*. Cidade do Porto: Alegre, Artmed, 2008.

LABOV, W. *Padrões Sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARCONDES, D. *Filosofia, Linguagem e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2000.

MARROQUIM, M. *A Língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco*. Curitiba: HD Livros, 1996.

MOLLICA, M. C. *Da Linguagem Coloquial à Escrita Padrão*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Fala, Letramento e Inclusão Social*. São Paulo: Contexto, 2007.

NARO, A. O dinamismo das línguas. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, L. B. *Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2007.

SHERRE, M. M. P. Pressupostos Teóricos e Suporte Quantitativo. In: OLIVEIRA E SILVA, G. M.; SCHERRE, M. M. P. *Padrões Sociolinguísticos: análises de fenômenos variáveis do português falado na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

SIMONS, H. D.; MURPHY, S. Estratégias da Linguagem Falada e Aquisição de Leitura. In: GUMPERZ, C. J. *A Construção Social da Alfabetização*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

SOARES, M. *Linguagem e Escola: uma perspectiva social*. São Paulo: Ática, 2000.

## **CORPOREIDADE POÉTICA: UMA ABORDAGEM INTERSEMIÓTICA DE “ODE DESCONTÍNUA E REMOTA PARA FLAUTA E OBOÉ” DE HILDA HILST**

BEZERRA, Anna G. R.  
IFPB/UEPB – annagiovanna@gmail.com

SILVA, Saskia L. B.  
IFPB/UFPB – slavyne@yahoo.com.br

### **RESUMO:**

Toda manifestação poética traz, imanente à sua natureza, uma mobilidade que aqui consideraremos corpórea, capaz de ser traduzida sob o prisma de diversos aspectos. Hilda Hilst, escritora brasileira contemporânea que transitou com excelente desenvoltura nos principais gêneros literários como a poesia, a novela, a crônica e o teatro publicou mais de quarenta obras que podem ser classificadas como sendo, antes de tudo, eivada de poeticidade. O presente artigo tem como objetivo norteador analisar dez composições poéticas da autora, presentes no livro *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974) e que em 2006 foram musicadas pelo compositor e intérprete brasileiro Zeca Baleiro, sob a luz da tradução intersemiótica. Aqui, buscaremos observar se a tradução dos poemas para a música preservou e/ou manteve as características do texto original. Uma vez que a poesia de Hilst apresenta-se como visceral, como física, também associaremos ao nosso artigo as teorias de expressividade corporal propostas por Merleau-Ponty .

### **PALAVRAS-CHAVES:**

Semiótica. Poesia. Corpo. Hilda Hilst.

### **INTRODUÇÃO**

Citando Shelley, na sua *Defense of Poetry* (1821), Silva (1983, p. 107) afirma ser a poesia expressão da imaginação e proclama que o poeta participa do eterno, do infinito, do uno: relativamente às suas concepções, não existe tempo, nem espaço, nem medida. A poesia é visão, é visitação divina à alma do poeta e a imaginação criadora é o instrumento privilegiado do conhecimento do real.

Este modo de conceber a natureza da imaginação poética conexas-se com uma determinada visão cosmológica: o universo surge povoado de coisas e seres que, para além de suas formas aparentes, representam simbolicamente uma realidade invisível e divina, constituindo a imaginação o meio adequado de conhecimento desta realidade. (Silva, Op. Cit.)

O fazer poético muitas vezes ultrapassa os limites da inspiração e adentra no sistema da reconfiguração e do trabalho exaustivo com a linguagem. Escrever,

para os grandes poetas, não é tão somente um “surto” ou um “rompante” de criatividade. Muito pelo contrário. Os exercícios feitos através da, e pela linguagem requerem esforço, trabalho significativo com a palavra.

Feitas as considerações acima, o presente artigo tem como objetivo analisar como se efetivou uma transcodificação criativa de dez poemas da escritora brasileira Hilda Hilst, mais especificamente do livro *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, publicado originalmente em 1974, para a música – com a gravação do CD “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”, em 2004 – pelo cantor e compositor, também brasileiro, Zeca Baleiro.

Aqui, através de um olhar mais reflexivo que analítico, buscaremos observar como essa transdecodificação ocorreu levando em consideração que os gêneros poema/música não se distanciam tanto e como as teorias de tradução intersemiótica inscrevem-se nesse contexto recuperando os pontos significativos de contato e contraste que se mantêm interligados entre as obras em estudo.

## **SOBRE LA HILST**

Hilda Hilst, assim como grandes musas da literatura, do cinema, das artes em geral é daquelas personagens a quem se costuma antepor um “La” – “La” Lispector, “La” Garbo, “La” Denser, entre inúmeras outras grandes mulheres que se fizeram notar pelo seu talento, tanto nas telas, como na escrita. Com Hilda poderiam ter ocorrido as duas coisas, uma vez que sua extraordinária beleza a conduziria facilmente ao cinema. Mas ela preferiu a pena. Optou por traduzir a sua força e beleza feminina através da escrita e assim começou a escrever quando todos diziam não passar de um “capricho” de uma bela mulher. Publica seu primeiro livro de poema aos vinte anos, *Presságio*, e daí em diante só vai parar na velhice, quando, desencantada por perceber-se incompreendida pelo grande público leitor

Brasileiro, decide, no início do século XX, parar definitivamente de escrever e se recolhe em sua chácara no interior de São Paulo, onde vive seus últimos dias.

## **A ESCRITA DELIRANTE DE HILDA HILST**

A linguagem de Hilst é permeada de termos que oscilam entre a busca pelo elemento divino, que se presentifica na figura humana, revelando assim, um



deus humanizado, com elementos muitas vezes eróticos. Grande parte de sua poética é voltada para esse aspecto, que tenta realocar a figura celestial num plano terreno, ou seja, a poeta busca a materialização da divindade em seus poemas.

Em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* percebemos que essa transmutação deus/homem cede espaço à busca de um homem mais físico, mais real. Considerando que esse livro é uma expressão de declaração de amor a Júlio de Mesquita Melo (vide as iniciais do título do livro) por quem a poeta estava platonicamente apaixonada, fica evidente a intensidade lírica dos poemas, a força que a autora imprime paixão aos versos, a entrega e submissão, típicas de uma época, o Trovadorismo, em que a corte era feita pelos apaixonados, nos modelos de cantigas de amigo.

Sobre a obra em estudo Alcir Pécora, NE própria contracapa da obra em estudo afirma:

“Este livro é marcante na densidade da poesia de Hilda Hilst. Não há, nele, nenhuma contradição entre a escritura livre, personalíssima e, ao mesmo tempo, a inventada no diálogo com a tradição lírica, seja nas formas arcaicas da canção de amigo, seja nas formas neoclássicas da matriz petrarquista.”

De acordo com Moisés (1999, p. 56) na cantiga de amigo o drama é o da mulher (...) o trovador vive uma dualidade amorosa, de onde extrai as duas formas de lirismo amoroso próprias de época: em espírito, dirige-se à dama aristocrática; com os sentidos, à camponesa ou à pastora.

Ainda definido e conceituando a canção de amigo medieval, o mesmo autor afirma esse tipo de cantiga possuir caráter mais narrativo e descritivo que a de amor, de feição analítica e discursiva. Geralmente a palavra amigo pode significar namorado ou amante.

Nos dez poemas escolhidos para o CD por Zeca Baleiro, percebe-se uma intensa entrega amorosa do eu-lírico. O subtítulo, *Ode descontínua e remota para flauta oboé: de Ariana para Dionísio*, já deixa entrever o tom lírico dos poemas.

## **O SIGNO ESTÉTICO E SUA INTRADUZIBILIDADE**

De acordo com Plaza (1987), o signo estético, especificamente o poema, passa por uma série de impedimentos de ordem variadas quando se trata de sua traduzibilidade, ou seja, no que diz respeito à tradução intersemiótica na linguagem poética isso seria praticamente impossível, já que o signo estético carregado de significações próprias que, ao passarem por uma tradução, poderiam se diluir e até mesmo se perder.

No mesmo livro de Plaza (Op.Cit) Jakobson propõe como possibilidade de se traduzir o signo poético a “transposição criativa”, que consistiria numa releitura do elemento original e a tradução como signo icônico teria no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão como o seu origina.

Toda tradução que se quer erigir “sob o signo da invenção”, tradução estética, está ancorada no ícone. (Plaza, Op.Cit)

Para realizar uma tradução intersemiótica com os poemas de Hilda Hilst, inicialmente Zeca Baleiro conheceu toda a obra poética da autora para “sentir” quais poemas poderiam ser melhor musicados, ou adaptados para a musicalização. Em entrevista, o próprio compositor afirma:

“Você é um compositor que transita com desenvoltura por diversos gêneros e estilos musicais. Qual foi a maior dificuldade de musicar os poemas?

O trabalho difícil porque os poemas não tinham uma métrica de canção, versos ritmados. São versos muito livres e muito densos, não poderia musicar como canções pop, iria ficar inadequado. Tinha que achar um caminho que fosse coerente, por isso embarquei no clima medieval dos poemas, enaltecendo o lirismo dos poemas e a interpretação das cantoras.”

Ao ler um signo para a tradução intersemiótica o tradutor ao mesmo tempo que escolhe, é também escolhido. O próprio compositor afirma na citada entrevista:

“Você disse que recebeu um disquete com toda a obra poética de Hilda. Por que escolheu justamente Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé, do livro Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão?”

“Não sei se escolhi ou se fui escolhido. Quando me dei conta, já estava musicando esses poemas. É curioso, mas não foi uma escolha racional de fato.”

## **AS INTÉRPRETES: UMA ESCOLHA PROPOSITAL**

O compositor, ao musicar os poemas, pouco ou nada modificou em suas estruturas. Para dar mais ênfase à tradução, ele optou por investir nas interpretações, ou melhor, nas intérpretes, todas cantoras consagradas da música popular brasileira que imprimiram um pouco de suas histórias musicais na transcodificação dos poemas de Hilst.

Observe o poema I:

“É bom que seja assim Dionísio, que não venhas.

Voz e vento apenas

Das coisas do lá fora

E sozinha supor  
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento  
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento  
Meu ouvido escutaria  
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.  
Porque é melhor sonhar tua rudeza  
E sorver reconquista a cada noite  
Pensando: amanhã sim, virá.

E o tempo de amanhã será riqueza:  
A cada noite, eu Ariana, preparando  
Aroma do campo. E o verso a cada noite  
Se fazendo de tua sábia ausência.”

Esse poema é cantado pela intérprete Rita Ribeiro, cantora da nova geração da MPB, e se destaca pela forte carga de lirismo que tanto a melodia quanto a voz da cantora dão a música. Essa música mais parece um “lamento” pela ausência do amado, o que parece ser recuperado não só pela sonoridade mas, sobretudo pelas expressões musicais da cantora.

No poema II, a cantora Verônica Sabino apresenta uma interpretação também lírica do poema, porém mais suave, mais suplicante até.

“Porque tu sabes que é de poesia  
Minha vida secreta..Tu sabes, Dionísio,  
Que a teu lado te amando,  
Antes de ser mulher sou inteira poeta.  
E que o teu corpo existe porque o meu  
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,  
É que move o grande corpo teu

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante  
Quando amanheces e me dizes adeus.”

O tom melancólico, que é uma constante em todas as músicas do cd, permanece, aqui, porém com uma maior intensidade que se materializa através da voz da intérprete.

O poema III é interpretado pela cantora Maria Bethânia, o que confere à música um ritmo mais intenso, porém ainda perpassado pelo viés da melancolia, que caracteriza as músicas.

“A minha Casa é guardiã do meu corpo  
E protetora de todas minhas ardências.  
E transmuta e palavra  
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata  
Ainda que eu grite à Casa que só existo  
Para sorver a água da tua boca.  
A minha Casa, Dionísio, te lamenta  
E manda que eu te pergunte assim de frente:  
À uma mulher que canta ensolarada  
E que é sonora, múltipla, argonauta

Por que recusas amor e permanência?”

A voz grave e masculina de Bethânia imprime sensualidade à interpretação. O que se coaduna perfeitamente ao poema, que apresenta uma forte carga de erotismo, sendo de acordo com Merleau- Ponty (1991) um erotismo surrealista, havendo aí uma indistinção entre amor e desejo.

No IV poema, um dos mais líricos, foi escolhida a cantora Jussara Silveira para interpretá-lo:

“Porque te amo  
Deverias ao menos deter  
Um instante

Como as pessoas fazem  
Quando vêem a petúnia  
Ou a chuva e granizo.

Porque te amo  
 Deveria a teus olhos parecer  
 Uma outra Ariana  
  
 Não essa que te louva  
  
 A cada verso  
 Mas outra  
  
 Reverso de sua própria placidez  
 Escudo e crueldade a cada gesto.  
 Porque te amo, Dionísio,  
 É que me faço assim tão simultânea  
  
 Madura adolescente  
  
 E por isso talvez  
 Te aborreças de mim.”

Nessa interpretação, a cantora imprime uma melodia que se assemelha ora a um lamento, ora a uma inocente canção infantil, procurando refletir o que é apresentado na temática do poema: uma mulher que se faz “madura e adolescente” diante do homem que ama.

No V poema, temos a forte interpretação de Ângela Rô Rô que traz para o plano musical toda a expressividade, assim como a forte carga intensa que Hilda Hilst coloca em seus poemas. O estilo da cantora, mesclado à melodia criada pelo compositor Zeca Baleiro, confere à canção um misto de dramaticidade e melancolia:

“Quando Beatriz e Caiana e te perguntarem, Dionísio,  
 Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa  
 Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada

No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,  
 Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido  
 E o que tu dizes nem pode ser cantado  
 Porque é palavra de luta e despudor.  
 E o meu verso se faria injúria

E no meu quarto se faz verbo de amor.”

Aqui também fica evidenciado não apenas pela temática do poema, mas sobretudo, pela interpretação de Ângela, a intensidade erótica da música. As oscilações na voz da cantora, as misturas dos tons graves e agudos buscam acentuar a eroticidade contida no texto.

O poema VI, cantado na voz da intérprete Na Ozetti, confere uma intensa expressividade ao mesmo tempo em que remete o ouvinte para um universo lírico/medieval:

“Três luas, Dionísio, não te vejo.  
Três luas percorro a Casa, a minha,  
Entre o pátio e a figueira  
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo a minha estrela  
Essa que inteira prata, dez mil sóis  
Sírius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha  
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama  
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama  
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.”

Já foi dito que todo livro é uma declaração de amor a Julio de Mesquita Neto, mas aqui as evidências à Casa do Sol, onde a poeta viveu até sua morte, aos cães, com quem praticamente ela vivia apenas, à grande figueira em seu jardim, dão à música um tom confessional ao mesmo tempo que dramático. O ritmo pausado, a preferência pelos instrumentos de sopro, como flauta, para os arranjos da canção, trazem para o universo da música quase a mesma emoção que a poeta imprime em seus poemas. Pode-se dizer que, ao serem musicados, os poemas ganham ainda mais expressividade.

O poema VII, na voz da cantora de pop rock, Zélia Duncan, acompanhada por flauta e violão, num ritmo um pouco mais intensificado que nas outras músicas, remete a uma breve narrativa cantada:

“É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher  
Virá à minha Casa, para aprender comigo  
Minha extensa e difícil dialética lírica?  
Canção e liberdade não se aprendem.

Mas posso, encantada, se quiseres

Deitar-me com o amigo que escolheres  
E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,

A eloqüência da boca nos prazeres  
E plantar no teu peito, prodigiosa  
Um ciúme venenoso e derradeiro.”

O ritmo dessa música foge um pouco o das outras nove: é mais compassado, mais ritmado. A intérprete pode ser responsável pela cadência e pela progressão da música, entretanto, o tom medieval ainda predomina.

O poema VIII, interpretado por Olívia Byington, remete ao ritmo de grande parte das composições de Chico Buarque. Há uma forte semelhança entre muitas melodias desse compositor.

“Se Clódia desprezou Catulo  
E teve Rufus, Quintius, Gelius  
Inacius e Ravidus

Tu podes muito bem, Dionísio,  
Ter mais cinco mulheres  
E desprezar Ariana  
Que é centelha e âncora

E refrescar tuas noites  
Com teus amores breves.  
Ariana e Catulo, luxuriantes

Pretendem eternidade, e a coisa breve  
A alma dos poetas não inflama.  
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

Que seja sempre terra o que é celeste  
E que terrestre não seja o que só terra.”

No IX poema quem canta é a intérprete Mônica Salmaso. Mais uma vez o tom lírico/medieval é retomado. A voz metálica e rouca da cantora coloca o poema como que numa atmosfera de sonho, de fantasia, de universo surreal.

“Tenho meditado e sofrido  
Irmandada com esse corpo  
E seu aquático jazigo

Pensando

Que se a mim não me deram  
Esplêndida beleza  
Deram-me a garganta  
Esplandecida: a palavra de ouro  
A canção imantada  
O sumarento gozo de cantar  
Iluminada, ungida.

E te assustas do meu canto.

Tendo-me a mim  
Peexistida e exata

Apenas tu, Dionísio, é que recusas  
Ariana suspensa nas tuas águas.”

A temática desse poema o coloca muito próximo do universo da própria natureza da música: poemas e música estão muito próximos; se tocam, a poesia muitas vezes, foi feita especialmente para ser acompanhada por instrumentos musicais, o que acontece de maneira magistral com os poemas de Hilst musicados por Zeca Baleiro.

O último poema, o X, é interpretado por Ângela Maria e recebeu alguns comentários negativos da crítica na época do lançamento do cd, pelo fato da cantora “empostar” demais a voz.

“Se todas as tuas noites fossem minhas  
Eu te daria, Dionísio, a cada dia  
Uma pequena caixa de palavras  
Coisa que me foi dada, sigilosa



E com a dádiva nas mãos tu poderias  
Compor incendiado a tua canção  
E fazer de mim mesma, melodia.

Se todos os teus dias fossem meus  
Eu te daria, Dionísio, a cada noite  
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro  
E agudo e faria o gozo teu.”

Ao contrário da opinião crítica, acreditamos que a interpretação de Ângela Maria confere uma forte carga de emotividade à música, o que vem a ser apropriado uma vez que os poemas de Hilst, especificamente de *Ode Descontínua*, são profundamente marcados pela tensão, pela espera do eu-lírico do seu amado. Portanto, ao imprimir essa “tensão” através da voz, a cantora nada mais faz que recuperar a intensidade subjetiva e emocional que já é marca dos poemas.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

“Traduzir é por a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso” (Plaza, Op. Cit)

Ao propor musicar os poemas da poeta Hilda Hilst, Zeca Baleiro sabia que um novo olhar, uma nova percepção precisaria ser posta em evidência, sem, no entanto, perder o fio que o ligava ao texto original. E foi o que fez.

Através de uma melodia que recupera o tom medieval dos poemas, e principalmente, contando com a brilhante interpretação das cantoras escolhidas, pode-se dizer que houve uma significativa transposição criativa dos poemas de Hilst para a música.

Agora, para quem afirma não conseguir ler a autora, por ser hermética, difícil, incompreensível, quem sabe com a ajuda da melodia musical não chega a mudar de opinião? Eis os benefícios da tradução intersemiótica.

## REFERÊNCIAS

CD *Ode descontínua e remota para flauta e oboé de Ariana para Dionísio*, 2003, Gravadora Sarava.

Hilst, Hilda. *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

< <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-poesia-sonora-de-hilda-hilst-no-baleiro-de-zeca> > acesso em 20 de janeiro de 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA: 1991.

MOISES, MASSAUD. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1999.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo. Perspectiva, CNPq, 1987.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina. Coimbra: 1983.

## CULTURA E SUBJETIVIDADE: AS TENSÕES ANTROPOLÓGICAS NO TEXTO POPULAR IBEROAMERICANO

RODRIGUES, Hermano de França.

UFPB/PPLP - hermanorg@gmail.com

### RESUMO:

O saber popular, especialmente aquele enraizado no romanceiro iberoamericano, traduz, amiúde, uma concepção de mundo pautada nos direcionamentos conservadores acerca da compreensão de gênero. Homem e mulher são geralmente delineados como figuras antagônicas, diferentes, com funções específicas e identificadas por uma hierarquia segregadora. Justifica-se, assim, a proposta de nosso estudo: analisar, no romance oral *Tens um filho sem marido*, as configurações culturais que bosquejam as bases ideológicas de um ordenamento social edificado pelo patriarcalismo, o qual se afirma e se deteriora em seu diálogo com o catolicismo popular. Como arcabouço teórico, recorreremos aos constructos epistemológicos e analíticos da semiótica das culturas, desenvolvidos por Cidmar Pais e François Rastier. Trata-se de uma teoria que busca apreender, por meio das relações languageiras, a íntima relação entre *homem*, *cultura* e *sociedade*. A análise possibilitou-nos entender algumas tensões culturais que permeiam o imaginário popular, como, por exemplo, os paradoxos de uma religiosidade capaz de legitimar e institucionalizar o núcleo familiar e, por outro lado, fragmentá-lo impetuosamente, quando valores humanitários entram em cena.

### PALAVRAS-CHAVE:

Cultura, Subjetividade, Romanceiro, Semiótica das Culturas.

Se é verdade que a cultura direciona e ressignifica as escolhas do homem, também é factível que as relações entre os homens promovem, ao mesmo tempo, a estagnação, a morte e a renovação dos subsídios ideológicos constituintes de um dado sistema cultural. A humanidade, desde as primícias da existência, desenha-se nas inconstâncias dos gestos e da memória, erigindo os espaços de atuação, normatizando o comportamento e, de forma não menos manipulatória, plasmando os signos instauradores de uma *Ordem*, cujos fundamentos se prestam a uma hermenêutica da conveniência. Assim, no decurso da história do Ocidente, podem ser considerados culturalmente convenientes a religiosidade e o patriarcado. Ambos, a depender da “sociedade receptora”, repelem-se, tangenciam-se ou se complementam, de modo a demarcar os lugares e os papéis dos indivíduos. Esse complexo semiótico se imiscui, significativamente,

nas tramas discursivas da tessitura literária (instrumento das representações que o homem faz de si mesmo e do mundo), tornando possível o rastreamento e interpretação de seus códigos.

Examinando a arqueologia textual do romance tradicional *Tens um filho sem marido*, conseguimos restaurar orientações ideológicas que resguardam uma concepção de mundo pautada em dogmas religiosos, fundamentalmente cristãos, que se deslocam ora em defesa, ora em reprovação dos indivíduos, a depender da natureza de seus atos. O artefato semiótico narra a história de uma mulher humilde e abnegada aos seus deveres maternos que, temendo a reação do severo marido, oculta-lhe o ato desonroso praticado pela filha, o mau passo que esta dera em sua vida: uma gravidez sem casamento. Vivendo sob os preceitos da *lei de Deus*, ou seja, religiosamente casada e subserviente àquele com quem se uniu em matrimônio, a zelosa mãe submete-se a um doloroso e angustiante conflito: insurge-se contra a ética divina, que apregoa a subserviência da esposa ao marido, em defesa do bem-estar de uma filha, atassalhada por em desvio de conduta. Recuperemos o excerto que segue:

Era uma pobre mulher, casada c'o seu marido;

Vivia na lei de Deus, com Deus era servido

(versão 02)

O catolicismo, particularmente o de feições populares, legitima os sacramentos bíblicos como as vozes a serem assimiladas e reproduzidas pelo homem para que, assim, a ligação entre Deus e o mundo terreno seja restituída. Embora concebidos sob a ótica do sagrado, *os mandamentos* segregam os indivíduos com base no grau de envolvimento dos seguidores com a instituição. Conforme as diretrizes dessa doutrina ferrenha e incisiva, nem todos são merecedores de participar dos rituais considerados fundamentais para a efetivação e conservação do vínculo entre o ser humano e a Divindade. Dentre as cerimônias de pertença, instituídas por esta ordem religiosa, estão o batismo e o casamento. Esta última impõe à mulher o alcance e preservação de um padrão de conduta extremamente necessário para o reconhecimento de sua índole. Elegem-se, em vista disso, as virtudes femininas necessárias ao matrimônio: castidade, temor à religião e obediência ao homem. Qualquer mulher, dentro desse universo semiótico, que não possua uma dessas atribuições é vista como impura, degenerada, indigna de pertencer ou constituir uma família.

O texto, devido a sua tradicionalidade, conserva uma axiologia religiosa que há muito se fazia presente em nossa sociedade. Seus resquícios, no entanto, ainda podem ser vislumbrados em localidades interioranas e rurais. Estamos falando de um aparato carismático que adentra no corpo familiar e estabelece as instruções a serem seguidas pelos membros que o compõem. Esse sistema dominatório prevê um conjunto de princípios religiosos, subordinados a conceitos transcendentais, que perturbam o culturalmente legítimo. A devoção, a comiseração, a piedade forjam uma ética complacente a paixões nem sempre oportunas aos sujeitos. Como consequência, os papéis temáticos passam, então, a se moverem numa dinâmica em que o *dever* determina o *ser* e este se efetiva quando o *dever* para com o *ser* é substituído pelo *dever* ao *Ser*. Observemos a ilustração seguinte:



Na peça, em análise, a filha traz em seu ventre um ser, fruto de uma relação sexual “corrompida”, que representa a putrefação moral do núcleo familiar ao qual pertence. Os valores éticos, aí existentes, são intensamente superados e amolgados por uma conduta desregrada e, religiosamente, estranha aos bons hábitos. Ao romper com os votos de castidade que lhe são impostos *pela cultura*, a pobre jovem se transforma, quando vista através do prisma do pudor e da honestidade, numa chaga social que marca, de forma negativa, todos que a cercam. Não é por acaso que, no texto, seu estado de *gestante* aparece associado à má sorte. É como se o ato de gerar um filho, em condições adversas àquelas exigidas pelos parâmetros morais, constituísse um prenúncio de algo desventurado, um mau agouro. O infortúnio, na verdade, principia com a infração

ao decoro e à idoneidade. Ela se entrega, sem um amparo matrimonial, a um homem sórdido que, ao tê-la sexualmente, abjura de sua companhia, entregando-a ao abandono. Esse procedimento comportamental já imputa ao feminino um olhar condenatório. Eis os seguintes versos:

Ela tinha ua filha que vivia enganada  
 No ventre desta filha tinha ua má sorte talhada  
 (versão 01)

O temor à figura do pai é tamanho que a benévola mãe recorre à intervenção divina. Suas rogações são para que a inditosa filha possa dá à luz em ocasião propícia, ou seja, quando o implacável progenitor esteja ausente do lar. Duas vozes históricas merecem ser descritas aqui. A primeira diz respeito às condições espaciais em que os partos ocorriam. Na esfera temporal em que nos situamos, as mulheres tinham seus filhos em suas próprias casas, com o auxílio de um médico (se abastadas), ou por intervenção das parteiras, o que era mais comum. As mulheres mais velhas, consideradas mais experientes (mães, avós, por exemplo) eram as que, geralmente, assumiam essa função. Explica-se, assim, a prece da mãe pela ausência do marido durante o nascimento do neto. Não havia outro lugar adequado para o acontecimento. O segundo fenômeno discursivo, vinculado à configuração histórica da narrativa, é a função do patriarca na conservação da “pureza” genealógica mediante o comportamento sensato dos filhos, especialmente os do sexo feminino. Como senhor absoluto, cabe ao pai salvaguardar a honra da filha, uma vez que desta depende à sua integridade social. Se vier a cometer um erro que corroa o modelo de mulher honrada, espera-se que o ente paterno tome as providências cabíveis. Os castigos podem ir de maus-tratos físicos à expulsão da infratora do seio familiar. É, por ter conhecimento desses fatos, que a esposa aflita evoca a Deus, implorando-lhe auxílio. Certamente, dada a gravidade do problema, acredita que somente a intervenção divina poderá confortá-la. Observemos os fragmentos que se seguem:

A mãe pedia a Deus todos os dias, a chorar,  
 Que fosse em ocasião qu'õ pai não estivesse em casa  
 (versão 01)

Como Deus socorre as mães que zelam por seus filhos, as orações são atendidas e o nascimento do neto *espúrio* ocorre nas circunstâncias como aflitamente suplicara. Todavia, vizinhas, movidas pela intenção dolosa, delatam

ao marido o acontecido. Sobressaltado com o fato, dirige-se a sua casa e, ao ultrapassar a porta, é surpreendido pelo choro da inocente e singela criança. A ação do patriarca é, sob o prisma do *animus cultural*, previsível: reprova a condição da filha e interroga-lhe sobre a identidade daquele que lhe causara terrível mal. Descobrir quem foi o homem que a desrespeitou e, por extensão, toda a família implica uma possibilidade de expiar o erro, de reverter o mau passo. Competiria ao honrado pai, em posse da identificação do vil aproveitador, impeli-lo ao matrimônio e, assim, salvaguardar a dignidade de sua descendente, ou, em nome de sua própria honra, eliminá-lo da sociedade, destituindo-lhe da vida. Sentindo-se profundamente envergonhada, a desventurada filha lança-se ao silêncio, sucumbindo-se à fala censuradora de seu progenitor. Observemos os versos que seguem:

Não faltou quem o dissesse, ua das suas vizinhas;  
 Vai o vizinho p'ra casa tirar feições ao netinho.  
 O home, como nã sabia, sobressaltado ficou;  
 Quando ele a porta p'ra dentro, logo a criancinha chorou.  
 \_Diz-me lá, minha filha; tens um filho sem marido?  
 Diz-me lá de quem ele é, de quem ele é pertencido.  
 A filha, com vergonha, nã o quis dizer  
 (versão 01)

Diante da recusa da filha em revelar o nome de seu malfeitor, o cruel patriarca envereda pelo caminho da barbárie. Ele interpreta o gesto como uma afronta a sua autoridade e, irascivelmente, serve-se de uma faca com a qual, friamente, decepa-lhe a cabeça. Embora tal ação possa ser “explicada” em termos de senso moral, contradiz consideravelmente os preceitos religiosos que proclamam o direito irrevogável e exclusivo de Deus em sentenciar, com a perda da vida, o indivíduo. Revelou-se um ser execrável ao ignorar o caráter protetoral do ser paterno, confundindo correção e exemplificação com fereza e malevolência. Resta à mãe, em presença de tanta crueldade, o desespero, a aflição de, naquele momento, achar-se com a filha morta em seus braços. Constatemos os fragmentos abaixo:

\_Diz-me lá, minha filha; se não o queres dizer, espera.  
 Pegou ua faca, cortou-lhe o nó da guela.  
 (versão 02)

O sofrimento da pobre mulher é tão dilacerador que Deus intervém a seu favor. Subitamente, a desamparada criança, nascida há pouco tempo e, portanto, incapaz de agir, profere palavras sentenciais que asseveram a condenação, aos infernos, da alma do tirano avô e conclamam a redenção espiritual de sua mãe. Os sofrimentos pelos quais passou e a morte desumana que sofrera expurgam as culpas e os pecados da resignada filha. Em meio a tantos dissabores, Deus a recompensa ofertando-lhe a salvação etérea. Seu espírito subirá aos Céus como uma rosa a ser conduzida pelos ventos. Cumpre salientar que essa sanção, de natureza puramente sobrenatural, pauta-se num parâmetro punitivo intrinsecamente maniqueísta, ou seja, o Criador anistia os bons, os oprimidos, os sofredores e, por outro lado, castiga violentamente os maus, aqueles que infringem os seus mandamentos. Vejamos os versos abaixo:

O meu avô vai p'r'ó inferno com a alma condenada  
 E a minha mãe vai p'r'ó céu ua rosa, a banar  
 (versão 01)

O mecanismo de actorialização compreende, em princípio, uma zona identitária na qual o enunciador/narrador, embreado num enunciado formalmente introdutório, faz reviver do arcabouço das reminiscências os eventos que compõem os percursos narrativos do romance. A expressão “*vou contar*”, utilizada pelos agentes enunciantes, abre uma fenda locucionária que separa a testemunha dos fatos que relata. Os acontecimentos, assim como os sujeitos que deles participam, inscrevem uma enunciação bipolar onde as funções sociais se prestam a um espetáculo culturalmente revelador. Em um dos polos, estão a mãe e a filha. Ambas, textualmente debreadas, aproximam-se por intermédio de uma cumplicidade que excede o circunstancial e encontra ressonância no patamar histórico. Desde o vicejar da organização familiar, em tempos longínquos, à mãe foi imposto o desvelo afetuoso com a prole e ao pai, a rudeza nos gestos e nas palavras. Esse paradigma perpetuou-se e, hoje, resguardamos, em nosso imaginário, a sua essência. Considerando, obviamente, as divergências conceituais, mas não preponderantes, o revestimento do ser materno concentra uma semântica do abrigo e da compreensão. Em contrapartida, o pai responde pelos semas da correção e do castigo.

A narrativa incorpora, numa projeção actorial, o distanciamento e acessibilidade entre pais e filhos. O pacto de silêncio entre a mãe defensora e a filha



censurável se consolida na embreagem que demarca, não só em nível estrutural de discurso e texto, o forte vínculo que assegura as relações entre tais atores. Paralelamente, o medo e a apreensão projetam um polo enunciativo, ocupado pelo rigoroso patriarca, que afugenta esposa e ente filial. Cônsua da aspereza de seu progenitor, a receosa moça procura conforto nos braços maternos. Ela não encontra nele a confiança desejada, nem o diálogo requerido. Irrrompe-se, assim, uma debreagem, antropicamente distal, que traduz a conformação social desenhada pelas vozes que vociferam nos enunciados.

O casamento constitui o único traço de união entre o casal. No âmbito enunciativo, as relações se mostram assaz adversas. Marido e mulher não se falam, não interagem, não se comunicam. Se realinharmos os dizeres culturais que subjazem aos códigos linguísticos, averiguaremos que o comportamento dos cônjuges atende a um esquema social predefinido. Pelos dados que dispomos, podemos afirmar que o texto restaura um contexto conjugal marcado pela supremacia do homem e a conseqüente fragilidade da mulher. Esta deve sujeitar-se às suas vontades. O respeito a ele se manifesta, logo, em obediência e temor. Retornando ao universo semiológico da peça, observamos que a inércia marca a conduta da esposa. Mesmo diante do assassinato de sua filha, permanece emudecida perante o marido-algoz. Não intervém, não o questiona, nem mesmo o condena. Seu único alento e enunciatário é Deus.

As vizinhas, propagadoras da infâmia, mantêm uma sintonia elocutiva com o cruel chefe de família. A embreagem, que os torna contíguos, assegura o nexu dramático da narrativa, fazendo progredir o enredo. Nesse cenário, a delação do engodo nos conduz a duas discussões relevantes. De início, somos levados a restabelecer o sentido que a nossa cultura agrega aos atores *vizinhos*. Em geral, aparecem, na literatura popular, como mexeriqueiros, intrigantes e oportunistas. Agem, malevolamente, para disseminar informações que não lhes dizem respeito. Em segundo lugar, esses atores pertencem ao sexo feminino, estigmatizados como sujeitos mais propensos a falas descomedidas, à curiosidade e a bisbilhotices. Temos, então, um revestimento actorial condizente com os valores inveterados ao texto.

As referências espaciais, bastante decifradoras, não podem, aqui, ser obliteradas. Logo, nos primeiros versos, deparamo-nos com a locação *Vale de São Vicente*. O *topos* reporta a uma região inscrita na geografia portuguesa.

Corresponde a um vilarejo, de hábitos e costumes rurais, cuja população preserva, com ardor, seus preceitos religiosos. O enunciador, possivelmente, promoveu essa ancoragem espacial a fim de que o enunciatário associe a religiosidade dos personagens ao encantamento do lugar. A intervenção divina encontra, aí, condições propícias para se manifestar. É, nesse *locus*, que uma indefesa criança, recém-nascida, rebela-se, por entremeio da fala, contra o ato impiedoso do avô. Certamente, na lógica em questão, isso não aconteceria num espaço em que as pessoas ignorassem as leis divinas.

A casa, exposta numa interioridade sugestiva, abarca, ao mesmo tempo, o sentimento de reverência da esposa, a vigilância materna, o receio filial, a temeridade e opressão do pai. Constitui uma coordenada espacial complexa onde os conflitos se concentram e, passionalmente, se expandem. Através de uma embreagem locativa, toda a família se instaura e se identifica nesse macrouniverso. A mulher utiliza-o para enclausurar-se em sua subserviência. A mãe necessita desse ponto referencial para proteger a filha. Seus cuidados só podem, aí, ser executados. Nele, a figura filial priva-se da discriminação exterior. Como senhor desse espaço, o pai/marido usa-o para impor a sua dominação. Seus atos são, em sua morada, legitimados.

No romance, o enunciador encontra-se, inicialmente, conjugado ao tempo da enunciação. Contudo, promove uma digressão crônica que o afasta, abruptamente, dos fatos que enuncia. O afastamento assenta-se num momento de referência passado, inscrito no enunciado, que passa a ordenar a progressão do romance < *ua história que foi assucedida* >. A partir daí, os percursos narrativos, projetados pela voz narratológica, organizam-se, predominantemente, nos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo. Semanticamente, as estruturas verbais, nas categorias delineadas, manifestam uma anterioridade e posterioridade que sinalizam a debreagem temporal a partir da qual se desenvolve a encenação performática dos atores. Estes, em momentos azados, libertam-se da elocução decorrida e instauram um fluxo dialógico ordenado pelo presente antropológico. Essa intercalação de vozes garante um espetáculo dramático em que o certo e o verdadeiro se cruzam, produzindo um efeito de realidade necessária à sustentabilidade dos argumentos.

A relação entre o presente e o passado engendra um esquema temporal onde o biossocial e o linguístico se integram numa conformação enunciativa

que busca impetrar a veridicção que o religioso e o transcendental reclamam. O resultado é uma orientação locucionária que converte representações ideológicas em realidades crônicas, antropicamente, apreensíveis. O tempo sucumbe-se, então, ao misticismo aferido pela linguagem. A voz do enunciador/narrador condensa os actantes discursivos numa zona distal que estaciona o próprio tempo. Com isso, transformamo-nos em escopo de um engodo. Como enunciatários, somos persuadidos a fixar uma realidade que, ilusoriamente, não se move. No *Vale de São Vicente*, as ações inconclusas de uma família, relatadas na voz enunciante, delineiam-se numa simultaneidade durativa que torna crível o improvável e o duvidoso. Talvez, tentando eliminar a dubiedade dos acontecimentos, os responsáveis pela enunciação permitem que os sujeitos discursivos se presentifiquem pelo diálogo. Dessa forma, a crença torna-se certeza. Eis a ilustração que se segue:



De acordo com o desenho acima, a narrativa segue uma gradação temporal, constituída por segmentos solidários em sua funcionalidade. A primeira instância corresponde ao momento mnemônico da tragédia familiar que ocupa, absolutamente, um imaginário passado. O enunciador/narrador, ao reviver esse evento, constrói uma outra enunciação na qual se coloca em sua cronologia fundadora. Em seguida, a história é expulsa para uma esfera discursiva onde os acontecimentos recebem um revestimento linguístico pretérito. Para revalidar a *verdade* desse tempo, expulsa os atores para um presente pontual, suplementando, assim, o fisicamente acabado. A referência situacional do enunciador, cumpre salientar, é sempre o presente e, a partir dele, é que se ordenam os outros tempos. Só há passado e futuro porque existe, obviamente, um hoje. Este hoje, enquanto foco enunciativo, jamais poderá ser efetivamente recuperado, pois contrariaria o conceito de enunciação como instância linguisticamente pressuposta.

Essa cadeia enunciativa traz um propósito bastante claro. Por intermédio dela, o enunciador/narrador se exime da responsabilidade pelo dito, transferindo-a para aquele que, auditivamente, recepciona suas falas. Temos a impressão de que os episódios factuais, assim como os fenômenos sobrenaturais, pertencem a uma circunstancialidade análoga à fenofísica do *contar*. As referências crônicas convencionais não são utilizadas e, dessa forma, o curso narrativo subordina-se ao tempo psicológico dos sujeitos discursivos. Paradoxalmente, os episódios se encadeiam na imprecisão do tempo. A mãe clama a Deus, o neto “degenerado” nasce, o pai descobre o segredo e pune a filha, tudo isso ocorre numa simultaneidade que nega a coerência do próprio tempo.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise permitiu-nos observar, na peça *Tens um filho sem marido*, uma configuração enunciativa convergente àquela preservada por outros gêneros da Literatura Popular, como as cantigas, por exemplo, com algumas diferenças peculiares. A oralidade impõe-lhe uma enunciação coletiva, bosquejada pelas vozes sociais, as quais se camuflam na tessitura linguística do texto. Sem “autoria” definida, dissolve-se na subjetividade dos sujeitos que se presentificam em seu itinerário temporal. Numa perspectiva estrutural, apresenta uma narratologia digressiva que imprime uma dramaticidade alheia à fenofísica do mundo.

Historicamente, os textos romanescos se prestavam a grandes representações. Como artefatos teatrais, admitiam uma voz estruturante que prescrevia e anunciava a performance dramática do ator “real”. Este retratava os conflitos segundo as técnicas cênicas que dominava. Na hodiernidade, restaram apenas os vestígios formais desse grande aparato enunciativo. A memória livrou-os da extinção, porém foi incapaz de restituir todos os seus traços. No seio discursivo, os personagens raramente são apresentados e os diálogos não comportam anotações didascálicas. É o intracontexto que indica a personagem que fala. Algumas peças, inclusive, dispensam mesmo qualquer anotação narrativa, apresentando-se como monólogos, cujos intervenientes terão de ser identificados e caracterizados pelo enunciatário da mensagem.

Em termos conceptuais, a narrativa, em questão, sustenta uma axiologia puramente tradicional, decorrente dos valores culturais preservados pelos grupos que dela fazem uso. Comporta, em seu cerne, os princípios ordenadores de uma

sociedade pautada em posições, radicalmente, religiosas e morais. Recupera-se o estereótipo feminino de esposa/mãe subserviente ao homem e dedicada às obrigações familiares. A religiosidade, de natureza estritamente católica, se faz presente através do *providencialismo*, ou seja, a crença de que tudo o que acomete o homem provém de Deus e que só a este cabe o julgamento. É assim que a resignação de uma filha pecadora recebe uma sanção positiva e a crueldade de um pai honroso, contrária aos preceitos divinos, auferem uma pena negativa.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2000.

FONTES, Manuel da Costa. *O romanceiro português e brasileiro: índice temático e bibliográfico*. Tomo I. Madison, 1997.

\_\_\_\_\_. *Romanceiro Português dos Estados Unidos II – Califórnia*. Portugal: Editora da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1983.

\_\_\_\_\_. *Romanceiro Português dos Estados Unidos I - Nova Inglaterra*. Portugal: Editora da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1980.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

WHITE, Leslie. *O conceito de sistemas culturais. Como compreender tribos e nações*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

## ANEXOS

### TENS UM FILHO SEM MARIDO<sup>1</sup> (V1)

Recitado por Elvira Pinheiro, de 77 anos de idade, natural da Vila da Ribeira Grande, S. Miguel (19-5-78).

Vou contar ùa história que foi assucedida  
no vale de S. Vicente. [.....].  
Era ùa pobre mulher casada c'ò seu marido;  
vivia na lei de Deus, como Deus era servido.  
Ela tinha ùa filha que vivia enganada:  
no ventre desta filha tinha ùa má sorte talhada,  
A mãe pedia a Deus todos os dias, a chorar,  
que fosse em ocasião qu'ò pai não estivesse em casa.  
Nã faltou quem o dissesse, ùa das suas vizinhas;  
vai o vizinho p'ra casa tirar feições ao netinho.  
O home, como nã sabia, sobressaltado ficou;  
quando ele a porta p'ra dentro, logo a criancinha chorou  
\_Diz-me lá, minha filha; tens um filho sem marido?  
\_Diz-me lá de quem é ele, de quem ele é pertencido.  
A filha, com vergonha, nã o quis dizer.  
\_Diz-me lá, minha filha; se não o queres dizer, espera.  
Pegou n'ua náfe, cortou-lhe o nó da guela,  
A mãe, co'ela nos braços, a chorar em altos gritos.  
Respondeu-le a criancinha, que do berço nã falava:  
\_O meu avô vai p'ò inferno com a alma condenada,  
\_e a minha mãe vai p'r'ò céu como ua rosa, a abanar.

### TENS UM FILHO SEM MARIDO<sup>2</sup> (V2)

Cantado por Albertina Esteves, de 47 anos de idade, natural da Quinta de Garabatos, Duas Igrejas, Concelho de Miranda do Douro, Distrito de Bragança, Província de Trás-os-Montes (4-6-78). Apredeu-o com sua mãe.

Vou contar ùa história que foi assucedida  
no vale de S. Vicente. que todos conhecia  
Era ùa pobre mulher casada c'ò seu marido;  
vivia na lei de Deus, com Deus era servido.

1 FONTES, Manuel da Costa. **Romanceiro Português dos Estados Unidos II – Califórnia**. Portugal: Editora da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1983.

2 FONTES, Manuel da Costa. **Romanceiro Português dos Estados Unidos II – Califórnia**. Portugal: Editora da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1983.

Ela tinha ùa filha que vivia iludida:  
no ventre desta filha tinha ùa má sorte trazia,  
A mãe pedia a Deus todos os dias, a chorar,  
que fosse em ocasião qu'ó pai não estivesse no lar.  
Nã faltou quem o dissesse, ùa das suas vizinhas;  
vai o vizinho p'ra casa tirar feições ao netinho.  
O home, como nã sabia, sobressaltado ficou;  
quando ele a porta p'ra dentro, logo a criancinha chorou  
\_Diz-me lá, minha filha; tens um filho sem marido?  
\_Diz-me lá de quem é ele, de quem ele é pertencido.  
A filha, com vergonha, nã o quis dizer.  
\_Diz-me lá, minha filha; se não o queres dizer, espera.  
Pegou ùa faca, cortou-lhe o nó da guela,  
A mãe, co'ela nos braços, a chorar em altos gritos.  
Respondeu-le a criancinha, que do berço nã falava:  
\_O meu avô vai p'ò inferno com a alma condenada,  
\_e a minha mãe vai p'r'ò céu como ua rosa, o vento guiada.

## DA PARAÍBA A BUENOS AIRES: UM RELATO DAS EXPERIÊNCIAS COM OUTRA LÍNGUA, OUTRA CULTURA, OUTROS FALANTES

Hercilio de Medeiros (UFPB/TLB)  
contato@herciliomedeiros.com.br

### RESUMO:

Apresenta-se a experiência vivenciada, no semestre 2012.2, em uma IES fora do território brasileiro. O objetivo principal desta proposta é permitir que outros pesquisadores vislumbrem oportunidades semelhantes. Estou aprofundando minhas pesquisas, junto a 'Maestría en Análisis del Discurso' da UBA, verificando se os discursos que ocorrem no twitter são afetados por imigrantes ou nativos digitais. O relato leva em consideração as dificuldades com a língua e a cultura. Do mesmo modo, reflete sobre o processo de imersão e aceitabilidade da realidade de Buenos Aires para um estudante paraibano.

### PALAVRAS-CHAVE:

UFPB, UBA, Intercâmbio, Língua, Cultura

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende apresentar panorama da experiência vivenciada, desde o início do semestre 2012.2, em uma instituição de ensino superior fora do território brasileiro. O objetivo principal desta proposta é compartilhar no espaço de trocas intelectuais deste GT, trabalhos realizados na UFPB, permitindo que outros pesquisadores possam antecipadamente vislumbrar oportunidades semelhantes. Com o financiamento de bolsa sanduíche nos programas de pós-graduação da CAPES, cada vez mais estudantes estão realizando suas pesquisas em outros países. Este processo de imersão em novas metodologias de ensino e cultura, nos apresenta variadas experiências tanto positivas quanto negativas. Com a minha necessidade de ampliação de conhecimento no que diz respeito à temática do discurso, estou tendo a oportunidade de aprofundar minhas pesquisas, junto a 'Maestría en Análisis del Discurso' da UBA (Universidad de Buenos Aires), visando verificar se os discursos que ocorrem no twitter são afetados por indivíduos que são considerados imigrantes ou nativos digitais. O presente relato leva em consideração descrever o programa CAPES/CAFP, as atividades que foram propostas e que estão sendo desenvolvidas nesta experiência de intercâmbio, além das primeiras dificuldades com a língua, com a cultura, com



o relacionamento docente/discente, com a metodologia e o ritmo de estudo. Do mesmo modo, reflete sobre o processo de imersão e aceitabilidade da realidade cultural de Buenos Aires para um estudante paraibano.

## **CAPES/CAFP**

A CAPES atualmente desenvolve o projeto CAFP que prevê o fortalecimento de universidades do Brasil e da Argentina, segundo o Edital CAPES nº 032/2011, o projeto tem como objetivo:

o apoio ao intercâmbio acadêmico binacional, mediante o qual, um curso de pós-graduação (PROMOTOR) fortaleça outro curso (RECEPTOR), nas modalidades de pós-doutorado, doutorado ou mestrado em todas as áreas do conhecimento entre Instituições de Ensino Superior (IES), visando à formação de recursos humanos de alto nível no Brasil e na Argentina.

Para as missões de estudo propostas no projeto, são concedidos alguns auxílios financeiros, estes visam ajudar no descolamento e manutenção no país destino, no caso deste projeto Argentina. Após o discente preencher a documentação necessária, que é composta de termo de compromisso de estágio no exterior e formulário de bolsista brasileiro no exterior, em torno de 15 dias úteis, são concedidos os seguintes auxílios:

- Auxílio para as passagens aéreas;
- Auxílio instalação;
- Auxílio seguro saúde.

Quando o discente chega na Argentina, deve enviar documentação de chegada a CAPES, para que as bolsas de estudo sejam liberadas e depositadas na conta corrente do discente. Se a missão for de 3 meses, serão depositadas as 3 bolsas de uma única vez, se for de tempo superior, receberá as 3 primeiras e depois irá recebendo as outras em lotes de 3 pagamentos.

Entretanto, para cada nível de estudo, há alguns requisitos que necessitam serem contemplados conforme consta no Edital CAPES nº 032/2011:

3.11.1 Mestrado-Sanduiche - mínimo 3 (três) meses e máximo 6 (seis) meses. Os estudantes de mestrado deverão ter completado 1 (hum) ano ou 50% dos créditos totais do curso,

3.11.2 Doutorado-Sanduiche - mínimo 3 (três) meses e máximo 6 (seis) meses. Os estudantes de doutorado deverão ter completado 1 (hum) ano ou 50% dos créditos totais do curso;

3.11.3 Pós-Doutorado - mínimo 03 (três) meses e máximo 12 (doze) meses.

Desta forma, como há requisitos diferenciados para os três níveis disponíveis para missões de estudo, também há valores diferenciados das bolsas de estudo disponibilizadas pelo projeto, conforme tabela:

Tabela de Valores	
Tipo de Auxílio	Valor Concedido
Bolsa de Estudo – Pós-Doutorado – para brasileiros na Argentina, por mês	US\$ 2.100,00
Bolsa de Estudo – Doutorado Sanduíche – para brasileiros na Argentina, por mês	US\$ 1.300,00
Bolsa de Estudo – Mestrado Sanduíche – para brasileiros na Argentina, por mês	US\$ 1.150,00
Auxílio Instalação – todas as modalidades – para brasileiros na Argentina, por mês	US\$ 110,00
Auxílio descolocamento (Ida e Volta)	US\$ 736,00 (cotação do dólar do dia)
Seguro saúde – pago mensalmente para brasileiros na Argentina	US\$ 70,00 (cotação do dólar do dia)

Tabela 1: valores bolsas CAPES/CAFP

Nesta acepção, na realidade vivenciada, ocorre a parceria entre a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), especificamente o Programa de Pós-graduação em Linguística (PROLING) com a Universidade de Buenos Aires (UBA) e o programa de pós-graduação em *Maestría em Análisis del Discurso*.

## ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

A presente missão de estudos será desenvolvida em 5 meses, e tem como objetivos iniciais realizar cursos de aperfeiçoamento para melhorar o domínio da língua espanhola, cursar disciplinas relacionadas a temática análise do discurso, realizar pesquisas bibliográficas relacionadas a temática exposta, participar de atividades de grupos de pesquisa propiciando a cooperação entre ambas universidades e produzir o segundo capítulo da dissertação em andamento que trata sobre a temática de análise do discurso.

No que diz respeito ao curso de espanhol, esta sendo realizado no Laboratório de Idiomas da Faculdade de Filosofia e Letras, único centro oficial de idiomas da Universidade de Buenos Aires, na sede do centro, devido a dificuldades de conversação estou cursando o *nível elemental* para brasileiros, curso que possui carga horária de 60 horas, ministrado por duas professoras,

que utilizam a teoria da análise contrastiva entre o português e o espanhol. Neste sentido podemos citar:

Suponemos que el estudiante que se enfrenta a un idioma extranjero encuentra que algunos aspectos del nuevo idioma son muy fáciles, mientras que otros ofrecen gran dificultad. Aquellos rasgos que se parezcan a los de su propia lengua le resultarán fáciles y por el contrario los que sean diferentes le serán difíciles. El profesor que haya hecho una comparación de la lengua extranjera con la lengua nativa de los estudiantes tiene más probabilidad de saber qué problemas van a surgir y puede prepararse para resolverlos (LADO, 1995, p. 2-3).

Por ser um curso para brasileiros, há outros discentes na sala de aula que são de outras regiões e de outras áreas de estudo que também são bolsistas do programa CAPES/CAFP.

Quanto as disciplinas cursadas, aqui são intituladas de seminários e possuem várias cargas horárias. Porém, devido a necessidade da temática, apenas duas disciplinas se encaixaram com a proposta necessária para a missão de estudos, mesmo consultando as disciplinas do Doutorado em Letras, não foi possível encontrar disciplinas que se encaixassem com a necessidade.

O primeiro seminário, foi um seminário intensivo intitulado “*De recursos, patrones y problemas discursivos*”, este foi ministrado pelo professor Cristian Manuel Santibañez Yáñez, docente da Universidade Diego Portales do Chile, teve carga horária de 32 horas, com 8 encontros de 4 horas durante 2 semanas. Nesta disciplina foi possível trabalhar a noção de metáforas nos discursos, principalmente o que diz respeito as metáforas conceituais. Também foi trabalhado a noção de discurso e lógica de diálogos e por fim trabalhou-se a noção de epistemologia da discordância, tema este que eu desconhecia, pois tem bases na filosofia.

O segundo seminário, também tem carga horária de 32 horas e ainda está sendo cursado. É intitulado “*Teoría de la Argumetación*”, é ministrado pela professora Maria Cecilia Pereira. Esta que no período 2012.1 esteve ofertando cursos na UFPB/ Proling. Até o momento foi estudado no seminário, o panorama histórico da retórica e da argumentação, especificamente a retórica Aristotélica, criando paralelos com a retórica nos dias atuais. Além de estudar algumas técnicas argumentativas e algumas reflexões sobre a influência da argumentação nas ciências sociais.

O grupo de pesquisa intitulado “*Léxico y gramática: Una perspectiva teórico-aplicada y su extensión a otras áreas*”, realiza reuniões quinzenais, possui entre 20 e 30 participantes e é coordenado pela prof. Mabel Giammatteo, esta que é a coorientadora da missão de estudos.

O grupo existe desde 1998, e suas pesquisas se centram no léxico e sua relação com os processos de leitura. Possui como objetivo desenvolver pesquisas para a aplicação da linguística em sua área de domínio e em outros domínios que necessitem deste conhecimento para a prática profissional.

Atualmente desenvolvem pesquisas com uma proposta léxico-gramatical trabalhando com distintas áreas, tanto as diretamente vinculadas com a língua (lexicografia, tradução, ensino de língua materna e de segunda língua, literatura, linguagens de internet, etc.) como outras que necessitam de conhecimentos bem fundamentados e atuais sobre a linguagem (neurociências, ciências biológicas, psicologia, direito, informática, etc.).

O espaço de discussão que é propiciado pela grupo é bastante interessante e heterogêneo, os diálogos que estão ocorrendo estão contribuindo muito para a visão da linguística e sua aplicação em diversas áreas de conhecimento. Também tive a oportunidade de assumir junto aos professores Mabel Giammatteo, Augusto Trombetta e Fernando Balbachan a administração do espaço virtual do grupo no campus virtual da UBA.

As pesquisas bibliográficas foram iniciadas nas bibliotecas da UBA de Letras e Filosofia e na Biblioteca Nacional Argentina após realizar um cadastro de investigador. Desta forma, o capítulo II esta sendo produzido assim como foi a proposta inicial da missão de estudos.

## **CONVIVENDO COM OUTRA LÍNGUA E OUTRA CULTURA**

Diante dos 5 meses da missão de estudos, várias situações de dificuldade e superação foram vivenciadas, principalmente devido a problemas com a língua e a cultura. Por mais que sejamos países próximos e termos algumas particularidades com a língua, há certas situações onde percebemos um certo distanciamento.

Uma das primeiras situações de dificuldade foi com relação ao aluguel de apartamentos, pois devido ao apelo turístico e ao apelo estudantil (principalmente no que diz respeito aos cursos de medicina e doutorado em direito) da cidade de Buenos Aires, os preços são altos e a qualidade dos apartamentos não é boa. Grande parte dos alugueis dos apartamentos é tarifado em dólares, mesmo a presidente da Argentina proibindo a circulação de dólar no país, os encarregados das imobiliárias continuam a cobrar os alugueis e os depósitos garantia (para casos onde ocorra depredação do imóvel) em dólar. Isto dificulta bastante para

os alunos de missões de estudo que tem que passar no mínimo 3 meses, além do valor médio de um apartamento monoambiente mobiliado é tarifado entre 600 a 800 dólares (estes valores incluem água, luz, gás e encargos do estado), onde alguns destes oferecem serviços como internet, tv a cabo, telefone e uma pessoa para fazer a limpeza semanal. Devido as grandes dificuldades em conseguir dólar de forma legal na Argentina, algumas imobiliárias estão começando a tarifar os alugueis em pesos, porém a média de preço é de 4000 pesos por apartamentos com a mesma configuração relatada anteriormente. O maior problema relacionado aos apartamentos, além do valor, é a falta de conversação onde alguns estão com goteiras, infiltrações, mofo, problemas elétricos, problemas relacionados ao aquecimento, sujeira, entre outros.

Ao tentar viver em locais mais baratos e direcionados para estudantes como hostels, a situação não é muito diferente no que diz respeito a conversação dos locais e os problemas relatados acima se repetem, porém os valores são cobrados em pesos e é possível viver em hostels a partir de 1800 pesos por mês, entretanto compartilhando quarto com outras pessoas. A problemática do hostel também é quanto a dinâmica de vivência nestes espaços, já que alguns destes estabelecimentos promovem muitas festas a noite, inviabilizando a permanência, já que para as atividades de um estudante que esta engajado em um missão de estudos é necessário um local adequado, preferencialmente que disponha de silêncio.

Desta forma, após viver em alguns locais com infiltrações, problemas da rede elétrica, sujeira, sem apoio do encarregado do prédio para averiguar a situação do gás no apartamento que eu estava instalado (alegando que não compreendia o que eu falava), sem resposta da imobiliária quando foram relatados os problemas, entre outros. Posteriormente, consegui me estabelecer em um apartamento muito bem localizado no centro de Buenos Aires, próximo ao Laboratório de Idiomas da UBA. Porém pagando 800 dólares, valor não muito propício para a bolsa do programa que é de 1.150 dólares.

A segunda situação de dificuldade foi vivenciada no primeiro seminário cursado, onde o professor também era estrangeiro, porém era chileno e dizia que não me compreendia. É compreensível a variedade linguística que ocorre no espanhol, porém na sala havia pessoas de outros países como Colômbia, Paraguay e Uruguay e ele compreendia, inclusive os próprios argentinos, até os que são do interior do país.

Observando os usos da língua em sua modalidade oral, Grice (1975) percebeu que nem sempre o falante é compreendido apenas por aquilo que expressou linguisticamente. Sendo assim, o autor defende que o sucesso das conversas depende de uma cooperação mútua entre os interlocutores, os quais esforçam-se constantemente para entender os demais e ser por esse entendidos. O que ficou evidenciado, é que o professor não se esforçava para compreender as informações que eu tentava passar de forma oral e quando tentava por e-mail, ele quebrava as máximas propostas por Grice (1975), não respondendo as perguntas dispostas no e-mail e dizendo apenas que compreendia minha dificuldade.

Por fim, com intercessão de uma colega de sala, consegui estabelecer comunicação com ele, viabilizando a minha participação no processo avaliativo da disciplina que foi composto de uma apresentação oral (onde falei em português de forma lenta) e um artigo.

Outras dificuldades com a língua foram vivenciadas em locais como supermercados, restaurantes, livrarias e também na UBA. Devido a pequenas alterações na pronúncia, muitas vezes os falantes da língua espanhola disseram que não me compreendiam as informações que eu tentava passar. Ao longo da vivência com falantes da língua espanhola nos seminários e no grupo de pesquisa, estes problemas de pronúncia foram sanados e muitos até compreendidos, pois algumas vezes certas pronúncias podem alterar o sentido das palavras.

Outra situação diferenciada vivida aqui, foi quanto ao segundo seminário, onde constam mais de 50 alunos na turma e não há sala que comporte esta quantidade de alunos. Desta forma, em todas as aulas há alunos que assistem a aula em pé, sentado no chão ou fora da sala. Eu mesmo já tive que assistir aula fora da sala. Fator que atrapalha um pouco o aprendizado, pois não é possível estabelecer muita interação nas aulas. Porém mesmo diante das dificuldades é motivador estudar ao ver os colegas de curso, mesmo sem ter espaço para se alojar na sala, interessados com a proposta que esta sendo apresentada pelo seminário. Deve-se levar em consideração que a professora também possui uma didática muito boa, mesmo com a grande quantidade de alunos presentes na sala de aula.

A oportunidade dada pelo programa CAPES/CAFP é com certeza uma oportunidade ímpar de imersão em uma nova língua, em uma nova cultura, porém infelizmente devido aos problemas econômicos que a Argentina vive

ultimamente, as ajudas de custos disponibilizadas tornam-se insuficientes, o aluguel de um apartamento, que seria o local apropriado para dar a privacidade necessária para o estudante, já consome mais da metade da bolsa. A alimentação fora de casa é muito dispendiosa, um café da manhã simples, custa em torno de 8 pesos, um almoço em torno de 30/50 pesos, o mesmo valor do almoço se aplica a janta. Sendo assim, tem-se um gasto diário entre 70 a 100 pesos de alimentação, levando-se em consideração apenas 3 refeições ao dia. Para cozinhar em casa a situação não fica muito diferente, e os preços do supermercado constantemente sofrem com a inflação, para ilustrar a situação utilizo um caixa de suco que em agosto era comprada a 6 pesos, o mesmo suco na mesma rede de supermercados agora custa em torno de 7,50 a 8 pesos. Algo que até o momento esta barato é o transporte público, com uma boa rede de metrô (porém não muito bem conservados e funcionam só até as 22horas) com preço de 2 pesos a 2,50 pesos e muitos ônibus (não param) com preço entre 1,25 e 2,00 pesos. Os valores baixos são possíveis graças a investimentos do governo, que devido a crise que a cada dia aparenta piorar, é provável que em breve dupliquem ou tripliquem estes valores sem o investimento do governo.

Além da economia em crise da Argentina, as bolsas são em dólar, porém entram na conta do estudante em reais de acordo com a cotação do dia que entrar, porém o estudante tem que realizar o saque na Argentina em pesos, cada saque gera uma taxa de 18 a 19 pesos por saque, e só é possível realizar saques de no máximo 1000 pesos por vez, com isso todo novo saque gera uma nova taxa. Estes dois câmbios realizados e as taxas para os saques são algo que corroboram para que as ajudas de custos possuam uma rentabilidade menor ainda.

## **CONCLUSÃO**

Diante do exposto, percebemos que graças aos investimentos e parcerias do governo brasileiro, a oportunidade de realizar um mestrado ou doutorado sanduíche esta cada vez mais acessível, mesmo com as dificuldades relacionadas ao valor da bolsa e a economia do país destino, é possível estudar e viver em outro país com financiamento público.

Também é possível perceber que mesmo o Brasil e a Argentina sendo países da América do Sul, que vivenciaram muitas situações políticas semelhantes, e por mais que o português se aproxime do espanhol, há grandes lacunas entre

as realidades culturais e a língua dos dois países, situações que foram percebidas ao longo dos meses vivenciados para a concepção deste relato de experiência.

Porém, ao mesmo tempo que foram vivenciadas situações desagradáveis, a constante troca de experiências culturais e acadêmicas que foram proporcionadas pela missão de estudos proposta pelo programa CAPES/CAFP, influenciaram muito a minha vida e a minha pesquisa, gerando uma nova visão acerca da Argentina, do Brasil, dos estudos linguísticos e especificamente do estudo do discurso.

Desta forma, vemos que a experiência é possível, prazerosa e proporciona muita bagagem intelectual ao estudante que se submete a este processo de missão de estudos em outro país, com outra língua e outra realidade cultural.

## **REFERÊNCIAS**

EDITAL CAPES/CAFP – Disponível em: <[http://www.capes.gov.br/images/stories/download/bolsas/Edital\\_032\\_CAFP\\_2011.pdf](http://www.capes.gov.br/images/stories/download/bolsas/Edital_032_CAFP_2011.pdf)> Acesso em: 10/10/2012.

GRICE, H. P. Logic and converstion. In: Cole, P. Cole e Morgan, J.(eds.). *Speech Acts (Syntax and Semantics, Volume 3)*. New York: Academic Press, 1975.

LADO, R. *Lingüística contrastiva. Lenguas y culturas*. Traducción de J. A. Fernández. Madrid: Fundación Inca, 1995. p. 87-94.



## DE ADVÉRBIO À DÊIXIS: UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA A PARTIR DOS DÊITICOS DE TEMPO E ESPAÇO COMO PROCESSO DE REFERÊNCIA NOS GÊNEROS AVISO E ANÚNCIO

ANDRADE, Anderson Monteiro  
UFPB- prof\_amonteiro@yahoo.com.br

VANDERLEI, Delma de Melo  
UFPB-delmavanderlei@gmail.com

### RESUMO:

É sabido que a língua está e sempre estará em processo de variação e mudança conforme o uso e as interações que os interlocutores fazem através dela. Dessa maneira, entendendo a linguagem como instrumento de comunicação em que se pressupõe um contexto, uma representação enunciativa no evento comunicativo, objetivamos lançar mão de uma discussão acerca dos dêiticos que, conforme estabelecem as gramáticas normativas, pertencem a classe dos advérbios e assumem determinadas circunstâncias. Todavia, há que se ressaltar que o fenômeno dêitico possibilita uma recuperação dos elementos de referência exofórica no momento da enunciação, pois significa apontar ou indicar estes elementos de enunciação. Pensando assim, fizemos uma incursão acerca deste fenômeno desde a sua representação enquanto advérbio e, por conseguinte, ampliamos esta noção preliminar para uma visão que se coaduna à semiologia quando os dêiticos podem ser denominados símbolos por terem uma significação convencional ou também podem ser denominados por expressões indiciais quando recebem sentido se estiverem numa relação com determinado objeto que representam. Num segundo momento, fizemos breve explanação acerca dos gêneros textuais aviso e anúncio e analisamos como o fenômeno dêitico, em especial os de tempo e espaço, se representa nestes gêneros textuais. Utilizamos como aporte teórico para este trabalho principalmente os postulados de Bechara(2009), Perini(2006) e Bonfim(1988) numa visão enquanto advérbio e Cervoni (1989) e Levinson (2007) numa abordagem enquanto elemento de referência enunciativa.

### PALAVRAS-CHAVE:

Enunciação, Dêixis de tempo e espaço, Aviso, Anúncio.

### 1-UM PANORAMA GERAL DO ADVÉRBIO

Muitos estudos linguísticos têm sido disseminados levando em consideração a relação indissociável entre língua e contexto e, dessa forma, priorizando o uso das interações, ou seja, entendendo a linguagem como instrumento de comunicação em que se pressupõe um contexto, uma representação enunciativa no evento comunicativo. Nesse sentido, na contemporaneidade, devido a características

híbridas, tem-se propagado estudos acerca dos advérbios justamente porque há uma convergência entre os estudiosos da linguagem de que a esta categoria gramatical um aglomerado de nuances semânticas, sintáticas, discursivas e, porque não, morfológicas se configura.

Nesse sentido, fica a certeza de que uma definição suficientemente capaz de abarcar toda a sua magnitude enquanto representação linguística é ainda bastante lacunar e, assim, talvez seja essa a razão de percebermos estudos/pesquisas que focalizam os advérbios e as expressões adverbiais (locuções adverbiais, orações subordinadas adverbiais etc.) a fim de torná-los suscetíveis a uma análise que transcenda à lógica tradicional para uma abordagem funcional/discursiva.

Para que possamos entender melhor esta característica híbrida do advérbio, vejamos o que estabelecem os seguintes autores: gramáticos e linguistas. Em Almeida (1999, p.316) é possível encontrar a definição de advérbio como “..toda palavra que pode modificar o verbo, o adjetivo e, até, o próprio advérbio”. De acordo com este teórico, é possível caracterizar o advérbio a partir de três aspectos, a saber: i-) quanto à circunstância; ii-) quanto à função; iii-) quanto à forma. Para tornar mais claro, é importante que distingamos cada aspecto respectivamente. O aspecto circunstanciador considera a ideia que determinado advérbio apresenta, ou seja, ideia de lugar, tempo, modo, negação, afirmação etc. O aspecto funcional, por mais que o autor faça menção a este, não é definido na obra em análise. Assim, fica uma lacuna do que seria, segundo o autor, este aspecto funcional. O aspecto formal é definido por Almeida (p. 532) como “advérbios propriamente ditos e em locuções adverbiais” em que os primeiros se representam numa única palavra e as locuções são representadas pela composição de duas ou mais palavras que exprimem determinadas circunstâncias.

Cunha e Cintra (2008, p.555) estabelecem que o advérbio “..é, fundamentalmente, um modificador do verbo...A essa função básica, geral, certos advérbios acrescentam outras que lhe são privativas” e, sendo assim, podem reforçar o sentido de : a-) um adjetivo. Exemplo: Ficará **completamente imóvel**; b-) um advérbio. Exemplo: O homem caminha **muito devagar**. Todavia, os autores fazem uma ressalva de que alguns advérbios podem modificar toda a oração, como nos seguintes exemplos sugeridos pelos autores: **Possivelmente**, não haverá ceia este ano; Eu me recuso, **simplesmente**. A esta ressalva, Cunha e Cintra (2008, p.556) estabelecem que, neste caso, os advérbios “...vem geralmente

destacados no início ou no fim da oração, de cujos termos se separam por uma pausa nítida, marcada na escrita por vírgula”, como pode ser notado nos exemplos sugeridos pelos autores.

Macambira (1987,p.42),por se coadunar ao viés estruturalista, apresenta algumas considerações acerca do advérbio dividindo-as a partir dos seguintes aspectos: i-) aspecto mórfico; ii-) aspecto sintático; iii-) aspecto semântico. Pelo aspecto mórfico, pertence à classe do advérbio “toda palavra que termina por meio do sufixo *-mente*, donde resultam oposições formais com o adjetivo que lhe corresponde”, como estes:

doce - docemente;

sábio – sabiamente

Pelo aspecto sintático “...pertence à classe do advérbio toda palavra invariável que se articula com os advérbios *tão*, *quão* ou *bem*”, como nos exemplos sugeridos pelo gramático:

*tão* perto, *quão* perto, *bem* perto

Para Bechara(2009, p.287), o advérbio “é a expressão modificadora que por si só denota uma circunstância( de lugar, de tempo, modo, intensidade, condição etc) e desempenha na oração a função de adjunto adverbial”. Este gramático ainda assegura que “o advérbio é constituído por palavra de natureza nominal ou pronominal e se refere geralmente ao verbo, ou ainda, dentro de um grupo nominal unitário, a um adjetivo e a um advérbio (como intensificador), ou a uma declaração inteira”. Para melhor esclarecer, vejamos os exemplos propostos por Bechara(2009, p. 288):

a-) José escreve ***bem***. (advérbio em referência ao verbo).

b-) José é ***muito*** bom escritor. (advérbio em referência ao adjetivo *bom*).

c-) José escreve ***muito*** bem. (advérbio em referência ao advérbio *bem*).

d-) ***Felizmente*** José chegou. (advérbio em referência a toda a declaração.)

Ainda acerca do que estabelece Bechara(2009, p. 288),“os advérbios assinalam a posição temporal(os de tempo) ou espacial do falante(os de lugar), ou ainda o modo pelo qual se visualiza o estado de coisas designado na oração”. Nesse sentido, grosso modo, para este gramático, os principais advérbios são os que indicam circunstância de tempo, lugar e modo. Contudo, outra possibilidade de representação do advérbio pode ser observada que é justamente quando o advérbio tem a função de modificador de substantivo quando este não é visto

enquanto substância e sim enquanto qualidade que determinada substância apresenta. Vejamos esta possibilidade a partir do seguinte exemplo sugerido pelo referido gramático:

i-) Pessoas **assim** não merecem nossa atenção.

Percebemos que esta contribuição de Bechara nos faz, de alguma forma, observar uma situação com vistas à funcionalidade, pois tal exemplo permite depreender que há uma interlocução presente, há uma contextualização, uma vez que o **assim** funciona como elemento anafórico que estabelece uma posição ideológica do que merece, de fato, a atenção dos enunciadores. Notamos, então, uma direção que vai ao encontro dos interesses desta pesquisa, pois visa uma abordagem menos formal e mais funcional.

Perini (2006, p.161) é categórico ao afirmar que os “advérbios pertencem não a uma classe, mas a várias classes” que são nitidamente diferentes quanto ao tipo de significado e quanto ao potencial funcional. Nesse sentido, Perini estabelece que é meramente impossível colocar todos os advérbios em uma única classe, pois estes não tem comportamento gramatical semelhante e sim bastante diversificado.

Após indicar alguns exemplos que ratificam o seu pensamento de que várias classes envolvem o advérbio, Perini institui que é bastante difícil descobrir traços gramaticais importantes que unam todos os advérbios e, dessa forma, “ninguém até hoje conseguiu isso, tanto mais que o valor semântico desses itens também varia: alguns modificam qualidades, outros ações, outros referentes, alguns expressam atitude do falante, alguns negam ou afirmam; alguns são especializados; outros ocorrem em grande variedade de ambientes. Chamar a todos de advérbios é ignorar um mundo de fenômenos gramaticais importantes”. (PERINI, 2006,p.163-164)

Um importante trabalho agregou ainda mais discussão acerca da representação do advérbio. Fazemos referência, então, à pesquisa de Eneida Bomfim que também conseguiu intensificar as discussões sobre esta categoria gramatical.

Corroborando com o pensamento de Perini de que o advérbio se apresenta com aspectos multiformes, Bomfim (1988) considera que os advérbios de afirmação e de negação e os advérbios de dúvida não se conciliam com a definição proposta: não expressam circunstâncias, não dizem respeito ao processo verbal nem são intensificadores. Dessa maneira, Bomfim destaca que não é possível considerar advérbios as palavras rotuladas como advérbios de afirmação e de negação, como também não é possível considerar os advérbios

de dúvida como tal, pois além de não se relacionarem com o processo verbal, a falta de certeza é do sujeito da enunciação.

Bomfim ainda estabelece que alguns advérbios definidos como de intensidade, na verdade, são como nos exemplos utilizados pela autora, pronomes indefinidos, pois não são intensificadores, vejamos:

Comeu **pouco**.

Comeu **poucas** frutas.

Ainda conforme Bomfim, os prototípicos advérbios são os de modo, terminados em **-mente** e formados a partir de adjetivos. Todavia, a autora assevera que nem toda palavra em **-mente** expressa modo. Assim, "...muitas dessas palavras não são, de fato, modificadores e outras não estão, por outro lado, ligadas a circunstâncias de nenhuma natureza". (BOMFIM,1988, p.10)

Neste capítulo procuramos mostrar um panorama geral do que se tem dito e afirmado acerca do advérbio. Em linhas gerais, neste capítulo percebemos o quanto é bastante variada a representação dos advérbios. Uma classe de palavra, verdadeiramente, mista e difícil de conceituar. Os autores supracitados nos dão a impressão de quanto é impreciso definir tal categoria.

Esta incursão que fizemos foi necessária para que pudéssemos destacar, a partir de concepções e exemplos, o quanto a classe dos advérbios é verdadeiramente difícil de definir com termos precisos. Além disso, intensificando essa característica híbrida do advérbio, podemos ver no capítulo que segue que os advérbios circunstanciadores de tempo e espaço assumem indicações exofóricas por apontar, indicar para fora do texto. Vejamos isto no capítulo que segue.

## **DÊIXIS: ELEMENTO DE REFERÊNCIA EXOFÓRICA**

Na contemporaneidade, vários estudos que focalizam o fenômeno da dêixis têm instigado diversos campos do saber, ou atuação profissional além daquela que comumente já se tornou consenso absoluto: o ensino de línguas naturais. Há que se ressaltar que o fenômeno dêitico possibilita uma recuperação dos elementos de referência exofórica no momento da enunciação e, por se referir aosentido, é possível dizer que é um fenômeno semântico. Todavia, conforme estabelece Levinson (2007,p. 66)pelo fato de observar a enunciação dentro de determinado contexto, " diz respeito diretamente à relação entre a estrutura das línguas e os contextos em que são usadas". Logo, podemos afirmar que esse

fenômeno é, prioritariamente, de natureza pragmática.

O termo provém do grego e significa apontar ou indicar os elementos da enunciação e, numa abordagem filosófica, ancorada nos postulados de Peirce, pode ser denominado símbolo por ter uma significação convencional ou também ser denominado de expressões indiciais quando somente recebem sentido se estiverem numa relação com determinado objeto que representem. Assim, seguindo o pensamento de Cervoni (1989,p.24) “ Os dêiticos participam da natureza dos índices no sentido de que só designam de modo particular na presença de um referente”.

Estas concepções filosóficas de símbolo e índices são importantes porque desembocam em outra especificidade dos dêiticos: o tipo de uso simbólico e o gestual em que “ a interpretação dos usos gestuais exige um monitoramento físico do acontecimento discursivo momento a momento, ao passo que os usos simbólicos fazem referência apenas à coordenadas contextuais disponíveis para os participantes antes da enunciação.(LEVINSON, 2007.p.79).

Intensificando essa discussão, é importante entender a noção de centro dêitico que se manifesta em pontos não marcados no evento enunciativo e, conforme Levinson (2007, p. 77) são “(i) a pessoa central é o falante, (ii) o tempo central é o tempo em que o falante produz a enunciação, (iii) o lugar central é a localização do falante no tempo da enunciação ou TC, (iv) o centro do discurso é o ponto em que o falante se encontra presentemente na produção de sua enunciação, e (v) o centro social é a posição social e o grau hierárquico do falante”. A noção de centro dêitico desemboca nas categorias em que os dêiticos se representam que, tradicionalmente referem-se à dêixis de pessoa, espaço e tempo e, além dessas, acrescentam-se as categorias da dêixis social e discursiva. Vejamos como se representa, grosso modo, devido a limitação da extensão do texto introdutório à análise, a dêixis nas categorias supracitadas:

A dêixis de pessoa faz referência às representações linguístico-discursivas que apontam a pessoa ou papel dos participantes no evento discursivo no instante da enunciação. Há que se ressaltar, nessa categoria, a ocorrência da primeira pessoa em referência do falante a si mesmo, a segunda pessoa em referência do falante a um ou mais interlocutores e a terceira pessoa em referência a pessoas não inseridas no evento enunciativo, ou seja, a não-pessoa, como alguns determinam.

A dêixis espacial faz referência à localização do falante em relação ao contexto em que a enunciação se localiza, assim, é levado em consideração o lugar em que ocupa o locutor ou do interlocutor no instante enunciativo. São representantes dêiticos espaciais os advérbios que circunstanciam lugar, pronomes demonstrativos, verbos que indiquem movimento e localizadores espaciais.

A dêixis temporal faz referência não somente ao tempo verbal, mas, sobretudo ao tempo da enunciação. Os elementos linguísticos que bem representam esta categoria são o agora, hoje, amanhã, ontem etc.

A dêixis social faz referência aos papéis dos interactantes, ou seja, a relação social entre os interlocutores. A dêixis discursiva faz referência ao texto, mais especificamente “ao uso de expressões num enunciado para fazer referência a alguma parte do discurso(LEVINSON, 2007,p.105) .Há que se ressaltar a importância de distinguir a dêixis discursiva da anáfora. A primeira aponta para fora do texto (exofórica) e a segunda para partes do texto (endofórica).

## **UM POUCO DE GÊNEROS DISCURSIVOS**

Para iniciar discussão sobre os gêneros do discurso não é demais ressaltar a definição de gênero para Platão e Aristóteles que foram os primeiros a se utilizarem e definir seu conceito ainda que com um olhar voltado para a literatura e a retórica, não se preocupando em analisar as relações de interação e dialogismo através da linguagem como posteriormente Bakhtin veio conceber. Assim, Platão e Aristóteles tiveram a preocupação somente em classificar o texto em uma tipologia geral de acordo com suas especificidades e diferenças entre si, o que permite depreender que estes filósofos gregos tinham como objetivo distinguir o lírico, o épico e o dramático.

Bakhtin, por seu turno, desenvolve seus estudos através da análise na linguagem não refutando o que postulava Platão e Aristóteles, mas acrescentando um melhor conhecimento que possibilitasse focalizar o uso da linguagem através das relações sociais, como coloca Machado(2005) “ trata-se de um processo não de substituição de uma forma discursiva por outra e da consequente polaridade, mas de evolução das próprias práticas significantes de sistemas comunicativos que emergem das interações dialógicas”, ou seja, ao passo que as atividades humanas aconteçam e se efetivem, estas só acontecem verdadeiramente através do uso da linguagem, para essa situação Bakhtin(2003) é contundente

ao afirmar que “Todas as esferas da atividade humana estão intimamente ligadas ao emprego da linguagem”.

A partir do que concerne Bakhtin, é possível perceber que só nos comunicamos, falamos e escrevemos através do discurso, assim como as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis, a riqueza e a diversidade dos gêneros são imensas podendo ser utilizadas em determinadas situações, com determinadas intenções e funções a partir do evento discursivo em que elas acontecem.

Por essa condição, podemos fazer uma reflexão de que os gêneros discursivos estão tão presentes em nosso cotidiano, nas nossas práticas sociais de interação a partir da linguagem que às vezes nem nos damos conta, Bakhtin(2003) deixa explícita essa condição quando institui que “ os gêneros nos são dados quase da mesma forma com que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática” o que nos faz pensar que estes se efetivam de maneira tão premente na cognição do ser humano.

Há que se ressaltar que, na definição de gêneros discursivos, proposta por Bakhtin, fica clara a diferença entre os gêneros primários e os secundários. Os primários, que incluem a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal, são constituídos em situações de uma comunicação verbal espontânea, informal havendo relação imediata com a realidade de outros enunciados. Os secundários, por sua vez, aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, como artística, científica e sócio-política, principalmente escrita, por exemplo, o romance, o discurso científico, dentre outros.

É importante ter presente que a essência dos gêneros discursivos é a mesma, primários e secundários são compostos por fenômenos da mesma natureza, os enunciados verbais. Todavia, o que vai diferenciar é o nível de complexidade em que eles se apresentam. Para o ensino de língua portuguesa através de práticas de leitura e escrita dos mais diversos gêneros é possível perceber essa distinção entre primários e secundários o que também permite depreender o quanto é ilimitado os gêneros justamente porque as atividades humanas são também inúmeras e inesgotáveis.

Como as atividades humanas nos dias atuais são imensas, a partir das demandas sociais surgem novos gêneros em função das condições sócio-discursivas. E assim como surgem a partir das necessidades sociais também podem desaparecer. Ressalte-se que “ não se trata de uma relação de substituição, e



sim, do aparecimento de gêneros a partir das novas necessidades de interlocução, o que acontece através das mudanças sócio-históricas” Machado(2005). Ainda em relação ao enunciado nos gêneros do discurso, é relevante destacar que todo enunciado é produzido para alguém, com uma intenção comunicativa pré-definida, haja vista que o enunciado é uma unidade discursiva estritamente social.

Outro ponto analisado nos estudos de Bakhtin e seu círculo é a questão do estilo, onde ressalta que por ele é refletida a individualidade do falante/do usuário da língua, ainda que essa individualidade não se estabeleça em sua plenitude, tendo em vista que nem sempre é possível ao sujeito representar sua individualidade estilística, pois alguns gêneros requerem uma forma padronizada de linguagem, como os gêneros oficiais. Assim, em alguns casos, as formas estáveis dos gêneros se sobrepõem ao sujeito, pois em um discurso jornalístico ou jurídico, por exemplo, existem peculiaridades discursivas as quais o sujeito tem de se adequar.

Conforme Marcuschi (2007), os gêneros textuais ordenam e estabilizam as atividades comunicativas do dia a dia e são considerados entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa. Os gêneros evoluem e aumentam em número, levando em consideração a evolução cultural da sociedade e dos meios orais, escritos, impressos e tecnológicos. Quando dizemos evoluem, estamos considerando o fato de que a partir dos novos meios tecnológicos alguns gêneros possuem antecessores que o precedem, como o e-mail que está fundamentado no gênero textual cartas e bilhetes.

Os gêneros se definem por aspectos sócio-comunicativos e funcionais, porém sem deixar de lado a forma, visto ser a forma que determina o gênero em alguns casos, em outros a função e em outros o gênero é determinado pelo ambiente no qual está presente. Os gêneros são muitas vezes confundidos com os tipos textuais e tipos textuais são tidos como gêneros. Para esclarecer estas definições, Marcuschi (2007, p.22-23) explana as duas definições da seguinte forma:

“(a) Usamos a expressão *tipo textual* para designar uma espécie de sequência teoricamente definida pela natureza linguística de sua composição {aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas}. Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: *narração, argumentação, exposição, descrição, injunção*.

b) Usamos a expressão gênero textual como uma noção propositalmente vaga para referir os texto materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos de textos são apenas meia dúzia, os

gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédios, lista de compras, cardápio de restaurante, instrumento de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante.”

### **Aviso e Anúncio: Gêneros de informação e persuasão**

Neste trabalho, levamos em consideração para análise os gêneros textuais anúncio e aviso que possuem uma funcionalidade direta em relação ao seu interlocutor. O anúncio, a partir de sua representação imagética e pelos elementos linguísticos utilizados, tem como objetivo principal persuadir o interactante em relação ao objeto anunciado. Dessa forma, analisamos se o uso de dêiticos nesses gêneros são vazios de referência como estratégia de persuasão ou se por inadequações de uso que ocasiona perda da informação. O aviso, por seu turno, tem como principal objetivo informar sobre algo, ou seja, trazer uma informação nova para o interlocutor. Dessa maneira, analisamos se a utilização da dêixis neste gênero ocasiona ou não a falta da informatividade em relação à referência espacial e à temporal.

### **Analisando Os corpora**

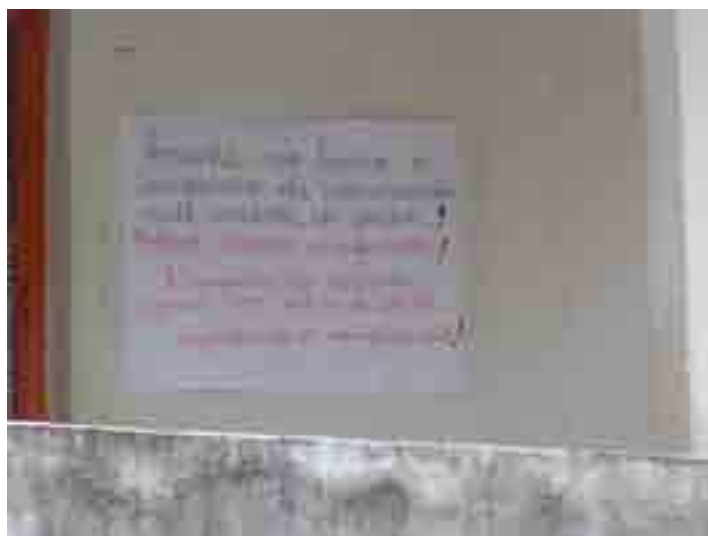
Agora, analisamos como os elementos dêiticos representados nos gêneros discursivos em estudo se representam, ou seja, observamos como estes elementos atuam/functionam no texto, se há uma referência determinada a partir da temporalidade e espacialidade. Vejamos:

### **AVISO 1**



Este aviso foi coletado em uma Escola de educação básica na cidade de Campina Grande na Paraíba, especificamente na sala dos professores. É importante que se diga que no ambiente sala dos professores é comum existir avisos de interesse dos professores, pois, em maioria, fazem referência à condições salariais destes profissionais. No aviso acima, analisamos, especificamente o dêitico temporal representado no texto, mas é importante que destaquemos a ocorrência também do dêitico pessoal representado pelos pronomes **você** e **ele**. Chama a nossa atenção a falta de referência expressa pelo dêitico temporal **hoje**, nos fazendo acreditar que este foi utilizado para acrescentar a informação de que todos os dias as lutas por melhores condições de trabalho, bem como de salário são perenes. Assim, o **hoje** nos faz ter a certeza de que a sua falta de referência específica não se deu por acaso, mas por intenção de uma ocorrência durativa do dêitico temporal

## AVISO 2



O aviso 2 foi coletado na entrada de uma unidade básica de saúde da cidade de Campina Grande e informava à comunidade daquele entorno que não haveria vacinação no dia seguinte por insuficiência de vacinas. Todavia, não é possível saber quando é esse amanhã, ou melhor, que amanhã é esse, pois percebemos que o elemento dêitico temporal **amanhã** foi utilizado sem nenhuma referência a este dia seguinte apontado fora do texto. Assim, se este aviso permanecer fixado na parede dessa unidade de saúde, os usuários

terão a informação que nessa unidade vacinação não existe, uma vez que no dia seguinte terão a informação que o amanhã sempre não haverá vacinação. Notamos, então, que o uso do dêitico não foi intencional, como no caso acima, mas a falta de referência ao tempo determinado pode levar a uma informação deturpada ou não esclarecida.

### AVISO 3



É importante informar que o exemplo acima nos deixou com bastante dúvida no que diz respeito a classificação do gênero, ou seja, ficamos nos questionando se este é verdadeiramente um aviso. Contudo, como é perceptível que há uma informação na concretude do texto, entendemos que este seja de fato um aviso com “cara” de anúncio. Percebemos neste texto acima que o autor faz uma crítica às operadoras de celulares por não atenderem a uma cobertura de sinal em todo o território brasileiro. É importante frisar que a crítica se estabelece com certo humor, quando da enunciação de que naquela localidade não tem sinal também nem escuro nem morto, em oposição às operadoras claro e vivo respectivamente. Em relação ao dêitico, analisamos que o **aqui** é vazio de referência, pois não permite saber que localidade é esta que não tem cobertura de nenhuma operadora.

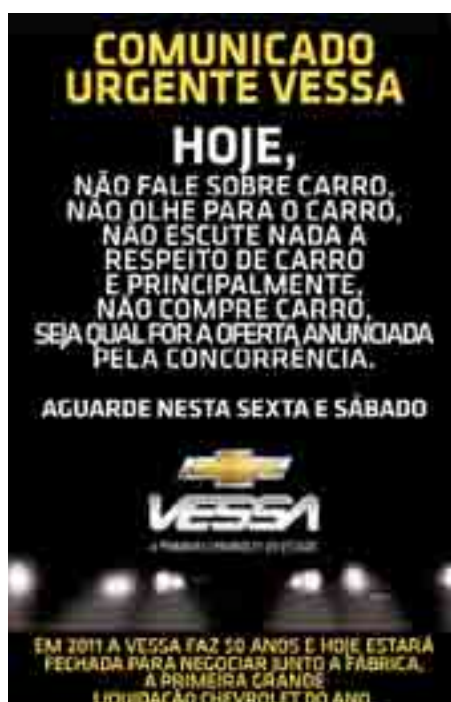
## ANÚNCIO 1



Na luta constante que as emissoras travam em busca de audiência, a Tv Anhanguera, filiada da rede globo, apresenta que a crescente audiência da emissora se faz no horário nobre, o que pode ser visto pela indicação de que a “culpa “ é da personagem Rita, da novela Avenida Brasil, justamente pelo fato do público estar admirado com as ações realizadas na trama, em especial por esta personagem.

Percebemos, neste anúncio, a indicação dêitica espacial pela expressão **lá em cima**. Sabemos que nesse caso não foi perdida a referência, uma vez que a expressão está diretamente ligada à audiência da emissora, ou seja, aos 47 pontos registrados.

## ANÚNCIO 2



Neste anúncio é possível entender que o anunciante solicita do interlocutor que não procure qualquer informação que diga respeito a carro. Em verdade, o que o anunciante pretende é fazer com que o interlocutor não procure ofertas acerca de automóvel pela concorrência naquele dia, o que fica entendido pela indicação dêitica **HOJE**, pois na sexta e sábado a Vessa lançará ofertas interessantes acerca da aquisição de automóvel. No entanto, o anúncio não oferece condições específicas desse tempo, ou seja, não é possível precisar qual é o dia. Percebemos, então que o recurso de falta de referência não se deu por acaso, mas para passar a idéia de que não pode adquirir carro nos dias que não sejam sexta ou sábado, pois nesses dias a Vessa tem ofertas que outras concessionárias não tem.

### ANÚNCIO 3



É sempre importante ter presente o que já mencionamos ao longo deste trabalho: a dêixis é um elemento disposto no texto que aponta, indica para fora dele. Assim, nesse anúncio, podemos perceber que o dêitico locativo **aqui** indica que este lugar é exatamente a concessionária que vende carros da volkswagem. Fica a certeza então que o dêitico locativo, no caso o aqui, não é elemento de referência endofórica, mas exofórica por alusão à concessionária.

## **CONCLUINDO, MAS NÃO CHEGANDO NUM FIM...**

Este trabalho nos permitiu pensar o uso dos elementos de referência exofórica (dêiticos) em uma vasta possibilidade de uso. Nos fez também entender que a sua ocorrência ora acontece nos gêneros analisados por intenção de quem o produziu (o que percebemos prioritariamente nos anúncios analisados) ou como perda da informação que se pretende que chegue ao interlocutor (não intencional).

Fizemos aqui uma breve explanação acerca da ocorrência desse fenômeno e analisamos como ele pode se representar nos gêneros aviso e anúncio que tem, respectivamente, o objetivo de informar e de persuadir. Assim, concluímos dizendo que no gênero aviso, por se referir a informações, é importante que a referência não seja perdida para que a comunicação seja estabelecida entre os interactantes. Por outro lado, devido a sua criatividade, no anúncio, a falta de referência acontece de forma pensada e bastante produtiva com a finalidade de persuadir o destinatário através desse recurso linguístico.

Finalizando, é importante dizer da possibilidade de ocorrência desse fenômeno em outros gêneros textuais e ainda entendê-lo não apenas como advérbio que, de acordo com o que estabelecem os compêndios gramaticais, é visto numa lógica estanque, logo formal, mas entendê-lo a partir de uma lógica pragmática, logo funcional/discursiva.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa*. 43<sup>o</sup> ed. São Paulo: Saraiva. 1999
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4<sup>o</sup> edição São Paulo: Martins fontes, 2003.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37<sup>o</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.
- BOMFIM, Eneida. *Advérbios*. São Paulo: ática, 1988.
- CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: ática, 1989.
- CUNHA, C; CINTRA, L.F.L; *Nova gramática do português contemporâneo*. 5<sup>o</sup> Ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- LEVINSON, Stephen. *Pragmática*. (trad. Luis Carlos Borges, Aníbal Mari). São Paulo: Martins fontes, 2007
- MACAMBIRA, J.R. *A estrutura morfo-sintática do português: aplicação do estruturalismo linguístico*. 5<sup>o</sup> edição. São Paulo: Pioniera, 1987.
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B; *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo: context, 2005.
- MARCUSCHI, L.A. Definição e Funcionalidade. In: DIONÍSIO, A.P; MACHADO, A.R; BEZERRA, M.A (orgs). *Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007
- PERINI, Mário A. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola editorial, 2010.



## 'DEIXE-ME ENTRAR': UMA ANÁLISE SOBRE EDUCAÇÃO ATRAVÉS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

BRANCO, Sinara de Oliveira

(UFMG<sup>1</sup>)

### RESUMO:

Este trabalho tem o objetivo de apresentar uma leitura crítica sobre a educação brasileira através da análise do filme 'Deixe-me entrar', produção do ano de 2010, do diretor Matt Reeves. A partir da análise intersemiótica do filme, serão discutidos o *bullying* e o retrocesso humanístico, que deixa o aprendiz a mercê de um sistema educacional que o angustia e o transforma em um ser muitas vezes fronteiro e monstruoso. O trabalho tem arcabouço teórico relacionado aos Estudos da Tradução, ao Cinema, à Semiótica e à Linguística de Corpus. O corpus será formado por cenas do filme em questão, que representem – em imagens e através das legendas em língua portuguesa brasileira – aspectos relacionados ao *bullying* e ao aqui chamado retrocesso humanístico. Serão compiladas cenas de 'Deixe-me Entrar' que serão analisadas a partir da categoria de tradução intersemiótica. A análise através da tradução intersemiótica servirá para desenvolver a leitura crítica das cenas selecionadas, aliando-se à visão pós-colonial do monstro que vive na fronteira, nesse caso, o vampiro psíquico, valendo-se do ambiente cibernético e das TICS como ferramentas educacionais para discussão de tal caracterização. Finalmente, serão apresentadas conclusões que direcionem o olhar para um ambiente educacional violento e angustiante, muitas vezes gerado pela falta de apoio familiar e acompanhamento psicológico.

### PALAVRAS-CHAVE:

Educação, Tradução Intersemiótica, Cinema, Linguística de Corpus, *Bullying*.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo tem o objetivo de apresentar uma leitura crítica sobre a educação brasileira através da análise do filme 'Deixe-me entrar', produção norte-americana do ano de 2010, dirigida por Matt Reeves. A partir da análise intersemiótica do filme, serão discutidos o *bullying* e o retrocesso humanístico do aprendiz em ambiente escolar brasileiro, seja de rede pública ou privada, em escolas ou universidades.

Tratando da questão intersemiótica e da crescente popularização do cinema, Cronin (2009) afirma que filmes representam uma poderosa fonte de imagens

---

1 Universidade Federal de Campina Grande.

e de representação do que a tradução pode ou não envolver. O autor reforça a ideia de que tradução, em contexto fílmico, vai além das questões técnicas, que envolvem dublagem e legendagem, lidando com questões sobre representação da tradução que causam impacto do cinema como uma linguagem eminente da atualidade. Dessa forma, a linguagem fílmica precisa de tradução para contar e recontar suas histórias para um público cada vez maior e mais diversificado.

A tradução de cinema leva em consideração não apenas as falas dos personagens, mas as imagens em si. Em momentos específicos, diálogos ou falas são 'silenciados' para favorecer uma imagem, por exemplo. O contexto semiótico em cinema abrange uma variedade de códigos que vão influenciar, dentre outros fatores, a forma como as legendas serão criadas. No filme aqui selecionado, por exemplo, os diálogos entre os personagens são legendados em quase sua totalidade, não havendo omissão de falas. Duas cenas, entretanto, marcam pelo enfoque maior nas imagens e menos nos códigos verbais (oral ou escrito). Uma delas é uma imagem inicial, em que o bilhete que o guardião de Abby escreve para ela no hospital ganha centralidade no plano. No bilhete está escrito 'I'm sorry Abby', sem pontuação e com erro de grafia, além de estar escrito em forma de garranchos. Não há legendas, talvez por se acreditar que o público entenderá o que está escrito (Sinto muito Abby), ou por uma questão de se privilegiar a questão imagética, deixando o público livre para interpretar os garranchos e sua importância no contexto da história a ser apresentada.

A sequência após a cena do bilhete mostra o detetive que investiga as mortes que ocorrem ao longo do filme do lado de fora do hospital, em segundo plano. A imagem em primeiro plano apresenta uma TV ligada dentro do salão de entrada do hospital, mostrando um discurso do então Presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, sobre o mal e o como controlá-lo. O início do discurso é apresentado em legendas, mas a cena passa a ser apresentada em segundo plano, perdendo a centralidade e importância, e as legendas do discurso de Reagan são interrompidas. Ou seja, no cinema, as legendas são utilizadas como recurso dependendo da relevância dos diálogos, do que é apresentado em forma de palavras, não sendo necessário traduzir tudo o que é apresentado em linguagem verbal, priorizando-se a questão semiótica de forma mais abrangente.

Conforme Santaella (2005, p. 55), a semiótica de Peirce (1839-1914) pode servir de alicerce a qualquer ciência aplicada. A autora explica que "o

signo é uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele”, não sendo “uma coisa monolítica, mas um complexo de relações” (SANTAELLA, 2005, p. 58 e 61). Ao serem tratadas as imagens fílmicas aqui, serão utilizados sincretismos, ou seja, combinações de linguagem verbal e não verbal, para demonstrar pontos de vista humanísticos voltados para a questão educacional no Brasil.

Segundo Castro (2011), a narrativa fílmica é a mais sincrética forma de linguagem, pois une imagem, música, linguagem verbal, recursos de filmagem etc., favorecendo a narrativa. Na narrativa fílmica, de acordo com Castro (ibid), a estrutura da narrativa, quando realizada de forma linear, está dividida em: i) situação – momento inicial da trama; ii) complicação – situação envolvendo o protagonista, afastando-o ou aproximando-o de seus objetivos; e iii) solução – desfecho da trama. Essa sequência cronológica está presente na narrativa de ‘Deixe-me Entrar’, apesar de o filme ter início com as cenas que tratarão do desfecho da trama.

Ainda de acordo com Castro (2011), a semiótica aplicada em contexto fílmico, no plano de conteúdo, está dividido em três níveis de abstração analítica: fundamental, narrativo e discursivo, que levam à assimilação da mensagem. A análise e teoria fílmicas, por sua vez, partilham de algumas características:

- Partem do fílmico e levam a uma reflexão mais ampla do fenômeno cinematográfico.
- Apresentam relação ambígua com a estética.
- Possuem lugar no ensino, especialmente nas universidades e institutos de investigação. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 15).

Levando em consideração as características acima e partindo da reflexão sobre a película, será proposta uma análise das cenas ou planos do filme selecionado, proporcionando estudo que gere conhecimento e investigação voltados aos Estudos da Tradução.

Propõe-se, portanto, uma leitura crítica do filme ‘Deixe-me Entrar’ que proporcione uma reflexão sobre a educação brasileira, observando quadros de violência escolar tratados como *bullying*, bem como o aparente retrocesso humanístico que deixa o aprendiz a mercê de um sistema educacional que o angustia e o transforma em um ser muitas vezes fronteiro e monstruoso.

## TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E CINEMA

Ao trabalhar com imagens e tradução intersemiótica, é importante destacar alguns conceitos teóricos. O termo ‘tradução’ é utilizado aqui seguindo a visão de Delabastita e Grutman (2005 apud CRONIN, 2009, p. x) de que “tradução é uma mediação interlinguística, exercendo função instrumental”<sup>2</sup>. O autor acrescenta que, no estudo do Cinema, a tradução (ou os erros de tradução de legendas, mais especificamente) e as diferenças linguísticas tendem a ser supervalorizadas, quando, na realidade, há outros aspectos de maior relevância, por exemplo, o que os filmes têm a dizer sobre tradução e os dilemas da tradução em si. Ao observar as imagens de um filme, há várias formas de se analisar o que está envolvido no campo tradutório. Santaella (2005, p. 58-9) afirma que há um processo relacional na mente do espectador, que ocorre através “da relação de representação que o signo mantém com seu objeto”, produzindo na mente do espectador “um outro signo que traduz o significado do primeiro”. É esse processo representativo que será explorado aqui: como as imagens fílmicas representam o contexto educacional brasileiro da atualidade.

Os estudos linguísticos e semióticos, por sua vez, descrevem a importância de palavras, imagens e objetos para estabelecer sentido a ideias, seres e coisas em geral; e a semiótica é tratada como “o estudo do signo (a menor partícula comunicacional dotada de sentido)” (CASTRO, 2011, p. 08). O signo é formado por um significante e um significado, sendo o primeiro evidenciado pela expressão do signo, por sua parte material, composta por som e letras; e o segundo, a parte abstrata do signo, evidenciando o seu conteúdo, ideias e conceitos (CASTRO, 2011). Para Saussure (1995), o significado se sobrepõe ao significante. Lacan (1998d, p. 833), por sua vez, afirma que “um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante”, tendo primazia sobre a significação. Ou seja, o significado surge *a posteriori*, com o significante governando o sujeito.

A seguir, serão apresentadas cenas do filme e a leitura crítica das mesmas em contexto de tradução intersemiótica.

### ‘DEIXE-ME ENTRAR’ EM CONTEXTO INTERSEMIÓTICO

O filme ‘Deixe-me entrar’ é um suspense de realidade fantástica baseado no romance *Lat den rätte komma in*, de John Ajvide Lindqvist, e no filme sueco

<sup>2</sup> “Translation – interlinguistic mediation – may then play an instrumental role in their resolution (...)” (p. x).

homônimo, traduzido para o inglês como ‘Let the right one in’ (traduzido para o Brasil como ‘Deixe ela entrar’), lançado no ano de 2008 e dirigido por Tomas Alfredson. A versão norte-americana do ano de 2010 é ambientada na cidade do Novo México, nos anos de 1980, e relata a história de um garoto solitário chamado Owen. O garoto, de semblante delicado semelhante ao de uma menina, é negligenciado pelos pais, que estão se divorciando, e sofre *bullying* na escola. Ele passa os dias fantasiando sua vingança contra os colegas.

Menino calmo e tímido, Owen tem que lidar com a violência dos colegas na escola e com as constantes brigas de seus pais ao telefone, o desajuste da mãe, que é depressiva, e a ausência de limites ou de alguém com quem conversar. Esses fatores serão determinantes para a construção de seu caráter, ao conhecer sua nova e única amiga, Abby.

Uma noite, Owen observa a chegada de novos vizinhos pelo seu telescópio – aparentemente pai e filha – e ela caminha descalça na neve. No dia seguinte, Owen observa as pegadas de pés descalços na neve e observa as janelas do apartamento dos novos moradores cobertas com papelão. Outra noite, Owen conhece Abby, a garota recém-chegada, e eles têm um curto diálogo no qual Abby explica que eles não podem ser amigos. Owen, que está atacando uma árvore com um canivete, responde que não quer ser amigo da garota. Em outra noite, ao se encontrarem no *playground* do prédio, eles iniciam amizade, brincando com um cubo mágico. Abby passa a aconselhar Owen sobre como enfrentar seus inimigos, como no diálogo a seguir:

00:40:43 Abby: ‘You have to fight back. You have to hit back hard.’	Você tem que bater neles. Tem que bater forte.
Owen: ‘I can’t. There’s three of them’	Não posso. Eles são 3.
Abby: ‘Then you hit back even harder. Hit them harder than you dare and then they’ll stop.’	Então bata mais forte ainda. Bata o mais forte que puder que eles vão para.
Owen: ‘And if they hit me back?’	E se eles me baterem mais?
Abby: ‘You have a knife?’	Você tem um canivete?
Owen: ‘Yeah, but what if that doesn’t stop them?’	Sim, mas e se nem com isso eles pararem?
Abby: ‘Then, I’ll help you’	Então eu te ajudo.
Owen: ‘But, you’re a girl.’	Mas, você é uma menina.
Abby: ‘I’m a lot stronger than you think I am.’	Sou bem mais forte do que pensa.

Tabela 1: Legendas do filme ‘Deixe-me Entrar’.

É importante mencionar aqui que este estudo não tem a pretensão de julgar as legendas como ‘certas’ ou ‘erradas’, objetivando apresentar como a construção

da narrativa vai sendo tecida em um conjunto de diálogos, legendas e imagens. Na Tabela 1, as legendas vão sendo apresentadas com duas adequações. A primeira é o uso do numeral 3 e não da palavras ‘três’, provavelmente por questões de espaço e limite de tempo de exposição das legendas em tela. A segunda faz referência ao uso do termo ‘canivete’ para ‘knife’, termo mais comumente traduzido como ‘faca’. Nas imagens, fica claro que Owen compra um canivete para se defender de seus agressores, ou seja, a imagem auxilia a escolha do termo ‘canivete’.

Os diálogos vão revelando a carência afetiva das personagens e trazem à tona a metáfora da adolescência traduzida na crescente amizade entre Abby e Owen, que acaba revelando sentimentos que se confundem entre namoro, cumplicidade e os complexos de Electra e de Édipo. Os personagens estão na adolescência, ambos com 12 anos de idade. Eles não têm a atenção dos pais e, conseqüentemente, não podem se espelhar neles e em suas atitudes para desenvolverem seus sentimentos.

Abby e Owen encontram apoio e consolo um no outro, servindo, ao mesmo tempo, de primeiro amor e de substituição do amor paterno e materno, refletindo o Complexo de Electra, no qual a menina busca identificação inconsciente com a mãe, buscando eliminá-la e possuir o pai, no caso, representado por Owen. O Complexo de Édipo reflete o período sexual fálico – fase em que Owen se encontra – em que a criança percebe a diferença entre os sexos, fixando atenção libidinosa no sexo oposto. É importante salientar que os sentimentos das personagens são de descoberta e inocência e, com a ausência das presenças materna e paterna, os sentimentos vão se fixar nos dois adolescentes, como pode ser observado nas legendas a seguir:

01:01:30: Abby: ‘Can I come in? Wait, wait. Don’t look at me. But, you have to say it – that I can come in.’	Posso entrar? Espere. Não olhe para mim. Mas, você tem que dizer que eu posso entrar.
Owen: ‘You can come in.’	Está bem. Entre.
Abby: ‘Close your eyes.’	Feche os olhos.
Owen: ‘They’re already closed. How did you get up here?’	Já estão fechados. Como subiu até aqui?
Abby: ‘I flew.’	Eu voei.
Owen: ‘Yeah, right. Hey, you’re not wearing anything. You’re freezing.’	Tá legal. Ei, você está sem roupa. Está gelada.
Abby: ‘Is that gross?’	É nojento?
Owen: ‘No. Abby, will you go steady with me?’	Não. Abby, quer namorar comigo?
Abby: ‘What do you mean?’	Como assim?
Owen: ‘Will you be my girlfriend?’	Quer ser minha namorada?

Abby: 'But, I'm not a girl.'	Mas, eu não sou uma menina.
Owen: 'You're not a girl? What are you?'	Não é uma menina? O que você é?
Abby: 'No. I'm nothing.'	Não. Não sou nada.
Owen: 'It's okay. If you don't want to be my girlfriend, you don't need to make stuff up.'	Tudo bem. Se não quiser ser minha namorada. Não precisa inventar nada.
Abby: 'Can we keep things the way they are?'	Olhe, podemos deixar as coisas como estão?
Owen: 'Sure.'	Claro.
Abby: 'Do we have to do anything special when we go steady?'	A gente tem que fazer alguma coisa especial para namorar?
Owen: 'No.'	Não.
Abby: 'So, everything is the same?'	Então é tudo igual?
Owen: 'Yes.'	É.
Abby: 'Okay. We can go steady.'	Tudo bem. Podemos namorar.
Owen: 'Really?'	Sério?
Abby: 'Yeah.'	Sim.

Tabela 2: Legendas do filme 'Deixe-me Entrar'.

As legendas na Tabela 2 mostram a inocência de Abby e Owen, marcada pela figura feminina virginal de Abby, que faz alusão à inocência (CASTRO, 2011). A inocência e pureza dos personagens também denotam a intenção de manter uma relação próxima, íntima e de apoio mútuo. Apesar de ambos demonstrarem pureza, Abby sabe o que quer e busca cativar a amizade de Owen para atingir seus objetivos – obter um novo guardião. Owen, por sua vez, precisa de companhia, de proteção, e busca na amiga o conforto de uma relação que não desfruta em família.

Filhos de pais ausentes, Abby e Owen constroem uma forte amizade que os ampara quando precisam de ajuda. Abby afirma que sua mãe morreu e os pais de Owen são ausentes. O rosto da mãe de Owen, por exemplo, não aparece claramente em qualquer das cenas, representando a ausência materna e falta de diálogo, que irá refletir em um comportamento de Owen que beira a delinquência. No início do filme, estando à mesa durante o jantar, o rosto da mãe de Owen aparece fora de foco, sendo Owen o personagem em foco. Em outros momentos, a cabeça da mãe é cortada de cena (Figura 1) ou ela aparece de costas ou ainda com o cabelo encobrendo seu semblante. O pai, por sua vez, não aparece fisicamente, mas em duas conversas ao telefone – uma com a ex-esposa e outra com o filho (Figura 2).



Figura 1: Mãe de Owen.



Figura 2: Owen ao telefone com o pai.

No caso da ausência da figura paterna ou da imagem fora de foco ou cortada da mãe de Owen, explora-se a construção imagética dos personagens, e suas ausências vão denotar a ausência da educação familiar, do apoio dos pais na construção da personalidade dos filhos, gerando distúrbios de comportamento. As Figuras 1 e 2 representam o recurso imagético que, mais uma vez, deixa a critério do público a interpretação dos planos.

Outro ponto de destaque é a busca do prazer entre os personagens, revelando a libido manifesta não na prática sexual, mas na obtenção de algum tipo de prazer – seja de companhia, de atenção, de proteção ou apoio. A importância dos complexos de Édipo e Electra se revela na busca da diferenciação do sujeito em relação aos pais. A amizade entre os dois surge para que esse ciclo seja cumprido. Ao fingir confrontar seus inimigos na frente do espelho, por exemplo, Owen usa uma máscara, demonstrando não ter consciência de sua subjetividade, de sua individualidade, sendo ainda necessário descobrir seu Eu (LACAN, 1998a). Abby o ajudará nesse sentido.

Em uma primeira visita ao apartamento de Owen, Abby pede que ele deixe-a entrar, e ele permite. Enquanto isso, os ataques contra Owen na escola continuam cada vez mais violentos, mas ele não delata os agressores. Os colegas de Owen o agredem fisicamente e o chamam de ‘menininha’ (*little girl*) e, quando o ferem no rosto, induzem-no a afirmar que ele se machucou sozinho:



00:38:07 Kenny: 'She's not going to tell anyone, is she? She just fell in the playground. Right? Right? Say! Say it!'	Ele não vai dedurar a gente para a mãe, né? Ela caiu no pátio, só isso. Certo? Certo? Responda, menininha. Responda!
---	--

Tabela 3: Legendas do filme 'Deixe-me Entrar'.

Nas legendas da Tabela 3, Kenny fere o rosto de Owen e os seus colegas temem que Owen revele o ocorrido. Como a forma de tratamento a Owen é no feminino, há um erro pronominal nas legendas. Owen é sempre 'ela' para seus agressores, ou 'menininha'. A falha é corrigida na sequência da fala de Kenny.

Em outra sequência, Owen resolve seguir os conselhos de Abby e busca se defender de seus agressores, dessa vez ferindo Kenny na orelha:

01:05:56 (Em um passeio da escola a um lago congelado.) Kenny: 'I hope you came here having learned how to swim, cause then, you're going in.'	Tomara que tenha aprendido a nadar porque vai precisar.
Bully: 'What do you think you're gonna do with that?'	O que acha que vai fazer com isso?
Owen: 'I'm gonna hit you with that, if you try anything.'	Vou te bater se tentar alguma coisa.
Kenny e seus colegas (rindo): 'Really? Uhaul! You know what I think? I don't think you're gonna do a fucking thing. I think you're gonna just stand there like the little girl you are. And I'm gonna get that stick and grab it right up your ass. And, then, you're going swimming.'	Sério? Uau! Sabe o que eu acho? Que não vai fazer coisa nenhuma. Que vai ficar aí parado igual a uma menininha. E eu vou pegar esse bastão e enfiar no seu rabo. E depois, você vai nadar.

Tabela 4: Legendas do filme 'Deixe-me Entrar'.

Na Tabela 4, a linguagem dos agressores continua ofensiva e ameaçadora. Owen se defende e consegue ferir Kenny. As legendas seguem mantendo o tom de ameaça e violência e a sequência de imagens mostra o menino caído e ferido e Owen terá que responder por suas atitudes.

A mãe de Owen e a diretora da escola não o questionam sobre suas razões para ter agredido o colega, e Owen, por sua vez, permanece em silêncio. Ao encontrar a amiga, Owen conta, orgulhoso, o que aconteceu e diz que enfrentou seus agressores. Abby o parabeniza com um beijo. Owen vai adquirindo confiança e demonstrando para Abby que pode se defender e, se necessário, ferir alguém – ponto de interesse para a menina.

Outro momento da história apresenta o guardião de Abby, que é responsável por sua alimentação, provendo suas necessidades, como um pai. Ele busca vítimas, matando-as e retirando seu sangue. Em uma primeira tentativa, ele é

bem sucedido, mas escorrega e derrama o sangue, voltando para casa sem alimento. O fato deixa Abby enfurecida e exige que seu guardião se explique:

00:25:00 Guardiã: 'Maybe I'm getting sloppy. Maybe I want to get caught. Maybe I'm just tired.'	Talvez esteja desleixado. Talvez queira ser pego. Talvez esteja cansado disso.
---	--

Tabela 5: Legendas do filme 'Deixe-me Entrar'.

A revelação, apresentada na Tabela 5, faz com que Abby perceba a necessidade de ter outra pessoa que seja seu provedor e protetor. Owen cada vez mais se encaixa no papel. Ao ver-se sozinha, a menina começa a se aproximar cada vez mais de Owen. Nas cenas seguintes, Owen rouba dinheiro da carteira da mãe para comprar doces e levar Abby ao fliperama. Assim, a proximidade e a amizade entre eles vão se consolidando, juntamente com a falta de limites e delinquência de Owen.

O guardião de Abby vai a uma segunda caça, mas, dessa vez, ainda mais desastrosa, ele acaba sofrendo um acidente e tendo o rosto desfigurado. Esse parece ser o momento de transformação do humano em monstro, fatalmente. Abby vai ao hospital, onde seu guardião lhe oferece seu sangue, sua essência vital, e cai pela janela. Essa é a representação de doação maior e incondicional do guardião a Abby.

Em outro plano, Owen leva Abby a um apartamento abandonado, onde costuma brincar, e decide fazer um pacto de sangue com a amiga. Ao ver o sangue de Owen, Abby se transfigura e foge do local atacando a mulher que mora do outro lado da rua. Owen se assusta, mas não foge. Ao voltar para casa, busca a ajuda da mãe, que está bêbada e adormecida no sofá. Decide, então, telefonar para o pai e pergunta se o mal existe. O pai o ignora e culpa a mãe por suas inquietações, prometendo ir visitá-lo. Vendo-se também sozinho, Owen procura Abby e eles ficam cada vez mais cúmplices e próximos. Na visita a Abby, Owen pede que ela o deixe entrar, como ela fez na casa dele. Ela o deixa entrar e eles conversam. Owen pergunta onde o pai dela está. Ela finalmente responde que ele não é seu pai. Owen vê uma foto antiga de Abby com um garoto e entende que aquele homem envelhecido é um amigo dela de tempos atrás. Owen decide ir embora e Abby tenta impedi-lo, mas acaba deixando que ele vá. Nesse momento, Owen começa a se fortalecer e enfrentar seus medos. Em outra visita à casa de

Owen, ele não diz que Abby pode entrar e ela sangra, parando apenas quando Owen fala que ela pode entrar, abraçando-a. Abby toma banho e veste um vestido da mãe de Owen, reforçando a ideia do Complexo de Electra.



Figura 3: Owen deixando Abby entrar.

A Figura 3 ilustra a autonomia de Owen que mesmo enxergando Abby como ela é aceita e permite a proximidade com o monstruoso. A partir desse momento, ambos são condenados a viver sem identidade e na fronteira entre o bem e o mal (BELLEI, 2000).

Outra imagem emblemática é a saída de Owen à noite, enquanto sua mãe dorme no sofá, com a TV ligada exibindo: *'10PM: Do you know where your children are?'* (22h: Vocês sabem onde seus filhos estão?), reforçando o descaso dos pais para com o crescimento e desenvolvimento dos filhos em indivíduos autônomos. Essa imagem, diferentemente do bilhete no início do filme, é legendada, pela importância da mensagem nela contida, e como um marco do descaso dos pais com relação aos seus filhos. Enquanto Owen passa por uma série de transformações – para o bem ou para o mal – sua mãe dorme alcoolizada no sofá, ignorando o que se passa na vida dele, e seu pai está distante de casa e do filho. Enquanto isso, o detetive que investiga o caso vai visitar a casa de Abby e quase mata a vampira, que é salva por Owen. Esse é o momento em que Abby enxerga a completa transformação de Owen em ser monstruoso, sendo marcado pela opção de seguir o caminho do mal, representado por Abby, não defendendo a representação do bem, marcada pelo detetive. Ela devora o detetive e diz que tem que ir embora. Owen chora ao ver a amiga partir.

A sequência final da história relata a cena da piscina na escola, onde os agressores de Owen – dessa vez, liderados pelo irmão mais velho de Kenny – tentam matar Owen afogado. Abby volta e salva o amigo, matando os quatro meninos. Abby e Owen vão embora e Owen assume o lugar do velho amigo de Abby, carregando-a no baú e conversando com ela em código Morse enquanto viajam de trem.

### **O APRENDIZ VAMPIRIZADO NA ESCOLA: ANGÚSTIA, VIOLÊNCIA E A REPRESENTAÇÃO ESTUDANTIL PELO MITO DO MONSTRO**

A seguir, serão tratadas questões que norteiam o instinto agressivo e violento de alunos em nível escolar ou universitário, fazendo um paralelo do filme descrito acima com a violência no ambiente universitário e escolar e o descaso familiar.

Um dos grandes problemas enfrentados em escolas e universidades brasileiras na atualidade é descrito como *bullying*, termo inglês que se refere a “atos de violência física ou psicológica, intencionais e repetidos, praticados por um indivíduo ou um grupo de indivíduos, causando dor, angústia, sendo executados dentro de uma relação desigual de poder” (Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bullying>>, acesso em 30 de janeiro de 2012). Há registro de casos de morte devido à prática de *bullying*, e escolas e famílias se empenham para encontrar uma solução para a questão.

O filme ‘Deixe-me entrar’ mostra um caso de *bullying* contra um garoto que não tem amparo psicológico, da escola ou da família. Muito mais do que um filme de terror, ‘Deixe-me entrar’ relata a ficção próxima à realidade escolar brasileira: crianças e adolescentes, angustiados e violentos. Em contraponto, surge o monstro travestido na figura de uma doce e angelical menina de 12 anos de idade.

Na atualidade, a figura do vampiro passou a representar heroísmo e maldição, sendo representado por uma figura carismática e bela, além de educada e sofisticada, não sendo mais um ser decrepito e em avançado estado de decomposição. O filme mostra seres aparentemente distintos – o monstro e o humano – em convivência sofrida e angustiante que acaba os igualando ao ser de fronteira, que é definido por Bellei (2000) como sendo o monstruoso, o primitivo selvagem que ocupa o espaço cultural imaginário não pertencente ao que é considerado normal, mas auxiliando em sua definição. Bellei (2000) afirma que o conceito de ‘monstruoso’ pode ser aplicado tanto ao humano quanto ao não-humano, representando o

híbrido e o deformado. No caso do filme, tanto Abby representa o monstro quanto os meninos agressores, Owen e o guardião de Abby que, em seu trágico final, é representado por um rosto desfigurado e, de fato, monstruoso. Os personagens vão se transformando em seres fronteiriços e violentos. No caso do guardião de Abby e de Owen, eles fogem com a vampira adaptando-se a uma vida nômade (fronteiriça) e sem família, matando para alimentar a amiga e entregando-se ao mito que se apropria de suas identidades (MATTELART, 2005).

Trazendo o contexto do filme para a realidade da escola brasileira, é possível fazer a analogia de que tanto a violência na escola quanto o mito do monstro (vampiro) se apresentam como delimitadores e legitimadores do que é humano. Na sociedade moderna, com o avanço tecnológico e a humanização da máquina, pouco valor é dado a questões de fato humanísticas, gerando mais tensão e angústia por parte do ser humano.

Em uma descrição psicológica, a figura do vampiro é chamada de 'vampiro psíquico' (Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vampiro\\_ps%C3%ADquico](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vampiro_ps%C3%ADquico)>), acesso em 29 de janeiro de 2012.) ou 'vampiro energético', que se alimenta da energia vital de criaturas vivas. Há ainda o uso do termo 'vampiro emocional', referindo-se a quem sofre de distúrbios de personalidade, sorvendo a energia emocional de quem está a sua volta. Esse caso parece comum no filme aqui descrito. O vampiro emocional (psíquico ou energético) não parece ser necessariamente a vampira, mas os agressores de Owen, podendo também caracterizar os casos de violência escolar brasileiros. Seres que precisam de se alimentar da energia vinda de outros seres ditos mais fracos. A convivência com tais pessoas causa a sensação de exaustão, com dificuldade de concentração e, em casos extremos, gera depressão.

Em casos de *bullying*, parece ser comum que os envolvidos em violência venham de lares desajustados. Bellei (2000, p. 20) afirma que "a expressão artística do terror parece estar associada a um profundo sentimento de insegurança individual, social ou comunal", sentimentos gerados por uma sociedade que avança aceleradamente, sem parar para questionar ou refletir sobre o humano e o social, gerando indivíduos cada vez mais angustiados e violentos. Nesse caso, o problema parece ser causado pelo homem com dificuldade para se adaptar a uma sociedade mecanizada e pouco humana, que ainda não aprendeu a equilibrar a ideia do humano e da máquina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve o objetivo de apresentar uma discussão envolvendo a ausência do apoio familiar e a violência em contexto escolar e universitário. O tratamento da questão do *bullying* buscou chamar a atenção para a necessidade de a família estar diretamente envolvida no que se passa com o aprendiz dentro e fora da sala de aula, buscando auxiliá-lo em sua busca e na formação de um indivíduo que saiba dominar o ser de fronteira que o habita.

A convivência e troca entre escola e família auxiliam e dão apoio à formação educacional, não limitando ou deixando tal formação como responsabilidade única da escola/universidade. O equilíbrio emocional afasta a possibilidade de casos violentos virem à tona. Os casos de violência podem afastar o sujeito de seu objetivo maior – a busca pela formação educacional e por um ser que faça parte de uma sociedade que o inclua também como ser formador de conhecimento e não fronteiriço.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; MARIE, M. *A Análise do Filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2004.

BELLEI, S. L. P. *Monstros, Índios e Canibais: Ensaios de Crítica Literária e Cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.

CASTRO, M. S. de. *Introdução aos Estudos Linguísticos e Semióticos: o texto nas produções escritas, visuais e audiovisuais*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

CRONIN, Michael. *Translation goes to the movies*. New York: Routledge, 2009.

DELABASTITA, D.; GRUTMAN, R. Introduction: fictional representations of multilingualism and translation. In: DELABASTITA, D.; GRUTMAN, R. (Ed.). *Fictionalising Translation and Multilingualism*, special issue of *Linguistica Antverpiansia*. NS4, 2005. p. 11-34.

LACAN, J. *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu*. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998<sup>a</sup>. p. 96-103.

\_\_\_\_\_. *A Subversão do Sujeito e a Dialética do Desejo no Inconsciente Freudiano*. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998<sup>d</sup>. p. 807-842.

MATTELART, A. *Diversidade Cultural e Mundialização*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2005.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense. 2005.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. 2º. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

#### OUTRAS FONTES

Bullying <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bullying>, acesso em 30 de janeiro de 2012.

Vampiro Psíquico <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vampiro\\_ps%C3%ADquico](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vampiro_ps%C3%ADquico)>, acesso em 29 de janeiro de 2012.

## **DESIGUALDADE SOCIAL NO CONTO “GUARDADOR” DE JOÃO ANTÔNIO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA**

TAVEIRA, Valdirécia de R.  
UFMG/CAPEs – valdirecia@hotmail.com

### **RESUMO:**

Este trabalho apresenta uma análise semiótica do conto “Guardador”, de João Antônio. O objeto de estudo da semiótica é o texto e procura explicitar seus sentidos, bem como os mecanismos que os constroem. O conto apresenta um guardador de carros, ocupação que o leva a conviver com pessoas de diferentes classes sociais. As análises revelam que o texto de João Antônio apresenta a tematização de muitos problemas sociais existentes nos centros urbanos, como a desigualdade, a miséria e a marginalização do indivíduo, sendo que estes temas estão de alguma maneira interrelacionados.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Desigualdade social, Conto, Semiótica.

### **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

João Antônio foi um jornalista e escritor brasileiro que se tornou conhecido por retratar em seus trabalhos os proletários e as pessoas marginalizadas que habitam as periferias das grandes cidades. Esse é o contexto que encontramos no texto “Guardador”. O conto foi publicado nos anos 70 do século XX e expõe de forma clara e interessante as condições de trabalho de um trabalhador marginalizado, o guardador de carros, em contraste com as condições financeiras daqueles que ele atendia.

A grandeza desta produção levou o texto a fazer parte do livro “Os cem melhores contos do século” selecionados por Italo Moriconi. Segundo Moriconi (2001) a seleção dos contos que compõem o livro ao invés de privilegiar os critérios acadêmicos, se deu em função da capacidade dos textos de seduzir, divertir e emocionar o leitor.

Nesse sentido, nossa análise busca evidenciar os elementos discursivos presentes no texto capazes de envolver o leitor.

Nossa análise aborda uma perspectiva discursiva, utilizando-se como referencial teórico a semiótica greimasiana.

Ao trabalhar com a análise do discurso a partir de um discurso ficcional, a literatura, buscamos, como pontua Faria (2005, P.255), “considerar não apenas



a linguagem como constitutiva da vida humana, mas, também, a linguagem ficcional como constitutiva da linguagem humana.”

Diante disso, neste trabalho nos propomos a analisar como se dá a construção discursiva do trabalhador que se projeta no discurso enquanto personagem bem como suas percepções em relação ao trabalho e como isso afeta a sua vida.

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Para Fiorin (2008), textos são narrativas complexas nas quais uma série de enunciados de fazer e de ser estão organizados hierarquicamente. Assim, da mesma forma que a linguagem, textos são expressões da vida real, não se constituindo em uma realidade autônoma. Para o autor, da mesma forma que a frase não é um amontoado de palavras, mas sim uma sequência construída segundo regras, o discurso também não é um amontoado de frases, pois tem uma estrutura baseada em um texto constituído por uma sintaxe e uma semântica.

Segundo Lara & Matte (2009, p.11), a semiótica toma o texto como objeto de significação e

se preocupa em estudar os mecanismos que o engendram, que o constituem como um todo significativo. Em outras palavras: procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a forma de um processo global que simula a “geração”<sup>1</sup> do sentido.

Assim, pode-se perceber que para a semiótica, o texto divide-se em duas unidades: um plano de expressão e um plano de conteúdo. O discurso é uma unidade do plano de conteúdo, sendo o nível do percurso gerativo de sentido no qual as formas narrativas abstratas são revestidas por elementos concretos. O texto, por sua vez, é o discurso expresso por um plano de expressão, seja ele verbal, não verbal ou sincrético (em que mais de uma linguagem expressa o conteúdo). Assim diz-se que o plano do conteúdo é veiculado, então, em um plano de expressão, ou que um discurso é veiculado a partir de um texto.

Fiorin (2008) considera o discurso como um conjunto de temas e figuras que materializa uma dada visão de mundo, conjunto situado no “plano de conteúdo”, que precisa unir-se a um plano de expressão para manifestar-se. Segundo Fiorin (2006, p. 91), figuras são termos que remetem a algo do mundo natural, como árvore, sol, vermelho, quente; temas são conceitos, formações semânticas de

1 Marcação original

caráter conceitual que organizam, categorizam os elementos do mundo natural, como orgulho, vergonha, raciocinar. Os textos podem ser predominantemente temáticos ou predominantemente figurativos. Estes representam o mundo, criando um efeito de realidade enquanto aqueles estabelecem relações, classificando, ordenando ou explicando a realidade.

Assim, pode-se dizer que a manifestação textual é a união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge então o *texto*. Neste viés, as tentativas de persuasão se dão, linguisticamente, por meio de estratégias discursivas que se desenvolvem no plano do enunciado (do texto) e no da enunciação (o discurso). Logo, explícita ou implicitamente todo discurso defende ideias que procuram persuadir o interlocutor e o enunciatário por meio de um plano de conteúdo associado a um plano de expressão.

Diante disso, optamos neste trabalho pelo recorte do discurso a partir da superfície textual, tomando como base metodológica os elementos da análise do discurso (AD) propostos por Fiorin (2007, 2008) que permitem que o analista estude o discurso a partir do texto, buscando nele pistas, sinais, como temas, figuras, tempos, personagens e percursos semânticos, que permitem compreender a construção discursiva.

Segundo Cortés (1979) apud Lara & Matte (2009, p.70), os percursos temáticos e figurativos correspondem a um contexto paradigmático, sendo este, uma das formas de evidenciar como uma cultura aborda determinados assuntos.

Trata-se de um estoque enorme de figuras (e – acrescentamos de temas que subjazem a essas figuras) repartidas em uma variedade de grupos e subgrupos, no interior de uma dada cultura, que “chamam”<sup>2</sup> umas às outras (estabelecendo entre si ligações de caráter paradigmático), e que a educação, o ensino, as relações familiares e sociais nos ensinaram primeiro a reconhecer, depois a manipular pouco a pouco, nos nossos próprios discursos, na nossa própria maneira de fazer e nos nossos comportamentos cotidianos. (LARA & MATTE, 2009, p.70)

Dessa forma, a partir da seleção lexical se desenvolvem os demais aspectos linguísticos, como temas e figuras, sendo que estes desencadeiam percursos semânticos que podem se referir a aspectos de mundo concreto (percursos semânticos figurativos) e abstrato (percursos semânticos temáticos). As personagens e os percursos semânticos podem ser manifestados explícita ou implicitamente ao longo do discurso, ou podem ficar silenciados.

2 Marcação original

A análise de um dado discurso perpassa basicamente dois níveis de análise que se subdividem em outros três níveis cada. Segundo Fiorin (2008), temos um componente sintático – que abrange os processos de estruturação do discurso, como a escolha da pessoa na qual será a narrativa, a utilização de discurso direto, ou indireto, entre outros elementos – e um componente semântico – no qual o encadeamento de temas configura um percurso temático e o encadeamento de figuras e redes relacionais, um percurso figurativo.

A sintaxe discursiva pertence, então, ao campo da simulação consciente, pois o falante opta por estratégias argumentativas para criar efeitos de sentido a fim de persuadir seu interlocutor. Por outro lado, a semântica discursiva é o campo das determinações inconscientes que engloba os conteúdos investidos em moldes sintáticos abstratos. A seleção de elementos semânticos constitui a maneira de ver o mundo em uma determinada formação social. Estes elementos são assimilados pelo indivíduo ao longo de sua educação. Esse é o campo da determinação ideológica propriamente dita. Por ideologia, compreende-se o conjunto de ideias e representações que servem para explicar a ordem social, as condições de vida e as relações entre os homens. Isso deriva do nível fenômeno da realidade, construindo as ideias em dada realidade social, que relacionadas, explicam e justificam a realidade. A formação ideológica, sendo uma visão do mundo elaborada por um determinado grupo social não existe desvinculada da linguagem. Assim, cada formação ideológica corresponde a uma formação discursiva, num conjunto de temas e figuras dos instrumentos de comunicação verbal e não verbal (FIORIN, 2007).

Entretanto, a análise deve limitar-se ao enunciador inscrito no discurso (o que diz *eu* no discurso) e não com o enunciador real, pois como assevera Fiorin (2007, p. 49), saber “ se o falante revela ou não sua verdadeira visão de mundo, ao enunciar um discurso, não é problema do analista do discurso, uma vez que a análise não é investigação policial”. Cabe, então, ao analista identificar os elementos polissêmicos que permitem determinar os planos de leitura dos textos e controlar a sua interpretação que são multissignificativos.

## **ANÁLISES DO CONTO**

O Conto “Guardador”, de João Antônio, narra o dia-a-dia de um guardador de carros, no Rio de Janeiro nos dias atuais. O conto expõe a realidade da sociedade

brasileira, marcada sobretudo pela desigualdade social, tema que perpassa todo o texto, o que pode ser percebido pelos participantes encontrados no texto. Percebemos a representação de participantes pobres, como o personagem principal, o guardador de carros, Jacarandá, e também participantes que representam ter maior status social como a classe média, os governantes e os ricos. O tema do trabalho aparece explícito na figura do personagem Jacarandá, cuja ocupação pode ser percebida em várias passagens do texto, como na passagem transcrita abaixo:

Mas um guardador de carros<sup>3</sup> encena bastante mágico, paciente, lépido ou resignado. (...) Por isso Jacarandá procura um botequim e vai entornando, (...)” e “Muita vez, batalhando rápido nas praças e ruas, camelando nos arredores dos hotéis e dos prédios grandes do centro, no aeroporto, na rodoviária, notou. Ele era o único que trabalhava. (ANTÔNIO, 2001, p.386)

No trecho acima, podemos perceber, além do tema do trabalho, o tema implícito da ociosidade, o que se dá, nesse caso, pela exploração do trabalho pelos abastados.

Percebemos ainda, explícito na superfície textual, o tema da miséria, pois o texto mostra alguns dos problemas daqueles que vivem nas ruas, como os mendigos, as crianças que pedem esmolas e próprio Jacarandá:

Talvez devesse se valer de ajudante, um garoto molambento mas esperto dos descidos das favelas, que mendigam debaixo do sol da praça, apanham algum trocado, pixulé, caraminguá ocioso e sem serventia estendido pela caridade, inda mais num domingo. (ANTÔNIO, 2001, p.386)

Além disso, a tematização da pobreza torna explícito o descaso das autoridades com a miséria dessas pessoas, conforme fragmentos abaixo:

“Havia cata-mendigos limpando a cidade por ordem dos mandões lá de cima. Assim, no verão; os majorentos queriam a cidade disfarçada para receber turistas e visitantes ilustres.” (ANTÔNIO, 2001, p.387)

Os mendigos são retratados como lixo que suja a cidade, haja vista a escolha lexical “limpando”. Além disso, o objetivo das autoridades é “disfarçar” a realidade para impressionar os que vêm de fora, ou seja, há uma tentativa de mascarar a realidade social, implícitos, então, os temas da desumanização desses indivíduos, da marginalização e do jogo de aparências. Além disso, os mendigos são tratados como criminosos, pois, para tirá-los das ruas, muitos são presos por dias ou meses e permanecem na delegacia em condições talvez piores que as das ruas, já que a delegacia é retratada no texto como “chiqueiro”, sendo mais um exemplo que explicita os temas da desumanização desses indivíduos

3 Em todas as passagens transcritas os grifos são nossos.

e da marginalização: “No chiqueiro da polícia mofava quinze dias, um mês.” (ANTÔNIO, 2001, p.388).

A desigualdade social revela também o status que tem na sociedade o indivíduo que tem carro, o que deixa explícito o tema da desigualdade social, o que permite concluir que as pessoas consomem para obter status social.

Jacarandá, por viver na rua e ser guardador de carro, não tem status social como aqueles que o possuem. Essa condição de excluído o leva a beber e não saber empregar o dinheiro que ganha. Entretanto, no final do conto, o personagem mostra sua lucidez em relação a si, pois sabe que ganha dinheiro suficiente, mas que não sabe gastar: “– Xará, eu ganho mais dinheiro que ele. É que eu não saio do botequim.” (ANTÔNIO, 2001, p.390)

Isso mostra que o personagem trabalha e não participa do mundo do consumo nem acumula bens, em oposição aos outros que não trabalham e buscam acumular bens pelo consumo, explicitando novamente o tema da marginalização.

Por outro lado, há um espaço psicológico implícito no texto, que também mostra a lucidez do personagem, mas dessa vez em relação à sociedade, uma vez que o guardador de carros, apesar da sua condição social e de se entregar à bebida, se mostra antenado no que diz respeito à desigualdade social e à hipocrisia da classe média que não tem dinheiro, mas que gosta de manter as aparências, como corrobora o fragmento que segue reforçando a marginalização em que vivem aqueles que trabalham e vivem nas ruas.

“(…) O terceiro grupo, otários da classe média, escorrega trocados a esmoleiros já que, vestidos direitinhamente, encabulariam ao tomar o flagra público – são uns duros, uns tesos.(…)” (ANTÔNIO, 2001, p.386).

Além disso, o narrador explicita a lucidez de Jacarandá ao colocar que o personagem ironiza os donos de carros, que se sentem mais importantes ao serem chamados de doutor: “Ironizar até, com humildade e categoria, tratando o cara de doutor. E de distinto.” (ANTÔNIO, 2001, p.387).

Outro aspecto percebido no texto é o tema implícito da hipocrisia (superficialidade) da classe média, que vive endividada para manter as aparências na sociedade, conforme o fragmento abaixo:

Os motoristas caloteiros e fujões, bem-vestidinhos, viveriam atolados e amargando dívidas de consórcio, prestações, correções monetárias e juros, arrocho, a prensa de taxas e impostos difíceis de entender. Mas tinham que pagar e não lhes sobrava o algum com que soltar gorjeta ao guardador. Isso. O automóvel sozinho comia-lhes a provisão. (ANTÔNIO, 2001, p.386)

A tentativa de manter as aparências explicita a alta estratificação da sociedade que nos leva ao tema da economia, que aparece também no contexto do turismo.

Há, ainda, uma localização espacial explícita no texto, o Rio de Janeiro, mais especificamente Copacabana: “A praça aninhava um misere feio, ruim de se ver. A praça em Copacabana tinha de um tudo.(...)” (ANTÔNIO, 2001, p.388). Essa localização é importante para mostrar a questão das desigualdades, pois essas se mostram mais claras no âmbito de uma grande cidade, que põe lado a lado a riqueza, opulência e pobreza e mendicância. Além disso, Copacabana é um dos pontos turísticos mais visitados pelos turistas e onde a estratificação social se mostra evidente.

A localização temporal mostra que a história ocorre durante o verão, mais especificamente no mês de janeiro, quando a cidade está mais cheia de turistas, o que nos revela o tema da economia, pois o turismo gera circulação de dinheiro, como exemplificam os excertos que seguem: “Abafava, de quente, depois de umas chuvadas de vento, desastrosas e medonhas, em janeiro.(...)” (ANTÔNIO, 2001, p.385); “Um calorão azucriava o tumulto, o movimento, o rumor das ruas.” (ANTÔNIO, 2001, p.385) e “Assim, no verão; os majorentos queriam a cidade disfarçada para receber turistas” (ANTÔNIO, 2001, p.387).

Percebemos, ainda, a utilização de figuras de linguagem, na medida em que temos personagens metonímicos: o guardador de carros representando os mendigos que vivem na rua sem onde morar e o que comer e acabam se entregando às bebidas e às drogas, mostrando um processo de marginalização social. Jacarandá ganha dinheiro suficiente para viver, entretanto, gasta tudo em bebidas. Vive bêbado pela praça e é hostilizado por todos. Várias passagens do texto levam a perceber essa relação do personagem com a bebida, explicitando uma degradação do indivíduo cuja origem está na exclusão/marginalização social, conforme mostram os fragmentos abaixo:

“Pisando quase de lado, vai tropicando, um pedaço de flanela balanga punho, seu boné descorado lembra restos de Carnaval” (ANTÔNIO, 2001, p.385).

“Mas na continuação, nem semana depois derrapava. À cana, à uca, ao mata-bicho. Ao pingão. Fazia um carro; molhava o pé. Fazia mais, bebia a segunda e demorava o umbigo encostado ao balcão.”

Outro personagem metonímico pode ser visto na figura do menino do morro que pede esmola, representando os indivíduos que moram nas favelas e, sem estudo e condições para arrumar um trabalho, acabam esmolando nos semáforos e na porta das igrejas, outro aspecto da marginalização retratado pelo texto que pode ser percebido na seguinte passagem:

Talvez devesse se valer de ajudante, um garoto mulambento mas esperto descidos das favelas, que mendigam debaixo do sol da praça, apanham algum trocado, pixulé, caraminguá ocioso e sem serventia estendido pela caridade, (...) (ANTÔNIO, 2001, p.386)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que de uma forma geral, o conto denuncia o sistema capitalista e questiona as relações de trabalho dele decorrentes. Podemos, assim, perceber no conto de João Antônio, através da figura do guardador de carros, a tematização de muitos problemas sociais existentes nas grandes cidades. O texto explora claramente o tema da desigualdade e nos leva a compreender outros aspectos implícitos a partir dela, como a marginalização do indivíduo e a miséria. Além disso, a partir da localização temporal, é possível perceber o tema da economia, que aparece implícita em um contexto de turismo. Por outro lado, explicita a situação da classe média, que possui status social, mas não dinheiro. Isso implica que o que difere a classe média de um guardador de carros é o status e não o dinheiro que o indivíduo possui.

## REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, J. O Guardador. In.: MORICONI, I (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FARIA, A. A. M. Aspectos linguísticos de discurso ficcionais sobre trabalhadores: os casos de *Germinal* e *Morro Velho*. IN: MELLO (org.) *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso NAD/ FALE/UFMG, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_, J.L. *Elementos da Análise do discurso*. 14 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

LARA, G.M.P; MATTE, A.C.F. *Ensaio de semiótica: Aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

## ANEXO

### GUARDADOR

João Antônio

A rua ruim de novo.

Abafava, de quente, depois de umas chuvadas de vento, desastrosas e medonhas, em janeiro. Desregulava. Um calorão azucrinava o tumulto, o movimento, o rumor das ruas. Mesmo de dia, as baratas saíam de tocas escondidas, agitadas. Suor molhava a testa e escorria na camisa dos que tocavam pra baixo e pra cima.

O toró, cavalo do cão, se arrumava lá no céu. Ia castigar outra vez, a gente sentia. Ia arriar feio.

Dera, nesse tempo, para morar ou se esconder no oco do tronco da árvore, figueira velha, das poucas ancestrais, resistente às devastações que a praça vem sofrendo.

Tenta a vida naquelas calçadas.

Pisando quase de lado, vai tropicando, um pedaço de flanela balanga no punho, seu boné descorado lembra restos de Carnaval. E assim sai do oco e baixa na praça.

Só no domingo, pela missa da manhã, oito fregueses dão a partida sem lhe pagar. Final da missa, aflito ali, não sabe se corre para a direita ou para a esquerda, três motoristas lhe escapam a um só tempo.

Flagrado na escapada, um despachou paternal, tirando o carro do ponto morto:

- Chefe, hoje estou sem trocado.

Disse na próxima lhe dava a forra.

Chefe, meus distintos, é o marido daquela senhora. Sim. Daquela santa mulher que vocês deixaram em casa. Isso aí - o marido da ilustríssima. Passeiam e mariolam de lá pra cá num bem-bom de vida. Chefe, chefe... Que é que vocês estão pensando? Mais amor e menos confiança.



Mas um guardador de carros encena bastante de mágico, paciente, lépido ou resignado. Pensa duas, três vezes. E fala manso. Por isso, Jacarandá procura um botequim e vai entornando, goela abaixo, com a lentidão necessária à matutação. Chefe... O quê? Estão pensando que paralelepípedo é pão-de-ló?

- Assim não dá.

Havia erro. Talvez devesse se valer de ajudante, um garoto molambento mas esperto dos descidos das favelas, que mendigam debaixo do sol da praça, apanham algum trocado, pixulé, caramingá ocioso e sem serventia estendido pela caridade, inda mais num domingo.

Que dão, dão. Beberica e escarafuncha. Difícil saber. Por que as pessoas dão esmola? Cabeça branquejando, o boné pendido do lado reflete dúvidas.

Três tipos de pessoas dão. Só uma minoria - ninguém espere outro motivo - dá esmola por entender o miserê. Há a maior parte, no meio, querendo se ver livre do pedinte. O terceiro grupo, otários da classe média, escorrega trocados a esmoleiros já que, vestidos direitinho, encabulariam ao tomar o flagra em público - são uns duros, uns tesos. Para eles, não ter cai mal. Se é domingo, pior. Domingo é ruim para os bem-comportados.

Apesar da pinga, esses pensamentos não o distraem de suas necessidades cada vez mais ruças, imediatas. Se trabalhou, guardando-lhes os carros, por que resistem ao pagamento da gorjeta? Eles rezando na Catedral e, depois, saindo para flunar. Teriam dois jeitos de piedade - um na Catedral, outro cá fora? Chamou nova uca para abrir o entendimento.

Muita vez, batalhando rápido nas praças e ruas, camelando nos arredores dos hotéis e dos prédios grandes do centro, no aeroporto, na rodoviária, notou. Ele era o único que trabalhava.

Muquiras, muquiranas. Aos poucos, ondas do álcool rondando a cabeça, capiscou. Os motoristas caloteiros e fujões, bem-vestidinhos, viveriam atolados e amargando dívidas de consórcio, prestações, correções monetárias e juros, arrocho, a prensa de taxas e impostos difíceis de entender. Mas tinham de pagar e não lhes sobrava o algum com que soltar gorjeta ao guardador. Isso.

O automóvel sozinho comia-lhes a provisão. Jacarandá calculou. Motorista que faça umas quatro estacionadas por dia larga, picado e aí no barato, um tufo de dinheiro no fim do mês.

Vamos e venhamos. Se não podiam, por que diabo tinham carro? O portuga diz que quem não tem competência não se estabelece. Depois, a galinha come é com o bico no chão.

Tomar outra, não enveredar por esses negrumes. Nada. Corria o risco de desistir de guardador. Ele sabia, na pele, que quem ama não fica rico. E, se vacilar, nem sobrevive. Para afastar más inclinações, pediu outra dose.

À tarde, houve futebol; suaram debaixo de um sol sem brisa. Ele mais um magrelo de uns oito anos, cara de quinze. A sorte lhes sorriu um tanto; guardando uma fileira de carros no estádio, levantaram uns trocos, o crioulinho vivaço levou algum e o homem foi beber. Havia se feito um ganho.

Quando a peça não tem o que fazer, não tem nada o que fazer. Já não tem gana, gosto. E nem capricho; acabou a paciência para amigo ou auditórios. Distrações suas, se há, vêm da necessidade e dos apertos. Não que o distraiam; certo é que o aporrinham. Depois, não é de lamentações; antes, de campanar. Nem joga dominó ou dama, a dinheiro, com os outros, enfiados na febre dos tabuleiros da praça na sombra das mangueiras. Mas que espia, espia, vivo entendedor. Goza com os olhos os lances errados dos parceirinhos bobos.

Nem sustentava a vitalidade dos guardadores. Bebia, lardeava, e depois da hora do almoço largava-se cochilando no oco da figueira. Era acordado pela molecagem de motoristas gritalhões. Nada de grana e ainda desciam a língua:

-Pé-de-cana! Velho vagabundo!

Os cabelos pretos idos e, de passagem, a vivacidade, a espertice, o golpe de vista, o parentesco que guardadores têm com a trucagem dos camelôs e dos jogadores de chapinha, dos ventanistas, dos embromadores e mágicos, dos equilibristas e pingentes urbanos. Surgir nos lugares mais insuspeitados e imprevistos, pular à frente do motorista no momento em que o freguês não espera. Miraculosamente, como de dentro de um bueiro, de um galho de árvore, de dentro do chão ou do

vão de alguma escadaria. Saltar rápido e eficiente, limpando com flanela úmida o pára-brisa, impedindo a escapada e cobrando com cordialidade. Ironizar até, com humildade e categoria, tratando o cara de doutor. E de distinto.

Aos trompaços dos anos e minado pelo estrepe dos botequins, ele emperrara a sua parte dessa picardia levípede.

Havia cata-mendigos limpando a cidade por ordem dos mandões lá de cima. Assim, no verão; os majorengos queriam a cidade disfarçada para receber turistas e visitantes ilustres. Os jornais, as rádios e a televisão berravam e não se sabia se estavam denunciando ou atijando os assaltantes e a violência das ruas. Quando em quando, o camburão da polícia cantava na curva da praça e arrastava o herói, na limpeza da vagabundagem, toda essa gente sem registro. A gente do pé inchado. Ele seguia, de cambulhada, em turminha. Lá dentro do carrão, escuro e mais abafado.

Cambaio, sapatos comidos, amuava e já se achava homem que não precisava de leros, nem tinha paciência para mulher, patrão ou amizadinha. De bobeira, tomava cadeia; saía, de novo bobeara, o metiam num arrastão.

Lá vai para o xilindró.

- Chegou o velho chulé.

No chiqueiro da polícia mofava quinze dias, um mês. Velho conhecido e cadeeiro, sim, era salvado com zombaria que parecia consideração na fala dos freges e dos cafofos. Banguelê:

- Chegou o velho cachaça!

Se entre o pessoal, se os mais moços, se os mais fortes não o aporrinhavam com humilhações, desintoxicava ali, quieto nos cantos que lhe permitiam.

E tem que, não bebido, volta. E outro. Os movimentos do seu corpo ainda magro de agora lembram os movimentos do corpo antigo. O verde das árvores descansa, ah, assobia fino e bem, ensaia brincar com as crianças da praça. Dias sem cachaça, as cores outra vez na cara, concentra um esforço, arruma ajudante, junta dinheiro. Quando quer, ganha; organizado, desempenha direitinho. Nas pernas, opa, uma agilidade que lembra coisa, a elegância safa de um passista de escola de samba.

Vem carro acolá:

- Deixa comigo.

Mas na continuação, nem semana depois, derrapava. A cana, à uca, ao mata-bicho. Ao pingão. Fazia um carro; molhava o pé. Fazia mais, bebia a segunda e demorava o umbigo encostado ao balcão. Dia depois de dia entornando, perdia fregueses e encardia, não tomava banho. Ia longe o tempo em que dormia em quarto de pensão. E nem se lembrava de olhar o mar. Enfiava-se, se encafuava no oco do tronco da árvore velha, tão esquecida de trato. Fizera o esconderijo e, então, o mulhério rezadeiro das segundas e sextas-feiras ia acender suas velas para as almas e para os santos ao pé de outras árvores. E xingavam quem lhes tomara o espaço.

Dizia-se. Miséria pouca é bobagem.

A praça aninhava um miserê feio, ruim de se ver. A praça em Copacabana tinha de um tudo. De igreja à viração rampeira de mulheres desbocadas, de ponto de jogo de bicho a parque infantil nas tardes e nas manhãs. Pivetes de bermudas imundas, peitos nus, se arrumavam nos bancos encangalhados e ficavam magros, descalços, ameaçadores. Dormiam ali mesmo, à noite, encolhidos como bichos, enquanto ratos enormes corriam ariscos ou faziam paradinhas inesperadas perscrutando os canteiros. Passeavam cachorros de apartamento e seus donos solitários e, à tarde, velhos aposentados se reuniam e tomavam a fresca, limpinhos e direitos. Também candinhas faladeiras, pegajosas e de olhar mau, vestidas fora de moda, figuras de pardieiro descidas à rua para a fuxicaria, de uma gordura precoce e desonesta, que as fazia parecer sempre sujas e mais velhas do que eram, tão mulheres mal amadas e expostas ao contraste cruel do número imenso das garotinhas bonitas no olhar, na ginga, nos meneios, passando para a praia, bem dormidas e em tanga, corpos formosos, enxutos, admiráveis no todo... também comadres faladeiras, faziam rodinhas do ti-ti-ti, do pó-pó-pó, do diz-que-diz-que novidadeiro e da fofocalha no mexericar, à boca pequena, chafurdando como porcas gordas naquilo que entendiam e mal como vida alheia, falsamente boêmia ou colorida pelo sol e pela praia, tão aparentemente livre mas provisória, precária, assustada, naqueles enfiados de Copacabana. Rodas de jogadores de cavalos nas corridas noturnas se misturavam a religiosos e a

cantarias do Nordeste. Muito namoro e atrações de babás e empregadinhas com peões das construtoras. Batia o tambor e se abria a sanfona nas noites de sábado e domingo. Ou o couro do surdo cantava solene na batucada, havia tamborim, algum ganzá e a ginga das vozes mulatas comiam o ar. Aquilo lhe bulia - se a gente repara, a batida do pandeiro é triste. Ia-lhe no sangue. Os niquelados agitavam o ritmo, que o tarol e o tamborim lapidam na armação de um diálogo.

O vento vindo do mar varria a praia e chegava manso ao arvoredado noturno. Refrescava.

Os olhos brilhavam, quanto, ficavam longe, antigos e quase infantis numa lembrança ora peralta, ora magnífica. O samba. Era como se ele soubesse. Lá no fundo. O que marca no som e o que prende e o que importa é a percussão. Mas meneava a cabeça, como se dissesse para dentro: “deixa pra lá”.

Outra vez. Na noite, o bacana enternado, banhado de novo, estacionou o carro importado, desceu. Entrou na boate ali defronte, ficou horas. Saiu, madrugada, lambuzado das importâncias, empolado e com mulher a tiracolo.

Jacarandá, bebido e de olho torto, vivia um momento em que fantasiava grandezas, tomando um ar cavalheiresco.

O rico, no volante, lhe estendeu uma moeda.

A peça, altaneira no porre, nem o olhou: - Doutor, isso aí eu não aceito. Trabalho com dinheiro; com esse produto, não.

Avermelhado, fulo, o homem deu partida, a mulher a seu lado sacudiu, o carrão raspou uma árvore e sumiu. Pneus cantaram. O menino já tinha se mandado, pegara o rumo do morro e, não estivesse no aceso de um pagode, sambando, estaria dormindo no barraco. Era hora.

Jacarandá, cabeça alta, falou-lhe como se ele estivesse:

- Xará, eu ganho mais dinheiro que ele. É que não saio do botequim.

Aí, foi para dentro do oco da árvore, encostou a cabeça e olhou a lua.

## LOUCURA DE UM, LOUCURA DE TODOS: PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS EM DARANDINA

VINAGRE, Verônica Falcão de Oliveira  
UFRN – veronicacristiano@ig.com.br

### RESUMO:

O presente artigo tem por objetivo discorrer sobre questões outras que se erguem acerca do conto *Darandina*, de João Guimarães Rosa, desde um viés semiótico, tendo como ponto de partida a linguagem-código que possibilita a instauração mítica do símbolo por meio do emprego, burilamento e adequação dos vocábulos, proporcionando uma leitura plurissignificativa, já que aspectos tradicionais de leitura não os contemplariam. Observa-se a questão do narrador desde uma perspectiva benjaminiana: a construção literária que promove uma circularidade barroca e a linguagem que é também personagem.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Linguagem, Plurissignificação, Narrador, Barroco.

João Guimarães Rosa é filho do Brasil, da mineirice brasileira, nasce em 27 de junho de 1908, fez os primeiros estudos na cidade natal, isto é Cordisburgo - MG, vindo a cursar Medicina em Belo Horizonte. Formado Médico, trabalhou em várias cidades do interior de Minas Gerais, onde tomou contato com o povo e o cenário da região, tão presentes em suas obras. Trata-se, enfim:

De um espírito curioso e investigativo, sempre a estudar a vida, a natureza, as paisagens percorridas, várias línguas, os tipos humanos, os costumes, os comportamentos, a culinária, as diferentes sensações e os relatos, os provérbios e as cantigas da tradição oral. (FANTINI, 2004, p. 47)

Tornou-se diplomata, trabalhando em vários países. Veio a ser Ministro no Brasil no ano de 1958, e chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras. Eleito para ocupar cadeira na Academia Brasileira de Letras no ano de 1963, adiou sua posse por longos anos. Tomando posse no ano de 1967, morreu três dias depois, vítima de um infarte.

Guimarães Rosa reúne três características que o fazem magistral em sua escritura: ele é *contador*, *cantador* e *encantador*. Enquanto *contador*, seu narrador refina a massa textual e a transforma em poesia valendo-se do simples trabalho narrativo do contar; *canta a dor* porque além de *contar*, ele *canta*, isto é, vale-se de recursos expressivos para transmitir ao leitor a estória; e *encanta a*

*dor* porque, em um terceiro nível, burila a palavra e os efeitos que com ela quer imprimir de maneira mágica e fascinante, ou seja, poética.

Assim é o trabalho com as palavras: instiga a leitura, chama atenção do leitor como se os dissesse que há o trabalho de leitura a ser feito. O seu leitor não pode esperar um texto pronto e acabado; pelo contrário, deve lançar-se à empreitada de lê-lo como um descobridor de significados. Deve, pois, tomar as palavras nas mãos, vê-las por trás, pô-las de cabeça para baixo e sacudi-las, remexer e mover para que caia delas o encantamento que possuem, uma vez que Guimarães tem, ainda segundo Fantini (2004, p.23) uma “intrigante escrita e extraordinária capacidade de mesclar história e estória, verdade e ficção, tradição e modernidade, linguagem regional e escrita literária”.

Guimarães Rosa é figura de destaque dentro do cenário artístico do Modernismo brasileiro. Isso se deve ao fato de ter criado toda uma particularidade em seu modo de escrever e elaborar as palavras, transformando e renovando radicalmente o uso da língua:

Graças ao refinamento técnico de sua linguagem, que inclui, dentre outros, o princípio de aglutinação a colocar em confronto dialógico idiomas distintos, Rosa pôde transfigurar as singularidades regionalistas, levando seus traços anteriormente pitorescos a adquirir universalidade. (Ibidem, p. 45)

Partindo-se, então, de uma perspectiva regional que alcança o dado universal, vislumbra-se a leitura do conto *Darandina* situado na obra *Primeiras Estórias* desde sua linguagem-código e a mítica instauração do símbolo por meio da orientação e apelo vocabular que fornecem subsídios para uma leitura plurissignificativa. Leitura esta que trança possibilidades e evidencia um material literário que se desdobra e, não hermético, descortina ao leitor outras e novas perspectivas de leitura.

Assim é *Darandina*, lufa-lufa, afã, confusão: “De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens” e eis que de repente, um homem bem trajado passa por um funcionário de um Instituto rápido, correndo “no diante do pé”. Inacreditavelmente, avista uma palmeira e atirando-se sobre ela, a escala. Em torno da árvore, o aglutinamento de pessoas.

Ora, ora, o homem roubou uma caneta-tinteiro! Agora, instaurou-se “o mito”. Aglomeravam-se pessoas não só do Instituto, como também passantes para vê-lo. E a especulação começou, deram-lhe nome e cargo: é o secretário das Finanças Públicas. Será?

Lá em cima, o homem “empalmeirado” exclamava: “Viver é impossível!”, “Vocês me sabem é de mentira!”. E ria e o povo ria. Nesse afã, chega a polícia, acercam-se os doutores, chegam os bombeiros, lá vem o verdadeiro secretário... O homem? Estava em fase de “aguda agulha” e jogou um sapato, depois outro, depois o paletó, a cueca, as calças... E o “desrespeitável” público a tudo assistia contemplando o festival.

A multidão esperava o desfecho trágico, “numa alucinação de manicomiáveis”. Mas, reapareceu o humano, o homem estava pior que lúcido: “relucidado”. E agora? Via o desvairar da multidão “espaventoso – enlouquecida”. Foi, neste momento, o “psiquiatrista”: apanhou “a alma de entre os pés, botou-se outro”. E proclamou: “Viva a luta! Viva a Liberdade!”.

Depois do feito, tudo voltou a sua trivialidade, a palmeira continuou lá. Os doutores refletiram: “A vida é constante, progressivo desconhecimento...”. Só o doutor Adalgiso que, insolúvel, foi comer camarões.

Pelo que se pode perceber, o conto *Darandina* é bastante distinto da maioria dos contos rosianos, uma vez que se passa em um espaço urbano e não rural, já que há, por exemplo, secretários de governo como o secretário de Finanças Públicas, a polícia, os bombeiros, o Chefe-de-polícia e o Instituto.

É nesse ambiente citadino em que ocorre o surto do homem. Homem e cidade: essas duas palavras não são determinadas na estória, não existe uma especificação de qual seja a cidade e o homem; essa indeterminação é bastante pertinente, pois, indeterminando, aproxima-os e muito do leitor. A linguagem cria lacunas e são nessas fissuras feitas de silêncio e do não-dito que é possível a recuperação de sentidos e a instauração de possibilidades outras e de novas vertentes de leitura, como confirma Pignatari (2004, p. 116):

As artes da literatura entram em nova conjunção sígnica, em que o verbal é recuperado pelo não-verbal, de modo a revelar novos estratos e novas virtualidades de sua própria natureza – em novas criações e em criações novas. A Semiótica é uma metalinguagem não-heteronômica de grandes possibilidades e instigações na análise do signo literário. E apresenta a vantagem de não somente não excluir, como, quem sabe, até induzir a (melhores) usos e aplicações de abordagens de natureza heteronômica históricas, psicológicas, sociológicas ou ideológicas (pense-se numa Semiótica do poder). E um voto de bom augúrio não lhe vai de todo mal, nestas circunstâncias: possa ela jamais enredar-se em seus próprios esquemas, mas contribuir mais e mais para o enriquecimento do objeto sígnico analisado.



E, movendo tais elementos nesta estória por assim dizer contada, a leitura recebe um ritmo acelerado e desacelerado em que os leitores acompanham com muita avidez, como se estivessem lá naquela cidade, vendo e ouvindo aquele homem, vivenciando a angústia e o deleite com o fato insólito: “o homem corria que luzia no diante do pé, varava pela praça, dava que dava...” (ROSA, 2001, p. 189).

Nesse fragmento, até a leitura torna-se rápida, como se, galopantemente, fosse possível alcançar o ritmo frenético e a aflição por que passava o sujeito. Essa descrição faz com que se perceba quão mágica são as palavras ao contar uma cena simples: um homem correndo. Contudo, o burilar das palavras permite ver o momento contado como “uma forma artesanal de comunicação” segundo Benjamin (1994, p.205).

Tal sensação possibilita enxergar o conto *Darandina* por meio da ideia da movimentação, ou seja, o deslocamento de pontos fixos, uma vez que tudo é muito central: a cidade, a praça e a palmeira; aqui, essa evolução se dá entre o normal e o insólito porque as estórias de João Guimarães Rosa, geralmente, partem de um dia comum, repleto de mesmice e dentro desse habitual e costumeiro dia-a-dia, instaura-se o inusitado, ou seja, institui-se o mito dentro do previsível: “(...) aquele senhor, exato, rápido, podendo-se dizer que provisoriamente impoluto. E, pronto, refez-se no mundo o mito (...) enchendo explodidamente o dia: de chinfrim, afã e lufa-lufa” (ROSA, 2001, p.188).

Para que se possa compreender melhor essa transição do comum ao insólito, veja-se, imagetivamente, o poema de Carlos Drummond de Andrade, pois é em uma cidade monótona, onde todos os acontecimentos são simples, repetitivos e enfadonhos, que Guimarães Rosa insere o mito:

### **CIDADEZINHA QUALQUER**

Casa entre bananeiras

Mulheres entre laranjeiras

Pomar amor cantar

Um homem vai devagar.

Um cachorro vai devagar.

Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

(AMARAL, p. 26)

A linguagem em Rosa, por sua vez, parece dançar diante dos leitores, as palavras são vivas e estão em constante movimento. As criações lexicais (re) criam as imagens, a linguagem é, pois, personagem, ela atua e é cativante, uma vez que é sonora: “safado, sabiá, no páramo empíreo” (ROSA, 2001, p.189); por ora se inverte: “o feio está ficando coisa” (Ibidem, p. 195); repete-se: “... visvi – vislumbrou-se-me (...) vice-vi mais” (Ibidem, p.189); desconstrói-se ou agrega-se a outras para construir-se com uma nova roupagem: “De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens...”, “distraída mente” (Ibidem, p.188), “tudo apesar-de” (Ibidem, p.190), “riu, ri, riu-se, rimo-nos” (Ibidem, p.191), “assado e assim, a mundos e resmungos” (Ibidem, p.192), “estava ele em fase de aguda agulha” (Ibidem, p.197), “paralaparacaparlar” (Ibidem, p.198). Tais criações lexicais ratificam a ideia introduzida mais adiante de que “um homem é, antes de tudo, irreversível” (Ibidem, p.203), porque a própria linguagem (des) construída colabora para que se compreenda o vislumbramento coletivo, é a linguagem da poesia que busca amortecer ou aguçar o real.

Tendo em vista toda essa movimentação e até a troca de lugares, podemos refletir sobre o verso e o reverso, isto é, a circularidade barroca presente no texto, o ser e o não ser ao mesmo tempo, representado pela seguinte imagem:



Essa inversão de lugar é percebida quando o homem, por fim, está “relucidado” e a multidão, enfurecida:

É que ele estava em si; e pensava. Penava – de vexame e acrofobia.  
Lá, ínfima, louca, em mar, a multidão: infernal, ululava.

(...)

Contra ele, que, de algum modo, de alguma maravilhosa continuação,  
de repente nos frustrava. Portanto, em baixo, alto bramiam. Feros,  
ferozes. Ele estava são. Vesânicos, queriam linchá-lo.

Isso concorre para ratificar o misto de admiração e rancor da multidão, o que é próprio e, ambigualmente, presente nas pessoas. Assim, com relação ao posicionamento, o homem encontra-se no alto, no cume, no céu; em contrapartida,

a multidão está no chão, “em nível térreo”: é o alto e o baixo, ou seja, elementos que compõem a dialética barroca, como define Ávila (1994, p. 58):

Há, portanto, em toda a arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres.

A subida na palmeira é a imagem do homem nas alturas, um homem mítico em um tempo e um espaço também míticos, pois chama a atenção das pessoas, interrompe suas rotinas, para o fluxo natural e costumeiro do dia-a-dia. Então, todos o admiram e o odeiam, para isso, percebe-se a utilização do pronome possessivo *nosso* em várias passagens como em “o nosso homem não era nosso hóspede” (ROSA, 2001, p.190). Nesse caso, há uma apropriação do homem como uma extensão de cada indivíduo ali presente.

O homem, o *nosso homem*, é um reflexo das oscilações humanas. Quando sobe na árvore faz sombra, mas, sombra de quem? Dele? Ou de todos? Seria um espelho posto ao alto para que cada um pudesse admirar-se? Na verdade, segundo Antunes (2002, p.115), “a loucura do outro é também a nossa: abre frestas na visão coerente, cotidiana. Por isso desperta reflexões e mesmo receio”.

Assim, sublime e elevado, converte-se em profeta, pois quando fala, todos se calam para ouvi-lo, o que remonta ao narrador tradicional, aquele que tem uma sabedoria a passar e que, segundo Benjamin (1994, p. 200), “é um homem que sabe dar conselhos”, retirando, conforme ressalta “da experiência o que ele conta” (Ibidem, p. 201). Em suas reflexões, o louco, imerso nesse súbito e extraordinário acontecimento, questiona e abre um espaço na realidade quebrando o hermetismo de uma sociedade categórica e imediatista:

Querem comer-me ainda verde; Vocês me sabem é de mentira; Viver é impossível; Se vierem, me vou, eu... Eu me vomito daqui!; Cão que ladra não é mudo(...); Favor? De baixo para cima?(...); O amor é uma estupefação(...); Minha natureza não pode dar saltos?(...); Viva a luta! Viva a Liberdade!; Você, eu e os neutros(...). (ROSA, 2001, p. 195, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 200, 203, 198)

Tal espaço permite um fluxo de ideias, mesclando sentimentos positivos e negativos em que, (in)conscientemente, “a figura do louco se identifica com a do profeta, com o iluminado, imbuído de sabedoria, que profere verdades profundas” segundo Antunes (2002, p.113).

Sobre a palmeira e sob pressão popular, deixa cair um sapato despindo-se por completo. Nu, o homem era, pois, “personagente” (ROSA, 2001, p. 194), ou seja, *persona*, enquanto identidade individual; *personagem*, uma vez que representa um papel, como um ator aclamado em um espetáculo e *gente* como todos que ali estavam em seus sabores e dissabores. Restabelecido, é o “psiquiartista” (Ibidem, p. 203), ou melhor, ademais do quadro psiquiátrico, assume o valor de *artista* porque durante o surto extravasa o que há de contido no ser humano; e, ao voltar à lucidez dando-se conta da situação em que estava inserido, atua como em um teatro, neste momento, comporta-se como todos diante da realidade, fundindo loucura, razão e arte.

A multidão, diante desse acontecimento, une-se formando uma só plateia homogênea compartilhando semelhantes sensações e opiniões, parece, enfim, um *continuum*, um só personagem:

Tão então outro tresbulício – e o mundo inferior estalava. Em fúria, arruaça e frenesis, ali a população, que a insanar-se e insanir-se, comandando-a a seus mil motivos, numa alucinação de manicomiáveis. (Ibidem, p. 202)

Ou seja, os espectadores fazem comentários “mediante paradoxos que revelam o estado de espírito de quem acompanhou o ocorrido e se impregnou, de certa forma, da atmosfera que cercou o ato inesperado.” (ANTUNES, 2002, p. 114).

Como já foi discutido anteriormente, o evento interrompe a rotina da cidade, portanto, instaura na monotonia o insólito, o não comum, ou seja, o mito. Nesse sentido, a praça, elemento sempre presente e que constitui a arquitetura de uma cidade, mesmo no contexto de uma cidadezinha qualquer, é um local público, geralmente central, em que todos os habitantes conhecem ou mesmo frequentam. É nesse local acessível a todos o “foco do sumo”, “o central transtornamento” (ROSA, 2001, p. 190) que ocorre na cidade urbana um retorno à aldeia, isto é, ao primitivo do ser humano: “Ninguém poderia deter ninguém, naquela desordem do povo pelo povo. Tudo se desmanchou em andamento, espraiando-se para trivialidades. Vivera-se o dia”. (Ibidem, p. 204)

A palmeira, então, converte-se em referente fixo, no caso, como o *transtornamento* era coletivo, a árvore é o símbolo do mundo real assegurando que ninguém se perca nos devaneios da loucura. Dessa maneira, o que temos não é a loucura ao extremo de seus limites, mas o homem em seus altos e baixos; a palmeira é, então, o ponto de partida e o eterno retorno, tornando-se

um elemento simbólico porque, a partir desse dia, não será mais, simplesmente, uma palmeira, e sim, carregará a simbologia de todo o acontecimento: “Só restava imundada, irreal, a palmeira” (Ibidem, p. 204), presentificando a circularidade barroca, isto é, este eterno retorno, também, no fragmento “A vida é constante, progressivo desconhecimento...” (Ibidem, p. 204).

O que se vem notando é o quão relevante é a fala de *nosso louco*. Tudo o que enunciava possuía uma importância intelectual e filosófica ímpar, que punha os leitores em dúvida: quem é o louco? Ele ou a multidão? Como bem traduz o trecho: “E era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade. A nós – substantes seres sub-aéreos – de cujo meio ele a si mesmo se raptara” (Ibidem, p. 193). Nessa perspectiva, observando a multidão, ele está se observando, uma vez que os traços se delineiam melhor no horizonte.

Por isso, ao dizer “Vocês me sabem é de mentira!” (Ibidem, p. 191), a impressão é de que a normalidade do louco fosse a mentira, pois ele é agora, do jeito que se mostra. E, ao retornar à lucidez, encontra-se em uma situação precária na qual está nu, todos com a atenção voltada a ele e com a infeliz sensação de que “um homem é, antes de tudo, irreversível” (Ibidem, p. 203), ou seja, as ações não são revogáveis.

O narrador em *Darandina* aproxima a situação contada do leitor, angustiando, acelerando, desacelerando, assustando e distraíndo como o fazem os narradores orais que criam toda uma expectativa em torno do que está sendo dito. Assim, o leitor se envolve como mais um nessa multidão que contempla o louco e vai escorregando pelas veredas do texto levado por esse narrador que se coloca em meio à multidão, com olhos atentos que tudo vê e analisa.

É de grande relevo destacar, com isso, que, embora o conto seja impregnado de oralidade, de uma quebra de estruturas frasais, ele transita entre o que Benjamin (1994, p. 214) chama de *narrador tradicional*, isto é, aquele “que tem suas raízes no povo” e, ao mesmo tempo, isola-se, põe-se de lado para contar, analisando e tirando conclusões – ou seja, o *narrador do romance* que “segrega-se” (Ibidem, p. 201).

Contudo, há um retorno a um tempo primeiro, ao caos, à primitividade e, por isso, a partir do inesperado fato é que parece abrir espaço para contar a estória porque são dessas experiências folclóricas, desses mitos que se tornam lendas para um lugarejo, por exemplo, que se tece, ainda segundo Benjamin (1994, p. 198), as narrativas orais, fruto da “experiência que passa de pessoa a pessoa”.

Somente desestruturando o moderno é que se consegue reunir as pessoas para contar. É o que o *nosso homem* faz: ele coloca-se ao centro para dizer suas filosofias, conclusões, opiniões e sabedorias acerca da vida. O problema é que as pessoas estão tão envolvidas com o dia-a-dia que parar para ouvi-lo, converte-se em brincadeira, graça, deboche ou mesmo raiva. Como se contestassem: tu paraste o meu dia, o curso irrevogável da vida para não ir até o fim? Não morrer? Nesse ponto, a ação é tomada pelo narrador que diferente da multidão e quiçá do homem moderno ensimesmado em seu egoísmo e frieza, como se vê na personagem *Adalgiso*, tira uma conclusão de tudo, analisa o homem, a multidão e a si mesmo:

Apenas nada disse o Adalgiso, que, sem aparente algum motivo, agora e sempre súbito assustava-nos. Ajuizado, correto, circunspecto demais: e terrível, ele, não em si, insatisfatório. Dava-me um frio animal, retrospectado. Disse nada. Ou talvez disse, na pauta, e eis tudo. (ROSA, 2001, p. 204)

É nessa perspectiva caótica e insólita, da mescla entre loucura, razão e arte que o conto reúne esses elementos para provocar, suscitar e instaurar fendas e fissuras em uma realidade ordinária. Extravasa-se na figura do louco o espetáculo, a representação de uma multidão contida, de um humano demasiadamente moderado que é exposto naquela palmeira por meio da linguagem esquizofrênica, mítica, intelectual e filosófica de um homem circular e encantado que faz sombra de si e de uma multidão que também se converte em personagem de si mesma.

Por isso e contra toda essa atmosfera que envolve o homem moderno, isto é, o caos urbano e a acentuação dos interesses individualistas dos ditos *normais*, esse *homem* considerado *louco*, justifica sua loucura dizendo (Ibidem, p. 190):

Era são, mas que, vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário: assim, quando a coisa se varresse de infernal a pior, estaria já garantido ali, tratamento e defesa, que, à maioria, cá fora, viriam a fazer falta (...)

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Emília. *Terceirão FTD*. São Paulo: FTD.
- ANTUNES, Eleonora Haddad et alii. *Psiquiatria, Loucura e Arte: Fragmentos da História Brasileira*. São Paulo: Ed. da USP, 2002.
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucas*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1994.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- PIGNATARI, DÉCIO. *Semiótica e Literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

## “MANGUEBEAT”, REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E ANTROPOFAGIA IDENTITÁRIA: O “MACUNAÍMA” GLOBALIZADO DO NORDESTE

RODRIGUES, Sílvio Sérgio Oliveira  
UFSC/ifpb sergiorlit@hotmail.com <sup>1</sup>

### RESUMO:

O presente trabalho busca fomentar discussões acerca do papel da poesia de massa como fenômeno da modernidade tardia (para usar a expressão de Jameson). O processo avançado de industrialização característico desse terceiro estágio do capitalismo trouxe consigo uma reprodutibilidade técnica da arte redimensionando a perspectiva do olhar e daquilo que Benjamin denominou de aura da arte. Esse fato suscitou um abalo considerável na maneira de perceber a realidade que agora passa a ser transmitida de forma ressignificada. Com isso, novas semioses entram em cena como forma mais adequada para se avaliar e entender os fluxos no mundo contemporâneo. O movimento contracultural denominado *Manguebeat*, como poesia de massa surgida a partir dessa nova realidade, ganha espaço como constituição de uma nova *poiesis*, ao fundir narrativa, oralidade e semiose num hibridismo cultural, que interage com as novas técnicas típicas dos processos de globalização. Por outro lado, partindo do viés da antropofagia musical e poética, busca-se também fazer uma relação entre a questão da antropofagia enquanto “*ethos cultural*” criada a partir da proposta intersemiótica e intercultural do movimento mangue e o caráter demolidor e anárquico com que o escritor Mário de Andrade definiu nossa formação identitária através da criação do “*Herói sem nenhum caráter*”, o **Macunaíma**, obra extremamente revolucionária que desafiou o sistema literário vigente, ao mesmo tempo em que rediscutiu a questão da identidade e da etnia brasileira a partir de uma relação paritária e antropofágica com o Outro. Nesse sentido, percebe-se que as metamorfoses sofridas pelo herói na obra são fundamentais para a intenção do autor de (re)formular a identidade do país. Assim como na obra do escritor modernista, o movimento poético-musical pernambucano dos anos 90 recria a identidade brasileira, ao se lançar para as intenções artísticas do Modernismo, apontando para um discurso que corrobora com a proposta contemporânea de colocar em cena novas representações sociais e culturais, através de uma política voltada para a cidadania, em que o global e o local constituem-se a partir de uma relação inter-ética e intercultural.

### PALAVRAS-CHAVE:

Manguebeat, Macunaíma, Antropofagia, Identidade Cultural, Indústria Cultural

---

1 Doutorando em Ciências Humanas pela UFSC e professor do IFPB, Campus Cabedelo, PB.



## PÓS-MODERNIDADE E A QUESTÃO DA IDENTIDADE CULTURAL: O LIMIAR DE UM NOVO CONCEITO DE LITERATURA

Um dos assuntos mais discutidos dentro da teoria social diz respeito à questão da identidade no mundo contemporâneo. O declínio da velha noção de identidade abre espaço para que novas epistemologias acerca dessa questão entrem em cena, já que, a ideia de estabilidade que fazia parte do discurso ligado ao essencialismo identitário já não tem mais validade dentro do processo de globalização em que se encontra o mundo. A Modernidade tardia, como é chamada essa etapa da Modernidade, de acordo com alguns teóricos como Bauman e Jameson, por exemplo, se configura como um estágio do capitalismo (que Jameson chama de lógica cultural do capitalismo tardio) em que as fronteiras foram redimensionadas e o conceito de cultura alcançou uma dimensão jamais imaginada. Essa crise de identidade acabou por deslocar as estruturas sociais fazendo com que o indivíduo já não possa mais se ver dentro de uma ancoragem de estabilidade identitária, e sim, sob a ótica de uma mobilidade e de um descentramento em que já não se pode mais falar em identidades, mas sim, em processos de identificações. Segundo Hall:

Esse processo produz o sujeito pós-Moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (2005, p. 13).

Esse processo de mobilidades e trocas simbólicas realizadas em tempo móvel e velocidade crescente acaba por gerar uma interdependência cada vez maior entre espaços tidos como distantes, emergindo em implicações de ordem econômica, política e, sobretudo (que é o que nos interessa mais diretamente neste ensaio), de caráter cultural. Nesse sentido, urge a necessidade de mudanças que apontem para novos critérios de avaliação que formulam as relações políticas e estratégias nacionais, redefinindo as relações entre o global e o local.

Partindo dessa constatação, a literatura não pode ficar imune a essa virada epistemológica e política. Não podemos deixar de observar que aquilo que chamamos de lugar da obra literária em que se pode delimitar a posição da enunciação literária vem sofrendo um abalo e perdendo a sua estabilidade de representação imanente, fazendo com que o espaço discursivo da literatura se transforme num espaço ao mesmo tempo movediço e de fronteira. Com isso, ao

pesquisador da literatura importa hoje tanto o papel de analista das obras quanto o de quebrar a clausura literária, a visão reducionista, abrindo a obra literária para um novo olhar e concebendo-a então, segundo Maingueneau (2006, p. 09), a “um ato de comunicação no qual o *dito* e o *dizer*, o texto e seu contexto são indissociáveis”. Assim, a linguagem literária torna-se uma forma de ação, levando todo ato enunciativo a se tornar uma prática de ação. O novo discurso, portanto, passa agora por uma necessidade de concentrar a importância na condição da fala da comunicação literária, inscrevendo a obra literária no processo sócio-histórico, explorando o universo do discurso, sem que isto implique em negligenciar as singulares semióticas das obras, a forma particular com que elas representam o real que lhes dá sustentação. Segundo Neto:

A exaustão ou insatisfação na Arte, na Literatura pode conduzir o artista contemporâneo, disposto à mudança, ao que se pode chamar de pós-modernismo (esta tendência antes só aplicada à Arquitetura significa, dentre outras coisas, a “Dialética entre a Superorganização e a Desorganização” como bem nos explica José Guilherme Melquior) (2006, p. 17-18).

Lançando o novo, o artista, se por um lado, organiza, pode, por outro, desorganizar as normas do sistema e proclamar o novo, como se percebe na letra da canção “Da lama o caos”, em que Chico Science afirma que “Eu me organizando/Posso desorganizar/Eu desorganizando/Posso me organizar/ da lama ao caos/ Do caos à lama/ um homem roubado/ Nunca se engana” (SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. 1994).

Percebe-se, portanto, que se trata de mudanças estruturais, técnicas, econômicas, culturais, sociais, em toda amplitude, próprias da contemporaneidade, que para alguns é sinônimo de “pós-modernismo”, “modernismo avançado”, “modernismo tardio”, “capitalismo tardio”, enfim, as várias tentativas de definição do fenômeno contemporâneo na arte, na cultura, na economia, na tecnologia, na sociedade. Na verdade, torna-se extremamente simplista a adoção de termos abrangentes sobre a arte, cultura e sociedade dando nomes e definições generalizadas, para então se chegar à ideia de supor que de certa forma possa existir um movimento unificado só pelo ato de nomeá-lo, pois uma característica forte de nossa época é a sua pluralidade e as suas diferenças, tornando-se improdutivo qualquer ato unificador. Se o Modernismo, por seu turno, valorizou com tal relevância as metanarrativas, legitimando-as, o momento atual cria uma ruptura desses discursos totalizadores, abrindo espaço para o surgimento de novas mentalidades, levando

em conta a possibilidade do fim das metanarrativas e, sobretudo, do fim da história na negação do tempo sucessivo e teleológico. Nesse sentido, temos que admitir uma incoerência em relação à concepção histórica e dialética dos estilos estéticos, pois, ao assumirem a idéia do pós-moderno, esses teóricos aceitam a historicidade assumida ao longo do percurso histórico do discurso gerado pelas metanarrativas. Por isso mesmo é que o pós-moderno apresenta-se dentro de uma condição de “incredulidade” em torno de qualquer discurso, apontando para a impossibilidade de definir tudo a partir de uma única teoria ou concepção. Nesse sentido, é pertinente a entrada em cena de uma nova visão que ateste a legitimação de “pequenas narrativas” que surgem no contra fluxo dessas metanarrativas, na emergência de novos pensamentos, de transformações econômicas, através da debandada de uma nova ordem pós-industrial, da criação de descentramento em relação ao poder político dos estados-nação.

Assim, falar de cultura e de literatura em tempos atuais é discutir uma nova concepção de arte que aponte para uma mediação que se processa a partir das influências do capitalismo global. Mediação, portanto, é a palavra chave para compreender o processo pós-moderno de interação e apropriação com pretensões democratizantes, fazendo com que a indústria cultural passe a ser vista como uma emergência que aponta para uma razão comunicativa extremamente relacionada com um processo de hibridização que agencia mudanças e ao mesmo tempo globaliza as relações do mercado da sociedade. Nesse sentido, a desterritorialização por que passa o processo de informação cultural no mundo globalizado, acaba por construir uma integração entre os povos, que toma uma dimensão planetária.

### **MACUNAÍMA, ANTROPOFAGIA E IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA: A ETNIA DE UM “HERÓI SEM NENHUM CARÁTER”.**

Macunaíma, obra representativa do Modernismo brasileiro, escrita por Mário de Andrade, ao ser lançada em 1928, se destaca como uma das maiores referências ligadas ao estilo antropofágico, manifesto criado por Oswald de Andrade, outro poeta do nosso Modernismo e que tinha como proposta estética e cultural fazer uma revisão de nosso passado e de nossas origens históricas a partir de uma discussão sobre o conceito de identidade brasileira. Por essa razão, a obra de Mário de Andrade já trazia em sua essência linguística, em suas

pretensões modernas e através de seu conceito de cultura e etnia as bases para se discutir as relações de mediação e de reconstrução da nacionalidade a partir da representação do “herói” nacional proposto pelo autor nessa obra.

Ao pesquisar sobre a realidade brasileira, o escritor cria uma simbiose entre mitologia indígena e folclore da Amazônia, sempre buscando experimentar novas formas de linguagem, através de uma acentuada pesquisa estética, numa clara pretensão de lançar informações culturais diferentes de tudo que era consumido em termos literários pela sociedade brasileira da época. Partido desse projeto estético de construção de uma antropofagia cultural, a intenção de Mário, assim como a de seu contemporâneo Oswald de Andrade, é criar um sentido agudo dessa necessidade de se pensar a ideia de nação a partir de um relacionamento que se pautem em um constante diálogo entre as raças, levando assim a ver o nosso passado de maneira dialética com o universal. Conforme se posiciona Campos:

A “Antropofagia” oswaldiana - já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma transvaloração: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (2006, p. 235-235)

Nesse sentido, Mário de Andrade (re)cria de forma anárquica e iconoclasta a ideia moderna de nação, ao propor em sua rapsódia<sup>2</sup> “uma descrição altamente ilustrativa da identidade brasileira”, segundo Ribeiro (1993, p. 1). Assim, a criação do Macunaíma fazia parte de uma ambiciosa estratégia de Mário de Andrade de tornar o Brasil uma nação com uma identidade que se diferenciava da visão ufanista apregoada pela cultura e pela história oficiais de nossa tradição, apontando para a conquista de uma individualidade, moldada em uma mestiçagem que verdadeiramente representasse a polifonia étnica que formou nosso primitivismo cultural. Tratava-se, portanto, de rever nossas tradições históricas e identitárias, a partir de uma postura antropofágica que deglutisse o passado ufanista, montado sob a égide da exploração européia. Nas palavras de Holanda:

<sup>2</sup> É uma justaposição, de escassa unidade formal de melodias populares e de temas conhecidos, extraídos com frequência de óperas e operetas. Também pode ser associada a uma peça próxima ao improviso, com fulcro em temas de inspiração folclórica (como podemos ainda ver na literatura, em Macunaíma, de Mário de Andrade); recitação de um poema (épico, geralmente), como ocorria na Grécia antiga; episódio de poema homérico.

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. (...) Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. (...) Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.” (1971, p. 76)

E é pela falta de definição de uma representação nacional, pela histórica e originária submissão de nossa terra e, sobretudo, pelo total e completo descaso por nossas tradições e representações linguísticas, que Mário de Andrade cria a figura do “herói sem nenhum caráter” como forma de representação de uma totalidade racial que aponta para as raízes populares espalhadas pelos mais recônditos espaços do imenso Brasil (ou dos vários “brasis”, como costumava dizer). Sem fazer referência direta a nenhuma dessas culturas, ao mesmo tempo em que sintetiza todas numa só obra, o autor de *Macunaíma* descreve essa “desgeografização” em um de seus mais antológicos prefácios:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo em que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea = um conceito étnico nacional e geográfico. (ANDRADE, 1983, p. 52)

Com isso, constatamos que essa obra prima de Mário de Andrade tem caráter nacionalista, mas de um nacionalismo contestatório e de consciência de uma formação que se pauta na miscigenação das raças, na anatomia da síntese. Ou nas palavras de Bossi:

O nome da rapsódia é *Macunaíma*, mas não é só *Macunaíma*. Mario de Andrade quis dizer alguma coisa do seu protagonista e acrescentou ao título um atributo paradoxal: *O herói sem nenhum caráter*. O nome, *Macunaíma*, centro da rapsódia. O epíteto, *herói*. A diferença está na cauda de cada proposição: no começo, *sem nenhum caráter*; no fim, *de nossa gente*. O que se pode inferir é a presença viva, no autor, de duas motivações tão fortes que se converteram em molas da composição da obra: a) por um lado, o desejo de contar e cantar episódios em torno de uma figura lendária que o fascinara pelos mais diversos motivos e que trazia em si os atributos do *herói*, entendido no senso mais lato possível de um ser entre humano e mítico, que desempenha certos papéis, vai em busca de um bem essencial, arrosta perigos, sofre mudanças extraordinárias, enfim, vence ou malogra. b) por outro lado, o desejo não menos imperioso de pensar o povo brasileiro, *nossa gente*, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de

tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter. Compreender Macunaíma é sondar ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica (1997, p. 52).

Embora Mário de Andrade venha a afirmar não está completamente integrado ao movimento criado por Oswald de Andrade, percebe-se que ele assume uma atitude antropofágica encontrando na mitologia do índio um suporte motriz, ao criar um conceito de identidade brasileira e interamericana, colocando em foco toda uma série de tradições, que inclui a europeia, a indígena e a negra, fundindo tudo isso à tradição popular, erudita, arcaica e moderna. Nesse sentido, o “herói sem nenhum caráter” não pode ser visto como numa espécie de nacionalismo essencialista, xenófobo e redutor, mas sim, como uma espécie de carnavalização em que pesa em primeiro plano, uma pluralidade identitária do herói. A mesma intenção, agora partindo de um processo tecnológico global, vamos encontrar na proposta poético-musical-contracultural do *Manguebeat* pernambucano.

#### **“MANGUEBEAT”, O MACUNAÍMA GLOBALIZADO DO NORDESTE**

**Manguebeat** (também grafado como **Manguebit** ou **mangue beat**) é um movimento contracultural surgido no Brasil, na década de 90, em Recife que mistura ritmos regionais, como o maracatu, com rock, hip hop, funk e música eletrônica. O movimento tem como principais críticas o abandono econômico-social do mangue, a desigualdade social de Recife e a acima de tudo, a necessidade de fazer uma arte que fosse coerente com o nosso *ethos* cultural. Assim, os mangueboys (como eram chamados os idealizadores desse projeto poético-musical) buscavam, através do diálogo entre as técnicas globais da música pop, do rock e outras formas de representação do capitalismo cultural, criar uma alquimia musical que fosse, antes de tudo, uma forma de contestação política e social, agregada a um valor estético em que o lúdico e o riso fossem usados de forma séria e consciente.

Como projeto poético-musical, de caráter contracultural, o *Manguebeat* se apresenta muito mais do que um gênero musical, já que aponta também para uma forma de política de representação, com toda essa estratégia midiática característica da pós-modernidade. Heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação e relativismo se confirmam em um só momento, em que são

negociados espaços por meio de processos de desencaixe. Articulando novas identidades periféricas, o movimento mangue acaba por abrir um questionamento sobre as metanarrativas, criando uma espécie de desidentificação, fazendo com que nos tornemos contemporâneos de nosso próprio presente, conforme sugere Barthes (apud COELHO, 1995, p. 37). Em outras palavras, é um ponto em que o sujeito se vê representado em suas ações por meio de agentes culturais, pela representação midiática, ou, muitas vezes também pelo comportamento e pela moda, em que centro e periferia são articulados, através do popular e do pop. Recife entra em cena com seu espaço repleto de mazelas, típico de uma cidade inserida no processo de globalização e que, portanto, sujeita da mesma forma a todo o caos oriundo dessa condição pós-moderna das grandes cidades do globo.

Colocar as margens em evidência, explorando o seu poder de representação, faz parte do projeto pós-moderno. Para o teórico Giddens (1991, p. 13), essa nova ordem que surgiu nas últimas décadas do século passado pode ser vista como uma forma de radicalização daquilo que foi a modernidade, em que se desenvolve um ataque à forma de política cultural da representação moderna. Projeta-se, assim, o que é marginal, aqueles que fazem parte da classe oprimida, aquilo que Gramsci denomina de “subalternidade”, como forma de substituir o termo utilizado por Marx, “proletariado”. Essa subalternidade usa da estratégia de incorporação do discurso hegemônico com seu interesse de dominação, para em seguida articular-se em forma de representação. É o que fez o movimento *Manguebeat*, ao explorar os elementos característicos da globalização, colocando Pernambuco no cenário mundial, fazendo com que o discurso dominante incorporasse setores marginalizados, que outrora faziam parte de um circuito fechado, sem representatividade, já que a cultura urbana periférica não encontrava espaço para manifestar-se e mostrar suas tradições.

Nesse sentido, o espaço se abre para o popular, em que são feitos novos usos dessa cultura, relacionando-se de forma dialógica e articulatória com os meios massivos, a partir de um processo de hibridização. Na verdade, deve-se lançar um novo olhar para essas tradições, abandonando a fossilização da cultura popular, que aponta para uma perspectiva essencialista de cultura. O importante aqui é vê-la como um processo dinâmico que se comporta de maneira a se relacionar interativamente com as forças que imperam na modernidade. Nesse sentido, o que não se pode perder de vista nesse estudo

sobre a relação entre a cultura popular e os impactos da modernidade é aquilo que Hall faz referência quando aponta para o fato de que “há, justamente com o impacto do global, um novo interesse pelo local. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de nichos de mercado), na verdade, explora a diferenciação local (2005, p. 77).” Mas é importante saber que quando Hall fala de “local” não se trata de voltar às raízes, de trazer de volta as antigas identidades. É preciso que se observe que essa relação com o local, em consequência da globalização é, na verdade, uma forma de atuação a partir da própria “lógica da globalização”, pois ela cria, concomitantemente, uma infinidade de novas identificações globais e locais. Assim, na poética do *Manguebeat*, constatamos a busca de universalizar as raízes nordestinas, propondo um projeto poético-musical que questiona as dimensões do discurso constituinte da literatura, assegurando essa “assimetria das trocas”, de que fala Mattellart (2005) com suas luzes e cores que apontam para uma metamorfose que tende a expressar o desequilíbrio do globo.

Evidencia-se, então, uma tomada de consciência crítica que procura contactar com ritmos ligados ao tecnológico global, como o *rock* e o *punk*, por exemplo, agrupando-os numa espécie de negociação com os ritmos regionais, como é o caso do maracatu, a embolada e o coco. Tudo isso temperado com muitos neologismos que, no geral, questionam a realidade social do Recife.

No Nordeste brasileiro, segundo PENNA (2007, p. 566), “as reações baseadas na tradição, reafirmam a proposta regionalista, que por muito tempo dominou a produção cultural do Nordeste, rejeitando tudo o que se afastasse de suas referências próprias.” Nesse sentido, o primitivismo toma conta da visão sobre cultura e identidade, o que faz com que se salvasse tudo o que está ligado às tradições populares de toda e qualquer forma de influência que venha de uma cultura que esteja fora do bojo dessa tradição, deixando o popular fora das transformações tecnológicas consequentes do processo da modernidade tardia.

O movimento mangue, ao contrário, ao construir uma ampla divulgação do trabalho de jovens músicos, cria uma estratégia de hibridização em que produz novas criações musicais, com forte influência do cinema, das artes plásticas, bem como da dança e da literatura, da mesma maneira que, ao valer-se desses elementos do estilo pop, resgata as tradições musicais de Pernambuco, criando com isso uma tendência à mestiçagem, assim como propôs o escritor modernista



de Macunaíma, em sua proposta antropofágica. Ao “antelar” a produção cultural urbana com o tecnológico contemporâneo e a cultura local, cria um diálogo intercultural que fortalece o reconhecimento da cultura popular deslocada, elaborando uma crítica à folclorização determinante do pensamento conservador da crítica tradicional, que defende a pureza cultural identificada a partir do popular-rural, que se distancia do litorâneo urbano. Assim, o *Manguebeat* não pretende transformar a cultura local nordestina em fósil, mas colocá-la no circuito tecnológico da cultura contemporânea. Para Vargas (2007, p. 19), o movimento “fundamenta-se na noção radical de hibridismo (diversidade e mistura) ao buscar novas e múltiplas formas que, por sua vez, também indicam uma pluralidade de influências”. Mas tudo isso se dá dentro de uma construção dialógica paritária em que não se tem espaço para afasia, senão para um articulado contato com o Outro, numa espécie de partenogênese, sem a presença de um ovo ontológico que possa criar um processo de dominação sobre o Outro.

Assim, a proposta do projeto poético-musical de Chico Science pensa a diferença em que o nacionalismo, ou mesmo aquela visão essencialista do Nordeste, cede espaço para o dialógico e não a uma perspectiva de origem platonizada e unificada de forma a acomodar o alienígena ao local de forma a se homologar uma homogeneização. Como na visão de Haroldo de Campos, essa razão antropofágica se estabelece através da oposição entre diálogo e diferença cultural. Nas palavras do crítico:

O des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa (CAMPOS, 2006, p. 237)

Trata-se, portanto, de uma práxis intersemiótica em que se cria um ponto de cruzamento de discursos que subverte a xenofobia monológica onde um paralelograma de forças em constante atrito dialético passam a conviver (des) harmoniosamente, porém de forma paritária e desconstrutiva do discurso do poder. Esse processo glocal, em que se executa a tática da tradução (segundo a esteira de Hall), aponta para uma forma de reação à globalização, levando a uma retomada da tradição, de forma a se reapropriar das antigas práticas culturais.

Através da utilização de uma antena parabólica enfiada na lama como símbolo do movimento, a cena do *Manguebeat* cria um comportamento ético em

que sua condição é reconhecida e acionada de forma interativa com os aparatos tecnológicos característicos da contemporaneidade, através de um processo de alteridade. É nessa condição global, que se repensa a condição humana.

Na criação estética de natureza híbrida, persiste um mosaico de elementos determinantes que atuam de maneira complexa. Desafiando as noções estruturalistas, o *Manguebeat* se apoia na multiplicidade, desordenando as visões racionalizantes de determinados discursos que foram construídos nos epistemes de diversos campos científicos.

Destarte, a fusão de experiências musicais como o frevo, o maracatu, o coco, o baião, a ciranda, dentre outras, passa a interagir com outros ritmos, num processo de alteridade, já que os estilos musicais como punk, hip hop, e o raggae, por exemplo, representantes do sistema tecnológico global, atuam de forma paritária com os ritmos locais.

## CONCLUINDO

Enfim, na medida em que carnavaliza, o movimento *Manguebeat* retrocede ao movimento Antropofágico do Modernismo brasileiro, tal qual fez Mário de Andrade em Macunaíma, utilizando-se de um fenômeno bem característico da crítica bakhtiniana em que o espaço lúdico da polifonia e o experimentalismo da linguagem convulsionada pelas mais variadas semioses apontam para uma nova visão de arte e de *poiesis*, quebrando o servilismo colonialista montado numa estrutura de imposição, e com isso fazendo surgir um riso carnavalizante, em que se insere o discurso do poder, do global, acrescentando-se a isso uma espécie de libelo contra esse mesmo modelo universal, gerando assim a antropofagização.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e Depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERGER, John John Berger. *Modos de Ver*. 1980. p. 09 – 36.
- BOSI, A. *Situação de Macunaíma*. In: ANDRADE, M. *Macunaíma*. São Paulo: Scipione Cultural, 1997 (adaptado)
- CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas de enunciação*. Organização Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Sousa-e-Silva. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.
- MATTELLART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.
- NETO, Moisés. *Chico Science: a rapsódia afroiberdelica*. Recife, 2000: Edições ilusionistas: 2.
- PENNA, Maura. *Pernambuco em concerto: identidade regional e cidadania cultural*. In: *Colóquio Cidadania Cultural: diversidade cultural, linguagens, identidades*. V. 2: 2006 Campina Grande.org. Sébastien Joachim, Luciano B.
- Justino, Ângela Dionísio, Geralda Medeiros Nóbrega. Recife: Elógica Livro Rápido, 2007.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. *Macunaíma: To Be And Not to Be, That Is The Questions*, 1993. Republicado em Zarur, George (Org.), *Etnia e Nación en America Latina*. Washington: OEA, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Do Nacional ao Global. Uma Trajetória*. 2008.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, 1981

SCIENCE, Chico & nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Sony & BMG, 1994.

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi – *Afrociberdelia*. 1996

TELLES, José. *Maguebeat*. In: *Do Frevo ao Maguebeat*. S. Paulo: ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Meteoro Chico*. Recife: Bargaço, 1997.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

WEBGRAFIA:

<http://www.angelfire.com/mn/macunaima/#O%20Brasil><http://paulo.v.sites.uol.com.br/cinema/cinemanovo.htm>

## MARACATU RURAL X MARACATU NAÇÃO – TENSÃO DIALÉTICA ENTRE ESPECIFICIDADE E ALTERIDADE CULTURAL

MOURA, Adriano Carlos de  
PPGL/UFPB – adrianocmoura@bol.com.br

### RESUMO:

Com este trabalho, buscamos evidenciar, à luz da teoria semiótica das culturas da linha francesa, as especificidades e diversidades do Maracatu Rural ou de Baque Solto em relação ao de Baque Virado, também conhecido como Maracatu Nação. Para Pais (2009), só podemos caracterizar uma cultura por oposição às demais e, no caso específico dos maracatus, é comum confundirem-se as duas manifestações supracitadas. É fato que elas possuem diversas semelhanças, que serão explicitadas neste trabalho, porém não se devem esquecer suas inúmeras especificidades. É incontestável que, no Maracatu Rural, fazem-se presentes símbolos e personagens oriundos da cultura afro-brasileira, a exemplo da Calunga e das Baianas; todavia, também são percebidos inúmeros elementos de origem indígena, a citar: os caboclos de lança, o Arrea-má e o ritual da Jurema. O Caboclo de lança desperta uma grande discussão a respeito de sua origem. Bonald (1991) acredita que ele simbolizaria os filhos de Ogum, que, no sincretismo religioso, representariam São Jorge. Já Benjamin (1989) defende que o lanceiro seria o Mateus, que, juntamente com a Catirina, também figura em outras manifestações da cultura popular nordestina, como no Bumba-meu-boi e no Cavalo-marinho. Katarina Real (1990) assenta-se como defensora de outra tese; para a autora, os Caboclos seriam oriundos de quilombos existentes na região de Goiana, cidade da Zona da Mata pernambucana. Na verdade, ficam nítidas as múltiplas influências recebidas pelo Maracatu de Baque Solto, o que torna inviável precisarmos uma única origem. Há nele uma verdadeira fusão de elementos de diversos folguedos nordestinos. Seu dinamismo é impressionante, ele ainda vem transformando-se e absorvendo influências provenientes de manifestações culturais populares, tanto do espaço rural quanto do urbano. Esse universo de multiplicidade, de diversidade cultural, propicia uma tensão dialética entre a *identidade* e a *alteridade cultural*, como preceitua Pais (2009). Para Rastier (2010), o caminho teórico-metodológico para demarcar essas fronteiras culturais se caracteriza por grandes recuos ou *rupturas categoriais*, que opõem as pessoas do discurso: EU / TU / ELE; o local de onde parte este discurso: AQUI / LÁ / ALI NOUTRO LUGAR; o momento em que este discurso foi proferido: AGORA / RECENTE ou FUTURO PRÓXIMO / PASSADO ou FUTURO; e o modo como este discurso é articulado: CERTO / PROVÁVEL / POSSÍVEL ou IRREAL.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Maracatu, Cultura Popular, Identidade, Alteridade.

## DE ONDE VEM O MARACATU NAÇÃO?

No seu livro *Danças Dramáticas Brasileiras*, Mário de Andrade (1982) afirma que a origem da palavra **maracatu** é muito discutida, entre as várias versões, ele dá destaque àquela que defende uma etimologia ameríndia, o que não é suficiente para encerrarem-se as controvérsias, pois, mesmo assim, haveria duas possibilidades. Na primeira versão, **maracatu** adviria de **maracá** (instrumento de percussão indígena) e **catu** (bom, bonito em tupi).

Outra possibilidade seria a palavra ter-se originado de **marã** (guerra, confusão) e **catu**, cuja definição fora dada no parágrafo anterior. Nesse segundo caso, poderíamos entender maracatu como **guerra bonita**, fazendo menção ao sentido guerreiro e festivo comuns ao maracatu.

Para Benjamin (1989), a hipótese de ela ter-se originado a partir da palavra MARACÁ não tem fundamento, ele sugere que talvez ela fosse uma senha criada onomatopaicamente a partir dos sons dos tambores e que era utilizada pelos praticantes para informar da chegada da polícia.

O autor defende que o Maracatu Nação ou de Baque Virado originou-se nas festividades católicas de coroação dos Reis Negros que ocorriam durante as festas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário, que ocorriam, provavelmente, entre os séculos XVII e XVIII, em cidades da região metropolitana do Recife, tais como: Olinda, Abreu e Lima, Igarassu, Itamaracá e Itapissuma. Tais reis e rainhas serviam de intermediários entre os poderes coloniais oficialmente instituídos e a comunidade negra da época.

Cascudo (2001) aponta para o fato de existirem documentos que comprovam que tais cerimônias ocorriam desde o século XVII. O autor cita, inclusive, a coroação de Antônio Carvalho e Ângela Ribeira, que ocorrera na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no ano de 1674.

Na verdade, essa tese de o Maracatu Nação ter sua origem na coroação dos reis e rainhas do congo já era defendida por Pereira da Costa desde o início do século passado. Em 1908, ele afirmara que *o maracatu é propriamente dito um cortejo régio, que desfila com toda a solenidade inerente à realeza, e revestido, portanto, de galas e opulências*. Vale salientar que, dentre todas as etnias africanas que habitavam Pernambuco à época, apenas as do congo gozavam do direito de eleger o seu *Muchino riá Congo*, como, segundo Pereira da Costa (1908), chamavam-no em seu idioma.

Nos dias atuais, a festividade do Maracatu deixou de lado o ritual de coroação, o folgado manteve apenas o cortejo, mais precisamente o desfile de uma corte real inteiramente negra, ficando clara a intenção de se tentar reproduzir o vestuário da corte portuguesa da época da colônia.

Quanto à estrutura, fica clara a referência do modelo processional oriundo do cortejo dos reis negros. Suas personagens são: um rei, uma rainha, um príncipe, uma princesa, duas damas do paço ou da boneca, damas do buquê (a quantidade varia de um maracatu a outro), damas da corte (condutoras das taças), embaixador ou porta-estandarte (vestido à Luis XV), escravo (condutor do pálio), lanceiros (guarda real), baianas (que usam os trajes das filhas de santo), e os pajens, que seguram as caudas dos mantos dos membros da corte.



Figura 1¹ – Personagens do Maracatu Nação

Por outro lado, a cultura africana se manifesta, indubitavelmente, por meio da dança e da música do maracatu, pois acompanha o cortejo um grupo musical formado por: gonguês, alfaias (bombos), caixas de guerra, agbês e ganzás.



Figura 2<sup>2</sup> – Instrumentos do Maracatu Nação

Além disso, a ligação desses grupos com as religiões de matriz africana é muitíssimo forte. Seus praticantes quase sempre são frequentadores de um terreiro e também é muito comum que o posto de rainha seja ocupado pela mãe de santo, a sacerdotisa do grupo.

### AS ORIGENS DO MARACATU RURAL E DE SUAS PERSONAGENS

O Maracatu Rural, de Baque Solto ou de Orquestra, típica manifestação popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco, ter-se-ia originado, segundo Bonald (1991), a partir do Maracatu Nação ou de Baque Virado.

Entretanto, há aqueles que, como Câmara Cascudo, defendem outra genealogia para o Maracatu Rural. Em seu livro *Made in Africa*, o autor afirma que os *Cambindas*<sup>3</sup> seriam a velocidade inicial do que se originou o Maracatu (CASCUDO, 2001, p. 123).

Realmente percebemos nítidas semelhanças entre as duas modalidades da manifestação da cultura popular nordestina: nos Cambindas, os homens que tomam parte da brincadeira pintam o rosto e travestem-se de mulheres, a exemplo do que ocorre com a *Catirina* ou *Catita* no Maracatu.

Outro ponto de contato entre elas é a grande recorrência da palavra “cambinda” nos nomes dos maracatus da Zona da Mata pernambucana, inclusive

2 Disponível em: <http://maracatualmirantedoforte.blogspot.com.br>, acesso em 05/08/2012.

3 A palavra vem de Cabinda, região ao Norte de Angola, acima do rio Congo.



os dois mais antigos Maracatus Rurais em atividade, o *Cambindinha*, fundado em 1914, em Araçoiaba, e o *Cambinda Brasileira*, fundado em 1918, no Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata.

O Maracatu Rural se originou nos engenhos de cana-de-açúcar, a maioria de seus brincantes vive até hoje do plantio e do corte da cana. De acordo com Medeiros (2005, p. 206), nesses engenhos “existia um forte coronelismo, autoritarismo, cerceamento da liberdade, violência. A disciplina nos engenhos era medieval, cheia de castigos, punições, privações de divergências políticas e religiosas”.

O maracatu surge, então, como uma forma de contestação, a revolta dos brincantes transparece na força das coreografias, sobretudo no seu ritmo selvagem, na busca de proteção espiritual, no uso da lança e no conteúdo de protesto de algumas loas.

Com a proximidade do carnaval, os Maracatus se preparam para as apresentações em suas sedes, que ficam muitas vezes na zona rural. Lá fazem reuniões, confeccionam as fantasias e realizam os ensaios, que podem ser *de sede* ou *de barraca* ou uma *sambada pé de parede*.

O brinquedo é “ligado ao período carnavalesco, época em que seu sentido social junto à comunidade de origem se torna mais vivo” (VICENTE, 2005, p. 27). Durante o carnaval, o homem simples do campo, muitas vezes explorado pelo dono do engenho, enche-se de orgulho, de alegria, pois durante a “brincadeira” são reis, rainhas, guerreiros etc.

Um momento que merece destaque na brincadeira do maracatu são as sambadas, encontro de dois maracatus, em que seus *mestres* varam a noite duelando por meio de tiradas poéticas improvisadas. É um momento mágico, até mais esperado do que aquele em que o mestre sobe no palanque e sente-se obrigado a tecer loas às autoridades presentes. Segundo Amorim (2002, p. 66), “é lá, nos embates noturnos, que a verve do poeta faz a plateia delirar”. A sambada é a mais autêntica representação da capacidade inventiva do *mestre*.

Durante as sambadas, tudo é festa, tudo é riso, os mestres constroem suas rimas de forma que seja dada ao outro a possibilidade do revidar. Eles disputam, mas riem de si mesmos, bem ao estilo do *riso festivo* carnavalesco apontado por Bakhtin:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado

no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1999, p. 10).

Nas sambadas, não se dança com passos ensaiados, coreografados. Na verdade, as pessoas fazem a festa, o “brinquedo”, com aquilo que sabem, com aquilo que gostam de fazer, tudo flui dentro do ritmo livre e descontraidamente, bem ao estilo carnavalesco.

O ritmo a que nos referimos é ditado pela orquestra, que é composta de trombone, trompete, clarinete e do terno bombo, surdo, tarol, porca (cuíca) e gonguê. Porém, tal composição pode variar de uma apresentação a outra, acrescentando-se outros instrumentos como o ganzá e o saxofone, ou mesmo retirando alguns dos instrumentos já citados.

O samba de matuto, como é chamada a música do maracatu, tem uma métrica e um padrão de rima muito semelhantes a de outras manifestações populares nordestinas, tais como o aboio, o repente e a ciranda.

Na verdade, como não há correspondência entre as rimas proferidas pelo mestre e a música tocada pela orquestra, esta fica livre para tocar ritmos variados: frevo, coco, baião, frevo, samba e, atualmente, não é incomum escutarmos músicas consagradas pelo grande público sendo executadas pela orquestra.

Como muitas rimas são tiradas de improviso, permite-se que os *mestres* opinem sobre praticamente qualquer assunto. “Isso confere a essas loas um caráter dinâmico possibilitando que o mestre imprima sua marca pessoal, conquiste o respeito dos demais e acrescente autoridade à sua figura.” (NASCIMENTO, 2005, p. 97).

Como dissemos, é o *mestre* quem conduz as apresentações, porém, todas as personagens do Maracatu possuem fundamental importância na constituição desse espetáculo festivo. Por meio de seu apito e de sua bengala, ele comanda a brincadeira e a movimentação do maracatu durante o espetáculo. Quando o mestre ordena, todos param para escutá-lo: o terno emudece, as baianas e os arrea-má cessam momentaneamente as evoluções, os caboclos de lança agacham em sinal de respeito, e até mesmo a corte fica estática como em reverência ao mestre do maracatu. O mestre é a alma da agremiação, um bom maracatu deve ter, antes de tudo, um ótimo mestre.

As *baianas* seguram os emblemas da agremiação, e aquela chamada de *dama da boneca* ou *dama do passo* tem também a responsabilidade de

conduzir a *Calunga*, divindade que trará proteção ao grupo. Sua origem está ligada aos cultos afro-brasileiros, além disso, esse é um dos elementos comuns aos maracatus de baque solto (rural) e de baque virado ou nação, mais comuns na região metropolitana de Recife.

A *calunga* ou boneca é um elemento totêmico, sagrado, que representa a entidade espiritual protetora do maracatu. Durante o cortejo, a boneca segue protegida por todos os integrantes da agremiação. Em quimbundo, língua originária de Angola, “calunga” é o plural de “lunga” ou “malunga”. Daí a explicação para o vocábulo *Malunguinho*, que representa não a boneca, mas a própria entidade espiritual.

Katarina Real (1990) destaca que dentro da *Jurema*, ritual de origem indígena, vulgarmente chamado de *catimbó*, e que é praticado pelos membros do Maracatu, há uma entidade chamada *Malunguinho*, nome pelo qual eram chamados os quilombolas que habitavam a região. Uma curiosidade é que *malunguinho*, na Zona da Mata de Pernambuco, também nomeia a fuligem originada pela queima da palha da cana-de-açúcar.

Em homenagem à *Calunga*, na saída dos maracatus, são *tiradas* as primeiras loas. Nesse momento, ela é retirada do altar pela *dama da boneca*, passa às mãos da rainha, daí à baiana mais próxima e segue de mão em mão até retornar à sua condutora. É importante lembrar que o maracatu não pode sair de sua sede sem a *calunga*, responsável pela proteção do grupo.

Os *caboclos de lança*, guerreiros do maracatu, são os que mais chamam a atenção, justamente por sua quantidade, pela beleza das fantasias e pelas evoluções que executam em torno da corte e dos outros membros do maracatu, a quem devem proteger. Esses caboclos fazem suas evoluções em um círculo externo golpeando o ar com suas lanças, de um lado para o outro.

No círculo de dentro, ficam as baianas e as damas de buquê. Enquanto, no centro círculo menor estão a corte, os caboclos de pena e o estandarte, porém este último também pode vir na frente da agremiação. O *arrea-má* ou *caboclo de pena*, que quer dizer “o que tira o mal”, é uma figura representativa do *catimbó* e é um dos responsáveis pela proteção espiritual da agremiação. A *corte real* é composta por um *rei*, uma *rainha*, uma *porta-estandarte*, a *dama do passo* ou *da boneca* e o *mestre caboclo*. Este último é um caboclo de lança que conduz as evoluções a serem executadas.



Figura 3<sup>4</sup> – Evolução dos caboclos de lança

Ainda a respeito do Caboclo de lança, fascinante personagem do Maracatu Rural, é importante frisarmos que também há uma grande discussão sobre sua origem. Bonald (1991) acredita que ele simbolizaria os filhos de Ogum, que, no sincretismo religioso, representariam São Jorge. Daí adviria o fato de os *caboclos*, em respeito a essas divindades, não poderem tomar banho e praticarem abstinência sexual no período que vai da sexta-feira de carnaval à quarta-feira de cinzas.

Já Benjamin (1989, p. 202) defende que “o lanceiro é a mesma figura do ‘Mateus’, presente no Bumba-meu-boi, com um progressivo enriquecimento dos motivos decorativos e mudança de papel”. Outra personagem do Maracatu que aparece no Bumba meu boi e serve para autenticar esse ponto de vista é a *Catirina*, que representa, em muitos *bois*, a mulher do *Mateus*.

Katarina Real assenta-se como defensora de outra tese sobre a origem dos *caboclos de lança*, ao estabelecer uma relação entre a região em que surgiram os *caboclos* e os antigos quilombos da Zona da Mata Norte pernambucana. Para a antropóloga:

Esses lanceiros possivelmente sejam descendentes, legítimos ou pelo menos sócio-culturais, do antigo Quilombo de Catucá ou de outros Quilombos existentes nas redondezas de Goiana no século passado. (REAL, 1990, p. 188).

Na verdade, ficam nítidas as múltiplas influências recebidas pelo Maracatu de Baque Solto, o que torna inviável precisarmos uma única origem. Há nele uma verdadeira fusão de elementos de diversos folguedos nordestinos.

Seu dinamismo é inconteste. O Maracatu de Orquestra ainda vem transformando-se e absorvendo influências provenientes de manifestações

culturais populares, tanto do espaço rural quanto do urbano. Pois, embora seja uma manifestação típica dos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata de Pernambuco, suas agremiações viajam para vários estados do Nordeste e até mesmo para fora da região.

Logo, não se concebe estudar o Maracatu Rural sem tentar dimensionar as influências recebidas de outras *culturas*, sobretudo da cultura de massa tão presente nos grandes centros urbanos em que os maracatus se apresentam.

## TENSÃO DIALÉTICA E RUPTURAS CATEGORIAIS NO MARACATU RURAL

Esse diálogo intercultural entre o passado e o futuro, entre a cultura de massa e a cultura popular é o que preconiza Rastier:

Uma cultura não pode ser compreendida apenas do ponto de vista cosmopolita ou intercultural. Para cada uma, é o conjunto das outras culturas contemporâneas e passadas que desempenha o papel do *corpus*. Com efeito, uma cultura não é uma totalidade, porque se forma e desaparece nas trocas e nos conflitos com os outros. (RASTIER, 2010, p. 15).

Observamos em Pais (2009) posicionamento idêntico a esse adotado por Rastier. Para caracterizarmos uma cultura, devemos contrapô-la a outra(s) cultura(s) contemporânea ou não. Nesse esforço comparativo, estabelece-se uma *tensão dialética* a *especificidade* e a *diversidade culturais*. Observemos o Gráfico 1.

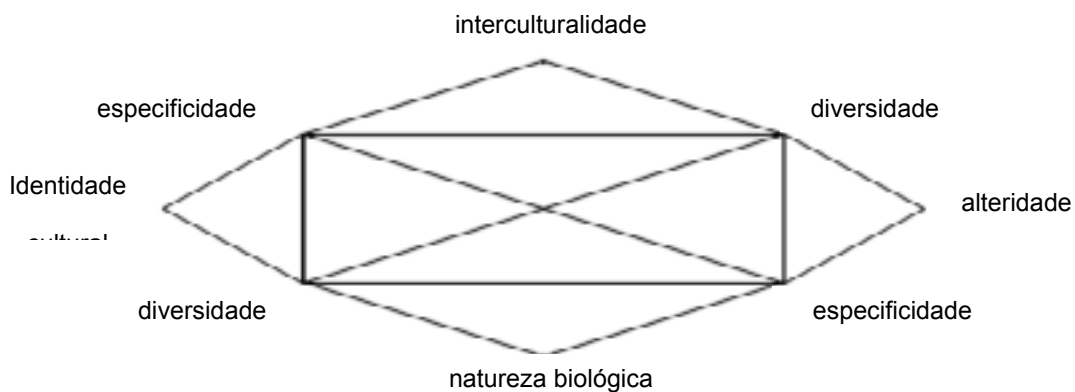


Gráfico 1<sup>5</sup> – Tensão Dialética: Especificidade X Diversidade

No caso específico do Maracatu Rural, esse embate dialético entre o que é verdadeiramente meu e o que do outro é constante. O folguedo, desde suas origens, vem absorvendo influências de outras manifestações culturais, a exemplo das cambindas, do bumba meu boi, do cavalo marinho e do maracatu nação.

5 Gráfico utilizado por Pais (2009, p. 21).

É nesse contexto de diversidade que o agricultor da Zona da Mata se encontra e se constitui enquanto brincante de Maracatu. Os mestres do maracatu também participam de cirandas ou das brincadeiras de boi. O mestre Zé Duda, por exemplo, do Maracatu Estrela de Ouro de Aliança, também é famoso mestre cirandeiro na região de Aliança, Nazaré da Mata, Tracunhaém, Carpina, Buenos Aires, Timbaúba, Goiana etc.

Na verdade, as influências extrapolam os limites da Zona da Mata pernambucana. Um exemplo disso é a adoção da corte real, oriunda dos Maracatus de Baque Virado da região de Recife. Vale salientar que a utilização da corte foi uma imposição da Federação Carnavalesca de Pernambuco para que essas agremiações pudessem se apresentar e concorrer com os Maracatus Nação da região metropolitana a partir da década de 1930, quando os maracatus da Zona da Mata começaram a participar do carnaval recifense.

O caminho teórico-metodológico para demarcar essas fronteiras culturais se caracteriza por grandes recuos ou *rupturas categoriais* (RASTIER, 2010), que opõem as pessoas do discurso: EU / TU / ELE; o local de onde parte esse discurso: AQUI / LÁ / ALI NOUTRO LUGAR; o momento em que esse discurso foi proferido: AGORA / RECENTE ou FUTURO PRÓXIMO / PASSADO ou FUTURO; e modo como esse discurso é articulado: CERTO / PROVÁVEL / POSSÍVEL ou IRREAL.

Essas rupturas são fruto de escolhas dos locutores, e todos os enunciados situam-se em, “pelo menos, uma das zonas que elas delimitam” (RASTIER, 2010, p. 22). Nas manifestações populares carnavalescas, como no Maracatu, um “EU” (agricultor) pode travestir-se em um “TU”, rei ou rainha, para que possa alcançar um plano onírico, mítico, transcendental, ou seja, o plano distal.

No carnaval há uma quebra da estrutura social: o rico se traveste de pobre, o pobre de rico, o homem de mulher etc. Isso ocorre nas festas carnavalescas desde a Idade Média, como preceitua Bakhtin:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. (BAKHTIN, 2009, p. 8).

Também ocorrem rupturas tempo-espaciais, já que há um claro distanciamento das apresentações do Maracatu Rural como são produzidas hoje e seu rizoma afro-aborígene do período colonial. Ou seja, o brincante de Maracatu Rural não se vê como representante direto de uma África distante, pois, embora haja nítidas

influências dessa cultura afro-brasileira, ele se reconhece como um caboclo do interior de Pernambuco, fruto de uma maravilhosa mistura de raças.

Como dissemos, é clara a influência africana, mas também são nítidas as influências culturais do índio e do branco. Elementos como o ritual da Jurema e personagens como o Arreá-má e os Caboclos de Lança são representativos da cultura indígena, enquanto os membros da corte são uma transfiguração de uma estrutura social baseada na superioridade do branco europeu.

Quanto à ruptura modal, é perfeitamente possível opormos elementos “certos” e/ou “prováveis”, que estariam, respectivamente, nas zonas identitária e proximal, àqueles elementos “possíveis” ou “irreais”, que são representativos da zona distal. Contudo, para Rastier (2010, p. 22), “unicamente importa-nos, aqui, o modo como as línguas articulam essas categorias”.

Bakhtin chega a afirmar que no carnaval assume-se uma outra vida por meio da paródia da vida cotidiana. Para ele, o carnaval:

Caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma com a paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, 2009, p. 10).

Poderíamos dizer que, tanto para Bakhtin (2009) quanto para Rastier (2010), no carnaval, inclusive nos cortejos de maracatu, há claras rupturas categoriais que levam os brincantes a um mundo ausente, ou seja, à zona distal.

Aos objetos localizados nesse zona, ele dá o nome de ídolos, e é no distal que estão localizados os códigos, as teorias e os objetos rituais. Rastier (2009) defende que a conquista do mundo ausente é específica do entorno humano e é ela que nos diferencia das outras espécies animais, justamente porque esse mundo ausente é estabelecido pela linguagem.

O autor preconiza que nossos antepassados primatas se anteciparam no *hic et nunc* pela conquista da zona distal, passando, a partir de então, as relações no interior do mundo óbvio a serem determinadas pelas relações entre esse mundo e o distal. Diferentemente de nós, os animais não fazem distinção entre o aqui e o ali, entre o agora e depois, entre o certo e o improvável. Isso fica mais explícito ao observarmos o Gráfico 2.



Gráfico 2<sup>º</sup> – Fronteiras Empírica e Transcendente

No Gráfico 2, percebemos o Maracatu Rural enquanto ritual, enquanto processo de transposição da fronteira transcendente, enquanto deslocamento um mundo óbvio a um mundo ausente situado na zona distal.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Maria Alice. Improvisos: uma pisa de rima. In: AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. *Carnaval: cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. Coleção Malungo, v. 5. p. 61-123.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora universitária de Brasília, 2009,.

BENJAMIN, Roberto. *Folgedos e danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

\_\_\_\_\_. Cortejos. In: AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. *Carnaval: cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. Coleção Malungo, v. 5. p. 21-60.



BONALD NETO, Olímpio. Os caboclos de lança – azougados guerreiros de Ogum. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas. Antologia do Carnaval do Recife. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1991. p. 279-295.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in Africa (pesquisas e notas)*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

COSTA, Francisco de Assis Pereira da. *Folk-lore Pernambucano. Subsídio para a história da poesia popular em Pernambuco*. 1 ed. Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1908.

MEDEIROS, Roseana Borges. *Maracatu Rural: Luta de classes ou espetáculo?* Fundação de Cultura Cidade do Recife. (Coleção Capibaribe 2). Recife, 2005.

NASCIMENTO, M.C.M. *João, Manoel e Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco*. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

PAIS, Cidmar Teodoro. Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcódificações transculturais. In: ACTA SEMIOTICA ET LINGVISTICA. Vol. 14, nº1 p.17 a 30. (2009, ano 33). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

RASTIER, Francois. *Ação e Sentido por uma semiótica das culturas*. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tem a linguagem uma origem?* São Paulo: Revista brasileira de Psicanálise, 2009.

REAL, Katarina. *O folclore do carnaval do Recife*. 2 ed. Recife: Fundaj, Massangana, 1990.

## MAS E EMBORA: UMA REFLEXÃO FORMAL E DISCURSIVA

AZEVEDO, Leandro Santos de  
UERJ/CAPES - dr.macunaima@yahoo.com.br

### RESUMO

Este artigo é um recorte de um trabalho maior que está sendo realizado no curso de mestrado em Letras, cuja linha de pesquisa é a formação, a estrutura e o funcionamento da língua portuguesa, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Esta pesquisa tem o propósito de checar o conhecimento daqueles que têm a língua portuguesa como língua materna acerca dos recursos sintático-semânticos e discursivos dos períodos compostos por coordenação adversativa e por subordinação adverbial concessiva. O *corpus* é constituído por transcrições feitas por falantes do português que têm o ensino superior completo, ou, ainda, acima do 5º período de graduação, diferente de Letras, e por falantes que estejam no 3º ano do ensino médio. Os resultados não são inesperados, pois refletem a realidade do ensino de língua portuguesa em nossas escolas e a falta de leitura dos falantes do português do Brasil.

### PALAVRAS-CHAVE:

Conjunções, Teoria X-Barra, Semântica Argumentativa.

### INTRODUÇÃO

Durante algum tempo de estudos voltados para a área de Letras, foi observado que pouco se falava de questões acerca de períodos compostos por coordenação e por subordinação que fossem além de uma descrição vaga. Tudo o que se via era apenas aquela superficial e inócua classificação desses períodos e suas conjunções, tal qual é vista nas gramáticas prescritivas.

O motivo precípua da escolha do tema desta pesquisa é a inconformidade com o tratamento um tanto superficial que os compêndios gramaticais prescritivos, sobretudo os escolares, dão à classificação das conjunções coordenativas adversativas e das subordinativas adverbiais concessivas e, por conseguinte, das orações em que elas se inserem. Essa maneira de abordar a questão mistura descrições sintáticas com semânticas, sem levar, muitas vezes, em consideração a aplicabilidade e a pertinência de uma ou de outra oração no discurso.

Este artigo se propõe a descrever os comportamentos sintáticos e semânticos dos períodos encabeçados pelas conjunções *mas* e *embora* e

averiguar até que ponto a vagueza de abordagem desse tema tem refletido na formação daqueles que têm a língua portuguesa como língua materna no Brasil.

Para tanto, o artigo apresentará a seguinte estrutura: num primeiro momento, serão considerados a metodologia usada para a feitura do trabalho e os pressupostos teóricos que o fundamentam melhor. Em seguida, serão explanadas a análise feita do *corpus* e as considerações finais.

## **METODOLOGIA E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

Ao longo de um semestre, foram colocados em testes alunos do terceiro ano do ensino médio de um colégio particular de ensino — um número de 35 informantes — e pessoas com o nível superior de ensino ou, ainda, graduandos acima do 5º período, que não fossem do curso de Letras — um número de 32 informantes. Eles foram submetidos à transcrição de quatro excertos jornalísticos constituídos por períodos compostos por orações que continham as conjunções *mas* e *embora*.

O objetivo dessa verificação era checar: a) seus conhecimentos acerca da condição nuclear da conjunção *mas*, ou seja, se iniciariam ou não sentenças com esse elemento conjuntivo; e b) se detinham o domínio sobre a transcrição de períodos coordenados em subordinados e vice-versa, isto é, se sabiam empregar com proficiência seus conhecimentos a respeito da transformação de um período composto por coordenação adversativa em um período composto por subordinação adverbial concessiva e vice-versa, levando em conta as nuances semântico-argumentativas que há entre esses tipos de período.

Para que isso acontecesse, lançamos mão de dois pressupostos teóricos para a feitura desta pesquisa: a teoria X-barras e a semântica argumentativa.

A teoria X-barras nos ajudará a entender algumas regras abstraídas, inconscientemente, por falantes de uma dada língua no *input* linguístico a sua volta — por exemplo, não iniciar um período com a conjunção coordenativa adversativa, *mas*, uma vez que essa conjunção sempre funcionará como um elo entre as orações. Consoante Othero (2009), os falantes obedecem a regras ao produzirem as sentenças da língua, mas são, por vezes, incapazes de explicitar essas regras, conhecidas de modo “subconsciente”.

A semântica argumentativa, por sua vez, contribuirá para melhor compreendermos a orientação discursiva proposta pelas conjunções *mas* e *embora*. Com efeito, com o auxílio dessa teoria, estaremos mais preparados

para explicar a incapacidade e, quando muito, a capacidade de os informantes transformarem períodos coordenados em subordinados e vice-versa.

## A TEORIA X-BARRA

### O constituinte

Antes de falarmos propriamente da teoria X-barra, precisamos ter em conta a noção de constituinte. Este é uma unidade estrutural de natureza sintática, morfológica, semântica ou fonológica que ocorre como componente de uma construção mais ampla. Quando tomada sintaticamente, essa unidade é construída hierarquicamente. Também chamado de sintagma, um constituinte é uma unidade linguística composta de um núcleo e de outros termos que a ele se unem, formando uma espécie de locução que entrará na formação da oração. A sintaxe procura delimitar a extensão do constituinte a partir desse núcleo, em vez de procurar estabelecer a sua extensão.

Para demonstrar o conceito de sintagma, podemos utilizar dois procedimentos: o deslocamento e a substituição. Conforme Azeredo (2008, p.151), “uma sequência de unidades será um sintagma se satisfizer pelo menos uma das condições seguintes: 1) ser deslocável para outra posição na oração; 2) ser substituível por uma unidade simples”. Consideremos o seguinte exemplo:

(1) A polícia encontrou um explosivo em uma das salas.<sup>1</sup>

As sequências “a polícia”, “um explosivo” e “em uma das salas” são sintagmas, pois podemos deslocá-las:

*Um explosivo, a polícia encontrou em uma das salas.*

*Em uma das salas, a polícia encontrou um explosivo.*

*Em uma das salas, encontrou a polícia um explosivo.*

Do mesmo modo, confirma-se que essas mesmas sequências são sintagmas porque podemos substituí-las:

*Ela (= a polícia) encontrou um explosivo em uma das salas.*

*A polícia encontrou-o (= um explosivo) em uma das salas.*

*A polícia encontrou um explosivo ali (= em uma das salas).*

Ademais, podemos reconhecer que toda a sequência *encontrou um explosivo* é um sintagma, visto que podemos substituí-la por uma forma verbal simples:

<sup>1</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/casa-de-atirador-armadilha-de-explosivos-diz-policia-5536982>. Acesso em: 26 jul. 2012.

A polícia permaneceu em uma das salas.

Assim, podemos afirmar que os vocábulos formam a oração indiretamente e se associam a ela em unidades complexas, os sintagmas, que são os verdadeiros constituintes da oração. Os sintagmas podem, portanto, ser formados por um grupo de vocábulos ou por um vocábulo simples e pertencem, como os morfemas e as palavras, a diferentes classes, a saber: o sintagma nominal, o sintagma verbal, o sintagma adjetival, o sintagma adverbial e o sintagma preposicional.

### Teoria X-Barra

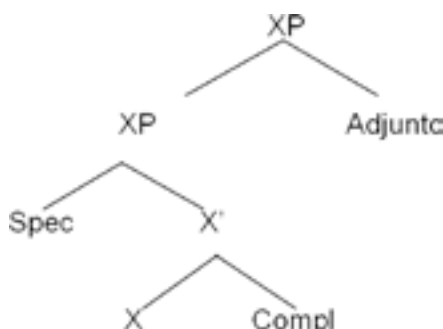
Desenvolvimento teórico dentro da gramática gerativa, a teoria X-barra é um dos modelos utilizados para dar conta da organização interna dos sintagmas e da sentença. Conforme Alencar (*apud* OTHERO, 2009, p. 24),

a teoria X-barra é um dos pilares do modelo Princípios e Parâmetros da lingüística gerativa. Trata-se de uma concepção restritiva da gramática de estrutura sintagmática, a qual permite análises psicolingüísticamente mais realistas e computacionalmente mais elegantes do que as praticadas anteriormente no âmbito da gramática gerativa. Desse modo, essa teoria tem sido empregada também na lingüística computacional, em análises baseadas em formalismos gramaticais de natureza não transformacional que operam com a unificação de traços.

Dessa forma, a teoria X-barra é uma teoria que trata da organização sintática das estruturas dos constituintes da sentença. Ela apresenta um modelo a fim de representar os sintagmas nas línguas naturais. Segundo Mioto *et alii* (2004, p. 46), essa teoria

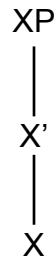
é o módulo da gramática que permite representar um constituinte. Ela é necessária para explicitar a natureza do constituinte, as relações que se estabelecem dentro dele e o modo como os constituintes se hierarquizam para formar a sentença. Como acontece com qualquer módulo da gramática, a Teoria X-barra deve ser universal a ponto de configurar-se como um esquema geral, capaz de captar a estrutura interna dos sintagmas de qualquer língua; mas também deve prestar-se a dar conta da variação nas diferentes línguas.

Para melhor esclarecimento, notemos o seguinte modelo para a descrição da estrutura arbórea dos constituintes:

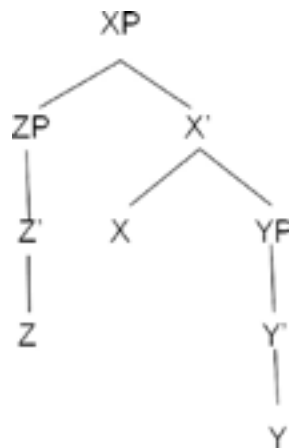


Consoante a estrutura arbórea dos constituintes acima, notamos a projeção máxima de um sintagma XP, a projeção intermediária X' e seu núcleo X. Há também outras três posições: Spec, Compl e Adjunto. A posição de especificador (Spec) será ocupada pelo argumento externo da sentença, isto é, pelo sujeito; a posição de complemento (Compl) será ocupada por um complemento verbal — argumento interno da sentença; e o Adjunto, por sua vez, é um constituinte que está contido na projeção máxima de um núcleo. Para representá-lo, é necessário que se duplique a categoria com a qual ele esteja relacionado.

Além disso, há outros princípios da teoria que devem ser levados em consideração: a endocentricidade, a lexicalidade, a sucessão, a uniformidade, a maximalidade e a binaridade (OTHERO, 2009). A endocentricidade é um princípio que garante que uma categoria XP só possa ter como núcleo uma categoria mínima X:



“O princípio da **lexicalidade** postula que cada elemento não terminal seja a projeção de um elemento terminal” (OTHERO, 2009, p. 27), como demonstrado abaixo:



O princípio de sucessão diz respeito à relação de dominância entre os elementos constituintes do sintagma. A dominância é assim descrita:  $\alpha$  domina  $\beta$  se e somente se existe uma sequência conexa de um ou mais galhos entre  $\alpha$  e  $\beta$  e o percurso de  $\alpha$  e  $\beta$  através dos galhos é unicamente descendente. Importante ressaltar que  $\alpha$  e  $\beta$  representam galhos quaisquer.

O princípio da uniformidade, por sua vez, assevera que todas as projeções máximas tenham o mesmo número de barras.

Já o princípio da maximalidade é aquele que requer que todos os elementos funcionais também devam ser projeções máximas.

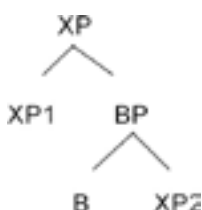
Finalmente, a binaridade é o princípio que assegura a organização das estruturas sintáticas no esquema X-barras. Basta atentarmos para os exemplos supracitados para percebermos isso.

No entanto, a teoria X-barras não se limita à análise de estruturas simples como vimos até aqui. Ela também dá conta das estruturas complexas. Alan Boag Munn (1993), no capítulo dois de sua tese, *Topics in the Syntax and Semantics of Coordinate Structures*, apresenta argumentos conceituais e empíricos que incorporam as conjunções na teoria X-barras e mostra que as estruturas coordenadas são estruturalmente idênticas às estruturas de adjunção. Ele critica fortemente alguns estudos que defendem que estruturas coordenadas são estruturas planas e multinucleares, como no seguinte exemplo:



Segundo Munn, as conjunções coordenativas são adjungidas equivocadamente ao XP nessas estruturas. Isso acontece porque tais estruturas violam o princípio da endocentricidade dos constituintes, ou seja, uma categoria XP só pode ter como núcleo uma categoria mínima X. Além disso, a estrutura acima também transgredir o conceito de que todas as estruturas sintáticas são binárias, e não quaternárias como mostra o exemplo.

Dessa forma, Munn propõe uma estrutura diferente para os sintagmas coordenados, em que o primeiro constituinte coordenado (XP1) não seria o especificador do sintagma booleano ou conjuntivo (BP). No lugar disso, o BP consistiria da conjunção e do segundo constituinte coordenado (XP2) que se ligariam ao primeiro, ou seja, a conjunção e o segundo constituinte representariam uma projeção máxima e esta se ligaria ao primeiro constituinte, conforme o exemplo abaixo:



Com essa representação, constatamos que o primeiro constituinte coordenado não ocupa a posição nuclear do sintagma booleano. Na verdade, há a duplicação do XP e a adjunção do BP a ele, tal qual há com os adjuntos nas estruturas simples como vimos acima. O que ocupa a posição nuclear do BP é a conjunção. Assim, a conjunção, núcleo do sintagma booleano, jamais poderá iniciar uma sentença, pois haverá sempre algum elemento anterior ao qual o BP se adjunge, ou seja, a conjunção estará entre os constituintes que forem coordenados, sendo alçada a núcleo.

## A SEMÂNTICA ARGUMENTATIVA

Criador da semântica argumentativa (ou semântica da enunciação), Oswald Ducrot chamou certos elementos da gramática de uma língua de “operadores argumentativos”. Estes têm por função indicar a força argumentativa dos enunciados, a direção, o sentido para o qual apontam.

A fim de explicar o funcionamento desses elementos, Ducrot utilizou duas noções básicas: as de “escala argumentativa” e as de “classe argumentativa”. “Uma *classe argumentativa* é constituída de um conjunto de enunciados que podem igualmente servir de argumento para (apontam para: ®) uma mesma conclusão”. (DUCROT *apud* KOCH, 2007, p. 30)

Já a “escala argumentativa” ocorre “Quando dois ou mais enunciados de uma classe se apresentam em gradação de força crescente no sentido de uma mesma conclusão”. (*Id., ibid.*, p. 30).

Após essa breve elucidação, basta-nos apenas mostrar quais são os principais “operadores argumentativos” em língua portuguesa: os que assinalam o argumento mais forte de uma escala orientada no sentido de determinada conclusão (até, mesmo, até mesmo, inclusive); os que somam argumentos a favor de uma mesma conclusão (e, também, ainda, nem, não só... mas também, tanto... como, além de..., além disso..., a par de... etc.); os que introduzem uma conclusão relativa a argumentos apresentados em enunciados anteriores (portanto, logo, por conseguinte, pois, em decorrência, conseqüentemente etc.); os que introduzem argumentos alternativos que levam a conclusões diferentes ou opostas (ou, ou então, quer... quer, seja... seja etc.); os que estabelecem relações de comparação entre elementos, com vistas a uma dada conclusão (mais que, menos que, tão... como etc.); os que introduzem uma justificativa ou



explicação relativa ao enunciado anterior (porque, que, já ainda, agora etc.); os que se distribuem em escalas opostas, isto é, um deles funciona numa escala orientada para a afirmação total e o outro, numa escala orientada para a negação total (um pouco, pouco, apenas, quase etc.); e os que contrapõem argumentos orientados para conclusões contrárias (mas, embora etc.). São estes últimos que nos interessam aqui.

### O valor semântico do *mas*

Conforme Neves (2011), há aspectos especiais marcados pelo uso do *mas* nas relações de desigualdade. Essa desigualdade é utilizada para a organização da informação e para a estruturação da argumentação. Isso implica a manutenção de um dos membros coordenados e a sua negação.

O valor semântico do *mas* tem especificações consoante a sua distribuição. Quando inicia sintagmas, orações ou enunciados, o *mas* pode indicar somente contraposição ou, mais fortemente, eliminação. Designando contraposição, a oração que o *mas* inicia não elimina o elemento anterior. Antes, admite-o explícita ou implicitamente, mas a ele se contrapõe. Observe as manchetes:

(2) IPVA 2011 até 7% mais barato no Rio. Mas seguro obrigatório fica mais caro.<sup>2</sup>

Na manchete, a contraposição se dá a partir da utilização do contraste entre expressões de significação oposta: de um lado, o IPVA mais barato 7%, e, do outro, o seguro mais caro; tudo isso no ano de 2011, no Rio de Janeiro. O contraste se dá, portanto, entre as expressões “mais barato” e “mais caro”.

Por outro lado, designando eliminação, a oração iniciada pelo *mas* elimina o membro coordenado anterior. Suposta ou expressa essa eliminação, o elemento eliminado pode ser, ou não, substituído. Observe:

(3) O chikungunya apresenta sintomas parecidos com os da dengue e mata menos, mas causa dores muito intensas.<sup>3</sup>

(4) Cristina frequentemente salienta os esforços do seu governo para redistribuir riqueza no país, mas críticos dizem que os distúrbios são resultado das desigualdades sociais e da negligência governamental com as áreas pobres.<sup>4</sup>

2 Disponível em: <http://oglobo.globo.com>. Acesso em: 14 dez. 2010.

3 Disponível em: [http://odia.terra.com.br/portal/cienciaesaude/html/2010/12/mortes\\_por\\_dengue\\_no\\_rio\\_disparam\\_130968.html](http://odia.terra.com.br/portal/cienciaesaude/html/2010/12/mortes_por_dengue_no_rio_disparam_130968.html). Acesso em: 14 dez. 2010.

4 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/845784-cristina-kirchner-acusa-rivais-de-estimularem-desordem-na-argentina.shtml>. Acesso em: 14 dez. 2010.

Esses textos expressam bem a eliminação. No primeiro trecho, a constatação de que o vírus chikungunya, transmitido pelo mesmo mosquito que transmite a dengue, mata menos e apresenta sintomas parecidos com os da dengue é desprezado com a informação em foco na oração subsequente: “causa dores muito intensas”. Ou seja, o fato de essa doença matar menos que a dengue é irrelevante se levarmos em consideração que ela causa dores fortíssimas.

Já no segundo excerto, a eliminação é constatada no início do discurso crítico que rejeita os “esforços” do governo argentino. Ao dizerem que os distúrbios na redistribuição da riqueza no país são resultado das desigualdades sociais e da negligência do governo de Cristina Kirchner, os críticos negam os pseudoesforços da presidenta.

Além disso, o *mas* tem empregos que só ocorrem em início de enunciado obedecendo a determinações pragmáticas. Nessas construções, ele também indica contraposição e eliminação.

#### **As relações expressas pelas conjunções concessivas: o valor semântico do *embora***

Uma das definições mais aceitas entre os estudiosos para a construção de argumentos concessivos é a que diz que há uma combinação de uma oração chamada principal e outra chamada concessiva. Nessa estrutura, observamos um fato (ou noção) expresso que em nada invalida a mensagem contida na oração principal. Isso significa que o que é expresso na oração principal é afirmado, assegurado, dado como certo, apesar do enunciado contido na oração subordinada adverbial concessiva. Segundo Neves (2011, p. 865):

Numa construção **concessiva**, vista a partir do esquema lógico, pode-se chamar **p** à **oração concessiva** e **q** à principal. Trata--se de uma construção **concessiva** quando **p** não constitui razão suficiente para **não q**:

“embora **p**, **q**” ® “**p** verdadeiro e **q** independente da verdade de **p**”

Em outras palavras, pode-se dizer que, apesar de o fato (ou evento) expresso em **p** constituir uma condição suficiente para a não realização do fato (ou evento) expresso em **q**, **q** se realiza; e, nesse sentido, se pode dizer que a afirmação de **q** independe do que quer que esteja afirmado em **p**.

Além disso, três grandes grupos de construções ligadas a uma oração concessiva são previstos: os grupos factuais ou reais; os contrafactuais ou irrealis; e os eventuais. Os grupos que aqui nos importam são os factuais ou reais e os eventuais, uma vez que a expressão típica da relação contrafactual não se faz

com a conjunção *embora*, objeto de nossa análise, mas com conjunções do tipo de *mesmo que*, *ainda que*, *nem que*.

No primeiro grupo, concessivas fatuais ou reais, tanto a oração concessiva quanto a oração principal devem ser verdadeiras para que a asserção global também seja verdadeira. “Isso significa que a enunciação de uma factual implica a realização dos conteúdos tanto de **p** [oração concessiva] quanto de **q** [oração principal].” (Neves, 2011, p. 867). Observe:

(5) Até agora, a disputa tem sido equilibrada, embora Ronaldo seja o mais eficiente.<sup>5</sup>

Em (5), a proposição expressa na oração concessiva, de que o jogador português tem sido o mais eficiente nas partidas, é verdadeira. Isso, porém, não invalida a mensagem manifesta na oração principal: a disputa entre o Real Madrid e o Barcelona, e, portanto, a disputa entre Cristiano Ronaldo e Lionel Messi, tem sido equilibrada.

Cabe ainda mencionar que as construções factuais podem configurar um factual no presente típico: o verbo da oração principal é expresso no presente do indicativo, e o verbo da oração concessiva, no presente do subjuntivo, como observado nos dois exemplos supracitados. Esses dois períodos pertencem, pois, ao grupo das factuais ou reais.

Já no grupo das concessivas eventuais, o conteúdo da proposição da oração principal deve ser verdadeiro, mas o conteúdo da concessiva pode ser verdadeiro ou falso. “Isso significa que existe uma incerteza **epistêmica** sobre a eventual ocorrência do conteúdo proposicional de **p** [oração concessiva].” (Id., *ibid.*, p. 867). Note:

(6) Para a inadimplência, a expectativa é de estabilidade até o fim do ano, embora a direção do Bradesco enxergue a possibilidade de alta em algum trimestre.<sup>6</sup>

(7) (...) o presidente Barack Obama poderá anunciar as nomeações amanhã, embora o processo no Senado possa atrasar em algumas semanas a posse dos cargos.<sup>7</sup>

Em (6), a expectativa de estabilidade da inadimplência até o final do ano é verdadeira, mas o conteúdo proposicional da oração concessiva é eventual, ou

<sup>5</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/planetaquerola/posts/2011/04/27/real-barca-tira-teima-entre-messi-cristiano-ronaldo-376782.asp>. Acesso em: 27 abr. 2011.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/mat/2011/04/27/bradesco-ve-impacto-de-medidas-do-governo-no-credito-ao-consumo-924330812.asp>. Acesso em: 27 abr. 2011.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2011/04/27/comandante-das-operacoes-militares-dos-eua-no-afeganistao-sera-nomeado-novo-chefe-da-cia-924330010.asp>. Acesso em: 27 abr. 2011.

seja, denota uma dada incerteza: a direção do banco prevê a possibilidade de essa estabilidade se desfazer com uma possível alta em algum trimestre do ano.

E em (7), o mesmo se observa: o anúncio das nomeações feitas pelo presidente americano pode se dar no dia seguinte, mas a incerteza do dia da posse desses cargos é evidente, tendo todo o trâmite que passar por um longo e incerto processo no Senado.

Importante dizer que, nas construções eventuais, todas as predicções são do tipo não tético, isto é, nenhuma delas representa um estado de coisas acabado. Quanto ao tempo e modo verbal dessas construções, a oração concessiva apresenta o verbo no presente ou pretérito imperfeito, geralmente no subjuntivo, e a oração principal tem possibilidade de variação dos tempos verbais (presente — como é o caso do período (6) —, futuro do presente — como é o caso do período (7) — e futuro do pretérito do indicativo. Esses períodos pertencem, portanto, ao grupo das concessivas eventuais.

No mais, apesar das diferenças e subdivisão em grupos, os três tipos têm instaurados em si uma relação de contraste como algo em comum.

### A argumentação

As construções concessivas indicam que o enunciador presume uma objeção ao seu enunciado, mas essa oposição é por ele rejeitada, prevalecendo, pois, a sua mensagem contida na oração principal. Assim, o que fica implicado é o fato de haver uma hipótese de objeção por parte do enunciador. Nessas construções concessivas, portanto, o enunciador registra, na oração concessiva, uma objeção que ele pressupõe que o coenunciador tenha, e deixa prevalecer, entretanto, a ideia expressa na oração principal.

A argumentação nas construções concessivas em geral pode se resumir na existência de dois argumentos que conduzem a conclusões implícitas contrárias: a oração concessiva (*p*) argumenta em favor da conclusão *r*, e a oração principal (*q*) argumenta em favor de não *r* ( $\sim r$ ). Observe o esquema presente em Neves (1999, p. 558):

$P \text{ ® } r$

$Q \text{ ® } \sim r$

$Q =$  argumento mais forte para  $\sim r$  do que  $p$  é para  $r$

Veja:

(8) Reno afirma estar preparado para o desafio embora as condições do local sejam imprevisíveis.<sup>8</sup>

Imaginando-se um contexto em que Reno está sendo testado, no que diz respeito a sua habilidade e a seu preparo para um desafio em *kytesurf*, tem-se:

***p*** (as imprevisíveis condições climáticas do local) **ARGUMENTA** em favor de ***r*** (as condições climáticas podem invalidar o preparo de Reno);

***q*** (Reno está preparado para o desafio) **ARGUMENTA** em favor de ***~r*** (Reno logrará êxito no desafio independentemente das condições do local);

**Resultado final:** ***q*** é argumento mais forte (Reno logrará êxito no desafio independentemente das condições do local) do que ***p*** (as condições climáticas podem invalidar o preparo de Reno).

A partir dessa ideia de uma base essencialmente argumentativa da construção concessiva, podem ser examinadas as similaridades e as diferenças entre as concessivas e as adversativas, *embora* e *mas*, respectivamente. O raciocínio pode ser encaminhado com uma correlação das formulações concessivas, em que o enunciador refuta uma objeção, e com possíveis formulações do tipo adversativo, em que o enunciador admite uma proposição:

(9) Embora a localização exata e o horário da chuva sejam incertos, a previsão afirma que as condições meteorológicas na sexta-feira serão mais suscetíveis à volta de “um tempo mais típico de abril”, após dias de sol na Inglaterra.<sup>9</sup>

(10) A localização exata e o horário da chuva são incertos, mas a previsão afirma que as condições meteorológicas na sexta-feira serão mais suscetíveis à volta de “um tempo mais típico de abril”, após dias de sol na Inglaterra.<sup>10</sup>

A operação argumentativa pode assim se ilustrar:

- **Esquema concessivo:**

a) alguém / você **pode objetar** que a localização exata e o horário da chuva sejam incertos, e a previsão não desconhece isso;

b) **(de qualquer modo / ainda assim)** a previsão afirma que as condições meteorológicas na sexta-feira serão mais suscetíveis à volta de “um tempo mais típico de abril”, após dias de sol na Inglaterra.

8 Disponível em: <http://ricosurf.globo.com/NoticiasRicosurf2.asp?id=12500>. Acesso em: 27 abr. 2011.

9 Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/casamento-do-ano/mat/2011/04/27/metereologistas-preveem-chuva-em-londres-no-dia-do-casamento-real-924330333.asp>. Acesso em: 27 abr. 2011.

10 Este enunciado é uma adaptação do excerto jornalístico.

- **Esquema adversativo:**

a) a previsão **admite** que a localização exata e o horário da chuva sejam incertos;

b) **(de qualquer modo / ainda assim)** ela afirma que as condições meteorológicas na sexta-feira serão mais suscetíveis à volta de “um tempo mais típico de abril”, após dias de sol na Inglaterra.

Segundo Koch (2007, p. 37),

Do ponto de vista semântico, os operadores do grupo do MAS e os do EMBORA têm funcionamento semelhante: eles opõem argumentos enunciados de perspectivas diferentes, que orientam, portanto, para conclusões contrárias. A diferença entre os dois grupos diz respeito à *estratégia argumentativa* utilizada pelo locutor: no caso do MAS, ele emprega (...) a “*estratégia do suspense*”, isto é, faz com que venha à mente do interlocutor a conclusão R, para depois introduzir o argumento (ou conjunto de argumentos) que irá levar à conclusão ~R; ao empregar o *embora*, o locutor utiliza a *estratégia de antecipação*, ou seja, anuncia, de antemão, que o argumento introduzido pelo *embora* vai ser anulado, “não vale”.

Dessa forma, percebemos que, nos dois textos, o original e a adaptação, temos a língua cumprindo sua função ideacional, ou seja, a representação da experiência humana: a incerteza da localização exata e o horário da chuva, e a afirmação da previsão de que as condições meteorológicas na sexta-feira são mais suscetíveis à volta de “um tempo mais típico de abril”, após dias de sol na Inglaterra.

No entanto, a escolha por um período composto por subordinação ou outro por coordenação revela o intuito do autor. Este optou por escolher a concessão como o início da sua declaração, criando, portanto, um período de estratégia de antecipação, isto é, o autor prepara o seu leitor para uma mensagem em que o foco é contrário àquilo que ele declara no início da sua enunciação. Isso revela-nos uma função interpessoal da linguagem: os enunciadores atribuem papéis a si mesmos e a seus coenunciadores, marcando, portanto, suas atitudes, suas posições no momento da interação. Caso tivesse optado pela coordenação, teria criado a estratégia do suspense, trazendo o impacto para a notícia.

## **ANÁLISE DO CORPUS**

O *corpus* aqui analisado constitui-se de quatro excertos jornalísticos, a saber:

l) Deputado recebe salário, mas não aparece na Câmara desde julho.<sup>11</sup>

II) Embora permitida, parada de carro da Guarda Municipal sobre calçada é criticada por moradores.<sup>12</sup>

III) James Levine, embora permaneça como diretor musical, não sobe ao pódio — pela primeira vez desde 1971, quando assumiu o posto na casa novaiorquina.<sup>13</sup>

IV) (...) [João Goulart] foi eleito vice do opositor Jânio Quadros, embora tivesse composto a chapa do candidato governista, o marechal Teixeira Lott.<sup>14</sup>

As possíveis respostas seriam as seguintes:

I') *Deputado não aparece na Câmara desde julho, embora receba salário.*  
Ou ainda: *Embora receba salário, deputado não aparece na Câmara desde julho.*

II') *Parada de carro da Guarda Municipal sobre calçada é permitida, mas criticada por moradores.*

III') *James Levine permanece como diretor musical, mas não sobe ao pódio — pela primeira vez desde 1971, quando assumiu o posto na casa novaiorquina.*

IV') *João Goulart tinha composto (ou compusera) a chapa do candidato governista, o marechal Teixeira Lott, mas foi eleito vice do opositor Jânio Quadros.*

Em I'), o que era oração adversativa passa a oração principal na transcrição, variando a posição da oração concessiva conforme estratégia estilístico-argumentativa.

Já em II'), III') e IV'), as orações concessivas passam a orações coordenadas assindéticas e as orações principais, a orações iniciadas pela conjunção *mas*, oração coordenada sindética adversativa.

Antes de se constatar os dados, é importante notar que não foram levados em consideração alguns desvios da prescrição gramatical como, por exemplo, o desconhecimento modo-temporal de alguns verbos, erros de pontuação (em que sujeito e predicado foram separados por vírgulas), erros de grafia (“mais” em vez de “mas”), tampouco os clássicos erros de concordância. O que nos interessa aqui é, tão somente, o conhecimento dos informantes acerca da substituição de um período coordenado por um subordinado e vice-versa, e se têm o conhecimento primário sobre a não iniciação sentencial com a conjunção *mas*.

12 Disponível em: <http://oglobo.globo.com/participe/mat/2011/04/21/embora-permitida-parada-de-carro-da-guarda-municipal-sobre-calcada-criticada-por-morador-924298897.asp>.

13 Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/clubedomaestro/posts/2012/02/24/anna-o-met-em-2012-13-433176.asp>. Acesso em: 24 fev. 2012.

14 Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2012/02/24/goulart-revisitado-433146.asp>. Acesso em: 24 fev. 2012.

A partir disso, observemos o gráfico 1:

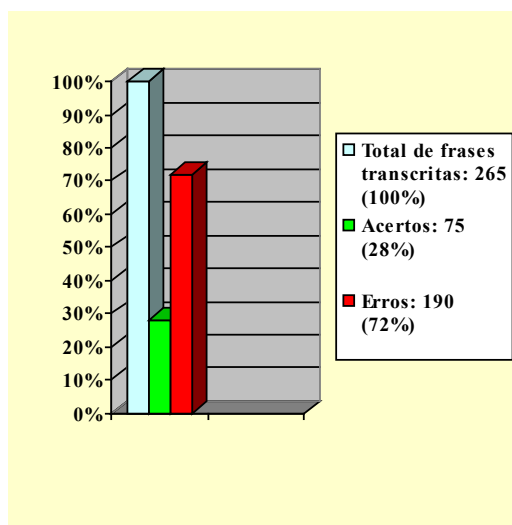


Gráfico 1.

Levando em conta que cada informante deveria transcrever quatro sentenças, presumimos que 268 frases deveriam ter sido produzidas por um total de 67 informantes. Contudo, dois deles não transcreveram a sentença (IV) e um deles também não transcreveu a sentença (III), isto é, três frases não foram transcritas. Dessa forma, constatamos que 265 frases foram produzidas. Assim sendo, verificamos que 72% dessas frases foram classificadas como erradas para os propósitos desta investigação, revelando o desconhecimento que esses informantes têm acerca da diferença sintático-semântica de períodos formados pelas conjunções adversativa e concessiva, *mas* e *embora*.

Considerado isso, podemos dividir o *corpus* em duas partes: de um lado, os informantes de ensino médio e, do outro, os de ensino superior. Observemos o gráfico 2:

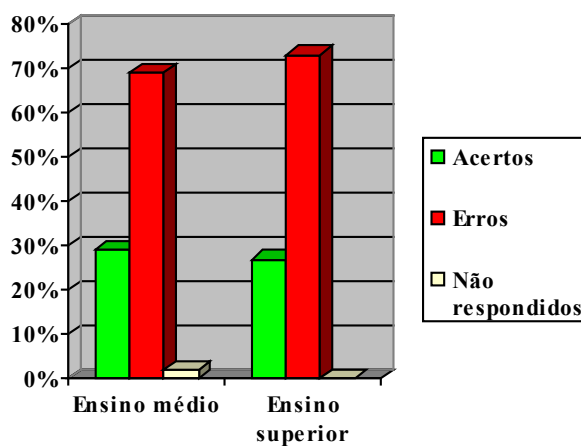


Gráfico 2.



Dos informantes de ensino médio, constatou-se que 69% das frases produzidas revelam que eles não sabem transcrever um período composto por coordenação adversativa em um por subordinação adverbial concessiva, e vice-versa, respeitando as orientações semântico-argumentativas. O que fazem é apenas substituir uma conjunção por outra, demonstrando, dessa forma, o seu total desconhecimento discursivo, além de uma significativa incapacidade de interpretação textual. Ademais, 2% das frases foram deixadas em branco.

No entanto, nenhum dos informantes de ensino médio demonstrou desconhecimento acerca da noção nuclear da conjunção *mas*, isto é, nenhum aluno do terceiro ano do ensino médio iniciou uma sentença com a conjunção coordenativa adversativa, *mas*, revelando, pois, o seu total respeito às regras sintáticas, ainda que inconscientemente.

Quanto aos informantes de ensino superior, foi verificado que 73% das frases feitas denunciam que eles não dominam a orientação semântico-argumentativa das conjunções em questão. Além disso, expressaram dificuldade no que diz respeito ao enunciado do teste: um dos informantes substituiu o *mas* por *porém* em vez de substituí-lo pelo *embora*.

Ao contrário do que foi observado no *corpus* produzido pelos informantes de ensino médio, dois dos informantes de ensino superior iniciaram uma sentença com a conjunção *mas*:

IIa) *Mas sendo permitida, parada de carro da Guarda Municipal sobre calçada é criticada por moradores.*

IVa) *Mas ainda que comendo a chapa do candidato governista, o marechal Teixeira Lott, [João Goulart] foi eleito vice do oposicionista Jânio Quadros.*

Além de terem iniciado o período com a conjunção coordenativa, tais informantes transformaram um período composto em um em período simples iniciado pela conjunção *mas*:

IIIa) *Pela primeira vez desde 1971, quando assumiu o posto na casa novaiorquina, James Levine não sobe ao pódio. Mas permanece como diretor musical.*

IIIb) *Desde 1971, quando assumiu o posto na casa novaiorquina pela primeira vez, James Levine não sobe ao pódio. Mas permanece como diretor musical.*

Apesar dos exemplos IIIa) e IIIb) apresentarem um desvio da prescrição gramatical, que discrimina frases iniciadas pela conjunção *mas*, esse tipo de uso é corrente em textos jornalísticos do português do Brasil. Dessa forma, não foram contabilizados como erro por conta disso, mas por terem a orientação semântico-argumentativa diferente daquela encontrada nos excertos originais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foram feitas descrições que atendiam ao uso real da língua portuguesa e como os processos sintáticos, semânticos e argumentativos das conjunções *mas* e *embora* se dão no discurso.

Com isso, nos defrontamos com números que revelam a incapacidade de falantes do português do Brasil de reescrever os excertos jornalísticos preservando os propósitos sintático-semânticos e argumentativos do texto original. Notamos que num total de 265 frases transcritas, 72% delas correspondem à inaptidão dos informantes testados.

Outra averiguação relevante para o nosso teste foi o fato de o percentual de erros dos informantes de nível superior ter sido maior que dos informantes de ensino médio: enquanto que estes representaram 69% de erro nas transcrições propostas, aqueles tiveram 4% a mais de erros.

Além disso, vimos que dois dos informantes de ensino superior transgrediram o princípio de que as conjunções do tipo *mas* não devem iniciar uma sentença, como foi representado pelas transcrições IIa) e IVa).

Com efeito, a precariedade do ensino da língua portuguesa como língua materna tem refletido, significativamente, na formação, pelo menos, dos informantes aqui colocados em teste. Caso averiguássemos um número maior de informantes, certamente teríamos um número bem mais expressivo da fragilidade do ensino da língua portuguesa, sobretudo se os testados forem da rede pública de ensino.

Dessa forma, verificamos, portanto, não só o desconhecimento e despreparo dos alunos de terceiro ano de ensino médio às portas do vestibular, mas também a ignorância e a incompetência de pessoas de nível superior no que concerne às orientações sintáticas, semânticas, argumentativas e, por conseguinte, discursivas da sua língua materna, além da incapacidade de interpretar plenamente textos aos quais são expostos.

## REFERÊNCIAS

AZEREDO, José Carlos Santos de. *Fundamentos de gramática do português*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 2008.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. 10 ed., 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2007.

MIOTO, C.; FIGUEIREDO-SILVA, M. C.; LOPES, R. E. V. *Novo manual de sintaxe*. Florianópolis: Insular, 2004.

MUNN, Alan Boang. *Topics in the Syntax and Semantics of Coordinate Structures*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of The University of Maryland in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 1993.

NEVES, Maria Helena de Moura. "As construções concessivas". In: NEVES, Maria Helena de Moura (org.). *Gramática do português falado*. Volume VII: novos estudos. 2 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Gramática de usos do português*. 2 ed. São Paulo: Unesp, 2011.

OTHERO, Gabriel de Ávila. *A gramática da frase em português*. Algumas reflexões para a formalização da estrutura frasal em português. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2009.

## MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE EM A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA LOANA, DE UMBERTO ECO

SANTOS, Maria Aparecida Cardoso  
UERJ/FSB – aparecida.cardoso@yahoo.it

ZUCCARELLO, Maria Franca  
UERJ – mfranzuccarello@superig.com.br

### RESUMO:

Ler um romance de Umberto Eco é sempre uma aventura da mente, uma experiência multifacetada e poliédrica, que permite aventurar-se em labirintos sempre mais novos, às vezes correndo o risco de se perder na exuberância da cultura desse grande escritor, semiólogo, ensaísta, pesquisador, que nos conta uma história fascinante, usando o pretexto da perda da memória de seu protagonista-personagem para fazer um afresco fantástico sobre os anos do fascismo na Itália, anos esses que correspondem à infância e à juventude do escritor e de seu protagonista. Eco toma seu leitor pela mão e o conduz, de forma brilhante, por um passeio pela história cujos fatos se transformam em uma quase experiência de vida por meio da leitura. No que diz respeito à aparência, o livro é visualmente bonito porque reproduz imagens de revistas, discos, canções, músicas e filmes da época. Já no que se refere ao conteúdo, é possível, à primeira vista, que se pense estar diante da história banal de um homem que luta para recuperar sua memória. Todavia, a proposta de Eco é mais sutil e elaborada, uma vez que, ao falar sobre o poder da memória na recuperação do passado, ele conta ao leitor a história real da Itália durante o fascismo, utilizando-se, para tanto, de inúmeras referências literárias e de citações contínuas que remetem à cultura de massa desse período e do pós-guerra. Por meio da viagem que o personagem Yambo faz ao seu passado, Eco lança mão da fusão entre realidade e ficção para conduzir o leitor através dos momentos mais marcantes do tempo do ditador Mussolini e dos episódios vividos pela sociedade italiana da época. Enquanto Yambo se redescobre, o leitor descobre o mundo fascinante que Eco lhe apresenta mediante a composição de um mosaico que resgata o passado projetando-o na memória a fim de que a história não se perca nos labirintos do esquecimento.

### PALAVRAS-CHAVE:

Umberto Eco, Literatura, Memória, Intertextualidade

*Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.* (Agostino, Confessiones, XI, 14)

## INTRODUÇÃO

Ler um romance de Umberto Eco é sempre uma aventura da mente, uma experiência multifacetada e poliédrica, que permite de entrar em labirintos sempre novos, às vezes correndo o risco de se perder na exuberância da cultura do autor.

Umberto Eco começou gradualmente a falar sobre si mesmo, através de seus contos e romances, apresentando marcas de autobiografia, deixando pensar que a personagem principal fosse ele mesmo. Fez isso inicialmente de forma suave, às vezes colocando detalhes muito breves, como em sua primeira novela *Diario minimo* (Lettera a mio figlio, Eco, 1992, p. 111-117), às vezes de forma mediada por uma obsessão barroca, como na *Ilha do dia anterior* (Eco, 1994). Aqueles encaixos, porém, não representavam apenas o seu desejo e, ao mesmo tempo, o seu pudor para falar sobre si mesmo, mas traçavam o percurso que o levaria a escrever *A misteriosa chama da rainha Loana* cujo caráter autobiográfico se faz aqui sentir com mais intensidade.

As referências literárias são, nesse livro, assim como nos anteriores, inúmeras; o desafio intelectual é considerável, de modo que, para não perder o prazer da leitura e do desenrolar dos eventos, seu leitor deve, inicialmente, desconsiderá-las. Aqui, Eco insere, em continuação, citações da cultura de massa do período fascista e do pós-guerra, em uma alternativa pitoresca que acaba quase atordoando o leitor.

O início do romance é decididamente divertido, às vezes irônico e cheio de episódios gostosos (como quando Yambo se queima com chá quente porque havia esquecido a experiência de se queimar): “Eu queria sentir o gosto do chá, agarrei a chicara e engoli. Atroz. Um fogo, uma chama, um tapa na boca. (...) Agora sei o que quer dizer se queimar” (Eco, 2005, p. 17). Há nele também muitos exemplos de elementos cultos e populares.

O médico estimula Yambo a lembrar: “Olhe em volta de si, toque, fareje, leia jornais, assista televisão, vá à caça de imagens”. “Tentarei, mas não me lembro de imagens, nem cheiros nem sabores. Lembro-me apenas de palavras” (Eco, 2005, p. 29). De volta à casa, pela primeira vez depois de ter acordado para a vida, ele se sente confortável na biblioteca: ali lembra, ali sabe, e o nevoeiro - que é um elemento recorrente do início ao fim do romance - parece se diluir um pouco. Nevoeiro mental e névoa atmosférica são um verdadeiro leitmotiv

em todo o romance: Yambo, antes do acidente, colecionava citações sobre o nevoeiro e neste elemento acontece uma das cenas-chave do romance: uma terrível lembrança da infância do protagonista.

Para ajudá-lo a recuperar-se e seu passado, Paola, sua esposa, lhe faz a seguinte observação: “Você não consegue avançar para o futuro, porque perdeu o seu passado.” (Eco, 2005, p. 32). Então ela sugere que Yambo retorne para a casa da família em Solara, onde ele havia passado sua infância, adolescência e juventude. Ali ele reencontra todas as recordações de seu passado, desde a infância até a época fascista: cadernos e textos escolares, discos, revistas em quadrinhos, livros, velhos vocabulários, um rádio, um velho gramofone, os móveis de seu avô e de seus pais.

Uma verdadeira história de época emerge através das citações que acabam por se constituir em elementos importantes em meio a uma confusão total – uma história cheia de contradições, onde os acontecimentos da guerra servem como cenário para amenas canções, feitas para distrair as pessoas dos fatos muito mais graves em uma espécie de esquizofrenia informativa. “Alguns mistérios da minha esquizofrenia infantil começavam a esclarecer-se. Lia livros escolares e histórias em quadrinhos, e foi sobre as histórias em quadrinhos que eu, provavelmente, construí, com esforço, a minha consciência civil.” (Eco, 2005, p. 240).

Entre idas e vindas pelos labirintos da memória, Yambo tem mais um acidente vascular e, embora para os outros esteja em coma, ele se sente vivo porque consegue pensar e lembrar. E muitas são as cenas que retornam à sua mente, como quando ele participa, com sua ousadia de jovem, de uma verdadeira ação “partigiana”. Solidariedade e união para lutar contra os nazi-fascistas são os ideais que chegam até o jovem Yambo e lhe fazem determinar sua escolha. Suas lembranças incluem a sua aventura e suas conversas com o seu amigo anárquico Gramola:

Nossos companheiros nas montanhas estão lutando para a liberdade, mas é a liberdade contra a outros homens que queriam nos transformar em uma grande quantidade de máquinas. Liberdade é uma coisa bonita entre homem e homem, você não tem direito de me pedir para fazer e pensar o que você quiser. E então nossos companheiros eram livres para decidir se quer ir para as montanhas ou emboscar-se em algum lugar. (Eco, 2005, p. 347-348).

A idade, a memória e a nostalgia são os temas principais da narrativa de *A misteriosa chama da Rainha Loana* cujo desenvolvimento vem secundado pela presença de numerosas ilustrações de revistas em quadrinhos e livros

para jovens, que atuam como possíveis referências na procura da identidade perdida. Tudo para o autor pode ser um indício ou um sinal no signo e na lógica da semiótica, a ciência que estuda as formas de comunicar a que Eco se dedicou nos anos sessenta e setenta. Em uma entrevista ao semanário *TIME*, por ocasião da apresentação de *A misteriosa chama da rainha Loana*, Eco diz:

Os homens comunicam com a língua, mas também com tudo o que fazemos. Os livros que possuímos, a maneira como pintamos nossa casa, a gravata que escolhemos de usar ou não, são todos sinais de alguma outra coisa, Tudo isso é a semiótica". (...) Por definição a palavra nostalgia é o desejo de retornar à idade infanto-juvenil ou à de vinte-trinta anos. Minha relação com o passado é uma relação de ternura e de continua descoberta. Confesso que sempre fui um nostálgico de minha infância, desde quando tinha 14 anos. (Eco, 2005).

Nesse sentido, esse romance é ainda mais pessoal dos que os livros anteriores. Eco afirma que quis criar um personagem diferente do que ele era, de forma a lhe fornecer suas recordações para serem guardadas. Todos, aos 16 anos se apaixonam por alguém, mas não o dizem. Ele, o professor e escritor Umberto Eco, diz que a jovem do livro é realmente a “sua” namorada.

Em uma entrevista para a revista *Senza Filtro*, nº 40, a respeito da memória, Eco diz que a memória, tanto individual quanto coletiva, ou cultural, possui a dupla função de guardar dados e também, por mais paradoxal que possa parecer, de ocultá-los a fim de que nosso cérebro não seja ocupado de forma desordenada. A essa capacidade que a memória tem de guardar e/ou apagar dados costumamos chamar de filtro.

Ainda a respeito da memória, em entrevista à *Revista do Circolo Demografico “Cuore di Lombardia”*, Eco esclarece que a falta da memória conduz à ausência de sentido a partir do momento em que o homem fica sem condições de concatenar acontecimentos presentes a acontecimentos passados. Nesse sentido, mais do que simplesmente reter uma informação, a memória atua competentemente no processo de selecionar as informações que merecem, por algum motivo pessoal, ser conservadas e lembradas.

Considerando que selecionar implica estabelecer conexões de naturezas variadas, incluindo aí a relação intertextual que depende da memória tanto quanto da cultura para atuar de maneira proveitosa ao leitor, inclinamo-nos a postular que em *A misteriosa chama da Rainha Loana* a questão da memória e da intertextualidade são trabalhadas por um viés que se pode classificar de autobiográfico, especialmente se considerarmos a autobiografia como um

acúmulo de experiências que se refletem no conhecimento de mundo. Com efeito, embora existam autores como Lejune (2008), para quem nenhum romance pode ser verdadeiramente autobiográfico uma vez que, nesse tipo de narrativa, é imprescindível haver uma “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (Lejune, 2008, p. 15) de forma que o nome do personagem principal seja necessariamente idêntico ao do autor que está escrito na capa do livro, acreditamos ser incontestável o caráter autobiográfico nesse romance de Eco visto que nele estão reunidas muitas de suas lembranças pessoais: o fascínio e as ansiedades infantis despertadas pela leitura das histórias em quadrinhos (a Rainha Loana é a heroína de um deles) o primeiro amor, ainda no ensino médio, as canções da década de vinte. Esses flashes da história passada ganham vida através das ilustrações que compõem o romance e que exigiram de Eco um paciente trabalho de recuperação que envolveu não apenas as memórias, mas também seus objetos da infância e da juventude para a construção de uma autobiografia ilustrada. Além do tema predominante da memória observamos o interesse pelo livro como instrumento para a conservação da cultura italiana uma vez que são os livros que trazem ao personagem elementos de seu passado essenciais ao resgate de sua identidade e capazes de unir personagem e autor no percurso da narrativa.

Yambo, homem cujas reminiscências são também uma forma de descrever uma geração inteira, cheia de lembranças que pertencem a todos, é um homem de 60 anos e pode ser considerado como um alterego de Eco dadas as grandes semelhanças existentes entre o criador e sua criatura. Senão vejamos:

A trama começa em Milão, no dia 25 de abril de 1991, quando o protagonista chamado Giambattista Bodoni, um livreiro de 60 anos, normalmente chamado Yambo, desperta de um coma provocado por um acidente vascular cerebral que lhe provoca a perda da memória autobiográfica embora consiga se lembrar de títulos de livros, de poemas completos, cálculos matemáticos, fatos históricos ou qualquer outra coisa que não se relacione com sua vivência pessoal.

Já no início do livro, deparamo-nos com o seguinte diálogo entre Yambo e o médico:

‘E o senhor como se chama?, ‘Um momento, a resposta está na ponta da língua.’ Tudo começou assim. Tinha como que acordado de um longo sono e, no entanto, continuava suspenso em uma névoa. Ou talvez não estivesse acordado, mas sonhando. Era um sonho estranho, sem imagens, povoado de sons. (...). ‘Certo. E quanto è seis vezes



seis?’ ‘Trinta e seis, é óbvio.’ (...). ‘Parece que a sua memória está em ótimo estado. A propósito, e como o senhor se chama?’ ‘Aí, então, eu hesitei. Ainda que tivesse a resposta na ponta da língua. Depois de um instante, respondi da maneira mais óbvia. ‘Me chamo Arthur Gordon Pym.’ ‘O senhor não se chama assim’. ‘O senhor é casado?’ ‘Me responda o senhor’. ‘Sim, é casado, com uma amável senhora que se chama Paola (...).’ (ECO, 2005, p. 7-10).

Pelo diálogo, é possível perceber que Yambo conservou aquilo que os neurologistas chamam de memória semântica, mas apagou a memória autobiográfica, pois não se lembra sequer do fato de ser casado e ter filhos.

Na tentativa de resgatar essa memória pessoal, Yambo se transfere para a casa da família, em Solara, onde passa seus dias no sótão ouvindo discos antigos, relendo revistas em quadrinhos, livros de seu avô, livros escolares, o missal da mãe e olhando os brinquedos e os selos. Assim começa um caminho lento para a recuperação de seu passado.

Porém os acontecimentos importantes não voltam à sua memória até que ele volta a entrar em coma quando passa a repensar e a reviver os fatos de sua infância como se estivesse em uma espiral. Nesse momento, graças a uma visão esclarecedora e auxiliado pela Rainha Loana (protagonista de uma história em quadrinhos que Yambo havia lido durante sua infância), ele consegue se lembrar de Lila - uma garota que amou quando tinha 16 anos - e de seu primeiro encontro. Eco, porém, interrompe a narrativa, deixando em suspenso essa visão:

Agora, como naquele dia na entrada da escola, estou finalmente para ver Lila, que descerá ainda recatada e maliciosa em seu uniforme escolar preto (...) Verei seu rosto gracioso (...) Finalmente saberei o que eu procurei toda a minha vida, estaremos juntos de novo. Eu vou estar em paz. (...) Mas um ligeiro formigamento está se espalhando (...) Eu sinto uma rajada de frio, e levanto o olhar para. Porque o sol está ficando preto (ECO, 2005, p. 444-445)

Essa suspensão remete à nevoa que, presente em toda a história, simboliza o comprometimento da memória revelado pela mistura de sensações e de experiências. Nada é linear e o protagonista, em seu processo de amnésia autobiográfica, não tem certezas, mas apenas sensações. A memória semântica e a memória autobiográfica não estabelecem conexão impedindo que Yambo possa vincular emovidamente os eventos históricos do passado ao seu próprio passado. Com efeito, a despeito da memória semântica, as longas e desordenadas listas de nomes e datas que ocorrem a Yambo só servem para transformá-lo em um observador do mundo pelos olhos e pelo comando dos outros como ele próprio anuncia ao dizer que tudo era “como se eu não visse, mas ouvisse vozes que

me contavam coisas que eu deveria ver” (Eco, 2005, p. 7). Sua vida é a vida que lhe contam, mas não a que ele realmente teve e que só retorna à memória já no final do livro e ainda assim de forma parcial e sob a forma de visões envolvidas pela neblina, como se fosse um delírio sobre o qual não tem controle e cuja veracidade é sempre posta em dúvida.

Não obstante o caráter autobiográfico da obra, não se deve pensar que Umberto Eco não tem recordações ou que suas recordações são apagadas pela neblina do quase esquecimento. Na verdade, a falta de memória de Yambo sugere muito mais um pretexto para que o autor introduza a dialética existente entre lembrar e esquecer, a qual pode evocar a tensão existente entre a dor e o prazer e entre o comprometimento e a falta de compromisso com a verdade. Lembrar pode ser doloroso e requer o compromisso com a verdade de quem atesta a lembrança. O esquecimento, ao contrário, libera o homem tanto de um quanto de outro. De acordo com Guimarães (2007, p.179-180),

Não há dúvida que a memória tem seus talismãs, como afirmou Borges, e recorre frequentemente a uma obsessiva rotinização de gestos e de pensamentos para preservá-los, de maneira “indene”, dos miasmas e dos golpes do esquecimento. (...). Desde o romantismo alemão no século XVIII e o pensamento transgressor tanto de Nietzsche quanto de Freud na segunda metade do século XIX e início do século XX, os lugares de reprodução e repetição de informação, valores e costumes sofreram duros golpes que abalaram de forma incontestável os sistemas hegemônicos sedimentados no amplo e diversificado rol de diferentes tradições que foram reunidas sob o termo tipificador de cultura ocidental. (...). Na concepção de Nietzsche, a verdade, ou as maneiras de designação uniformemente válidas para as coisas, fia-se nas formas de esquecimento, sendo estas recobertas por uma teia rígida e regular construída por uma ‘rubricação em rebanho’. Portanto, o tão difundido desejo de alcançar a verdade diz respeito apenas às consequências agradáveis da “verdade” e não aos seus efeitos destrutivos. (...). Por um outro viés, Freud também refletiu sobre a modalidade de lembrar “esquecendo”, de apagar a especificidade do acontecimento para transformá-lo em metal comum, matéria generalizável e de maior circulação fora dos circuitos da censura. (...). Freud dedicou especial atenção aos diferentes propósitos do esquecimento, aos falseamentos tendenciosos executados pelo processo de rememoração cujo objetivo é afastar da consciência as impressões desagradáveis ou aversivas. A força do gesto freudiano consiste em colocar em suspenso a soberania da memória voluntária como instância legitimadora da realidade factual, sendo que os afetos e os transtornos advindos do inconsciente transfiguram o material a ser recordado.

Por outro lado, tomando por base as considerações deleuzianas sobre a memória, é preciso considerá-la como algo que se organiza com base em dois suportes neuropsicofisiológicos, a saber, a memória curta e a memória longa.

Enquanto aquela opera com os acontecimentos recentes, essa se organiza de forma a não considerar “o uso ativo do esquecimento como processo fundante de outro modo de apreensão do ‘mundo’” (Guimarães, 2007, p. 181).

Tais considerações nos remetem à mixórdia operada na cabeça de Yambo no sentido de que sua amnésia pode ser considerada uma metáfora para o fato de que não se pode simplesmente ignorar o passado de modo natural como muitas pessoas tentam fazer. O esquecimento, ou o não lembrar, não se consolidam por um simples ato da vontade e talvez por isso Eco tenha escolhido um acidente vascular cerebral – questão que transcende a vontade – para tecer, a partir do esquecimento involuntário de Yambo, uma crítica ao desejo voluntário de esquecimento que tenta afastar da memória acontecimentos cujos desdobramentos avançam pelo presente e que, ao fazê-lo, fica a um passo da alienação.

Nesse sentido, é preciso que Yambo resgate sua memória afetiva e saia da névoa da ignorância a respeito de si e daqueles que lhe são mais próximos. Para fazê-lo, como já foi dito antes, ele retorna – por sugestão de sua esposa que é uma psicóloga capaz de compreender os desvãos da memória – ao seu mundo de infância que inclui os livros que o conduziram ao amor pela literatura e à profissão de livreiro. Não à toa, as recordações a serem recuperadas passam pelos livros, pelas histórias registradas por meio da escrita. Escrever implica, dentre outras coisas, o registro para a memória e para as conexões que ela, enquanto modeladora do conhecimento de mundo, permite que sejam estabelecidas por inúmeras teias intertextuais.

## **MEMÓRIA E INTERTEXTUALIDADE: DOIS EIXOS PARA O MESMO MUNDO**

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, memória é a “faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos”, ou, ainda, “aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas (...)”. Essas definições se encaixam no aspecto da memória afetiva ao lado da qual se coloca também a memória semântica definida por Bertoli como

um subdomínio da memória responsável pelo armazenamento de conhecimentos e conceitos gerais, ou seja, responsável pelas informações que temos acerca do mundo e, que independem de um evento pessoal específico. Nessas informações incluímos desde os nomes que utilizamos para denominar pessoas e objetos, ao conhecimento de determinada

informação geral adquirida ao longo dos anos, como saber quando e por quem o Brasil foi descoberto.

Em *A misteriosa chama da Rainha Loana*, a memória é a senha que introduz o leitor em um universo de historicidade e literariedade que une a memória individual à memória coletiva no sentido de fazer emergir a chama que ilumina o entendimento por meio da recuperação das lembranças que, entretanto, não é capaz de estabelecer com clareza os limites entre o público (memória coletiva) e o privado (memória individual).

Yambo, ao sair do coma, precisa ser guiado por Garatolo, o médico que inicialmente se coloca como um intermediário entre aquilo que Yambo lembra e aquilo que ele esqueceu. De acordo com Teixeira (2007, p. 66-67),

Para integrar melhor o paciente ao seu estado de saúde, o médico expôs considerações neurológicas sobre a memória: está situada em áreas cerebrais ainda não definidas; são de dois tipos, implícita e explícita, sendo que esse último é subdividido em semântica e autobiográfica. A memória implícita é a recordação automática, aquela da qual os homens sequer têm consciência que recordam de algo. A explícita provém de esforços deliberados, ou seja, com ela, além de se recordar das coisas, sabe-se que se está recordando. A memória semântica, ou coletiva, é aquela com a qual 'se sabe que uma andorinha é um pássaro e que os pássaros voam e têm penas', mas, por exemplo, o homem não sabe quando viu um pássaro pela primeira vez. Esta competência pertence à memória episódica ou autobiográfica.

Yambo, então, busca detalhes sobre si mesmo e sobre sua vida. Sua busca, entretanto, vem inicialmente marcada por aquilo que os outros lhe contam e não pela ação de sua memória. Nesse sentido, seu conhecimento acerca de si confunde-se com o conhecimento fragmentado que alguém possa ter sobre diversos assuntos e que, no entanto, não passa de um não saber, mais elaborado. Essa busca de si mesmo, que envolve o contato intelectual com os elementos de sua infância, remete claramente à obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust para quem a tentativa intelectual de reavivar a memória não passaria de uma simples revisitação ao passado, inutilizando qualquer esforço que a inteligência pudesse fazer no que concerne à recuperação do passado. Yambo faz referências à obra de Proust assim como às *Confissões* de Santo Agostinho e a Shakespeare, dentre outros, e as referências a tantas obras constituem a marca da intertextualidade presente na obra de Umberto Eco. O próprio título, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, faz referências intertextuais a uma história em quadrinho – *Cino e Franco* – em que um dos episódios contava a história de uma rainha chamada Loana que guardava a misteriosa chama da imortalidade.

Mesmo que se possa afirmar que a busca de Yambo se processa de forma imagética, uma vez que são as imagens que ele deve recordar para tentar compreender sua existência (também por isso o romance é povoado por imagens), é preciso ter em mente o caráter textual da imagem.

Imagens, assim como palavras, constituem códigos cuja compreensão e interpretação dependem de um tipo de conhecimento definido pelo contexto do enunciado e pela capacidade de decodificar as circunstâncias (ECO, 1976 a; 1976 b). Esse contexto do enunciado remete ao conceito de situacionalidade proposto por Beaugrande e Dressler (1984) ao estabelecerem os fatores pragmáticos da textualidade.

De acordo com esses autores, o critério da situacionalidade se refere à relevância e à adequação de um texto em consonância com uma determinada situação comunicativa que engloba o conjunto de circunstâncias linguísticas ou sociais nas quais se desenvolve o ato linguístico. Nesse sentido, a partir do contexto situacional é possível reconhecer: 1) o contexto extralinguístico, isto é, o conjunto de dados e de eventos concretos no momento da comunicação; 2) o momento e o lugar específicos nos quais se desenvolve o ato linguístico; 3) os papéis desempenhados pelos interlocutores bem como o grau de conhecimento recíproco que eles possuem associado à realidade externa e às eventuais interações comunicativas pressupostas.

A situacionalidade se liga à intertextualidade exatamente naquilo que esse segundo fator requer de conhecimento de mundo para o estabelecimento da compreensão de um texto que, explícita ou implicitamente, estabelece uma relação dialógica com outros textos que lhe servem de suporte por meio de conexões significativas. Em outras palavras, a intertextualidade designa a interdependência que se estabelece no processo de produção e recepção de um texto assim como o grau de conhecimento que o leitor tenha de outros textos. Esse conhecimento textual prévio evita os ruídos na comunicação provocados por uma possível entropia, tornando-a mais eficiente e produtiva.

*A misteriosa chama da Rainha Loana* é marcado pela intertextualidade que perpassa a memória fazendo que tanto essa quanto aquela se constituam em dois eixos para o mesmo mundo: o universo multirreferencial de Umberto Eco presente na obra em tela. Afinal, de acordo com Kirchof (2009, p. 169)

Um dos estudiosos mais eminentes da obra de Umberto Eco, o norte-americano Michael Caesar (1999), chegou a afirmar que para se ler apropriadamente os romances de Umberto Eco é necessário possuir

um repertório enciclopédico tão amplo quanto o do próprio Eco. De fato, o modo como o escritor italiano mobiliza referências intertextuais em sua obra – que abrangem não apenas o universo da literatura, mas se expandem para campos como a filosofia, as artes e outros domínios da cultura – é tão intenso que já motivou a criação de uma página na internet, a partir da qual qualquer leitor/navegador é convidado a compartilhar suas descobertas quanto a novas referências intertextuais encontradas.

A memória enquanto depositária das lembranças estabelece uma espécie de vínculo intertextual entre os fatos que se coligam segundo referências múltiplas e um texto, ao ser produzido, vem marcado pela intenção do seu autor que é sempre aquela de convidar o leitor a aceitar e a ratificar a validade da proposta textual, a partir da memória pressuposta de outros textos.

## CONCLUSÃO

*A misteriosa chama da Rainha Loana* é o convite para um passeio pelas possibilidades interpretativas que envolvem a um só tempo a memória e o texto. Eco nos convida a conhecer a desmemória de Yambo para, através dela, percorrer um universo de significações em que cada imagem, cada som e cada texto revelam a própria experiência do autor por meio de uma autobiografia que não fala em primeira pessoa, mas que fala através de um personagem que convoca o leitor a lançar mão de todo o seu conhecimento de mundo a fim de não se perder em um universo de referências diretamente vinculada à capacidade de encontrar textos em textos e memórias em memória, dissipando a névoa do comodismo e da ignorância por meio do exercício da textualidade. Nesse sentido, vale destacar que

*A misteriosa chama da rainha Loana* aponta para uma tendência estética da literatura pós-moderna, que, mais do que intertextual, tem se tornado cada vez mais intermedial, na medida em que as inúmeras partes que formam sua supercomposição são capazes de remeter o leitor, constantemente, a textos provindos de inúmeros espaços externos à linguagem literária e, no caso de *A misteriosa chama da rainha Loana*, externos à própria linguagem verbal. (Kirchof, 2009, p.174).

A misteriosa chama representa, no tempo das recordações, o ardor com que a memória pode aproximar o já distante. Para Yambo, essa chama representa as palpitações que o coração sente apenas uma vez na vida e se misturam às lembranças enevoadas que ele tem de Lila, seu verdadeiro amor e aquela a quem provavelmente sempre buscou em todas as outras mulheres que amou, incluída aí sua esposa, mas de cujo rosto não consegue se lembrar porque as lembranças recuperadas são marcadas pela falta de emoção, pela

falta de sentido, pela sensação de que tudo se relacionava à vida de um outro homem. O sol fica escuro e recordar é impossível. Eis que retorna a névoa e só a névoa permanece, encerrando o romance que foi dividido em três partes.

Essas três partes em que o livro se divide – “O acidente”, “Uma memória de papel” e “Retornos” – propõem, por meio de um sutil convite ao leitor, a abertura e o fechamento de um ciclo. Cabe ao leitor aceitar o desafio de penetrar a realidade plurissignificativa que se estabelece nos intertextos e se deixar queimar pela misteriosa chama que evoca memórias para construir sentidos.

## REFERÊNCIAS

BERTOLI, Laiss. *Quem é responsável pelo que sabemos?* Disponível em <http://labineuro.com/wordpress/quem-e-responsavel-pelo-que-sabemos/>. Data da consulta: 15 set. 2012.

DRESSLER, W.U.; BEAUGRANDE, R.A. *Introduzione alla linguistica testuale*. Bologna: Il Mulino, Bologna, 1984.

ECO, Umberto. *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Milano: Bompiani, 2005.

\_\_\_\_\_. *A estrutura ausente*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976 (a).

\_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976 (b).

\_\_\_\_\_. *Diario minimo*. Milano: Bompiani, Milano, 1992.

\_\_\_\_\_. *L'isola del giorno prima*. Milano: Bompiani, 1994.

\_\_\_\_\_. L'eco rimbombante di Umberto Eco. Publicado in: *Bibliochi*. Disponível em <http://guide.supereva.it/bibliofilia/interventi/2005/06/214465.shtml/> Data de consulta: 07 out. 2012.

\_\_\_\_\_. *La memoria è la nostra anima*. Rivista Circolo democratico “Cuore di Lombardia”. Disponível em <http://nuke.cuoredilombardia.it/DalCuore/Lindustriadellamemoria/tabid/485/Default.aspx/> Data da consulta: 07 out. 2012

GUIMARÃES, Rodrigo. *Desmemórias, arquivos e a construção do esquecimento. Ipotesi* – Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, V.11, n. 2, 2007, p. 179-188. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-antiores/volume-11-%E2%80%93-n%C2%BA-2-%E2%80%93-2007/> Data da consulta: 17 set. 2012.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Intertextualidade e intermedialidade no Romance pós-moderno: A misteriosa chama da rainha Loana, de Umberto Eco. *Desenredo*. Passo Fundo, v. 4 - n. 2, p. 166-176, jul./dez. 2008. Disponível em <http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/702/460>. Data da consulta: 17 set. 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TEIXEIRA, Igor Salomão. A memória em a Misteriosa chama da rainha Loana. *Métis: história e cultura*. Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 65-87, jul./dez. 2007. Disponível em <http://www.usc.br/etc/revistas/index.php/metis>. Data da consulta: 17 set. 2012.



## METÁFORA E INTERTEXTUALIDADE - UM ESTUDO CRÍTICO DAS CAPAS DA REVISTA VEJA

REBELLO, Ivone da Silva  
SEEDUC – ivonerebello@yahoo.com.br

### RESUMO:

O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura crítica do gênero capa de revista, analisando, sob a ótica do discurso intertextual e metafórico, a construção da imagem e do texto nesse gênero jornalístico. Como *corpus* para esta pesquisa, foram selecionadas quatro capas da Revista *Veja*: “O que querem os radicais do PT” (23 de outubro de 2002, edição 1774, nº 42); “A cúpula da nova corte” (6 de novembro de 2002, edição 1776, nº 44); “Lula vai a César” (18 de dezembro de 2002, edição 1781, nº 49) e “O mundo encantado deles” (13 de fevereiro de 2008, edição 2047, nº 6). Para a fundamentação teórica, a pesquisa baseia-se principalmente em: Kristeva (1974), Barros e Fiorin (1994), Perrone-Moisés (2005), Koch (2007), Maingueneau (2001), Sacks (1992), Sardinha (2007). Busca-se, enfim, através deste trabalho, identificar os tipos de intertextualidade presentes em textos verbais e não verbais e o seu significado metafórico.

### PALAVRAS-CHAVE:

Metáfora, Intertextualidade, Gênero capa de revista, Revista *Veja*

### INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura crítica do gênero capa de revista, analisando, sob a ótica do discurso intertextual e metafórico, a construção da imagem e do texto nesse gênero jornalístico. Como *corpus* para esta pesquisa, foram selecionadas quatro capas da Revista *Veja*: “O que querem os radicais do PT” (23 de outubro de 2002, edição 1774, nº 42); “A cúpula da nova corte” (6 de novembro de 2002, edição 1776, nº 44); “Lula vai a César” (18 de dezembro de 2002, edição 1781, nº 49) e “O mundo encantado deles” (13 de fevereiro de 2008, edição 2047, nº 6), nas quais o discurso intertextual e a utilização de metáforas visuais configuram como uma forma de atrair os leitores, como também de levá-los a refletirem sobre as informações implícitas contidas nos textos e a ideologia subjacente aos mesmos. Mas, é importante que o leitor tenha um amplo conhecimento para identificar histórias de contos de fadas (*Aladim, Os três mosqueteiros*), fatos históricos da Antiguidade clássica (Imperador César) e seres míticos (*Cérbero* - monstro de três cabeças) – imagens

usadas nas capas -, para que as relações intertextuais se estabeleçam. Nesta pesquisa, parte-se do princípio de que as capas de revistas informativas, como a *Veja*, objetiva apresentar chamadas para as reportagens centrais, podendo ser consideradas como uma carta de apresentação de cada edição.

Para a fundamentação teórica, a pesquisa baseia-se principalmente em: Kristeva (1974), Barros e Fiorin (1994), Perrone-Moisés (2005), Koch (2007), Maingueneau (2001), Sacks (1992), Sardinha (2007) e outros. O objetivo das considerações teóricas é fundamentar e enquadrar todo o trabalho, clarificando alguns estudos sobre a metáfora e a intertextualidade, apresentando as diversas posições dos autores em relação ao enfoque teórico adotado. Busca-se, enfim, através deste trabalho, identificar os tipos de intertextualidade presentes em textos verbais e não verbais e o seu significado metafórico.

## **A REVISTA VEJA**

A revista VEJA, com mais de quarenta anos de existência (lançada em 11 de setembro de 1968), tem hoje uma posição de destaque no cenário de sua produção jornalística brasileira e mundial, ocupando o quarto lugar, com um total de 1,1 milhão de exemplares impressos semanalmente. (<http://veja.abril.com.br/idade/publiabril/midiakit/>) Fica atrás somente para as revistas americanas *Time*, *Newsweek* e *U.S. News*. Conforme nos diz Eduardo Paes Barros (2010),

Veja “tenta” ser arrojada dentro do limite conservador da classe média brasileira, principal leitora e, dessa forma, condiciona os textos em torno de uma tensão argumentativa supostamente calculada, como se houvesse para o enunciador um limite preestabelecido para não romper a tensão comunicacional e perder o principal instrumento de arrecadação monetária, o assinante leitor. [...] Portanto, diferentemente das concorrentes, Veja segue no texto uma posição quase sempre linear e unidirecional, utilizando-se de argumentos defendidos por estudiosos apresentados por ela como excelência máxima de um assunto, que por sua vez mantém o mesmo posicionamento unilateral. Na estrutura de construção de sentido realizada por Veja, os estudiosos, colaboradores ou entrevistados, na totalidade investigam e tiram conclusões em uma única direção, não havendo espaço para divergências intelectuais.

## **GÊNERO PUBLICITÁRIO**

Atualmente, observa-se a abundante utilização da intertextualidade na composição de diferentes textos da mídia. O surgimento desse recurso na propaganda ou em outros gêneros de cunho jornalístico faz com que o fenômeno da intertextualidade seja não só uma característica dos textos literários, mas

também um recurso que o enunciador se utiliza para produzir textos criativos, com a finalidade de chamar a atenção do seu público alvo.

O discurso das propagandas usa recursos estilísticos e argumentativos da nossa linguagem cotidiana, com o objetivo de informar e manipular o leitor-consumidor. Além disso, caracteriza-se pela utilização racional desses recursos, com a finalidade de convencer, modificar ou conservar a opinião do público consumidor em relação a uma determinada ideia, marca ou produto, pois a publicidade impõe, em suas linhas e entrelinhas, *valores, mitos, ideias e outras elaborações simbólicas, utilizando os recursos próprios da língua que lhe serve de veículo, sejam eles fonéticos, léxico-semânticos ou morfossintáticos* (CARVALHO, 1996, p. 13).

Desse modo, podemos, sucintamente, destacar os ideais publicitários com as palavras de Fred Tavares, em seu trabalho *Publicidade e consumo* (2006):

A publicidade é uma mensagem paga veiculada nos meios de comunicação (mídia) com o objetivo de se vender um produto ou serviço, sob a forma de uma marca comercial, para um público-alvo (consumidor) utilizando-se recursos linguísticos e estilísticos de organização, persuasão e sedução através de apelos racionais e emocionais. (p.119)

A mensagem publicitária se constrói através da integração das linguagens verbal e não verbal, utilizando-se de palavras e imagens com consciência linguística, que, combinadas, produzem sentidos, pois, fundamentalmente, são elaboradas através de um senso comum carregado de valores e representações sociais, culturais, estéticas e políticas, que estão em consonância com a capacidade cognitiva interpretativa de um determinado receptor. (p.122)

## **METÁFORA—BREVE PERCURSO HISTÓRICO E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS**

Ao lermos obras escritas há alguns anos, observaremos que os estudiosos da *metáfora* foram unânimes em afirmar que essa figura sempre esteve associada à poesia e à retórica (visão tradicional), diferentemente do que constatamos hoje.

A metáfora tem sido muito discutida tanto na área da estilística literária quanto na da filosofia, da linguística, da semântica, da comunicação. Tais ciências interrogam-se sobre a natureza do fenômeno metafórico e procuram estabelecer critérios classificatórios. No entanto, notamos que a metáfora inclina-se mais para a criação literária, em especial, a poesia, daí ser considerada a figura eminentemente “poética”.

Aristóteles, o primeiro estudioso do assunto, em sua *Arte Retórica e Poética*, já afirmava que a *metaphorá* tinha um pé em cada campo (FILIPAK, 1983, p. 38).

Existia uma distinção clara entre a linguagem poética (vista como um dom especial dos poetas) e a linguagem do quotidiano (a linguagem de todos) – *não há ninguém que na conversação não se sirva de metáforas* (ARISTÓTELES, s.d., p. 209).

O mestre grego (s.d., p. 332) definiu a metáfora como *a transposição do nome de uma coisa para outra (...) por via de analogia*. Percebem-se nessas palavras de Aristóteles que, na metáfora, estão presentes dois elementos (A e B), os quais são associados por uma relação analógica (relação C). Ao falar *Da beleza do estilo*, afirma que “De um modo geral, de enigmas, bem feitos é possível extrair metáforas apropriadas, porque as metáforas são enigmas velados e nisso se reconhece que a transposição de sentido foi bem sucedida” (ARISTÓTELES, s.d., p. 211).

Podemos inferir, a partir dos ensinamentos desse pensador grego, que a metáfora, entre outros recursos, enriquece a mensagem, mas também pode torná-la obscura. No entanto, a metáfora pode ser usada para esclarecer uma ideia pouco conhecida, ou de difícil compreensão em si mesma.

O livro *Rethorique Générale* do Grupo de Liège (grupo de professores do Centro de Estudos Poéticos da Universidade de Liège), publicado em 1970, aborda vários estudos dos processos metafórico e metonímico, baseando-se nas pesquisas semânticas de Pottier e Greimas. Segundo esse grupo, na constituição da metáfora há sempre um termo de partida (P), uma chegada (CH) e um termo intermediário (I), o qual assinala a interseção entre os dois termos. A metáfora, portanto, nesse ponto comum, vai unir os dois termos, incorporando-os, tornando-os um único.

No início da década de 80, Garcia (1985, p. 85) apresenta a sua visão sobre a metáfora e afirma que ela

consiste em dizer que uma coisa (A) é outra (B), em virtude de qualquer semelhança percebida pelo espírito entre um traço característico de A e o atributo predominante, atributo, por excelência, de B, feita a exclusão de outros secundários por não convenientes à caracterização do termo próprio A.

Assim, ao estabelecermos um estudo histórico, observaremos que desde Aristóteles até hoje, a constituição da metáfora é descrita com o mesmo modelo, sofrendo modificações apenas no que se refere à nomenclatura, ou seja, permanece a ideia de que a metáfora é transferência de sentido de um conceito a outro (base das definições de Aristóteles), é o resultado de uma operação de substituição.

Em todos os modelos propostos para a metáfora, temos:

- A – o termo a definir (o plano real);
- B – o comparante (o plano poético);
- C – o traço comum (o intermediário).

Na visão de Paul Ricoeur (1983, p. 148), em sua obra *A metáfora viva*, não há metáfora no dicionário, apenas existe no discurso; neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma fala viva; esta constitui por excelência uma “instância de discurso”.

A tese defendida pelo autor é que a metáfora vai além da palavra, ou seja, ela apresenta significação no nível da frase.

Enfim, a metáfora é a mais importante das “figuras de palavras”. É muito mais. Também é criação linguística, é conhecimento de realidades, é mudança de sentido. (CASTRO, 1978, p. 12) Ela desempenha um papel de fundamental importância na linguagem literária. Para que o enunciado (poético ou não) seja entendido com clareza, é necessário que a metáfora seja decodificada, ou melhor, seja explicada por outros termos que a tornem clara e precisa.

A metáfora, portanto, é um processo pelo qual o signo desenvolve suas potencialidades alcançando a pluralidade de significados.

Os autores modernos afirmam que a metáfora é sintética e a comparação é analítica ou discursiva. Ou seja, a metáfora é considerada uma comparação implícita ou condensada e a comparação, uma metáfora explícita ou desenvolvida. Aristóteles já afirmava que a comparação é uma metáfora desenvolvida.

Segundo Quintiliano, *de maneira geral a metáfora é um símil abreviado* (RICOEUR, 1983, p. 41). Também afirma que *um tropo é uma transposição de uma palavra ou de uma frase, da sua significação própria para uma outra significação para produzir certo efeito* (INST. ORAT., VIII, cap.VI). E ainda nos dá algumas razões que levam a metáfora a ser a mais bela das figuras:

A metáfora é de todos os tropos o mais belo por quatro razões: I- porque é o mais natural; II- o mais agradável; III- o mais brilhante; IV- o mais rico. Duas espécies de necessidade fazem a metáfora a todo o homem que fala: a pobreza da língua, que não podendo ter tantas palavras, quantos são os objetos sensíveis; a impossibilidade de exprimirem as ideias abstratas, e as operações refletidas do entendimento, sem o socorro das imagens sensíveis, que por meio desta aplicação passam a ser ‘metáforas’. (INST. ORAT., VIII, cap. VI)

Outro autor, Jacques Derrida (1973, p. 330), também apresenta a sua preocupação com a origem da metáfora na linguagem e declara:

A linguagem é originariamente metafórica. A metáfora é o traço que reporta a língua à sua origem. Épica ou lírica, relato ou canto, a fala arcaica é necessariamente poética. A poesia, primeira forma de literatura, é de essência metafórica.

O filósofo francês Rousseau (1978, cap. III, p. 164) também nos diz *que a primeira linguagem teve de ser figurada*. Em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, esclarece que:

Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, as suas primeiras expressões foram tropos. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi encontrado por último. Só se denominaram as coisas por seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou em poesia, só se tratou de raciocinar muito tempo depois.

Enfim, na metáfora, o termo real (A) desaparece, está oculto sob o comparante (B), único a ser expresso em palavras.

O linguista Tony Sardinha, em seu livro *Metáfora* (2007), conceitua a metáfora como um recurso retórico poderoso e conscientemente usado por políticos, advogados, jornalistas, escritores e poetas, entre outros para dar mais 'cor' e 'força' a sua fala e escrita. E ainda ressalta que esta figura é um meio econômico de expressar uma grande quantidade de informação, mas, ao mesmo tempo, é um modo simples de expressar um rico conteúdo de ideias que não poderia ser bem expresso sem a utilização da mesma (p. 13-14).

O mesmo autor ainda tece algumas razões para que a metáfora constitua um instrumento de estudo desde as épocas mais remotas. São elas:

- “as metáforas funcionam na nossa mente”;
- “muitos conceitos só podem ser entendidos como metáfora”;
- “as metáforas mentais são culturais”;
- “as metáforas são um instrumento que possuímos para criar novo conhecimento ou para dar conta de algo novo na ciência ou no cotidiano”;
- “as metáforas são um recurso natural de qualquer língua”.

De acordo com os enfoques dados ao estudo da metáfora, há divergência em alguns pontos, no que diz respeito à conceituação e à finalidade da teoria ou abordagem que, segundo Sardinha (2007, p. 61), elas poderiam assim ser resumidas:

- a) “a visão tradicional tenta mostrar como a metáfora embeleza a fala e a escrita”;

- b) “a metáfora conceptual, como o ser humano pensa metaforicamente”;
- c) “a metáfora sistemática, como o ser humano utiliza a linguagem metafórica”;
- d) “a metáfora gramatical, como o sistema linguístico inteiro é metafórico”.

No entanto, as vertentes apresentadas – segundo Sardinha (2007, p. 60) - concordam que:

- “a metáfora é um fenômeno da linguagem em uso”;
- “a metáfora é um fenômeno cognitivo”;
- “metáforas conceptuais, sistemáticas e gramaticais são um recurso habitual dos usuários de uma língua”;
- “a metáfora é um fenômeno importante para entender o ser humano. [...] o uso retórico e estilístico (na visão tradicional), a primazia do pensamento metafórico (na visão conceptual), o uso recorrente e sistemático (na visão sistemática) e a presença no sistema linguístico como um todo (na visão gramatical)”.

Neste trabalho, tendo em vista ser um estudo de quatro capas da Revista *Veja*, não adotamos uma visão específica de metáfora, mas utilizamos as várias visões na análise de cada capa, destacando os principais significados transmitidos pela imagem e pelo texto.

## **INTERTEXTUALIDADE – UMA BREVE PANORÂMICA**

Nossa leitura intertextual se apoia nas teorias de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Leila Perrone-Moisés, Laurent Jenny e outros. Esses autores mostraram como cada texto desconstrói outros textos, reescrevendo-os em outro momento histórico.

Não há texto primeiro, original, já que cada texto é uma citação de outro texto. E, do ponto de vista do escritor, o seu texto é citação (imitação, referência consciente ou inconsciente, pastiche, paródia, enxerto etc.) de outro escritor passado, mas dentro de uma estética do receptor.

Em Bakhtin, as relações dialógicas são o princípio básico da *intertextualidade*. Essas relações consistem basicamente em pensar a história e a sociedade como textos que o autor assimila e, logo, insere em seu próprio texto. Assim, entendidas, veremos que a história e a sociedade se escrevem, e se leem na infraestrutura dos textos dos quais elas fazem parte e estes, por sua vez, fazem parte delas (KRISTEVA, 1974, p. 62). O diálogo entre textos assegura, portanto,

a continuidade literária e constitui, em nossos dias, um princípio fundamental de sobrevivência da prática poética (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Kristeva (1979, p. 13) observa que *todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto*. As relações textuais encerram toda a organização de um texto. Este, por sua vez, possui antecedente(s), ou seja, tem correlação com outro(s) texto(s).

Umberto Eco, ao escrever sobre o seu romance *O nome da rosa*, afirmou: “Descobri que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda história que já foi contada” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Michel Foucault também declara que

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (HUTCHEON, 1991, p. 167)

Há duas finalidades bem distintas no processo intertextual: reafirmar a ideia do texto citado e parodiar, ou contestar o texto citado.

Segundo Laurent (1979, p. 14), “(...) a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido”.

A intertextualidade, portanto, não é o resultado da leitura paralela de muitos textos, não se dá em função desses textos, mas sim, estabelece uma relação com eles.

Todorov, em seu livro *Estruturalismo e poética* (1970, p. 33), afirma que

(...) Um erro grosseiro consiste em considerar o texto imitador como substituível pelo texto imitável. Esquece-se que a relação entre dois textos não é de simples indicação, mas conhece uma grande variedade (uma primeira teoria da qual foi proposta por Bakhtin) e, sobretudo, que uma grande parte da significação do segundo texto reside na referência ao primeiro. As palavras de um discurso conotativo remetem para dois sentidos, privá-lo de um ou de outro não é compreendê-lo.

A mais antiga relação com a Natureza está no conceito de imitação. Escreve Aristóteles que a arte *imita a natureza* e que *a imitação produz-se segundo... três modos,... a saber: os meios, os objetos, a maneira* (s.d., p. 292).

Segundo M. Chauí, “imitar não significa reproduzir, mas representar a realidade através da fantasia e da obediência a regras para que a obra figure algum ser (natural ou sobrenatural), algum sentimento ou emoção, algum fato (acontecido ou inventado)” (1994, p. 332).



Além da imitação, temos a criação vista segundo Aristóteles, como um ato sobrenatural, pois cabia à natureza humana copiar e repetir as criações dos deuses. Diante dessa visão, havia a necessidade da presença de um modelo para determinar os parâmetros da criação.

E assim, comparando a visão aristotélica com a de hoje, M. Chauí nos diz que “enquanto na concepção anterior o valor era buscado na qualidade do objeto imitado (imitar um deus é mais valioso do que imitar um humano, mais valioso do que imitar um animal, planta ou coisa), agora o valor é localizado na figura do artista como gênio criador e imaginação criadora” (1994, p. 322).

Assim é o fenômeno da intertextualidade: um entrecruzar de “fios” de obras de autores, de épocas e de espaços diferentes. E, conforme nos diz Barthes (1976, p. 166): “cada fio, cada código é uma voz, estas vozes trançadas, ou que se trançam, formam a escritura. Quando está só, a voz não trabalha, não transforma nada, mas logo que a mão intervém para reunir e entremear os fios inertes, há trabalho, há transformação”.

Etimologicamente, o termo *intertextualidade* é um composto formado do prefixo *inter-* (derivado do latim *inter-*, que significa *entre*) e da palavra *textualidade* (*text-* + *-u-* + *-al-* + *-idade*), a característica de um texto que torna claro que tipo de texto se pretende que ele seja (TRASK, 2006, p. 292). Dessa composição, originaram-se outras expressões como: *intertexto* (usada em lugar de intertextualidade – conexões entre textos), *intertextual* (adjetivo) e *interdiscursividade* (*processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro*) (FIORIN, 1999, p. 32).

O termo *intertextualidade* – numa breve explanação sobre a origem desse estudo – foi empregado, em 1969, pela semioticista e crítica literária Julia Kristeva, a partir dos estudos realizados quarenta anos antes, por Tynianov e Bakhtin, acerca do *dialogismo* (CARVALHAL, 1986, p. 50). A autora nomeia de intertextualidade a relação dialógica estabelecida entre os textos, baseada em comentários de Bakhtin (2003):

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos. (p.295)

As relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido [...], acabam em relação dialógica (p. 323).

E, seguindo os passos de Bakhtin, Kristeva (1974, p. 64) afirma que: “Todo texto se constrói como mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade se instala a intertextualidade e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla”.

Observamos, nessa conceituação, que o texto novo surge a partir da absorção e da transformação de um texto anterior. Assim, comparando o que já foi mencionado acima:

A noção de dialogismo – escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade. (BARROS e FIORIN, 1994, p. 50)

Gerard Genette também afirma que o texto se inscreve sempre sobre outros textos, e conceitua como palimpsesto. De um modo geral, *os diálogos entre textos* são tratados como *relações de transtextualidade, a transcendência textual, tudo o que põe em relação, ainda que ‘secreta’, um texto com outros e que inclui qualquer relação que vá além da unidade textual de análise* (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2007, p. 119).

Além dos autores mencionados anteriormente, o termo *intertextualidade* ainda continua sendo conceituado, tomando-se como base as ideias de Bakhtin e Kristeva.

Segundo Zani (2003, p. 123),

A intertextualidade pode também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas.

E Koch, em seu livro *O texto e a construção de sentidos* (2000), também tece considerações sobre a intertextualidade:

Considero intertextualidade em sentido restrito a relação de um texto com outros textos previamente existentes, isto é, efetivamente produzidos. (p.48)

A intertextualidade *stricto sensu* ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. (p.145-6)

## A INTERTEXTUALIDADE EXPLÍCITA E IMPLÍCITA

A *intertextualidade explícita* acontece, segundo Koch (2003, p. 146), quando a fonte é mencionada. Podemos exemplificar alguns casos como: a citação (aquela que é retirada de um texto, sem modificações e com aspas), as referências, os resumos, as resenhas.

Já a *intertextualidade implícita* – segundo Koch (2003) – apresenta-se quando não há menção da fonte, não há interesse do autor na recuperação da fonte por parte do leitor. Dá-se na paráfrase, na paródia, no plágio.

Assim, notamos que tanto na intertextualidade explícita como na implícita há a incorporação de um texto em outro, podendo esta ser polêmica, quando propõe uma oposição do sentido do texto original ou contratual, quando reforça ou enaltece o texto primitivo.

A partir desses conceitos básicos, podemos afirmar que a intertextualidade se dá por meio de alguns processos, os quais nortearão a análise do *corpus* selecionado. São eles: a *citação* (referência literal a outro texto, usando parte deste), a *alusão* (reprodução de construções sintáticas, substituindo algumas figuras do texto original por outras), a *estilização* (reprodução do estilo de outro autor, no plano da expressão ou do conteúdo, mantendo-se fiel ao paradigma inicial), a *paródia* (imitação cômica de um discurso) e a *paráfrase* (afirmação geral da ideia de uma obra de modo a dar um esclarecimento).

Em relação a esses três últimos processos, Sant'Anna (1988, p. 41) afirma: *a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma.*

Todos esses elementos vão estar presentes no *intertexto*, que é o *conjunto de discursos a que um discurso remete e no interior do qual ele ganha seu significado pleno* (PLATÃO e FIORIN, 1996).

Enfim, como descobrir se um texto está dentro de outro, com vozes escondidas a serem ouvidas de acordo com o repertório do leitor?

É o ambiente cultural no qual o leitor está inserido que se constituirá numa rede de interseções textuais, na qual a cada texto que se leia, levantar-se-ão referências para a identificação de novos textos citados nos anteriormente lidos.

A intertextualidade, portanto, refere-se ao diálogo entre textos, nos seus processos de reprodução, construção ou transformação de sentido (BARROS e FIORIN, 1994, p. 30).

Segundo Blikstein (apud BARROS e FIORIN, 1994, p. 45),

Suportado por uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filológica-semiótica” para recuperar a significação profunda dessa polifonia.

E, na publicidade, todo texto, direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente, remete a outros textos anteriormente criados, pois, segundo A. Pinto (1997, p. 136),

Este cruzamento de estruturas discursivas responde muito bem à constante necessidade de inovação que afeta a comunicação publicitária, revelando-se uma estratégia extremamente produtiva e bem adaptada a uma sociedade de consumo como a nossa, em que nos alimentamos mais das formas estéticas dos produtos do que dos produtos em si.

Sabendo-se que a paródia se constitui num dos processos da intertextualidade e que a mesma tem um largo uso no cotidiano, principalmente nos meios midiáticos, por exemplo, a mesma remonta à antiguidade greco-romana. Aristóteles, ao escrever a *Poética*, já afirmava em seus escritos que a paródia originava-se de Hegemon de Thaso (século V a.C.). O gênero caracteriza-se como uma inversão à Epopeia, ao enfatizar o humor degradando os heróis e os apresentando como homens comuns do cotidiano, de modo dessacralizado, ou seja, *foi o primeiro a realizar uma inversão do gênero épico até então escolhido para representar os heróis nacionais ao nível dos deuses* (FÁVERO, apud BARROS e FIORIN, 1994, p. 6).

Bakhtin (2003) declara que na Antiguidade tudo era parodiado, e na Idade Média era comum, “sob a cobertura da liberdade do riso”, a paródia sacra. Até o Renascimento, a paródia manteve-se ligada ao carnavalesco, como em Miguel de Cervantes, com D. Quixote. No século XX, com os movimentos de vanguarda, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), observa-se certa intensificação do seu uso, tornando-se um processo intertextual comum na literatura contemporânea. E Sant’Anna (1988:7) nos afirma que: *a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem, onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos.*

O leitor se constitui no elemento da maior importância quando nos referimos aos gêneros intertextuais, pois o mesmo não só precisa de um repertório anterior, mas também de conhecer os textos de origem com os quais a literatura, em geral, estabelece diálogo, a fim de que possa interagir no jogo de significação em sua totalidade.

A paródia, pois, se configura como um gênero contemporâneo, no qual o leitor deve apresentar uma função mais ativa na interpretação da obra. Ela não está limitada à literatura, mas aparece também em outras manifestações que se realizam fora do âmbito literário, como, por exemplo, nas propagandas, nas charges, nas histórias em quadrinhos.

Segundo Hutcheon, a paródia pode ser transgressora, desestabilizadora, mas também pode ser conservadora, pois a mesma é, por natureza, uma transgressão autorizada: “A paródia é, ao mesmo tempo, duplicação textual (que unifica e concilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e mundo)” (HUTCHEON, 1985, p. 129).

## AS CAPAS DE REVISTAS

As capas de revistas circulam em muitas esferas da sociedade e, na perspectiva de Bakhtin, constituem um gênero discursivo, pois uma capa de revista, como unidade comunicativa, é um tipo estável de enunciado, formado por três elementos essenciais: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional.

Na verdade, a capa é uma página com o objetivo comunicativo de atrair o leitor. Nela constam não só elementos linguísticos verbais como não verbais.

A escolha de *Veja* como *corpus* justifica-se por ser uma revista de informação semanal de grande circulação no país, sendo uma grande formadora de opinião.

Na análise de cada capa, consideramos os elementos verbais, como: título e subtítulo; logomarca da empresa; data; número da edição; textos das chamadas. Estes elementos serão compreendidos como aqueles que compõem o enunciado maior (na ótica de Bakhtin). Já os elementos não verbais, destacam-se: a imagem; a diagramação (*layout*); as cores predominantes no plano de fundo; o formato e as cores das letras; a formatação das chamadas; as imagens de seres inanimados ou pessoas ilustres.

A capa é o elemento com o qual o leitor tem o primeiro contato com a revista. E, é a partir dela que o mesmo decide se compra ou não o exemplar. Marília Scalzo (2003, p. 64) assim adverte àqueles que “elaboram” uma capa de revista: “Olhe para sua capa não como um belo quadro, uma obra de arte, mas como um elemento editorial que tem a função estratégica de definir a compra de seu produto pelos leitores em potencial”. Por isso, ela deve ser, acima de tudo, atraente e sucinta em termos de informação. Segundo a mesma autora (2003,

p. 62), a capa é a “síntese irresistível da edição, uma espécie de vitrine para o deleite e a sedução do leitor”.

Para White (2005, p. 185), uma capa de revista, para atingir seus objetivos, é necessário que ela seja: reconhecível de uma edição para outra; emocionalmente irresistível (através do apelo da imagem); magnética, sendo capaz de despertar a curiosidade do leitor; intelectualmente estimulante; eficiente, rápida e fácil de transmitir o seu objetivo e, enfim, lógica, no sentido de investimento.

Assim, a capa constitui-se numa espécie de síntese da edição, que leva o leitor à leitura com o objetivo de analisar e comparar o tratamento dado aos fatos apresentados, bem como possibilitar relações dialógicas com o leitor implícito e o contexto social no qual este se insere, conforme a ideologia empresarial que a sustenta.

### **ANÁLISE DO CORPUS**



Figura 1 (VEJA 1774 nº 42, de 23 de outubro de 2002)

Esta capa de *Veja* foi publicada na última semana antes das eleições do segundo turno, em 2002, no dia 23 de outubro, na qual se estampou a figura de um animal monstruoso em tom vermelho com três cabeças e o rabo vermelho pontudo (semelhante a uma seta), conforme aparece em figuras demoníacas. As cabeças desse animal são de três personagens históricas, críticos das práticas capitalistas e muito importantes do Partido Comunista da antiga União Soviética: Marx, Trotsky e Lênin. Esses homens parecem irados com alguma coisa e alguém tenta conter

este cão raivoso, encoleirado com a estrela do PT. Na verdade, a imagem da capa mantém uma relação intertextual com Cérbero (Kerberos = demônio do poço), o cão de três cabeças que, segundo a mitologia grega, guardava as portas do Hades (Inferno). Sua cauda é descrita como a de um dragão ou, às vezes, como a de uma cobra. Esse monstro deixava as almas entrarem no Hades, mas jamais saírem, e despedaçava os mortais que tentassem entrar no reino dos mortos.

O título trabalha com o medo do PT em relação à ala formada pelos revolucionários: “O que querem os radicais do PT”, e com a chamada: “Entre os petistas, 30% são de alas revolucionárias. Ficaram silenciosos durante a campanha. Se Lula ganhar, vão cobrar a fatura. O PT diz que não paga”. Esta chamada nos leva a pensar que, dentro do partido, há um grupo de radicais que não deixará o futuro Presidente petista e o seu governo em paz, caso ele vença nas urnas. No canto superior da página, à esquerda, há uma faixa vermelha com o nome “BRASIL” na cor amarela e a frase “O risco de um calote na dívida”, na cor branca. Se atentarmos bem, há uma relação de cores entre o título “O que querem os radicais do PT” com “O risco de um calote na dívida” e entre a chamada “Entre os petistas... O PT diz que não paga” e “Brasil”.

Enfim, a capa com o fundo azul pode apresentar a dualidade entre CÉU X INFERNO, ou seja, o perigo eminente (o PT) vermelho vigia o Brasil, e o amarelo do logotipo chama a atenção de todos os brasileiros para ficarem vigilantes.



Figura 2 (VEJA 1776 nº 44, de 6 de novembro de 2002)

A capa é bem sugestiva com a imagem de três personagens que farão parte da cúpula no governo de Lula: Antônio Palocci, Luiz Gushiken e José Dirceu, como “três mosqueteiros” da transição. O título “A cúpula da nova corte” é a manchete. E a chamada “Os três mosqueteiros com quem é preciso falar para ser ouvido no governo de Lula” destaca os três personagens mais influentes no segundo mandato de Lula. Nota-se que a roupa usada, na cor vermelha, chama a atenção para o partido.

Assim, “um por todos e todos por um” mostra a inter-relação entre os três políticos, os quais farão a transição para uma “nova” ordem social, com uma enorme responsabilidade nas decisões do presidente. São três estrelas (semelhança com a cruz nas vestes) petistas consideradas da primeira linhagem; homens “sérios” e políticos muito “honrados”. Essas “três estrelas” constituem o caminho para se chegar até Lula.

No canto superior da página, à esquerda, há uma faixa vermelha com o título “Política externa de Lula” na cor amarela e o subtítulo “Nada que atrapalhe os negócios”, na cor branca.

Enfim, a capa com o fundo amarelo chama a atenção para todos ficarem atentos, pois será que esses “três mosqueteiros” serão como os personagens de Alexandre Dumas (Athos, Aramis, Porthus e D’Artagnan), ou seja, lutarão por justiça e pela honra do governo brasileiro?



Figura 3 (VEJA 1781 nº 49, de 18 de dezembro de 2002)



Lula, depois de eleito em dezembro de 2002, vai aos Estados Unidos falar com o presidente americano George Bush, e a revista *Veja* divulga a informação com uma capa bem sugestiva: capa amarela, com a caricatura do presidente americano na pessoa de Júlio César, o imperador romano. Essa ilustração ocupa uma grande parte da área gráfica da capa. Ao lado dessa imagem, no meio da capa, há uma pequena foto de Lula (muito menor que a cabeça de Bush) com a mão no pescoço junto ao queixo, o que sugere que o presidente brasileiro estaria muito preocupado com o seu governo frente ao de Bush. Na foto também, ao fundo, está a bandeira brasileira. O título em caixa alta e na cor preta diz “Lula vai a César” e a chamada “O encontro de Lula com George Bush em Washington marca o início de uma longa negociação que vai definir o tipo de nação que o Brasil será”. Tal chamada sugere que Bush é quem decidirá como o Brasil será governado, ou seja, mesmo Lula como presidente, a revista insinua que o governante brasileiro será submisso ao governo americano, pois foi até Bush (“César”) para negociar como o Brasil deverá se comportar enquanto for presidente. Nota-se que mais uma vez o fundo da capa é amarelo, insinuando a todos ficarem alerta.

A relação entre Bush e César é bem intertextual, pois o imperador romano governou os gigantescos domínios de Roma, com suas províncias e terras conquistadas. A prepotência fazia parte do seu caráter. Suetônio, historiador romano, que viveu entre os anos 64 e 141, conta que César teria se vangloriado durante um discurso diante do povo romano: “Assim, *misturam-se à nossa raça* a santidade dos reis, que tão poderosa influência exerce sobre os homens, e a majestade dos deuses, que mantém debaixo de sua autoridade os próprios reis”.



Figura 4 (VEJA 2047 n° 6, de 13 de fevereiro de 2008)

Nesta capa de *Veja*, vemos a imagem de um “sultão brasileiro”, sendo comparado ao personagem “Aladim” em seu tapete mágico. O título, em caixa alta, e em vermelho “O mundo encantado deles” e a manchete “A farra no uso dos cartões de crédito do governo revela os hábitos de uma elite burocrática que gasta sem limites nem regras o suado dinheiro do povo” na cor preta sugerem a insensatez dos marajás do poder diante dos gastos abusivos com o dinheiro público. Descrevendo a imagem, o membro da “elite burocrática” do governo federal, conforme a manchete, flutua em seu tapete voador, o qual, na verdade, é a imagem de um cartão de crédito no tom marrom, com o brasão federal e a inscrição “Governo Federal”, na parte superior do cartão. Na cabeça do personagem há um turbante cinza com a estrela vermelha do PT no meio.

Assim, numa análise intertextual, o tapete voador, a posição dos braços do personagem e o turbante remetem às histórias do livro intitulado “Mil e uma noites”. Tal referência nos reporta às imagens, às histórias e aos prazeres de outro mundo, com sultões, haréns, desertos etc. Esse mundo não faz parte das modernas elites ocidentais. Mas, na imagem, esse aspecto é violado pelo traje usado pelo personagem do tapete: um terno que, na cultura ocidental, faz alusão a uma posição de respeito e autoridade.

A revista (manchete) chama a atenção para o padrão de comportamento dessa elite burocrática: consumismo, propensão à “farras”, irresponsáveis no cargo que exercem, gastando “o suado dinheiro do povo” em seus deleites pessoais. Essa elite figura como um mal à sociedade brasileira, pois é um obstáculo ao crescimento do país e aos princípios de ética e cidadania.

Esses “donos do poder” estão entre a cúpula governamental, pairam sobre as nuvens (o céu em azul em toda a capa) e estão distantes de qualquer controle ou contato com o meio social brasileiro.

As análises que aqui foram feitas, sem dúvida, não esgotam as possibilidades de outras leituras e, sendo um artigo para publicação, há um número limitado de páginas que não nos permite ampliar as nossas reflexões sobre o estudo da metáfora e da intertextualidade.

Enfim, podemos afirmar que os títulos, subtítulos, manchetes e imagens formam um enunciado concreto, cujo sentido implícito é compartilhado com o leitor e que, às vezes, este sentido se apresenta em tom irônico, objetivando-se subverter a ordem e os valores sociais. Brait (1996, p. 106) reporta-se a esse tom irônico nos textos, dizendo:

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual -desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação faz dizer, com o objetivo de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com a forma de envolvimento do leitor, ouvinte ou espectador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa intenção foi analisar a linguagem verbal e não verbal em quatro capas da revista *Veja*, de acordo com os critérios propostos na introdução e na fundamentação teórica sobre metáfora e intertextualidade.

As capas da *Veja* reforçam os recursos metafóricos na mensagem que as mesmas desejam transmitir, como forma de estabelecer “uma comparação, no qual há uma identificação de semelhanças e transferência dessas semelhanças de um conceito para outro” (CANÇADO, 2005, p. 99). Sendo assim, verificamos que o uso da metáfora auxilia na construção de sentido que as capas de revistas passam para os leitores.

A partir das reflexões sobre a intertextualidade, analisamos quatro capas da revista *Veja*. Notamos que as mesmas são sempre produzidas com fotos e caricaturas que remetem a um fato político-social, a fim de criticar e/ou ironizar personalidades políticas. Nas análises, observamos a intertextualidade de forma implícita, cabendo ao leitor recuperar o intertexto pela ativação da memória discursiva, para a produção de sentido do texto verbal e não verbal.

Percebemos nas capas da *Veja*, a relação entre texto e imagem e a influência do nome da revista na composição desses textos e imagens. Nota-se que o nome da revista parece ordenar e direcionar o olhar do espectador para o fato que está sendo abordado e, muitas vezes, a cor do logotipo VEJA mantém uma inter-relação com o fato ou personagem da capa.

As reflexões que fizemos sobre as capas expõem a subjetividade da *Veja* como sujeito que objetiva reproduzir o já estabelecido, contribuindo para reforçá-lo. *Veja* explora as diferenças linguísticas e culturais ao produzir o discurso de suas capas, o que nem sempre está claro para o leitor. Exemplo disso é a capa com a imagem do monstro de três cabeças, sendo a mesma não compreensível a qualquer leitor, bem como as caricaturas de Marx, Trotski e Lênin que remetem a um conhecimento histórico não conhecido por muitos. Percebemos, também, certa regularidade no discurso de três capas sobre a política da campanha eleitoral de 2002.

Enfim, este trabalho colabora, de forma efetiva, para a compreensão das relações intertextuais e dos fenômenos metafóricos presentes nos textos, sejam verbais ou visuais.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção biblioteca universal)

BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7)

BARROS, Eduardo Paes de. *A construção do sucesso na Revista Veja*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

CANÇADO, M. *Manual de semântica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 58)

CARVALHO, Nelly de. *Publicidade: a linguagem da sedução*. São Paulo: Ática, 1996.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 12. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1985.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes – la littérature au second degree*. Paris: Seuil, 1982.

- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique* (nº 27): revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça et alii. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O texto e a construção de sentidos*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2000. (Caminhos da Linguística)
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção leitura e crítica)
- PINTO, A. G. *Publicidade: um discurso de sedução*. Porto, PT: Porto, 1997.
- PLATÃO e FIORIN . *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1996.
- QUINTILIANO, M.F. *Instituições oratórias*. Tradução de Jerônimo Soares Barboza. 2. ed. Paris: Livraria Portuguesa de J.P. Aillaud, 1836.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: Rés Editora, 1983.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- SARDINHA, Tony Beber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007. (Lingua [gem]; 24)
- SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2003.
- TAVARES, Fred. *Publicidade e consumo: a perspectiva discursiva*. In: *Comum*. Rio de Janeiro, v.11, n.26, p.117-144, jan./jun. 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970.

TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. Trad. Rodolfo Ilari. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

WHITE, Jan V. *Edição e Design*. [s.l.]: JSN Editora, 2005.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: *Em Questão*. Porto Alegre, v.9, n.1, p.121-132, jan./jun. 2003.

## MOVIMENTOS NO ESPAÇO: ANÁLISE SEMIÓTICA DE *O LAMENTO DA IMPERATRIZ*, DE PINA BAUSCH

TOCCI, Philippe (Felipe Toci Leitão)  
UFF/CAPES- philipetocci@gmail.com

### RESUMO:

A comunicação pretende analisar uma cena do filme *O Lamento da Imperatriz*, de Pina Bausch, observando particularmente os deslocamentos, posições e orientações dos corpos no espaço, de modo a contribuir para a formulação teórica de categorias de análise semiótica da dança. Para isso, serão utilizados conceitos ligados aos Constituintes do Movimento propostos por Rudolf Von Laban (1978) para a movimentação humana, articulados com estudos de semiótica do espaço e semiótica tensiva (GREIMAS, 1975; FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001; TATIT, 1997, 2001). Da obra Laban, selecionamos o constituinte fluência, responsável pela manifestação da emoção no movimento corporal. Segundo o dançarino, coreógrafo e teórico de movimento, o constituinte regula a gradação entre alto grau de abandono e alto grau de controle do corpo. Para estudar o movimento do corpo no espaço, a semiótica parte das formulações de Greimas (1975), para quem o contexto espacial deve ser analisado a partir de sua ocupação pelo corpo humano que nele se move, segundo três perspectivas: deslocamento, orientação e apoio. E para o volume humano os quatro constituintes expressivos do movimento: espaço, tempo, peso e fluxo. A análise da cena escolhida descreverá o movimento coreográfico dos bailarinos, de modo a articular os percursos narrativos de ocupação do espaço (caracterizados por transformações determinadas pela alternância entre os quatro constituintes expressivos do movimento) à emoção que manifestam, expressas na gradação abandono/controlado do corpo. Dessa forma, o trabalho oferece, como resultado parcial, contribuição ao estabelecimento de categorias espaciais que integrem uma análise semiótica dos sentidos produzidos na dança e mesmo em outros movimentos do corpo no espaço.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Constituintes do movimento, Espaço, Pina Bausch, Fluência.

“há algo muito mais sério do que o público, em geral, pode ver (...)é como se houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para nos escondermos”

(p. 19), Pina Bausch.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende analisar uma cena do filme *O Lamento da Imperatriz*, de Pina Bausch, observando particularmente os deslocamentos, posições e orientações dos corpos no espaço e sua fluência que confere passionalidade

ao discurso do corpo e da dança. Pretendendo, desta forma, contribuir para a formulação teórica de categorias de análise semiótica da corporeidade e da dança.

No prefácio do livro *Da Imperfeição* de Greimas, Ana Claudia Oliveira (2002) aponta os direcionamentos teóricos do projeto rumo ao sensível e indicam a urgência da edificação de uma semiótica da corporeidade:

Se, por um lado, esses direcionamentos proporcionam um estudo do papel da estesia na experiência humana – o que conduz à análise dos vários modos de recepção estética, da estruturação do gosto, das formas e estilos de vida em nossa sociedade - , por outro, indicam a urgência da edificação de uma semiótica da corporeidade. A relação entre o sujeito e o objeto é articulada pelo corpo. Em razão desse papel operador, para a investigação semiótica tornou-se da maior relevância o tratamento do corpo e do seu fazer na interação do sujeito com outros sujeitos, com os objetos e consigo mesmo.

Greimas restringe o campo de atuação e o *corpus* pelo critério da visualidade. E considera que o mundo que, em termos linguísticos, é da ordem do enunciado e não da enunciação. O homem, como corpo, está integrado neste mundo ao lado de outras figuras, é uma forma comparável a outras formas. Assim, o *corpus* de investigação restrito somente à forma humana, tentará sempre se ter presente o contexto visual global onde esta forma específica se inscreve.

Considera, então, três coordenadas apriorísticas do volume humano. O corpo humano se move no interior de um contexto espacial que deve ser categorizado, para os fins da descrição, antes do volume humano que o preenche e que se situa ou se desloca neste contexto. Três critérios devem ser examinados primeiramente: deslocamento, orientação e apoio. Aponta, ainda, ao final para um estudo ainda por vir de um recorte do texto gestual em unidades sintagmáticas, onde seria possível uma descrição aspectual dos movimentos em seus aspectos durativos, iterativos dando conta de tempo e ritmo do movimento. Para a oposição categorial entre mobilidade e imobilidade indicada por Greimas propomos o constituinte fluxo como constituinte regulador possibilitando a correlação dos demais constituintes expressivos do movimento com o plano do conteúdo.

Os critérios propostos por Greimas serão examinados com base nos estudos feitos pelo dançarino e teórico do movimento austríaco Rudolf Von Laban que desenvolveu uma ferramenta de análise das corporeidades manifestadas nas artes cênicas e filmicas que se desdobram em semióticas plástica, figurativa e da gestualidade.



O Sistema Laban/Bartenieff permite a análise, performance, observação e registro – descrição e notação – do movimento humano. Segundo Lynn Renee Cohen, (1978), há duas vertentes no estudo do Sistema Laban: a Labanotação (Labanotation) e a Labananálise ou Análise Laban do Movimento (Labananalysis ou Laban Movement Analysis – LMA). Tanto a Labanotação quanto a Labananálise originam-se das pesquisas de movimento realizadas por Rudolf von Laban no período entre guerras e após o mesmo, na Europa.

No LMA as linguagens de representação comportamental e cênica se reúnem sob a hegemonia do “movimento”, decuplado até o seu elemento mais simples, correspondente ao fonema, e articulado até suas harmonias mais complexas, organizando em uma linguagem e simbologia próprias estruturadas à semelhança de uma partitura musical (MIRANDA,).

O *corpus* que dará esteio para esse estudo é a análise de uma cena retirada de *O lamento da Imperatriz*, único filme dirigido pela coreógrafa alemã, precursora da dança-teatro, Pina Bausch.

Durante o desenvolvimento de sua Tanztheater, Bausch converte, inverte, preenche e “esvazia” o gestual da dança e do homem no teatro para, através do sensível, tocar um enunciário regido pela mecanicidade do mundo contemporâneo. O incomodo causado pelos efeitos de sentido promovidos no campo de presença do espectador funcionam como um grito de alerta sensorial que apela para os sentidos recortando o homem através de seu próprio caos sócio-corporal.

O filme de narrativa não-linear trata de uma justaposição de cenas que revelam situações alternadas em conexão e desconexão com o cotidiano mas que cumprem o caminho de ações ordinárias do ser humano (andar, correr, dançar, falar) sem nenhum significado aparente. O corpo dos bailarinos do Tanztheater Wuppertal torna-se um dos protagonistas à imagem retratada por práticas sociais como restringir, limitar e formar.

Qual o grau de atratividade na obra de Pina Bausch e como isso é construído? Como foram articulados os recursos e percursos corporais que modulam os efeitos de *nonsense* ao logo da obra? Como os recursos utilizados no plano da expressão aliados aos da corporeidade constroem a enunciação sincrética do filme?

Em *Semiótica do Discurso* Fontanille (2007, p.43) aponta para uma diferenciação feita por Hjelmslev em seus *Prolegômenos* a respeito da necessidade de se verificar que a diferença entre expressão e conteúdo não é “operatória”, pois

ela é instável e determinada, estando sempre por ser estabelecida e fixada a cada análise. É necessário verificar a maneira pela qual a fronteira é instituída entre plano da expressão e plano do conteúdo. Essa “fronteira” não é nada mais do que a posição que o sujeito da percepção atribui-se no mundo quando ele se põe a apreender seu sentido. A partir dessa posição perceptiva, delineiam-se um domínio interior e um domínio exterior entre os quais o diálogo semiótico vai instaurar-se.

Trataremos neste artigo apenas das correlações dos constituintes expressivos do movimento extraídos da primeira cena do filme de Pina Bausch, *O Lamento da Imperatriz*, e apontaremos estudos para as correlações tensivas desses elementos constituintes do movimento humano.

## LABAN

“Laban baseou-se no paradigma de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana.”

(MIRANDA.1979)

Rudolf Laban nasceu na Áustria, em 1879. Bailarino, de trajetória reconhecida, desenvolveu uma notação de movimento, capaz de registrar qualquer manifestação de um aspecto do movimento, a “kinetography laban”, conhecida também como “labanotation”.

Desenvolveu todo um estudo sobre os elementos que constituem o movimento e a sua utilização, dando ênfase aos aspectos psíquicos e fisiológicos, que levam o ser humano ao movimento. Sua metodologia e a profundidade do seu estudo, nos auxilia a entender o ser humano através do movimento, nos mais diversos aspectos e pode ser aplicada nos diversos setores da atividade humana: artes, educação, trabalho, psicologia, sociologia, etc.

“Podemos observar que o ser humano, movimenta-se para satisfazer alguma necessidade, realizando a satisfação de algum desejo, de algo que lhe tenha valor.” (LABAN, 1976:20)

## O ESPAÇO : CINESFERA E A COREUTICA E OS CONSTITUINTES DO MOVIMENTO

O termo Cinesfera refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir o peso. Laban apresenta o conceito:

A cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de “base de apoio” (algumas vezes chamado de lugar). (LABAN, 1976:10)

## OS CONSTITUINTES EXPRESSIVOS DO MOVIMENTO

Os constituintes da Expressividade estão sempre presentes no movimento como quantidades. Qualquer movimento sempre envolve certa quantidade de tensão (fluxo) e peso; demora algum tempo e viaja ou ocupa certa quantidade de espaço. Mas quando o corpo em movimento concentra-se em mudar a qualidade de qualquer um desses constituintes, você observa esta mudança como o surgimento das oito qualidades expressivas. Assim, a mudança no fluxo de tensão pode ser livre ou contida; a qualidade de peso pode tornar-se leve ou forte; a qualidade de tempo pode tornar-se desacelerada ou acelerada e a qualidade de foco espacial ou atenção, indireta ou direta. (DELL, 1977:12)

### OS QUATRO CONSTITUINTES EXPRESSIVOS DO MOVIMENTO:

fluxo	espaço	peso	tempo
-------	--------	------	-------

Extraídos do conceito de “Eukinética” é o estudo das dinâmicas e das qualidades expressivas dos movimentos. Através deste estudo, podemos perceber as qualidades de um movimento expressivo e imprimi-lo de significados. Por outro lado, não podemos separá-lo do estudo da “Corêutica”.

Laban propõe o sistema *Effort-Shape*, que demonstra a aplicabilidade dos quatro *constituintes básicos do movimento*: Fluência, Peso, Espaço e Tempo. Este estudo, ainda, se completa com outros componentes, como os *esforços incompletos* e os *esforços completos*, ou *ações básicas do movimento* (deslizar, flutuar, pontuar, pressionar, torcer, sacudir, bater e chicotear).

Cada elemento é analisado em determinado estágio do desenvolvimento do ser, sendo que o primeiro constituinte que se destaca é Fluência; o segundo, o Espaço; o terceiro, o Peso; e o quarto e último o constituinte Tempo, em uma progressão orgânica.

O Fluxo apoia a manifestação da emoção pelo movimento, mais especificamente, sobre o aspecto emocional do movimento e não sobre a experiência ativa propriamente dita, pois os extremos e/ou as gradações entre um alto grau de abandono do controle ou uma atitude de extremo deste, manifestam - no movimento - os aspectos constitutivos da emoção. É o que realizamos para equilibrar a energia vital: passando de um extremo a outro, do mais alto grau de

abandono do controle ao mais extremo e rígido. Comporta os movimentos de resistência e diferencia-se em: “Fluxo Livre ou Contínuo” e “Fluxo Controlado ou Contido”.

O constituinte fluxo varia em seis graus de intensidade, o que pode ser representado da seguinte forma:

Intenso	Normal	Pouco	Pouco	Normal	Intenso
+ livre	Livre	- livre	- controlado	Controlado	+ controlado

O Constituinte Espaço, neste estudo, se diferencia do ponto de vista da “Corêutica” a partir da atitude que desenvolvemos com relação ao espaço que ocupamos. Essas atitudes podem ser efetuadas de duas maneiras básicas: atitude direta e/ou indireta. No desenvolvimento humano, sua tarefa é a comunicação com o outro e com o mundo.

O Espaço Direto pode ser facilmente identificado quando quando utilizamos apenas um foco, delimitando a utilização desse espaço. O Espaço Flexível, também recebe a nomenclatura de “Indireto, Ondulado e Multifocado”. Ocorre quando o espaço tende a ser amplo e, por isso, as articulações do corpo podem atuar livremente.

Fernandes (2002) relaciona o constituinte Peso à resistência, à força da gravidade e ao uso de diversos graus de tensão muscular. Para esta autora, sua tarefa consiste em auxiliar na assertividade, dar estabilidade e segurança ao agente. O Peso está relacionado às atitudes de intenção e sensação. Informa sobre o “quê” do movimento, trazendo um aspecto mais físico da personalidade. Assim, quando cedemos a essa força, criamos uma atitude passiva que resulta num movimento de queda (parcial ou total do corpo) em direção a um dos extremos deste constituinte, que é o leve. Se vamos de encontro a esta força, criamos uma atitude ativa que resulta num movimento firme ou pesado em diversos graus em direção ao extremo deste constituinte. Sua resultante, no entanto, demonstrará firmeza, tenacidade, resistência ou poder.

O constituinte tempo é identificado a partir dos elementos: ritmo, velocidade, duração, acentuação e periodicidade. Talvez, este seja o mais complexo de ser definido, pois envolve todo o conjunto de elementos citado acima. No desenvolvimento de uma pessoa, este constituinte é observado no período entre três e quatro anos de idade, mais ou menos.

A partir desses constituintes manifestados no plano da expressão é possível verificar a intencionalidade no plano do conteúdo do sujeito do movimento. Verificar sua narratividade no âmbito do enunciado. Verificar uma real e apaixonada motivação por trás de uma movimentação estética de um “abraçar”. Mas pela ao usar a qualidade do deslizar no abraço sabemos que existe aí um grau de controle na fluência do movimento revelando uma intencionalidade do sujeito em relação ao objeto.

## **PINA BAUSCH**

Bentivoglio em seu livro “O teatro de Pina Bausch” (Bentivoglio, 1994) nos traz um panorama sobre o universo e processo de criação.

Partindo do princípio de que cada ator-bailarino da companhia tem sua própria voz, o que dizer e sentir, que tem sua própria verdade, Pina Bausch adentra o mundo subjetivo de cada um deles buscando riscos, divagações não permitidas, emoções, memórias, sonhos, medos. Através de verdadeiros bombardeios de perguntas, suscita de seus atores-bailarinos respostas verbais, gestuais, corporais. Evoca sensações, articula sentimentos, faz e desfaz uma trama de agressões, carícias, revoltas, ternura, desejos, alegrias, dores, complexos.

Com isto, Bausch busca ir para além dos lugares comuns, das respostas sumarias para uma vida sumária.

As perguntas e sugestões de Bausch vão das experiências sensoriais (“arrancar um pelo do nariz”, “espremer uma borbulha”) às cinestésicas (“o que se pode fazer com a mão?”, “jogo com o corpo”, “tornar o andar pesado”); das memórias (“como crianças mal educadas”, “histórias de gagás”) à mitologia (“qualquer coisa da mitologia romana”); da religião (“imagens de “Menino Jesus”, “como transformar diabos em anjos”) ao erotismo (“erotizar qualquer coisa com canções de amor”); do mundo da dança (“fazer exercício de dança clássica às escondidas”) ao mundo da natureza (“quando os cangurus se sentem ameaçados, agarram no outro animal com as patas anteriores e rasgam-lhe o estômago com as posteriores”, “o último raio de sol”). Multiplicam-se no inusitado e no desconhecido, na ousadia e na provocação.

Acima de tudo, em seus trabalhos Bausch fala da vida, das relações humanas, das experiências do cotidiano. Afirma ter um único tema que permeia toda sua criação artística: o amor. Amor e respeito pela existência humana, pela natureza.

Apresentaremos com essa afirmação de Pina Bausch um levantamento as possibilidades de análise dos constituintes de movimento, enfocando no constituinte fluência, como constituinte gradiente das emoções enunciadas pelos corpos no filme.

### **A TENSIVIDADE DO CORPO : O MOVIMENTO**

Tensividade é o eixo semântico que se articula em intensidade e extensidade, termos em que se analisa toda e qualquer grandeza linguística. Cada um dos membros dessa categoria é denominado uma valência. A intensidade tem duas subdimensões: o andamento e a tonicidade; a extensidade também: a temporalidade e a espacialidade. A intensidade diz respeito à força, que produz efeitos de subtaneidade, de precipitação e de energia. A extensidade concerne ao alcance no tempo e no espaço do campo controlado pela intensidade.

A primeira é da ordem do sensível; a segunda, da do inteligível. Aquela rege esta. Por isso, diz-se que o tempo e o espaço são controlados pela intensidade. O valor é a associação de uma valência intensiva com uma extensiva. As relações entre intensidade e extensidade podem ser conversas (quanto mais... mais, quanto menos... menos: por exemplo, quanto mais forte um sentimento mais dilatado será no tempo) ou inversas (quanto mais... menos, quanto menos... mais: por exemplo, quanto mais forte um sentimento menos extenso ele será) (Zilberberg, 2006, p. 170).

Optamos por fazer uma correlação dos quatro constituintes do movimento dividindo-os entre o sensível e o inteligível entre o intenso e o extenso. E optamos por fim em observar os dois constituintes relacionados a valências respectivamente a intensidade e a extensidade: fluxo e espaço.

Podemos correlacionar no discurso do movimento uma sintaxe e uma semântica próprias e que inseridas no discurso cênico tomam proporções semióticas, uma narratividade, uma discursivização e uma tensividade imanente.

### **ANALISE E APONTAMENTOS DA CENA 1 DO FILME : O LAMENTO DA IMPERATRIZ**

#### **Cena 1 (1:08s duração)**

A partir dessas categorias é possível verificar a intencionalidade, no plano do conteúdo, do sujeito operador do movimento; Verificar a narratividade

no âmbito do enunciado; Observar paixões e modalizações que ocorrem num gesto, por exemplo, o de abraçar. Neste gesto, as formas de deslizamento e parada do corpo são capazes de revelar a intencionalidade do sujeito na relação com o outro e com os objetos do mundo.

Uma marcha fúnebre começa a tocar e surge no plano geral da câmera a imagem de um bosque coberto de folhas secas no chão, sugerindo o outono, apresentando um declive da direita alta para a esquerda baixa da tela. Em sequência, a continuidade da paisagem é interrompida pela entrada de uma mulher vestida de preto portando uma arma e manipulando um soprador de folhas. Ela tenta de forma “desajeitada” atirar nas folhas secas que simultaneamente estão sendo afastadas pela ação do próprio soprador que mecanicamente espalha as folhas secas caídas pelo bosque.

Mulher, bosque, soprador de folhas, arma e marcha fúnebre estão postos no enunciado, são as figuras que concretizam narrativas. O fazer da mulher volta-se contra a natureza, que sofrerá transformações advindas dos percursos e das ações da mulher. Ela se serve de dois instrumentos, duas máquinas, que funcionam como adjuvantes, extensões, de seu próprio corpo.

As folhas secas no bosque figurativizam o outono. A ação é executada pela mulher (sujeito de fazer) modalizada por um poder/fazer ao atirar nas folhas secas já mortas. Dessa leitura extraímos a isotopia da morte, onde atirar em folhas secas (mortas) seria matar duplamente. Uma oposição fundamental pode ser extraída desse percurso inicial: vida vs morte lançando uma outra subjacente às ações e materialidades da cena, cultura vs natureza.

A cada tentativa vai se tornando mais difícil realizar as duas ações simultaneamente e ela parte então para a alternância das ações de atirar nas folhas e conduzir o soprador de grama no declive natural do bosque. O peso do antigo soprador de grama age sobre seu corpo e desorienta toda a movimentação corporal determinada inicialmente pela mulher. A performance realizada pela mulher ao entrar no bosque e tentar atirar nas folhas secas a projeta no enunciado como um sujeito do fazer que transforma o sujeito de estado bosque, inicialmente em conjunção com a morte natural das folhas caídas, e o coloca em conjunção com a vida, uma vez que o afastar das folhas com o soprador acelerará o processo de crescimento do gramado. No nível narrativo a fase da competência está pressuposta, pois a mulher realiza a performance de atirar nas folhas e conduzir o

soprador. A fase da manipulação encontra-se indefinida. Não é possível precisar se ela estava modalizada por um querer/fazer ou um dever/fazer. A narrativa não se realiza completamente e a cena não oferece elementos para a catálise.

A mulher, que pode e sabe atirar e manipular o soprador, parece não saber para onde atirar ou soprar, nem como fazer para chegar ao contato com a grama verde. Tanto o soprador quanto o revólver são objetos esvaziados de seu caráter de adjuvante: servem para soprar, mas o sopro é inútil e as folhas voltam à terra; o revólver serve para matar, mas as folhas já estão mortas. A ação, assim, é caótica e sem sentido, não resulta em sanção positiva. O bosque mantém-se no estado inicial, apesar de todo esforço da mulher.

Este percurso provoca no espaço bosque uma descontinuidade em relação o contínuo da paisagem. A mulher está englobada pelo bosque (marcado pela verticalidade) que reforça e dimensiona a fragilidade humana frente à natureza.

Para reforçar a afirmação do polo da morte, no plano de expressão sonoro, clarinetes tocam uma marcha fúnebre, que imprime o ritmo dos movimentos da mulher, indicando paradas e retomadas. O desencadeamento rítmico das narrativas é regido, portanto, pelas frases musicais da marcha fúnebre.

No nível discursivo, um espaço sem elementos de identificação figurativiza um alhures, a mulher representa a projeção de uma 3ª pessoa e a ação mostra a concomitância de um presente da ação narrativa e da enunciação. Temos então uma articulação entre debreagens enuncivas e enunciativas, que aproximam e afastam o espectador da cena. A ação da personagem, manipulando instrumentos destituídos de seu valor de uso, causa estranhamento, há uma espécie de descompasso entre o que se espera e o que acontece, descompasso acelerado pela intensidade e repetição dos movimentos.

Os movimentos do corpo conferem passionalidade a narrativa. O corpo vai se desorientando e se desestabilizando a cada tentativa de realizar a ação. As categorias expressivas do movimento reforçam a análise sobre a passionalidade do movimento, pois, em seu deslocamento espacial, a mulher realiza um trajeto inicial em fluxo contido e foco direto, revelando controle, essa configuração de esforço e de decisão se reconfigura na medida em a manipulação dos objetos soprador e arma a desorientam passando, assim, a súbitos momentos de fluxo livre e foco indireto evidenciando o descontrole corporal promovido pelo insucesso da ação com os objetos.



A espacialidade do bosque e a força natural das temporalidades da vida e da morte primem e reconfiguram todas as tentativas humanas de domínio, de poder sobre a natureza. Os percursos de destruição e limpeza empreendidos pelo sujeito são parados e esvaziados pelas forças de contenção e resistência do bosque. Quanto mais o sujeito se esforça, impondo mais peso ao corpo, mais intensidade ao movimento no espaço, mais a natureza reafirma sua impassibilidade. O esforço humano chega ao grau máximo de força, até que o corpo pende, abandona-se e cai ao solo.

Temos então uma correlação conversas, em que quanto mais intensidade (esforço tônico de dominação da natureza) mais extensidade (repetição e ampliação dos movimentos, que se tornam circulares).

Em todas as cenas do filme, há a repetição desse tipo de movimento, uma reiteração da alternância entre abandono e controle do corpo e uma reafirmação da luta entre vida e morte e natureza e cultura. Mas a tentativa de controle do natural pelo cultural torna a condição humana sem propósito, perdida em ações circulares e repetidas. Resta a gestualidade como esforço de ação, o corpo lutando pela afirmação da vida humana.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística*. II. Princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2003. p.187-219.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte, 1994.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, EDUSP, 1989.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação: as projeções de pessoa, tempo e espaço no discurso*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008a.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeillet de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

\_\_\_\_\_. *Semiótica plástica e linguagem publicitária. Significação*: Revista brasileira de semiótica. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos A.J.Greimas, 6, 1987.

FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, COURTÉS. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

LABAN, Rudolf . *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus. 1978.

LOPES, Ivã; ALMEIDA, Dayane Celestino de (Orgs.). *Semiótica da poesia: exercícios práticos*. São Paulo: Annablume, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

\_\_\_\_\_. *A abordagem do texto*. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à linguística*: I. objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.

TEIXEIRA, Lucia. *Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema*. (UFF/CNPq), 2008.

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Niterói: EDUFF, 1996.

MARCHEZAN, R. (org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: FCL/ UNESP, 2004b.

SILVA, E. L; PRONSATO, L. *Comentários sobre o estudo da Eukinética*. Cadernos da Pós- Graduação, ano 7, vol. 7, n. 1, 2005.

TEIXEIRA, Lucia. *Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte*. In: *Alfa*, São Paulo, 50 (1): 145-158, 2006.

\_\_\_\_\_. *O que existe para mim: fichas, cores, fragmentos*. In: PERRONE-ZILBERBERG, Claude. *Síntese da gramática tensiva*. In: *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n.25, junho de 2006. São Paulo: Annablume, p. 163-204.

SILVA, E. L.; PRONSATO, L. *Comentários sobre o estudo da Eukinética*. *Cadernos da Pós- Graduação*, ano 7, vol. 7, n. 1, 2005.

## MULHERES DO CANGAÇO: RECORRÊNCIA A SÍMBOLOS E MITOS PARA A CONSAGRAÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL

XAVIER, Neuma Maria da Costa  
PPGL/UFPB - profaneumacosta@gmail.com

### RESUMO:

Este trabalho se propõe a revisitar o fenômeno do Cangaço, especificamente, as *mulheres do cangaço*, cuja trajetória histórica será analisada à luz da teoria semiótica greimasiana, focalizando a última etapa do percurso gerativo da significação, ou seja, a *discursivização*. A partir da base teórica, extraímos uma categoria analítica preconizada por Cidmar Pais (2005) – o *discurso etnoliterário* – componente tipológico que se sustenta na historicidade, entendida enquanto caráter duradouro da condição humana. É deste discurso que se alimenta a literatura popular, transformando o sujeito-enunciador em um ente coletivo, no processo histórico da cultura. A proposta é mostrar que, no modelo tipológico de Pais, há uma forte recorrência à *figurativização*. Significa dizer que o discurso *etnoliterário* não pode prescindir dessa linguagem alegórica para fins de ancoragem histórica. Quanto ao *corpus*, elegemos uma amostra de cordéis onde vamos identificar valores e crenças com os quais foi construída a memória social. Os resultados devem apontar para a hipótese de que os símbolos e apelos míticos refletem a necessidade do povo por imagens idealizadas, alimentando-lhe a fome por fantasia.

### PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres do cangaço, Literatura popular, Discurso etnoliterário, Figurativização.

### INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como propósito retomar a discussão acerca do *Cangaço*, mais especificamente, sobre *As mulheres do Cangaço*, segundo a perspectiva da Discursivização, que constitui a última etapa do Percurso Gerativo de Sentido. Nesse patamar, as estruturas narrativas convertem-se em discursivas, passando para a instância da enunciação, lugar onde se integram os componentes que vão materializar o plano da manifestação.

Focalizaremos, especificamente, o tópico “Semântica discursiva”, um aspecto que descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. São duas categorias que contemplam, ao mesmo tempo, a necessidade de unir o plano do conteúdo ao da expressão, bem como a de produzir mecanismos capazes de transformar vozes dispersas em papéis sociais.

No campo da Sociossemiótica, fomos buscar uma tipologia conceitual preconizada por Cidmar T. Pais, categoria analítica denominada **discurso etnoliterário**. Para sistematizar esse paradigma, ele faz um contraponto com outros universos de discurso, como os documentais, científicos, jurídicos, tecnológicos, todos convencionalmente apoiados na racionalidade. Ao contrário desses, os etnoliterários se sustentam na historicidade, entendida como caráter duradouro da condição humana.

A partir dessa base teórica, tentaremos explicar a reiterada recorrência a símbolos e mitos, por meio dos quais construiu-se um saber compartilhado sobre o mundo, para a consagração da *memória social*. Diferente da memória oficial, predominam ali elementos afetivos, uma vez que se trata de terreno povoado de valores e crenças que integram o imaginário coletivo.

A abordagem metodológica será orientada para a dupla funcionalidade da ação da semiose, ou seja, deverá contemplar os dois aspectos de que se ocupa a Semântica Discursiva, quando se trata de construção do sentido. No exercício da análise, tentaremos respeitar a relação imbricada entre *tema* e *figura*, embora saibamos que, tratando-se de literatura popular, deve prevalecer, no *corpus* em estudo, o modelo da *figurativização*, reforçado pelo discurso etnoliterário, e materializado no já referido universo responsável pela construção da *memória social*.

## **BASES DA SEMÂNTICA DISCURSIVA**

O percurso gerativo de sentido, ao realizar os diferentes programas, atinge o patamar da discursivização, instância em que os actantes recebem um investimento semântico, para se tornarem atores. Exatamente nesse território é que se configura um contexto em que o sujeito instaura o discurso e se converte em sujeito histórico, social e ideológico.

“O sujeito da enunciação faz uma série de escolhas, de pessoa, de tempo, de espaço e de figuras, dessa forma, transfere para a narrativa as marcas discursivas. (BARROS, 1988)”

Essa busca de concretização do sentido vai agregando novos conceitos os quais vão classificar as manifestações, desdobrando-as em duas formas básicas de discurso: **figurativização** (remete a elementos concretos, existentes no mundo natural); **tematização** (remete a elementos abstratos, que explicam aspectos da condição humana).

A instância de *figurativização* do discurso assume função *representativa* e pode ser entendida como ancoragem histórica (conjunto de índices espacio-temporais) responsável pela produção de efeito de sentido da realidade. Esses elementos concretos são necessários à unidade textual, à medida que materializam e trazem à superfície o universo das abstrações de que se compõe a dimensão mais profunda do texto.

Quanto ao *percurso temático*, de natureza puramente conceitual, reveste-se de função *interpretativa*, já que organiza, categoriza e ordena o mundo. É nesse território que as categorias de *tempo*, *espaço* e *pessoa* se apresentam como pilares enunciativos, fundamentais para que a linguagem se transforme em discurso. O exercício da interpretação se tornará tanto mais penoso à proporção que exija do leitor a competência de, através das representações figurativas, inferir informações ancoradas no universo das abstrações, como já referido, o famoso percurso temático.

São duas categorias distintas, porém não excludentes, não constituem uma dicotomia, antes se configuram como um *continuum*. A classificação decorre da dominância de elementos abstratos ou concretos e não de sua exclusividade. Por serem categorias com relação tão imbricada, prescindem de análise mais cuidadosa quando da delimitação do percurso temático figurativo. Se um leitor não consegue ir além do nível figurativo, significa que não é capaz de ler com profundidade, ou não tem conhecimentos prévios para proceder a inferências, a fim de recuperar significados abstratos, subjacentes aos termos concretos. Mas, para se descobrir os temas, as figuras têm que estar organizadas, ou seja, num *percurso figurativo*, pois uma figura isolada não tem significado em si mesma. Como no texto tudo é relação, as figuras se organizam em rede.

Estão aí as duas referências responsáveis pela construção do sentido: enquanto uma se ocupa das escolhas que tentam construir uma cena real, a outra se responsabiliza pelo aspecto valorativo da abordagem, uma vez que se detém no julgamento, enumerando defeitos e qualidades. A incompletude da linguagem também pode ser explicada pelo descompasso entre essas categorias, por exemplo, quando as ilustrações da superfície não correspondem semanticamente ao que se pretende propor, em outras palavras, ao que deve ser entendido através da atividade interpretativa.

Figuras e temas são, portanto, dois termos categóricos que se completam na construção de programas narrativos e se confundem no processo da enunciação – seja revestindo esquemas narrativos abstratos com temas, seja valendo-se de elementos concretos para dar forma a enunciados ideológicos. Atuando dentro dos limites discursivos, esses dois procedimentos lingüístico-metodológicos acumulam valores imprescindíveis à construção do sentido, conseqüentemente, à construção do mundo pela linguagem.

Os textos **figurativos** produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos etc. Por outro lado, os textos **temáticos** explicam as coisas do mundo, ordenam-nas, classificam-nas, interpretam-nas, estabelecem relações e dependências entre elas, fazem comentário sobre suas propriedades. (Platão & Fiorin, 1996:89).

Enfim, no percurso da Semântica Discursiva, atravessamos funções e interpretações que vagueiam entre a natureza conceptual, no caso das qualidades e defeitos, e as figuras de superfície, que correspondem ao mundo natural construído. Do jogo entre figura / tema resulta a possibilidade de construção de um simulacro de realidade, como ocorre com alguns discursos, a exemplo do publicitário e do político, em que se recorre a estratégias figurativas de tal poder persuasivo que são capazes de transformar “povo” em mero “espectador”.

## **O DISCURSO ETNOLITERÁRIO E A TRADIÇÃO ORAL**

A partir de 1978, as pesquisas científicas, no campo das ciências sociais, concentravam-se em temas que consolidavam concepções em torno das relações de enunciação e enunciado. Como desdobramento desse núcleo conceitual, outros componentes foram sendo agregados, entre os quais, o modo de existência e produção, além das estruturas de poder. Todo esse investimento teve como resultado a ampliação dos estudos discursivos, assim como a demanda de novos programas os quais se voltaram para a área da Semiótica, surgindo daí uma nova disciplina: a Sociosemiótica.

A Sociosemiótica está voltada para o estudo do processo de formação, transformação e acumulação da função semiótica, nos discursos sociais não-literários e nos literários produzidos socialmente. “Esses *universos de discursos* são ditos sociais, porque, embora tenham, como é evidente, emissor e receptor individuais, caracterizam-se por enunciator e enunciatário coletivos, ou seja, um grupo ou segmento social, como um partido político, os legisladores, a comunidade científica, um grupo profissional etc.” (Pais, 2004:175).

O universo de discursos não-literários sociais, sustentado por segmentos sociais, caracterizam-se por *estruturas de poder* próprias, conseqüentemente, dominam seus mecanismos específicos de argumentação/verificação. Em face desse estatuto sociossemiótico, é válido defender que o critério de valoração desses discursos é a *eficácia*, diferente dos literários, que se sustentam na *função estética*.

Ao institucionalizar essa tipologia, Pais dispensa atenção especial a uma categoria de discurso, em que o sujeito-enunciador é um ente coletivo. Em relação a tempo e espaço, apresenta características da ordem da atemporalidade e do não-lugar. Esse discurso, que predomina nos contos populares regionais, recebe do referido teórico a denominação de **etnoliterário**. Diferente dos literários, este dispensa a austeridade racional, para se situar na ordem da afetividade e da enunciação coletiva, daí a idéia de *permanência* como característica constitutiva.

É deste discurso que se alimenta a literatura popular, para mostrar as marcas da oralidade, bem como as imagens e símbolos típicas dos cordéis, sem esquecer os traços messiânicos, tudo isso representando o conteúdo de que se compõe o imaginário coletivo. Esse componente tipológico, preconizado por Cidmar Pais, afasta-se do documental à medida que não recorre a fatos históricos comprovados, mas recria outro tipo de memória povoada por imagens idealizadas.

A questão é que a imagem pública de Lampião foi criada com base mais no que foi escrito do que nos feitos reais. A transformação de criminosos em heróis, portanto, pode não ser carregada de sentido como talvez acreditássemos. Muito dela reflete a necessidade dos contadores de histórias de alimentar a fome popular por fantasia. (Gregg Narber, 2003 : 169)

Assim ocorre com o fenômeno do Cangaço, um percurso resgatado sob a aura do heroísmo “*aquele que, por suas qualidades, ultrapassa os limites do sertanejo comum*” (VIEIRA, 2012 : 56). Essa dimensão mítica, tantas vezes agregada aos fatos históricos, é inevitável, já que o imaginário poético não aplica a lógica convencional e sim uma outra que privilegia os condicionantes desse labirinto da imaginação e da inventividade da cultura popular.

A alusão à singeleza das canções populares, inevitavelmente, nos faz evocar os ensaios de Bakhtin sobre *Rabelais*, em cujos romances pode-se atestar uma reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas para se chegar à cultura popular. “*Rabelais recolheu sabedoria nos provérbios, nas farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos*” (1999) – assim ressoava a tese bakhtiniana acerca da literatura de Rabelais, cujo modelo fugia



da estética burguesa, já que se prendia aos ritos e cultos cômicos enquanto literatura paródica, jamais comparada ao tom sério e feudal da época.

Essa recorrência imagética tem endereço certo: o imaginário coletivo, receptário de *carimbos*, como são entendidas as famosas tendências apreciativas, as quais, uma vez tatuadas, promovem a formação de condutas potencialmente capazes de promoverem intervenções na realidade. Considerando essa vulnerabilidade do ser humano, e a conseqüente influência da estratégica ordem de armazenamento das imagens no espaço da memória, poderemos compreender como se consolidam os valores que vão determinar o processo de construção e reconstrução do real. Assim é vista a realidade, através de “óculos sociais” que nada mais são que a forma singular de leitura e releitura de mundo, como resultado da interação por meio de um jogo de representações e imagens recíprocas.

Aplicando o modelo da tipologia de Pais, flagra-se a prevalência da *figurativização* em todos os recortes analisados, significa dizer que o discurso etnoliterário não pode prescindir dessa linguagem alegórica para fins de ancoragem histórica, até porque esses apelos míticos refletem aspectos cruciais da natureza humana, da alma, dos impulsos, da afetividade.

Esse resgate terá como alvo a construção das representações femininas, tangidas para este cenário, cuja caracterização desafia a existência de fronteira entre a história e a ficção. Interessa-nos investigar os discursos, histórico e culturalmente constituídos, para chegar ao universo ambivalente, porque, como já referido, sitiado pela tensão entre a fantasia e a realidade. Assim pretendemos seguir as pegadas das *mulheres do cangaço*, cruzando cordéis e memórias, num esforço interdisciplinar que lida, por um lado, com o eixo da representação e, por outro, com o da interpretação.

## PROCEDIMENTO ANALÍTICO

Após apresentação do referencial teórico, cumpre-nos explicar os procedimentos metodológicos que vão nortear a análise do *corpus*, composto este por fragmentos transcritos de folhetos de feira. Em primeiro lugar, devemos reiterar que priorizamos o plano da *Discursivização*, ao proceder a uma análise com foco na identificação de “figuras” e “temas”.

Criamos, assim, uma classificação determinada por fatores que vão do político, passando pelo mitológico, até o puramente lírico. Isso porque sabemos

que tais folhetos são fruto da intuição e da criatividade popular, porém não são isentos de qualquer influência, ao contrário, são produções marcadas pelas circunstâncias contextuais. Por essa razão, consideramos importante organizar o *corpus* levando em conta esse contexto histórico-cultural.

Para que fique mais claro, acrescentamos que os dois primeiros fragmentos se incompatibilizam do ponto de vista ideológico, porque vão representar um embate de pontos de vista: de um lado, Lampião-bandido; do outro, Lampião: herói ou bandido? Os dois perfis são definidos a partir das escolhas lexicais não só no campo nominal, mas também do ponto de vista de adjetivação. Assim se constrói a estrutura dicotômica característica dos percursos temáticos que compõem o acervo de cordéis analisados. Vamos identificar essa diversificação temática através de “tópicos” (categorias) alcançados com base em parâmetros histórico-políticos.

## INFLUÊNCIA PATRIARCAL

### LAMPIÃO: Herói de meia tigela

Todo cordel produzido	Tem centenas de folhetos
Com ou sem inspiração,	Sobre a vida dessa escória,
Mostrando a VIDA e os CRIMES	Mas se uns não dizem nada,
Do facínora LAMPIÃO,	Outros lhe cobrem de glória;
Não soube ou fez-se esquecido,	Sem pesquisa se diluem,
Que só aplaude bandido	E em nada contribuem
Quem admira ladrão	Com subsídio pra história.

(Manoel Monteiro – Da Academia Brasileira de Literatura de Cordel)

## INFLUÊNCIA SOCIOLÓGICA

### LAMPIÃO: Herói ou bandido?

Um artista do couro que fazia	Ingressou no cangaço e foi viver
Sela, arreios, bornais, gibão, perneira	Com o bando de Antônio Silvino
Às cidades vizinhas ia pra feira	Ainda moço partia Virgulino
Pra vender o que ela produzia	Para o mais contraditório proceder.
Tinha sempre o pai por companhia	Com as suas próprias mãos queria ver

Nessas idas também os irmãos iam	O que ele não via na justiça
Os negócios a eles garantiam	E se a ira no coração lhe atija
Um retorno que dava pro sustento	A vingança foi generalizada
E assim tranquilamente eles viviam.	Onde andou sua marca foi deixada
Por projéteis de sua arma roliça.	

### **ABDIAS CAMPOS - FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL.**

Os tópicos que encabeçam os fragmentos refletem a orientação político-ideológica explícita no percurso temático figurativo. O primeiro assume uma posição radical, com marcas de um discurso canônico e dominante. As figuras – *herói de meia-tigela, crimes, facínora, bandido, ladrão, escória* – são seguramente selecionadas para traçar uma temática negativa: Lampião como “bandido sanguinário e cruel”.

Essa versão, todos sabem, provém de um discurso próprio de um segmento que ainda mantinha o ranço feudal e desdenhava das causas históricas, determinantes do fenômeno “cangaço”. Com tal elenco de conceitos pejorativos, chega-se ao resultado final, ou seja, a tematização de uma *performance* materializada na categoria de “vilã”.

Já o segundo recorte assume posição alimentada pelas teorias sociológicas as quais consideram o contexto histórico. O percurso temático, nesse caso, já se faz anunciar na problematização do título, cuja figurativização propõe uma imagem ambígua de herói-bandido. “*Sela, arreios, bornais, gibão, perneira*” – percurso figurativo funcionando como atenuante, porque, para o sertanejo, o trabalho artesanal dignifica o homem e dá testemunho de alma pura.

Sem falar que essas imagens concretas servem como ancoragem para se construir uma identidade cultural – neste caso, o homem integrado a elementos que lhe conferem uma base, entre espaço e história, livrando-o da pecha de uma natureza nômade e desenraizada. Somente a recorrência ao discurso etnoliterário pode situar as representações de que se permeiam os textos desses recortes: *ir à feira / ter o pai por companhia / tranquilamente viviam*. Eis uma sequência de rótulos valorativos responsáveis pela construção de uma imagem positiva, ao mesmo tempo em que reforçam a simbologia em torno do protagonista, bem como as inferências que nos convencem, definitivamente, da reiterada politização da temática.

## INFLUÊNCIA MÍTICA

### CANCIONEIRO DE LAMPIÃO

Nos doze pares de França  
 Foi buscar inspiração,  
 Seu chapéu era igualzinho  
 Ao do rei Napoleão,  
 O imperador Carlos Magno  
 Houvera de ter paixão,  
 Valente como Olivério,  
 Brigava como Roldão.

**Nertã Macedo.** IN: *O Cangaço na poesia brasileira*, Carlos Newton Júnior, 2009.

A rede de figuras organizadas faz recorrência a heróis históricos e imagens míticas que permeiam o nosso imaginário. Fruto da influência medieval, tais mitos como que provêm de desejos impregnados no inconsciente, desejos de superação, ou ainda desejo de conquistar uma cultura, ao mesmo tempo antiga e atual.

Essa construção do imaginário apresenta natureza híbrida, já que alia abstrações fabulosas às correntes de natureza filosófica. É como se a racionalidade histórica não desse conta das aspirações do inconsciente, tendo-se que recorrer a um modelo de discurso responsável por construir um patrimônio comum de mitos, lendas, tradições orais e feitos históricos.

## IMAGENS ERÓTICAS

### MARIA BONITA

Esta noite em Angico	Vem, meu amor, e lava
A brisa calma	Este roçado
No silêncio farfalham	Como quem quebra
Minhas anáguas	Um cântaro,
Como farfalham asas	Como quem lava a casa. Como quem quebra
E no escuro minha carne	MYRIAM FRAGA
Cheira a mato.	

Tentaremos, neste espaço, reunir elementos teórico-analíticos que possam configurar um universo de ilustrações, capazes de responder às indagações levantadas nesta pesquisa, orientada para uma releitura acerca do cangaço, especificamente, *as mulheres do cangaço*.

Ao nos debruçarmos sobre os cordéis, vêm à luz os fragmentos poéticos, revelando figuras femininas, sujeitas às mais tangíveis emoções, como veremos no recorte, de autoria de Myriam Fraga. Os versos insinuam que os sujeitos entram numa relação de reciprocidade, ou melhor, que se encontram em conjunção com seu OV. Ele = homem amado / Ela = mulher amada.

*Esta noite em Angico*

*A brisa calma*

*No silêncio farfalham minhas anáguas.*

A seleção da forma verbal “farfalham” invoca o som, ao mesmo tempo estridente e harmonioso, como convém ao encontro do lírico com o erótico. Aliás, em todo o cordel há a prevalência de uma figurativização, cuja temática se declina para um erótico, com sabor agreste, como se pode avaliar nesta passagem:

*E no escuro minha carne cheira a mato.*

Para fechar este quadro, a invocação da mulher, a delicadeza e a emergência do convite, como se fora uma transfiguração, entre o humano e o vegetal:

*Vem, meu amor*

*E lavra este roçado (...)*

Na base da construção desse texto, não circulam categorias em relação de contrariedade, mas sentimentos materializados na impaciente natureza cosmohumana, à espera do companheiro que lhe trará todo o insumo de que precisa para ser feliz. Eis um percurso gerador de harmonia, em cuja organização pesaram as modalidades densamente atualizantes do discurso etnoliterário.

O tema erótico, figurativizado no emprego metafórico de elementos e ações da natureza, transfere para a condição humana o prazer original, cruzamento de sensações formando a sinestesia, recurso que empresta ao texto um sabor doce e agreste. Aí também as *figuras*, aliadas ao modelo etnoliterário, criam uma imagem concreta de mundo natural.

Sem falar que a seleção da forma verbal “farfalham” invoca o som, ao mesmo tempo estridente e harmonioso, como convém ao encontro do lírico com o erótico. A carne que “cheira a mato” é outra passagem emblematizante, cercada de

insinuações. Para fechar este quadro, a simbólica invocação da mulher, ou melhor, o convite da terra, a impaciente natureza cosmo-humana à espera do companheiro que lhe trará todo o insumo necessário à ação fertilizante de que se reveste.

Esse modelo ambivalente responde à composição entre figura e tema, uma estrutura que passa da abstração à concretude, sem comprometer a ação da semiose. A alternância dos dois diferentes percursos, ao contrário, favorece a unidade, graças aos efeitos estéticos e expressivos que conduzem o leitor além da simples decodificação, além do puramente dizível.

Mais uma vez reiteramos a tese de que só esse modelo etnoliterário, que casa com o percurso da figurativização, é capaz de descrever a fome popular por fantasia. E mais: em forma de enunciados que recorrem à ação de linguagem alegórica, típica da tradição oral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados desta pesquisa foram tanto mais significativos quanto mais nos aprofundamos em conceitos que estão no entorno da ciência denominada Semiótica. Isso porque se trata de uma análise que busca a construção de significados, um esforço duplo já que contempla não só as enunciações discursivas, mas também os contextos culturais.

A função do interpretante exige uma posição de distanciamento das categorias de pessoa, tempo e espaço, sendo essa uma competência discursiva em sentido restrito. Ao mesmo tempo, possibilita ao sujeito da enunciação o exercício da *figurativização*, através do qual ele constrói o mundo e a si próprio, configurando-se aí uma competência discursiva em sentido lato.

É certo que, no *corpus* analisado neste trabalho, há o predomínio da segunda competência acima citada, pois constatamos a instauração dos sujeitos e a conseqüente emergência da função interpretativa. A aplicação das categorias analíticas, sejam os títulos paradoxais – herói ou bandido – sejam os apelos a figuras que definem um teor político-cultural, enfim, sejam quais forem os rótulos, todos apontam para crenças e valores de que se povoa o imaginário coletivo a respeito do cangaço, especificamente a respeito de Lampião e Maria Bonita.

Os fragmentos transcritos exibem o emprego de metáforas, metonímias, personificações, ironia, antíteses, todas as figuras destinadas a gerar efeitos de sentido para fins valorativos, bem como a instalação consciente da debreagem enunciativa, tal o envolvimento e instauração dos sujeitos.

O apelo a percursos sinestésicos atesta o caráter compulsivo e a força enunciativa das proposições, deixando o analista seguro quanto ao reconhecimento das influências de ordem política, religiosa, histórica etc. Se o mundo é, semioticamente, construído, devemos interpretar as imagens e símbolos como um processo de construção da cultura, tomando como base um universo mítico de narrativas fabulosas, sem qualquer teor racional. Essas simulações vão-se transformando em rótulos avaliativos, reforçados pela linguagem e alimentados por uma tradição messiânica. Esta tese reforça o óbvio: as referências sobre o *cangaço* estão envoltas em estereótipos, construídos sob bases históricas, políticas e culturais.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio Amaury Correia de. *LAMPIÃO: as Mulheres e o Cangaço*, São Paulo: Traço, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*, tradução do francês por Yara Frateschi Vieira, Brasília: Ed. Da UnB.

BARROS, Diana Luz P. (1990). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_. (1988). *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.

BATISTA, Maria de Fátima B. Mesquita, BORGES, Francisca Neuma Fechine e outras (orgs). *Estudos em Literatura Popular*, João Pessoa: Ed. Unversitária, 2004

BEZERRA, Rosa. (2009). *A Representação Social do Cangaço*. Recife: Ed. Do Autor.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Abdias. (1986). *LAMPIÃO: herói ou bandido?* Recife, 6ª edição.

FIORIN, José Luiz . (2002). *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto.

FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão (1996). *Lições de Texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática.

GREIMAS, A. J. *Os Atuantes, os Atores e as Figuras* (ensaio), tradução de Edward

Lopes, São Paulo: Cultrix, 1977.

JÚNIOR, Carlos Newton (2009). *O Cangaço na poesia brasileira*. São Paulo: Escrituras.

MONTEIRO, Manoel (2011). *LAMPIÃO: herói de meia tigela*. Campina Grande: Camp Graf.

NARBER, Gregg, *Entre a cruz e a espada: violência e misticismo no Brasil rural*, São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2003.

PERNAMBUCANO, Frederico. *Um mito do Sertão brasileiro: Lampião*, Revista *Continente-Documento*, Ano II, nº 23, 2004.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *O Cangaço nas batalhas da memória*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

VIEIRA, Erivam Felix. *Coronelismo e Cangaço no Imaginário Social*. Sirinhaém – PE: Ed. Do Autor, 2012.



## NORMALIZAÇÃO DA REALIDADE EM MITOS INDÍGENAS DE AQUISIÇÃO DO FOGO

BRITO, Clebson Luiz de.  
UFMG/Fapemig - clebsonlb@gmail.com

### RESUMO:

Neste artigo apresentamos uma análise, à luz da semiótica discursiva, de dois mitos de tribos indígenas brasileiras. Nosso objetivo é demonstrar que os textos examinados constituem um todo de sentido coerente, do qual fazem parte elementos, não raro, tomados como indício de caos discursivo, como a presença de animais dotados do traço semântico /humano/. Ambos os mitos selecionados narram a conquista do fogo pelas respectivas tribos, o que, como procuraremos demonstrar, figurativiza um processo de normalização da realidade, antes invertida, marcada pelo domínio cultural dos animais.

### PALAVRAS-CHAVE:

Mito indígena, Aquisição do fogo, Semiótica Discursiva, Sentido.

### INTRODUÇÃO

O discurso mítico das sociedades ditas arcaicas detém, contemporaneamente, um estatuto ambíguo, como bem observou Eliade (2007, p. 7- 8), sendo tomado tanto como algo dotado de sentido e de valor positivo, quanto como mera fabulação, sinônimo de atraso, fruto de mentes ingênuas ou coisa semelhante. A primeira concepção é defendida há praticamente um século por importantes estudiosos, ao passo que a segunda, rechaçada por estes, prevalece ao menos no senso comum como resquício de uma visão reducionista de mito muito comum durante o predomínio da Filosofia da Ilustração e do Positivismo, nos séculos XVIII e XIX.

O mito indígena, nosso objeto de análise aqui, também não escapa a esse estatuto ambíguo. Muitas narrativas míticas ameríndias, para ficarmos em apenas um exemplo de trato do mito a partir da primeira concepção, integram o *corpus* do respeitado trabalho desenvolvido por Lévi-Strauss nos volumes de *Mitológicas*. Tomando as narrativas indígenas como objeto de estudo e submetendo-as ao método estrutural, Lévi-Strauss (1991) demonstrou que elas são individualmente dotadas de sentido e estruturalmente organizadas. Mais que isso: defendeu que mitos aparentemente caóticos têm sua configuração mais superficial motivada por processos de transformação lógicos pelos quais passam. A reconstituição

desses processos pelo antropólogo estruturalista revelou origens e elementos comuns para mitos à primeira vista bem diferentes uns dos outros, o que ficou conhecido pela expressão *harmonias insuspeitas*.

Apesar de posições e estudos como os de Lévi-Strauss, o mito indígena parece ainda, em nossa sociedade, fadado a uma abordagem/leitura centrada em imagens capazes de encantar pela “ingenuidade”, “simplicidade”, em vez de centrada no(s) sentido(s) que o texto suscita. Essa forma de tomar o mito indígena acaba por reduzi-lo à sua dimensão figurativa, reproduzindo, de certo modo, a visão de mito combatida pelos estudiosos: a de que se trata de algo caótico, fabulador.

É em função desse estatuto ambíguo do mito como um todo e do mito indígena em especial que realizamos o presente trabalho. Apresentamos a seguir uma análise, à luz da semiótica discursiva, de dois mitos de tribos indígenas brasileiras que contemplam a conquista do fogo, tema comum a diversas mitologias. Nosso objetivo é demonstrar, na esteira da primeira das concepções de mito apontadas acima, que os textos examinados constituem um todo de sentido coerente, do qual fazem parte elementos, não raramente, tomados como indício de caos discursivo.

Antes de fazer isso, no entanto, vamos descrever em linhas gerais a teoria utilizada como suporte para a análise, o que fazemos na seção subsequente.

## **A SEMIÓTICA DISCURSIVA E SEUS ELEMENTOS DE ANÁLISE**

A semiótica tem por propósito desvelar não apenas o sentido, aquilo que um dado texto diz, mas, sobretudo, as estruturas significantes por meio das quais esse sentido se constitui, isto é, como o texto faz para dizer o que diz. Tendo em vista esse objetivo, a semiótica postula que o sentido parte de uma forma mais simples e abstrata, que vai se complexificando e enriquecendo até chegar ao nível mais superficial, tornando-se, então, pela junção do plano de conteúdo (o do discurso) com um plano de expressão (verbal, não verbal ou sincrético), a produção textual efetiva, com a qual se defronta o leitor.

Esse postulado desemboca, por sua vez, na proposta de um simulacro teórico-metodológico para abordagem do plano de conteúdo do texto, conhecido como *percurso gerativo de sentido*. Trata-se de uma sequência de três níveis superpostos em cuja articulação o sentido se engendra. Cada um dos níveis do

percurso gerativo apresenta um componente sintáxico, relativo aos arranjos dos conteúdos, e um componente semântico, relativo aos conteúdos investidos nos arranjos sintáxicos. Vamos nos deter nas próximas linhas justamente na descrição dos diferentes níveis do percurso gerativo e dos seus respectivos componentes.

O nível *fundamental* é o patamar inicial do processo de geração do sentido, que se apresenta, do ponto de vista semântico, sob a forma de uma oposição do tipo /a/ *versus* /b/, por exemplo: /natureza/ *versus* /civilização/ ou /liberdade/ *versus* /opressão/. Além disso, esses termos se inserem em um sistema axiológico, em que um se mostra positivo, atraente (eufórico) e o outro, negativo, repulsivo (disfórico) (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 505).

Já do ponto de vista sintáxico, analisam-se no nível fundamental as operações lógicas e abstratas de *asserção* e *negação* (FIORIN, 2006, p. 23). Trata-se de operações que permitem, dada uma determinada categoria semântica de base, uma transição de um termo a outro e, com isso, um percurso fundamental que dê conta do que se mostra na sucessividade do texto. Um relato sobre reflorestamento de áreas ou despoluição de rios, por exemplo, implica as seguintes operações elementares: uma afirmação inicial do termo /civilização/, quando prevalecia a degradação do ambiente, seguida de uma negação desse termo – a /não civilização/ – e uma afirmação final do termo /natureza/ (pelo reflorestamento das áreas ou a despoluição dos rios).

O nível *narrativo*, por sua vez, é o patamar que atualiza os valores virtuais do nível *fundamental* e os insere numa organização narrativa que simula o fazer do homem no mundo. Nesse nível, o sentido é apreendido como configurações narrativas, marcadas pelas transformações de estado que subjazem aos discursos e por tudo o que gira em torno de tais transformações: as relações contratuais que levam os sujeitos a agir, as qualificações que permitem a ação, a busca por objetos de valor etc.

O componente semântico do nível *narrativo* abrange as modalizações, entre as quais se acham as que dizem respeito às qualificações do sujeito para a ação, isto é, as modalizações pelo fazer. Para agir, o sujeito tem de ser dotado de um /querer/ ou um /dever fazer/ e ainda de um /saber/ e de um /poder fazer/. Há, nesse componente, também, as modalizações que incidem sobre a relação entre sujeito e objeto: o /querer ser/ modaliza uma relação desejável; o /poder ser/, uma relação possível e assim por diante.

A sintaxe narrativa, por seu turno, é o âmbito da organização e descrição das transformações de estado propriamente ditas. Nela partimos da noção de enunciado elementar, que se apresenta de duas formas possíveis: o enunciado de estado – que manifesta relações de junção (conjunção e disjunção) entre os actantes (sujeito e objeto) – e o enunciado de fazer – que incide sobre o enunciado de estado, levando da disjunção à conjunção (ou vice-versa), processo tomado como uma narrativa mínima (LARA, 2004, p. 45) ou programa narrativo (PN).

Nas narrativas os PNs tendem a se organizar em um *esquema narrativo canônico*, um encadeamento lógico de quatro PNs específicos que dão a uma sequência narrativa o aspecto de um todo organizado e finito (BERTRAND, 2003, p. 41). Os PNs que formam o esquema narrativo canônico são a *manipulação* – fase em que se estabelece um contrato entre um destinador-manipulador e um destinatário-sujeito, de modo que o último deva ou queira realizar uma dada transformação; a *competência* – fase em que o sujeito, já manipulado, adquire um /poder/ e um /saber fazer/; a *performance* – fase da transformação principal da narrativa; e a *sanção* – fase em que a atuação do sujeito de fazer (aquele que realizou a *performance*) é avaliada/reconhecida por um destinador-julgador (sanção cognitiva), podendo resultar numa retribuição: prêmio ou castigo, segundo a *performance* seja avaliada positiva ou negativamente (sanção pragmática).

Cabe lembrar, ainda, que a organização narrativa é marcada por uma estrutura polêmica. Como explica Barros (1988, p. 43), “os objetos-valor circulam em um espaço fechado e a aquisição de um objeto por um sujeito corresponde à sua privação para outro sujeito”. Nesse sentido, há sempre um desdobramento da narrativa em duas perspectivas antagônicas que envolvem destinador e antidestinador, os quais representam sistemas de valores contrários ou contraditórios, além de sujeito e antissujeito, os quais se caracterizam pelo interesse no mesmo objeto de valor (BARROS, 1988, p. 43).

Chegamos agora ao nível *discursivo*, patamar que compreende as estruturas resultantes da conversão, em discurso, das estruturas semióticas mais abstratas, tais como foram apresentadas acima. Do ponto de vista sintático, há a ancoragem do texto-enunciado nas categorias de pessoa, tempo e espaço (LARA, 2004, p. 43 e 47), além de outros procedimentos que o enunciador utiliza para gerar efeitos de sentido e persuadir o enunciatário a aceitar o seu discurso: o fazer-criar.

Na semântica discursiva, por sua vez, “examinam-se os temas, as figuras e as isotopias, elementos que concretizam as estruturas do nível anterior (o narrativo)” (LARA & MATTE, 2009, p. 69). Temas são investimentos semânticos que não remetem ao mundo natural, mas auxiliam, em razão de sua natureza puramente conceptual, na interpretação da realidade; figuras, por outro lado, são termos que apresentam correspondentes no mundo natural – ou de um mundo construído como tal (FIORIN, 2006, p. 91). Já por isotopia designamos “a recorrência de categorias sêmicas ao longo do texto, sejam elas temáticas (abstratas) ou figurativas. Trata-se de uma espécie de plano de leitura que confere ao texto uma unidade de sentido”, segundo Lara & Matte (2009, p. 70).

Há, assim, no nível discursivo, duas possibilidades de concretização do sentido: a tematização e a figurativização. Elas se ligam, por sua vez, a dois diferentes tipos de textos que refletem duas formas de abordar a realidade: os temáticos, que procuram explicá-la, justificá-la; e os figurativos, tipo a que pertence nosso objeto de estudo (as narrativas míticas), que criam um simulacro do mundo, produzindo, dessa forma, efeitos de realidade ou de referência.

Cabe dizer, porém, que não há textos apenas figurativos, pois as figuras necessariamente remetem a temas; todos os discursos contêm uma tematização de estruturas narrativas, quer haja o posterior processo de figurativização ou não. É importante que se frise isso, inclusive, porque a compreensão dos textos predominantemente figurativos depende da apreensão dos temas que subjazem à figurativização (BERTRAND, 2003, p. 213), como veremos a seguir.

## **ANÁLISE DOS TEXTOS**

As duas narrativas que analisamos nesta seção e que seguem anexas a este trabalho tratam da conquista do fogo pelas tribos e foram colhidas da mitologia dos índios Craô (texto 1) e dos Parintintin (texto 2), grupos do Brasil. Optamos por analisar os dois textos conjuntamente, já que estes apresentam muitos elementos convergentes, o que permite dar mais agilidade à análise. Além disso, nosso objetivo não é esgotar cada texto, mas fazer emergir o projeto textual/discursivo que estes apresentam, procurando ressaltar o papel dos elementos que, a princípio, parecem sem propósito ou absurdo. Dito isso partamos ao exame dos textos, começando por uma síntese do que encontramos no nível narrativo.

Tanto o texto dos índios Craô (texto 1) quanto o dos Parintintin (texto 2) apresentam o fogo como um objeto de valor (Ov) descritivo<sup>1</sup> e já existente<sup>2</sup>, estando inicialmente na posse não dos homens/índios, mas na dos animais (o casal onça e jaguar, no texto 1, e o urubu, no texto 2). Em dado momento nas narrativas, o sujeito tribo se apropria desse Ov, passando a usufruir de seus valores. Essa apropriação pelos homens/índios, em função da estrutura polêmica da narrativa, como explicamos anteriormente, tem como consequência a privação do antissujeito (os animais que detinham inicialmente o Ov), que se vê espoliado do fogo. Essa é, em suma, a organização básica observada nas estruturas narrativas dos textos em análise.

No nível discursivo, por sua vez, encontram-se investimentos semânticos, e mais especificamente figurativos, que podem, à primeira vista, causar estranheza. Tanto no texto 1 quanto no 2, por exemplo, o papel actancial de antissujeito é figurativizado por certos animais – um jaguar e uma onça, no primeiro caso, e um urubu no segundo. Não bastasse isso, esses animais estão, como explicaremos em mais detalhes a seguir, dotados de um traço semântico /humano/. Trata-se de elementos recorrentes no mito indígena e que fazem com que, frequentemente, ele seja tomado como caótico, fabulador.

Esses recursos discursivos, no entanto, são pertinentes com a narrativa de conquista do fogo e integram-se, de forma coerente, ao projeto textual/discursivo materializado nas narrativas. Isso é o que vamos explicar nas linhas seguintes, observando inicialmente outros elementos da semântica discursiva.

Observe-se que há, nos textos analisados, recorrências sêmicas de uma isotopia alimentar. Veja-se que, por exemplo, o narrador em ambas as narrativas explica de antemão (nos primeiros períodos dos textos) que os índios antigos comiam carne crua seca ao sol. Além dessa figura (*comer carne crua seca no sol*), há uma série de outras que se referem a uma isotopia alimentar.

No texto 1, o pequeno herói é abandonado num ninho de araras no alto da encosta pelo vingativo cunhado. Preso ali, tem sua sobrevivência precariamente assegurada graças ao instinto materno da arara, que traz *buritis* como alimento para o “novo filhote”. A isotopia alimentar está, desse modo, presente nesse trecho

1 Greimas & Courtés (2008, p. 527) definem valores descritivos como objetos passíveis de consumo, acúmulo e manuseio. São diferentes, portanto, dos valores modais, de que se servem os sujeitos para conseguir os valores descritivos.

2 O narrador do texto 2 afirma que “não havia fogo”, mas devemos entender que este não existia apenas em poder da tribo, já que o urubu, segundo o próprio narrador, era o dono do objeto antes de sua conquista pela tribo em questão.

do texto por meio de uma figura (o buriti) que remete à alimentação vegetariana e não humana. Em seguida, para deixar o ninho da arara, o menino lança para o jaguar os filhotes da ave, que são imediatamente devorados pelo felino. Aqui a isotopia alimentar é constituída pela figura *comer os filhotes da arara*, que se refere à alimentação carnívora e animal (já que os filhotes da arara são devorados ainda crus). Após aquilo que podemos considerar um estabelecimento de contrato de tutela entre o menino e o jaguar, novamente é possível perceber a isotopia alimentar. Ao levar o menino para casa para criá-lo, o jaguar vê a onça, sua esposa, logo querer *comer o menino*. Além disso, o próprio jaguar saía frequentemente para *caçar*, tendo trazido, em determinado momento, uma *tatupeba* como refeição.

O texto 2, embora mais econômico, também apresenta recorrências semicas que se referem à isotopia alimentar. Para que o urubu apareça e Bahira possa lhe roubar o fogo, esse herói simula estar morto e com a carne já putrefata; em outras palavras, ele finge ser alimento de urubu. Além disso, quando a ave aparece, prepara o *moquém*, espécie de grelhas com varas, para poder usar o fogo e preparar a refeição em família, o que remete à isotopia alimentar.

Observando essa isotopia, percebemos que tudo nos textos diz respeito ao universo da alimentação. O fogo, nesse contexto, é tomado primordialmente como um artefato técnico-tecnológico que permite o preparo cultural dos alimentos, a cocção da carne. O projeto textual/discursivo das narrativas em questão, portanto, parece ser o de narrar, de forma simbólica e figurativa, o princípio da culinária, do trato cultural dos alimentos (sobretudo da carne), algo que eleva os homens em relação aos animais, distinguindo-os destes.

É na relação com o projeto textual/discursivo das narrativas que podemos compreender a seleção das figuras da *onça*, *jaguar* e *urubu* nos dois textos, bem como o porquê do traço semântico /humano/ que esses animais apresentam. Se notarmos bem, veremos que a escolha das figuras está ligada à isotopia alimentar de que falamos anteriormente. Onça, jaguar e urubu, na isotopia alimentar, guardam relação com o homem por remeterem, por assim dizer, a três diferentes regimes alimentares: o da carne crua (jaguar/onça), o da carne podre (urubu) e o da carne cozida (homem). Esses regimes podem ainda ser separados em duas esferas: uma da alimentação humana, isto é, a da carne cozida; e outra da alimentação animal, ou seja, a da carne crua, quer fresca, no caso da onça e do jaguar, quer podre, no caso do urubu<sup>3</sup>.

3 Lévi-Strauss (1991), já citado neste trabalho, observou, em várias narrativas ameríndias, essa oposição entre o cru e o cozido, oposição essa que dá nome ao seu livro, o primeiro das *Mitológicas*.

O fogo, por sua vez, se mostra o dispositivo técnico-tecnológico que permite que o processo natural da putrefação – que leva do fresco ao podre, respectivamente ligados às figuras do jaguar/onça e do urubu – seja suspenso em favor de um processo cultural: o cozimento. A figurativização observada nos textos, como se vê, não é aleatória, gratuita e sem sentido, mas permite comparar regimes alimentares diferentes, colocando em relevo a prática alimentar humana, que é aquela mediada pela cultura.

Essa relação entre fogo e domínio cultural nos ajuda a entender ainda o fato de os atores onça/jaguar e urubus apresentarem um traço semântico /humano/, como dissemos. Esse traço pode ser percebido pela própria posse do fogo pelos animais e a possibilidade de cozinhar a carne. Além disso, há outros elementos que indicam o estado humanizado dos animais.

No texto 1, por exemplo, o jaguar acolhe o menino, limpa-o e alimenta-o, tal (ou quase tal) como uma mãe humana faz em relação a uma criança bem nova. Além disso, o jaguar tem esposa e casa, além de outros bens culturais como arco e flechas. Quanto ao texto 2, nele o urubu aparece ligado igualmente a bens e processos culturais que lhe conferem um traço semântico /humano/. Veja-se que, após o aviso da mosca varejeira, que indica o processo de putrefação (simulado por) de Bahira, o urubu prepara sua refeição em família, fazendo uso do moquém e do fogo para a cocção da carne. Além disso, os filhos do urubu brincam com flechinhas, como se fossem humanos, e o próprio narrador afirma que “o urubu era gente: tinha mãos”.

O traço /humano/ dos animais detentores do fogo, como se pode ver, liga-se de forma coerente à condição destes antes das transformações de que os mitos analisados tratam. Na realidade de então, os animais detinham o domínio cultural (observado pelo domínio de diferentes artefatos típicos da civilização) e podiam preparar os alimentos pelo uso do fogo. Nessa condição, ocupando o lugar que cabia ao homem, não é de se admirar que tais animais apresentassem o traço /humano/.

Esse traço ajuda, em outros termos, a configurar a realidade invertida que se via antes da conquista do fogo pelas tribos, quando o domínio cultural, algo exclusivamente humano, era privilégio dos animais. Com a conquista do fogo, esse domínio passa a ser dos homens/índios, ocorrendo o que podemos considerar um processo de desinversão ou normalização da realidade.



Vale ressaltar que essa estratégia de (re)criar uma realidade invertida em relação à realidade, por assim dizer, objetiva não é privilégio da narrativa mítica indígena. No mito judaico-cristão do surgimento do homem, por exemplo, é possível perceber o mesmo recurso. Esse mito, para explicar, entre outros elementos, uma realidade marcada pela morte do homem e pela necessidade de este assegurar sua sobrevivência à custa de sua própria força, apresenta uma realidade anterior invertida, em que um primeiro casal humano imortal vive de forma pura e ociosa em um paraíso. A perda dessa condição em função do pecado original é o que promove a normalização ou desinversão da realidade, levando-a a apresentar sua configuração “objetiva”, em que o homem é mortal e deve dominar um mundo hostil para sobreviver (os crentes dirão que se trata não de uma normalização, mas de uma deformação da condição primeira, que estes anseiam rever). O mito judaico-cristão e o das tribos indígenas, portanto, usam o mesmo *modus operandi* para explicar diferentes dimensões da realidade.

Dito isso, podemos, agora, examinar as narrativas selecionadas observando os elementos do nível fundamental, o que permite observar o que está na base do processo de normalização da realidade acima explicitado. A categoria semântica de base observada em ambos os textos é /natureza/ versus /civilização (ou cultura)/, cujo termo eufórico é o segundo. O que figurativiza essa oposição no nível do discurso, como vimos, é a oposição entre práticas alimentares naturais e próprias dos animais e a alimentação humana, esta mediada pela cultura.

Do ponto de vista das operações da sintaxe fundamental, podemos observar, inicialmente nos textos, uma negação do termo /natureza/ pela prática humana/indígena de secar a carne ao sol antes de comê-la, o que parece ser uma espécie de pré-culinária. Lembramos que, em razão da negação do termo /natureza/, há uma pressuposta afirmação anterior desse mesmo termo. A conquista do fogo como dispositivo que permite o preparo cultural dos alimentos, por sua vez, figurativiza a afirmação da /civilização/.

Paralelamente a esse percurso fundamental envolvendo os homens/índios, ocorre um percurso inverso que responde pelo que se dá com os animais. Observá-lo nos permite explicitar a troca de lugares que ocorre entre homens/índios e animais, configurando o que denominamos desinversão ou normalização da realidade.

No caso dos animais, observamos que estes, apesar de se ligarem ao estado de /civilização/ pela posse, sobretudo, do fogo e apesar de apresentarem

um traço /humano/, deixam entrever traços de sua natural animalidade. No texto 1, por exemplo, o jaguar, embora tenha o fogo e possa cozinhar a carne, em certo momento devora filhotes de arara crus que o menino joga para ele do alto do penhasco. A onça, esposa do jaguar, como vimos, tentava devorar o menino e mostrava-lhe as garras e os dentes, figuras que remetem à isotopia da animalidade. No texto 2, por sua vez, o urubu, igualmente detentor inicial do fogo, demonstra uma vocação para a dieta da carne podre, já que Bahira o atrai fingindo estar morto e com a carne putrefata.

Como se pode ver, enquanto no caso dos homens/índios observamos inicialmente uma negação do termo /natureza/ pela recusa em comer carne crua, secando-a ao sol, no caso dos animais percebemos uma tendência inversa. O afloramento de traços da animalidade própria desses atores discursivos relaciona-se, no nível fundamental, à negação do termo /civilização/. A emergência de uma isotopia da animalidade nos detentores iniciais do fogo parece antecipar a iminente “naturalização” destes, o que ocorre após a perda do fogo para os homens/índios. Em outros termos, essa perda do fogo representa a realização de uma já prevista afirmação do termo /natureza/ para os animais em questão.

Constatamos, desse modo, dois percursos fundamentais paralelos que estão na base da narrativa de normalização da realidade observada nos dois textos. A conquista do fogo pelos homens, como vimos, põe fim ao percurso / natureza/ → /não natureza/ → /civilização/, ao passo que a correlata perda do objeto pelos animais finda, no caminho inverso, o percurso /civilização/ → /não civilização/ → /natureza/.

## CONCLUSÃO

Os mitos indígenas analisados acima apresentam, como pudemos observar, uma narrativa extremamente organizada, mobilizando, sob uma aparente simplicidade, um complexo jogo de sentidos. Em suma, ambos apresentam, como explicamos, uma narrativa marcada por um processo de normalização da realidade no que diz respeito ao domínio técnico-tecnológico que separa os homens dos animais, sobretudo quanto ao domínio da culinária.

Neste momento, convém lembrar que a finalidade do mito como gênero é explicar a realidade, uma realidade marcada pela existência da lua no céu, das regras sociais, da morte, das práticas alimentares culturais e assim por diante. Para

fazer isso e responder de forma simbólica às necessidades existenciais do homem, o mito (re)cria um passado fabuloso, um período primordial em que a realidade, antes invertida e/ou caótica, ganha sua feição normal (BRITO, 2011, p. 32-33).

Os mitos que analisamos fazem o mesmo: para explicar uma realidade marcada pelo domínio cultural dos homens/índios e a sua ligação com a culinária (trato cultural dos alimentos), as narrativas examinadas (re)criam uma realidade anterior invertida em que o domínio cultural é privilégio de (determinados) animais. Tais textos, por isso, longe de caóticos e fabulares, cumprem de forma coerente e organizada a sua função genérica.

Além disso, nos textos investigados, o fato de os animais apresentarem um traço semântico /humano/, como vimos, é coerente com a narrativa como um todo, na medida em que ajuda a configurar a realidade inicial invertida. Também não se trata de quaisquer animais. As figuras: onça, jaguar e urubu, como vimos, são usadas como investimentos discursivos para permitir uma comparação entre diferentes práticas alimentares ligadas à carne. Essa comparação, por sua vez, deixa evidente a diferença entre o homem e os animais; o primeiro aparece na realidade normalizada como estando elevado culturalmente, ligado a práticas alimentares mediadas pela cultura, algo possível aos animais apenas num remoto passado mítico invertido.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo Casa. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BRITO, Clebson Luiz de. *Outras harmonias insuspeitas: um estudo da (in) variabilidade discursiva em mitos indígenas à luz da semiótica francesa*. 2011. 116f. Dissertação (Mestrado em Linguística do Texto e do Discurso) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

LARA, Glaucia. M. P. *O que dizem da língua os que ensinam a língua: uma análise semiótica do discurso do professor de português*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

LARA, Glaucia M. P.; MATTE, Ana Cristina F. *Ensaaios de semiótica: aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lucerna, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MELATTI, Julio Cezar. *Nota sobre a Música Craô*.

Disponível em: <<http://www.geocities.com/juliomelatti/artigos/a-musgra.htm>>. Acesso em 30 ago. 2008.

SILVA, Alberto da Costa (org.). *Antologia de lendas do índio brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1957.

## **ANEXOS**

### **Texto 1: versão craô de aquisição do fogo**

Os índios antigos não tinham fogo; comiam carne crua seca ao sol. Um deles viu um ninho de arara num buraco de uma encosta e levou o irmão da esposa, que era novinho, para apanhar os filhotes. Cortou um pau comprido e fez escada para o menino subir. Este, entretanto, ficou com medo da arara, que estava brava. O marido da irmã recomendou-lhe que fizesse um ganchinho com um ramo para puxá-la pelo pescoço. Mas a arara quebrou o ganchinho. Apesar da insistência do cunhado, o menino não conseguia puxar a arara e jogá-la pra baixo. Por isso, aquele se zangou, fez cair a escada e deixou o irmão da esposa lá em cima. Foi embora, nada contou em casa e nem a mulher perguntou pelo irmão.

O menino ficou passando fome e sede. Aos poucos a arara que trazia alimento para os filhotes se acostumou com ele, e o menino comia o buriti que ela trazia. E assim aguentou por dois meses.

Então, um jaguar que estava caçando chegou ao pé da encosta. O jaguar, vendo sua sombra projetada no chão, tentou por duas vezes pegá-la, até que se deu conta que era do menino que estava no alto. Tendo lhe perguntado por que lá estava, o jaguar ouviu-lhe a história e depois ofereceu-se para apará-lo, se ele de lá pulasse. O menino se recusou, alegando que o jaguar o comeria. O jaguar

então pediu-lhe que jogasse os filhotes de arara. O menino jogou um e depois outro, e o jaguar os comeu. Então insistiu que o menino pulasse e assegurou que não o comeria, pois já tinha comido as araras. O menino fechou os olhos e pulou.

O menino estava com fome, sede e todo sujo de excrementos de arara. O jaguar o levou a um brejo, onde ele bebeu e se lavou. Depois o jaguar o levou para casa, onde o apresentou à esposa, que queria comer logo o menino. O marido, porém, disse que iriam criá-lo.

Depois de uns dias, o jaguar saiu para caçar e deixou o menino com a mulher. A onça o ameaçou com as garras e os dentes e o menino fugiu em busca do jaguar, que teve de voltar da caçada sem nada e recomendar à esposa que não fizesse mais assim. E saiu de novo. Porém, por mais duas vezes teve de voltar porque sua mulher de novo assustava o menino e ele corria em busca de seu socorro. Só conseguiu trazer uma tatupeba, que mal serviu para a refeição.

No dia seguinte o jaguar foi caçar de novo, e mais uma vez teve sua atividade interrompida pela fuga do menino ameaçado pela onça. O marido então endireitou flechas no fogo, fez um arco para o menino e recomendou-lhe que, se fosse ameaçado, flechasse a onça bem na mão e corresse para sua aldeia, que era logo depois do morro e do riacho; a onça não o perseguiria porque estava grávida. Uma vez ausente o jaguar, a onça ameaçou novamente o menino, que a flechou em ambas as mãos e correu para sua aldeia.

Na aldeia, o menino contou ao pai que a onça tinha o fogo. Os moradores foram então à casa da onça e roubaram-lhe o fogo, que ficou gritando que pelo menos deixassem uma brasinha para ela. (MELATTI, 2008).

### **Texto 2: O roubo do fogo, dos índios Parintintin**

Antigamente Kawahiwa [autodenominação dos Parintintin<sup>4</sup>] secava a comida ao sol. Não havia fogo. O chefe dos Kawahiwás, Bahira, foi ao mato, fazer uma experiência.

Cobriu-se de cupim e deitou-se, fingindo que estava morto. Veio a mosca varejeira, viu aquele morto e foi avisar o Urubu. O Urubu era dono do fogo, e o trazia sempre consigo, debaixo das asas, dizem. O Urubu desceu do céu, então, acompanhado de outros urubus, da mulher e dos filhos. O Urubu era gente: tinha

---

<sup>4</sup> As explicações entre colchetes são do pesquisador de quem coletamos o mito. Elas aparecem originalmente como nota de rodapé, mas aqui optamos por inseri-las no corpo do texto para facilitar a leitura. Seleccionamos, porém, entre as numerosas informações que foram apresentadas na fonte, apenas aquelas que julgamos essenciais.

mãos. Preparou o moquém e pôs debaixo dele o fogo, mandando que os filhos vigiassem. Os filhos viram que o morto estava bulindo. Disseram ao Urubu. O Urubu não acreditou nos filhos; disse-lhes que fossem matando as varejeiras com as flechinhas que haviam trazido. Quando o fogo, debaixo do moquém, estava bem aceso, Bahira se levantou, de repente, e o roubou, fugindo. O Urubu saiu a persegui-lo, com a sua gente. Bahira escondeu-se no oco de um pau. O Urubu e sua gente entraram no oco do pau, atrás de Bahira. Bahira saiu do outro lado e atravessou um tabocal cerrado. O Urubu não o pôde acompanhar. Bahira chegou à margem do rio largo, largo. A gente dele, os Kawahiwias, estava na margem de lá. E era muita gente, muita. Bahira pensou como lhe levaria o fogo roubado ao urubu.

Chamou a cobra-surradeira. Pôs-lhe o fogo na costa e mandou-a levá-lo para a sua gente. Como a surradeira corre muito, logo saiu a toda. No meio do rio, porém, a cobra morreu queimada. Bahira, com um cambito [vara com ponta em forma de gancho], puxou o fogo para si. E o pôs noutras cobras. As cobras iam até o meio do rio, mas não resistiam ao calor do fogo: morriam. Bahira puxou o fogo, pegou o camarão e pôs-lhe o fogo na costa. O camarão foi até o meio do rio, mas não resistiu ao calor do fogo, morrendo queimado, todo vermelho. Bahira puxou o fogo para si de novo. Pegou o caranguejo e pôs-lhe fogo à costa. O caranguejo foi até no meio do rio, mas morreu, ficando vermelho como o camarão, que se queimara. Bahira puxou o fogo e o pôs na costa da saracura, que anda muito, foi até o meio do rio, mas morreu queimada. Então Bahira pegou o Cururu. O sapo foi aos pulos até perto dos Kawahiwias, à espera noutra margem do rio. Como já ia meio morto, de cansado, os Kawahiwias o puxaram para a terra com um cambito e uma vara. E levaram o fogo para a maloca. Bahira, do outro lado, pensou como deveria atravessar o rio largo. Mas Bahira era um grande pajé; fez o rio estreitar-se, deu um pulo por sobre as águas e foi à procura de sua gente.

Desde aquele dia os Kawahiwias tiveram fogo e puderam assar peixes e caçar no moquém. E o Cururu virou pajé. (SILVA, 1957, p. 174-175).

## O AMOR NA *ESCRITA DE SI*: CORRESPONDÊNCIA DE ABELARDO E HELOÍSA

Amanda Neves Marques Corrêa – UERJ – CNPQ  
amandanevesmc@gmail.com

### RESUMO:

Por fazer parte da natureza humana, cheio de mistérios e ilusões, o amor é alvo de interesse dos homens desde sempre: os filósofos há muito se perguntam sobre sua origem. E mais. Acreditam que pela via do amor o homem encontrará a tão almejada *felicidade*, assim como a *verdade*. Na literatura, desde muito esse tema se faz presente e permeia o imaginário dos escritores a contar grandes, e por vezes tristes, histórias de amor. Poetas cantavam os sonhos, as saudades e o sentimento não correspondido. Os mesmos sentimentos puderam ser encontrados nos mais variados tipos de escrita, como bilhetes, cartas e diários, e, um tempo depois, aos moldes dos romances. O amor pode ser criado, idealizado, almejado dentro de uma literatura de ficção, mas também pode ser apenas registrado em tom de confissão, nas escritas que se incumbem desse papel. Dentro do que se propõe este artigo, é importante ressaltar a intenção primeira que se tem um autor, ou seja, produzir uma fala escrita que vem a partir do desejo (de comunicar algo, de ensinar, de exortar, ou apenas dizer-se). Um dos teóricos utilizados será Michel Foucault em um de seus estudos intitulado *A escrita de si*. A base escolhida para ser estudada foram as cartas do casal francês, Abelardo e Heloísa, transformados em um mito universal devido a seu teor amoroso entre um notável teólogo, professor e maior filósofo do século XII e uma bela e inteligentíssima mulher bem à frente de seu tempo. Paul Zumthor e Étienne Gilson guiarão as leituras das correspondências, a saber, quatro missivas trocadas durante suas vidas monásticas em separado: duas de Heloísa a Abelardo, e mais duas de Abelardo a Heloísa. Nadiá Paulo Ferreira e Roland Barthes foram as referências escolhidas no que tange ao amor na literatura. Sob as referidas óticas, foram analisados alguns pontos distintos abordados por ele e por ela nas cartas e comparados os tipos de amor descritos pelo casal: amor paixão x amor caridade. Apenas uma leitura: devido à sua beleza, importância histórica e interesse humano pelo que diz respeito ao amor.

### PALAVRAS-CHAVE:

Abelardo e Heloísa; Amor; Escrita de si.

## O AMOR NA *ESCRITA DE SI*: CORRESPONDÊNCIA DE ABELARDO E HELOÍSA

Porque quem ama nunca sabe o que ama

Nem sabe por que ama

Nem o que é amar (...)

Fernando Pessoa – O guardador de rebanhos

## UMA INTRODUÇÃO SOBRE O AMOR NA LITERATURA

Por fazer parte da natureza humana, cheio de mistérios e ilusões, o amor é alvo de interesse dos homens desde sempre: os filósofos há muito se perguntam sobre sua origem. E mais. Acreditam que pela via do amor o homem encontrará a tão almejada *felicidade*, assim como a *verdade*. Já em Platão, n' *O Banquete*, encontra-se o mito do amor como paixão, que traria para o homem a promessa de completude. A origem do amor estaria na falta que o homem sente em si mesmo, em seu corpo, e por isso o amor nasce com a função de restituir a natureza perdida e devolver a felicidade.

Na literatura não foi muito diferente. Desde muito esse tema se faz presente e permeia o imaginário dos escritores a contar grandes, e por vezes tristes, histórias de amor. Poetas cantavam os sonhos, as saudades e o sentimento não correspondido. Os mesmos sentimentos puderam ser encontrados nos mais variados tipos de escrita, como bilhetes, cartas e diários, e, um tempo depois, aos moldes dos romances. O amor pode ser criado, idealizado, almejado dentro de uma literatura vasta que nos circunda, dentro que do se intitula dizer as “invenções da ficção”. Mas também pode ser apenas registrado em tom de confissão, nas escritas que se incumbem desse papel.

A partir do século XII, dentro da literatura ocidental, de acordo com Nadiá P. Ferreira (2004), o discurso amoroso passou a ser associado à dor, ao sofrimento e à promessa de felicidade. Essa associação foi iniciada pelos trovadores do sul da França, dando origem ao que convencionou chamar “cantigas de amor e de amigo”. Via-se, aí, o amor com a função de sublimação, ou seja, a inacessibilidade do objeto amado, resultando num sofrimento sublime. Essa escola de “Infelicidade d'Amor” influenciou durante muitos séculos a literatura no ocidente. Toda essa dor e sofrimento não foram capazes de desmistificar o poder do amor de conduzir o ser amante à felicidade, nem de encontrar nele sua plenitude. “A plenitude é inatingível porque o amor é proibido. Eis a estratégia do mito do amor: a conversão do impossível em interdição a fim de que seja mantida a promessa de felicidade” (FERREIRA, 2004, p. 8). Passado-se os tempos, com as transformações sociais e também literárias, no século XIX a dor de amor sucumbiu, dando lugar a um amor-paixão, que não mais é inatingível e nem vê nisso seu auge, mas sim, busca o prazer na união entre os corpos e na satisfação desse desejo, através do gozo.



Aqui, “o amante idealiza o amado como se fosse o objeto de seu desejo” (Idem), e é a plenitude que se pretende alcançar.

## UM POUCO SOBRE A ESCRITA DE SI

A literatura como escrita é sublimação da falha da estrutura do ser falante. Uma letra, depois de outra, mais outra... Assim nasce o desejo de escrever mais, sempre mais... até que a mão sem força pára ao último sopro da vida. A cada movimento da mão, os significantes vão tecendo relações, produzindo sentidos. Mas para isto é necessário um sujeito que deseje falar alguma coisa, qualquer coisa de *si mesmo*, dos outros ou do mundo. (grifo nosso) (FERREIRA, 2008, p. 107).

Dentro do que se propõe este artigo — analisar o amor na escrita literária, em especial na que concerne à confissão subjetiva, sem a preocupação de uma estética editorial ou objetivando um leitor modelo, é importante ressaltar, de acordo com o texto supracitado, a intenção primeira que se tem o autor, ou seja, produzir uma fala escrita que vem a partir do desejo (de comunicar algo, de ensinar, de exortar, ou apenas dizer-se).

Foucault (1983), em um de seus estudos intitulado *A escrita de si*, diz que esta tem a função de atenuar os perigos da solidão, pois ela tem o poder de alcançar os movimentos da alma e trazer à tona a verdade. Esse tipo de escrita seria utilizado nas *hopomnêmatas* e nas *correspondências*. As primeiras consistiam em espécies de livros de contabilidade, registros públicos, livros pessoais de citações, fragmentos de obras, reflexões ou pensamentos: “trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito: reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a construção de si” (FOUCAULT, 1983, p. 149). Dito isso, percebe-se que as *hopomnêmatas* referem-se a anotações de origens diversas, mas não com o intuito de confessar-se, mas somente de reunir fragmentos vários, ao longo de um período, sobre um determinado assunto, ou fixando elementos adquiridos, e construindo com eles um passado que a todo momento, ou quando necessário, é possível voltar.

## A EPISTOLOGRAFIA

A outra possibilidade da *escrita de si* é que aqui se faz relevante. As *correspondências* basicamente são textos, dos mais variados assuntos, enviados a outros, mas que também possibilitam um exercício pessoal. A carta que é

enviada também age sobre aquele que a envia. Através do gesto da escrita, ela constitui uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. “A carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia” (FOUCAULT, 1983, p. 156). Essa presença, proporcionada pela missiva, vai muito além de manter o outro a par de suas atividades diárias, suas conquistas ou derrotas, mas tende a materializar a presença do outro, sabendo que o papel, assim como as letras, tem a oportunidade de proporcionar um “contato”. Num fragmento de carta escrita por Sêneca, essa capacidade de aproximar os distantes fica muito clara:

Tu me escreves com frequência e te sou grato, pois assim te mostras a mim pelo único meio de que dispões. Cada vez que me chega tua carta, eis-nos imediatamente juntos. Se ficamos contentes por termos os retratos de nossos amigos ausentes [...] como uma carta nos regozija muito mais, uma vez que traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar (Ibidem).

Nesse sentido, escrever de si tem a função de mostrar-se ao outro, oferecendo-lhe fragmentos da sua alma num papel, possibilitando que lhe enxergue.

Pouco material é encontrado em relação a uma pesquisa epistolar voltada para o estudo literário. Carlos Ceia, em seu *E-dicionário de Termos Literários*, elenca os mais variados tipos de obras sob o título de *Correspondências*: tipo de romance; criação ficcional completa, incluindo texto e autor; coleção de cartas pessoais de escritores de interesse nacional, com prefácios, notas e comentários textuais — nessas obras, a análise investigativa tem o intuito de encontrar traços históricos de uma época ou sociedade específica; carta informativa, que desempenhava o papel da imprensa; carta formadora de opinião pública; e por fim, as cartas de amor, num texto essencialmente notado pelo domínio das paixões sobre a razão e por uma certa irracionalidade do discurso (Disponível em: [www.edtl.com.pt](http://www.edtl.com.pt)).

A pesquisa aqui proposta pretende uma análise minuciosa da subjetividade de sentimentos encontrada nas cartas, em especial as trocadas entre Abelardo e Heloísa, e mais especificamente ainda, o sentimento de amor existente nelas, já que por se tratar de cartas, os autores não tiveram outra intenção, a não ser expressarem-se um ao outro. Não se tem notícia de procedimentos metodológicos específicos para a análise epistolar dessa natureza. Os questionamentos vão se apresentando e direcionando o rumo dos estudos. Ângela Gomes ressalta a “atenção do analista para as importantes relações estabelecidas entre quem escreve, o que escreve, como escreve e o suporte material usado na escrita” (GOMES, 2007, p. 21).

Para ilustrar essa teoria a cerca da epistolografia, são expostas, ainda, outras definições de *carta*. De acordo com Aileda Oliveira, “as cartas são formas expressionais de grande valor analítico, por tentarem reproduzir uma passagem verdadeira, vivenciada, sentida, exteriorizada por quem confia na cumplicidade do receptor e do seu compromisso ético da não revelação” (Disponível em: [www.filologia.org.br](http://www.filologia.org.br)). Já Padre Antônio Vieira dizia que a carta é uma produção artística, mas nem tanto, referindo-se ao aspecto estético característico desse gênero de escritura. Em especial às cartas de amor, “a figura visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (carregada de vontade de significar o desejo)” (BARTHES, 2003, p. 45).

### **CARTAS DE ABELARDO E HELOÍSA**

A história de Abelardo e Heloísa transformou-se em um mito universal devido a seu teor amoroso repercutindo por se tratar da relação entre um notável teólogo, professor e maior filósofo do século XII e uma bela e inteligentíssima mulher bem à frente de seu tempo. Uma história que pode ser classificada como tragédia, como diz Paul Zumthor (2000), “no sentido medieval do termo: ação com final infeliz”.

Conheceram-se em 1118, ela com dezessete e ele com trinta e nove anos, e viveram um amor às escondidas, a partir das aulas que Abelardo ministrava em particular, dentro da casa de Fulbert, tio da jovem, onde, então, era acolhido como pensionista. Tempos depois a história foi descoberta e houve um grande escândalo na sociedade, especialmente por Abelardo ter seu ofício vinculado à castidade (por exigências eclesiais e também a exemplo dos grandes filósofos, como Platão e Aristóteles) e pela desonra e traição feitas ao cônego Fulbert.

A história tem seu ápice quando Abelardo sofre a amputação de seu membro, pelas mãos do tio de sua amada e, a seguir, decide entrar para a vida monástica, orientando Heloísa a fazer o mesmo. Assim como Zumthor, Étienne Gilson (2007) apresenta os documentos históricos das personagens principais deste artigo e ajudam no entendimento do contexto medievo. Poucos são os documentos a registrar esse acontecimento histórico. Dentre eles: a *Historia Calamitatum*, escrita por Abelardo a um amigo, na tentativa de consolá-lo em suas adversidades; uma série de quatro cartas trocadas entre os dois; mais três cartas de caráter administrativo, relativas ao monastério do Paraclete, criado por Abelardo e do qual Heloísa era abadessa; e, por último, uma Regra de vida

proposta por Abelardo à Heloísa e suas irmãs de congregação. Confeccionando, ainda, esse apanhado documental, um grupamento de cartas escritas por Pedro, o Venerável, a Heloísa, enquanto abade do convento de Cluny, onde Abelardo passou seus últimos anos.

Para o objetivo a que se propõe este artigo, serão utilizadas apenas as quatro cartas trocadas pelos amantes durante suas vidas monásticas em separado: duas de Heloísa a Abelardo, e mais duas de Abelardo a Heloísa. A primeira da sequência deu-se após Heloísa ter tomado conhecimento da *Historia Calamitatum* (História das minhas infelicidades), uma espécie de biografia. Nela, Heloísa cobra notícias do amado, pois estava a muito tempo sem dele saber. Roland Barthes (2003) menciona que a ausência de linguagem do objeto amado (seja ele encenado em qualquer meio) tende a trazer a sensação de abandono, e é esta sensação que percorre toda essa primeira carta: “já que havia perdido a presença corporal daquele que a havia escrito (Abelardo), ao menos as palavras reanimariam um pouco para mim a sua imagem” (ZUMTHOR, 2002, p. 89). É a presença dele que Heloísa buscava, já tão dilacerada pela separação imposta pelo castigo físico de seu marido e, também, pela tomada da vocação. Foucault fala do poder exercido pela escrita, em especial sob a forma de carta, quando diz que esta “torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia” (FOUCAULT, 1983, p. 156). Heloísa sente-se num estado de quem fica, à espera, em sofrimento, e percebe o estado de perpétua partida de seu amor. Dentro da história, normalmente quem sustenta esse discurso da ausência é a mulher, é ela quem é eternamente fiel a um sentimento e por isso espera (BARTHES, 2003).

Na primeira carta, Heloísa pede que Abelardo se digne a escrever frequentemente para pôr-lhe a par de seus infortúnios: “Eu te suplico, não nos falte por negligência” (ZUMTHOR, 2002, p. 91). Heloísa se dá conta da demora das palavras de Abelardo e por isso, apelando a seu amor e ao matrimônio contraído por eles, incessantemente, retorna a essa temática no desenrolar da primeira carta:

Nem o respeito de Deus, nem nosso amor, nem os exemplos dos Santos Padres puderam te decidir sustentar, de viva voz ou por carta, minha alma vacilante e constantemente afligida de dor! (ZUMTHOR, 2002, p. 94).

Dize-me somente, se o podes, por que, depois de nossa conversão monástica, que tu sozinho decidiste, me deixaste com tanta negligência cair no esquecimento; por que me recusaste a alegria de tuas entrevistas, o consolo de tuas cartas? (Idem, p. 98).

Uma vez que tua ausência me frustra, que pelo menos a afetuosa linguagem de uma carta (as palavras te custam tão pouco!) me traga tua doce imagem (Idem, p. 99).

Em nome do Deus mesmo a quem te consagraste, conjuro-te a me proporcionar tua presença, na medida em que isso te for possível, enviando-me algumas palavras de consolo. (...) Quando outrora me chamavas a prazeres temporais, me cumulavas de cartas (Idem, p. 100).

Barthes chama atenção para a questão do mutismo nas relações, onde “o sujeito amoroso se angustia pelo fato de o objeto amado responder parcimoniosamente, ou mesmo não responder, às palavras (discursos ou cartas) que ele lhe destina” (BARTHES, 2003, p. 255). Abelardo tenta justificar sua demora e ausência logo no início da carta em resposta à de Heloísa: “esse mutismo não se deve à negligência, mas à enorme confiança que tenho em tua sabedoria. Não pensei que tais socorros te fossem necessários” (ZUMTHOR, 2002, p. 101 \* 2ª carta). E ele continua falando sobre as possíveis cartas que ele enviará, em relação a dúvidas doutrinárias que Heloísa precisar — nesse momento ele não fala de amor, mas apenas do conforto espiritual que ele poderia prover a ela e a suas irmãs em Cristo. Para a freira isso não bastava. Nessa angústia atordoante, de um sofrer pela ausência, são embaladas todas as declarações de amor feitas por Heloísa. Ela, na necessidade de demonstrar um amor que não cabe em si, o faz por diversos elementos que serão identificados e analisados adiante.

O vocativo é um dos elementos lexicais capaz de revelar a diferença do conceito amoroso existente entre o casal: “Meu bem-amado”, “meu único amor”, “meu amado”, “meu único”. É bem diferente a forma como o teólogo trata a sua correspondente: “minha irmã bem-amada em Cristo”, “minha irmã querida”, “minha muito querida”, “esposa de Cristo”. A escolha no emprego das palavras denota o desejo de cada um: ela utiliza-os de maneira apaixonada, registrando, através deles, um sentimento de posse e de continuidade daquele amor vivido no “século” (como Abelardo chamava a vida antes do monastério); ele, com firmeza na conduta e na vocação, tenta exaltar o Amor maior que uniu ambos, e que permitiu que essa desgraça acontecesse para que pudessem se penitenciar e alcançar a salvação de suas almas.

O elemento mais forte e explícito do amor de Heloísa é a declaração direta:

Em todos os estados que a vida me conduziu, Deus o sabe, foi a ti, mais do que a ele, que temi ofender; foi a ti, mais do que a ele, que procurei agradar. Foi por tua ordem que tomei o hábito, não por vocação divina (ZUMTHOR, 2002, p. 112 \* 3ª carta).

E não obstante sabes que laço nos prende e te obriga, e que o sacramento nupcial te une a mim, de uma maneira tanto mais estreita porquanto sempre te amei, diante do mundo, de um amor sem medida (Idem, p. 94 \*1ª carta).

Os prazeres amorosos que juntos experimentamos têm para mim tanta doçura que não consigo detestá-los, nem mesmo expulsá-los de minha memória. Para onde quer que eu me volte, eles se apresentam a meus olhos e despertam meus desejos. Sua ilusão não poupa meu sono. Até durante as solenidades da missa, em que a prece deveria ser mais pura ainda, imagens obscenas assaltam minha pobre alma e a ocupam bem mais do que o ofício. Longe de gemer as faltas que cometi, penso suspirando naquelas que não pude cometer (Idem, p. 119 \* 3ª carta).

É através das lembranças ligadas ao ser amado que Heloísa alcança momentos felizes e foge de sua dura realidade.

Heloísa não mediu esforços para concretizar seu amor com Abelardo. Entregou sua pureza, sua mocidade, seus sonhos, assim como sua liberdade. Lacan diz que as mulheres ficam loucas quando amam, mas não loucas de todo, apenas não têm limites quando resolvem fazer concessões a seu homem, entregando seu corpo, alma e bens (FERREIRA, 2004). A jovem parisiense não só assim fez, como fez questão de ratificar suas atitudes em vários trechos de suas cartas:

(...) cegamente cumpro todas as tuas vontades, a ponto de, não podendo me decidir a te opor a menor resistência, ter a coragem de me perder em mim mesma, sob tua ordem. (...) meu amor tornou-se tal delírio que se arrebatou, sem esperança de jamais recuperar o único objeto do seu desejo, no dia em que, para te obedecer, tomei o hábito e aceitei mudar de coração (ZUMTHOR, 2002, p. 94-95 \*1ª carta).

Nessa linha de amor incondicional, coloca-se numa posição de submissão, que era característico das mulheres medievais do século XII, mas o faz sem medir limites ao dizer que apreciaria ter tido o papel de concubina ou “mulher de vida fácil”, pois assim, mais se humilhando, teria mais reconhecimento por parte de Abelardo e menos prejudicaria “a glória do seu gênio”.

Deus sabe que, a uma palavra tua, eu te teria precedido, eu te teria seguido sem hesitar até a própria morada do Vulcão. Meu coração me abandonou, ele vive contigo. Sem ti, ele não pode estar mais em parte alguma (ZUMTHOR, 2002, p. 99 \*1ª carta).

Proibi-me todo prazer a fim de obedecer à tua vontade. Só me reservei fazer-me toda tua (Idem, p. 100 \* 1ª carta).

Provei-te assim que reinas como único senhor tanto sobre minha alma como sobre meu corpo (Idem, p. 95 \*1ª carta).

Seu amor era tão grande que achava que a vida sem Abelardo seria o mesmo que morrer em vida, o que imediatamente remete a Camões: “Alma minha gentil que te partiste / tão cedo deste corpo descontente, / repousa tu nos céos eternamente / e viva eu cá na terra sempre triste” (RODRIGUES, 2006, p. 83).

Mas que me resta esperar, agora que te perdi? De que adianta prosseguir essa jornada terrestre em que eras meu único apoio? Em que minha última alegria, desde que todas as outras me foram proibidas, era te saber vivo? De que adianta, uma vez que tua presença me foi roubada, ela que somente podia me devolver a mim mesma? (ZUMTHOR, 2002, p. 114 \* 3ª carta).

Heloísa coloca em Deus a culpa da frustração pela não realização daquilo em que acreditou, um dia, ser sua tão sonhada felicidade – o impossível, ou seja, aquilo que poderia ter sido, mas nunca será. “Justamente por isso, o mito da Felicidade se constrói em torno de estórias infelizes que retratam um desfilar de frustrações que conduzem ao sacrifício do sujeito” (FERREIRA, 2008, p. 83).

Não consigo suscitar em mim um arrependimento capaz de aplacar a Deus. Não cesso, ao contrário, de acusar sua crueldade a teu respeito. Eu o ofendo com movimentos de revolta contra sua vontade, em vez de pedir, pela penitência, sua misericórdia (ZUMTHOR, 2002, p. 118 \* 3ª carta).

Mantém-se de maneira linear a característica passional encontrada na escrita de Heloísa. Gilson (2007) afirma que a arrebatadora paixão que a domina parece ter sido total desde o início.

A escrita de Abelardo apresenta-se de forma distinta. Deixa claro que sentiu um amor forte e carnal por sua esposa, mas que agora ela é apenas sua irmã em Cristo: “querida outrora no século, muito querida hoje no Senhor” (ZUMTHOR, 2002, p. 102 \* 2ª carta). Por momentos, cita o valor da oração das “esposas por seus esposos”, mas sem demonstrar algum afeto específico a esse respeito. Ele pede a ela, a ela e as suas irmãs, a orar a Deus para que Ele o conserve vivo e livre de suas temeridades, repetindo uma citação bíblica: “as mulheres obtiveram a ressurreição de seus mortos!”, e complementa: “O voto de abstinência e castidade, pelo qual as mulheres se consagram a Deus, o tornam mais atento e mais propício” (Idem, p. 106 \* 2ª carta). Fala ainda da forte união *religiosa* que os une até que, novamente, pede sua intercessão para “aquele que lhe pertence pessoalmente” – um dos primeiros, senão o primeiro, registro direto de afetividade relacionado ao estado de vida em que, até então, eram vinculados, e cita, a seguir, alguns exemplos bíblicos de homens felizes por terem encontrado uma esposa virtuosa.

Na última carta, tenta de maneira mais veemente consolar e retirar do coração de Heloísa o amargor que se instalou em relação a Deus. De acordo com as Escrituras, ele lembra que o Pai só castiga a quem ama, aqueles que têm como filhos, e ainda diz que o senhor não julgará duas vezes, e que esse

castigo não se repetirá. Nesta missiva, trata Heloísa como sua superiora, pois agora ela desposa o seu Senhor e tem, sobre ele, direito de autoridade. Continua por dizer que é a perfeita *caridade* que os liga, e não um amor carnal.

Por fim, relata seu amor verdadeiro: “À hora mesmo em que, perdido de amor, eu aspirava a te reter para sempre junto a mim, Deus aproveitou essa ocasião para nos reconduzir junto a ele” (ZUMTHOR, 2002, p. 142 \*4ª carta). Diz que é Jesus que a ama verdadeiramente, e não ele. “Meu amor, que nos arrastou a ambos no pecado, chamamo-lo de concupiscência, não de amor. Eu aliviava em ti minhas miseráveis paixões: eis tudo o que eu amava. Mas seria justo dizer que sofri por ti, contra minha vontade. Não por amor por ti, mas por constrangimento. Não por tua salvação, mas por tua dor” (Idem, p. 147 \*4ª carta). Não é encontrado traço de paixão romântica em Abelardo; nada mais que luxúria, como ele próprio reconhece, citando a beleza de Heloísa; e orgulho, por se tratar da extensão de sua cultura literária (GILSON, 2007).

“Somos um no Cristo, uma única carne pela lei do casamento. Nada do que te diz respeito me parece estranho (...) E eis que tu me tens por servidor (...) eu que outrora tu tinhas por teu senhor. Mas um amor espiritual mais que o temor me prende a teu serviço” (ZUMTHOR, 2002, p. 149 \*4ª carta). E assim ele termina a carta: “Saudação no Cristo, esposa do Cristo. No Cristo sê forte. Vive para o Cristo. Amém”. Na verdade, Abelardo tenta dessexualizar Heloísa e assim vesti-la com uma imagem da virgem, na exaltação de seu ideal de virtudes.

No caso entre Abelardo e Heloísa houve uma inversão no que concerne ao amor concebido ao longo dos séculos dentro da literatura. Como mencionado anteriormente, dentro do período citado, século XII ao XIX, no início o amor era regido pelo código cortês, numa relação entre sujeito e objeto que se sustentava na falta do objeto — amor impossível, inatingível — e era essa estrutura de falta que o sustentava. Depois, passados séculos, esse amor-cortês transubstanciou-se em amor-paixão, onde o objetivo não era mais a idealização, mas a satisfação do desejo na união dos corpos. A história de amor aqui analisada inverte os papéis: Abelardo e Heloísa relacionam-se através de um amor-paixão, voluptuoso, onde de dois corpos buscava se fazer um, através dos prazeres carnavais experienciados. Devido a tantos infortúnios e aos obstáculos a que foram submetidos, já aqui relatados, esse amor deixou de ser voluptuoso, segundo uma ótica circunstancial — e não na análise em separado da abordagem do amor realizada na escrita de cada um. O amor do casal



francês, depois de sua entrada na vida eclesial, se aproxima do amor *agalma* (do grego, amor dissociado do querer) que exige que o amador renuncie à coisa amada. O amor vivido por ambos, não renunciou ao amor, mas ao objeto amado. A isso especialmente se dirige a Abelardo, o mentor da vida religiosa de ambos.

Os moldes cristãos, tão severamente impingidos à época medieval, relacionavam o desejo à paixão, que levava ao pecado e à culpa — mesma história encontrada no episódio do Paraíso do Éden — e o amor, o sublime, o idealizado através do amor cortês, leva à salvação — este passou a ser buscado por Abelardo depois de sua conversão e entrada para a vida monástica.

De fato, a transformação do amor aconteceu em Abelardo, e não em Heloísa. Ele acolheu de coração a profissão religiosa e inclinou-se inteiramente ao serviço a Deus, buscando conduzir Heloísa ao mesmo caminho, fazendo daquele amor carnal, abastecido pela concupiscência, gradativamente tornar-se um amor tranquilo e termo. Ela continuava com os mesmos sentimentos, e em nada aparentava se preocupar com a salvação de sua alma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da exposição de elementos teóricos sobre o amor na literatura e a construção da *escrita de si*, caracterizando uma relação confessional na escrita das *correspondências*, foram aqui analisadas as cartas trocadas entre os amantes franceses do século XII, Abelardo e Heloísa.

Partindo-se do princípio da informalidade literária devido a não possuir cunho editorial, foi encontrado alto teor subjetivo nas referidas cartas, em especial no tema central desta pesquisa: o amor. Inicialmente, foram analisados alguns pontos distintos abordados por ele e por ela: a falta do outro, a ausência ou demora de notícias, o amor declarado, a submissão amorosa, a busca pelo ideal de santidade através de uma vida eclesial, a revolta contra Deus, entre outros.

A seguir, foram comparados os tipos de amor descritos pelo casal, e foi verificado que se trata de declarações de sentimentos distintos: nas cartas, Heloísa declara nutrir um amor-paixão, o mesmo sentido outrora, quando havia a relação corporal, e sofre pela não correspondência e/ou não possibilidade de sua retribuição; já Abelardo, inserido e absorto em sua nova condição eclesial, abriu mão desse sentimento passional, dando espaço a outro, o amor caridade, que se deve ter, segundo ele mesmo, a todo irmão reconhecido no Cristo.

Foi percebido, por fim, uma contramão no que, convencionalmente, seguiria os cursos (tidos como) normais na história das sociedades: nesta história, o amor-paixão, onde há encontro dos corpos em busca da realização pelo prazer, foi o primeiro amor, numa época em que este era abominado. Com o passar dos tempos, devidos às circunstâncias, esse amor se aquietou, ou teve que fazê-lo, de maneira especial na escrita de Abelardo, pela impossibilidade de ter consigo o objeto amado.

De forma alguma este estudo teve a pretensão de finalizar o tema aqui abordado, foi feito apenas sob uma ótica — o amor declarado na escrita de si nas cartas de Abelardo e Heloísa, a partir do embasamento de determinados teóricos, determinados *a priori*. Somadas outras teorias, ou estas alteradas, possibilitariam novos rumos a este estudo. Fica em aberto, dessa maneira, mesmo depois de volumosos estudos a cerca desse notável casal francês, um leque de vastíssimas possibilidades de estudos e novas descobertas no que diz respeito a Abelardo e Heloísa, pela sua beleza, importância histórica de uma época e, também, pelo interesse que as histórias de amor produzem nos homens, produziram e sempre produzirão.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção Roland Barthes).

FERREIRA, Nadiá P. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Passo-a-passo; 38).

\_\_\_\_\_. *O amor na Literatura e na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si In.: *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense, 1983. p. 144-162.

GILSON, Étienne. *Heloísa e Abelardo*. Trad. Henrique Ré. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

OLIVEIRA, Aileda de Mattos. *Epistolografia e Linguagem*. Revista Philologus, Ano 3, nº 08. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3%288%2928-38.html> Acesso em: 25 maio 2012.

ROGRIGUES, Marina Machado. *Camões e os poetas do século XVI*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

ZUMTHOR, Paul. (apres.) *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. Trad. Lúcia Santana Martins. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Gandhara).

## O ASSASSINATO DO REAL EM JEAN BAUDRILLARD E A DIMENSÃO SIMBÓLICA DA LINGUAGEM: COMO ENSINAR LITERATURA NA ESCOLA?

SILVA, Gisele R.  
UFRJ/CAPES – giselere@gmail.com

### RESUMO:

Este ensaio propõe uma reflexão sobre o ensino de Literatura na Educação Básica, em uma era em que a ultra-simplificação das linguagens digitais prevalece sob sua dimensão simbólica e mágica. Para tanto, utilizaremos as contribuições filosóficas de Jean Baudrillard (2001), e as concepções teórico-críticas de Florencia Garramuño (2001) e Karl Erik Schollhammer (2003, 2007, 2009), no que diz respeito ao par literatura e realidade midiática, para em seguida estender a reflexão às contribuições de Antonio Candido (1995) e Ana Cristina dos Santos (2005), sobre o ensino de literatura no contexto escolar.

### Palavras-Chave:

Assassinato do Real, Literatura, Ensino, Educação Básica.

*Ilusão é a regra geral do universo; a realidade não é mais que uma exceção.*

Jean Baudrillard

*Se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação.*

Karl Erik Schollhammer

O poeta, ensaísta e crítico literário brasileiro Antonio Candido (1995), em seu ensaio *El Derecho a la Literatura*, nomeia *literatura*, em um sentido mais amplo possível, como criações de toque poético, ficcional ou dramático presentes em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, perpassando desde o que denominamos folclore, lendas e ditos populares, até as formas mais complexas de produção escrita das grandes civilizações. Sua premissa, com a qual estamos de acordo, é de que a literatura é a manifestação universal de todos os homens, uma vez que não há ser humano, não há povo que possa viver alheio à sua existência, ou seja, sem a possibilidade de entrar em contato com algum tipo de fabulação<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Todas as traduções do ensaio *El Derecho a la Literatura*, de Antonio Candido, 1995, presentes neste estudo são de nossa autoria.

A partir desta definição para o termo *literatura*, nossa proposta neste ensaio é refletir, pautando-nos em uma pequena fração dos debates atuais que envolvem a relação entre literatura e realidade midiática, sobre a questão de seu ensino no contexto da Educação Básica.

O sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (2001), em seu ensaio “O assassinato do Real”, em *A ilusão vital*, defende que se o mundo real e histórico, permeado de tensões e contradições, sempre esteve em crise, a crise contemporânea<sup>2</sup> é outra. Trata-se de um estado de catástrofe que não implica a aniquilação da linguagem, mas a incorporação desta a um ciberespaço promotor do aniquilamento de sua dimensão simbólica: sua materialidade, multiplicidade e magia.

Em outras palavras, há a configuração de uma espécie de crime metafísico que envolve o extermínio do real, não em seu sentido físico, mas, essencialmente, metafórico. A ideia de extermínio, neste contexto, aponta para um movimento em que todos os seres ultrapassam seu próprio fim, sua própria finalidade, rumo a uma não existência de realidade, ou motivo determinado para existir. É como se, sem que fosse perceptível, toda a humanidade subitamente houvesse abandonado a realidade e, tudo o que aconteceu, desde então, supostamente não foi verdadeiro, embora nós, supostamente não percebemos.

Baudrillard (2001) explica que o ponto cego atual pauta-se no fato de que nada mais é verdadeiro ou falso e, sim, tudo perambula indiferentemente entre a causa e o efeito, a origem e a sua finalidade. Seu questionamento aponta para a seguinte reflexão (2001, p.69):

Isso é reversível ou irreversível? Podemos retornar ao ponto em que a linha da História foi quebrada e nos projetar para o outro lado do espelho? Podemos sobreviver às metástases do Real da mesma forma como sobrevivemos à morte de Deus? Devemos nos dedicar à sobrevivência ou ao renascimento? Eu gostaria de dar uma resposta, mas promessas de futuro seguem a mesma trilha das lembranças do passado: elas desaparecem junto com o próprio princípio de realidade.

A realidade, nesta perspectiva, é um conceito atrelado a todo o sistema de valores conectado a este princípio, ou ainda, nas palavras de Baudrillard (2001: p.69) “o real enquanto tal implica uma origem, um fim, um passado e um futuro, uma cadeia de causas e efeitos, uma continuidade e uma racionalidade”. Não há real sem a presença destes elementos, organizados em uma configuração

<sup>2</sup> Adotamos o conceito de *contemporâneo* elucidado por Karl Erik Schollhammer, em “Que significa literatura contemporânea?”, apresentação do seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, 2009, p.9, na qual afirma que “o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”.

coletiva do discurso, e seu desaparecimento constitui, assim, o deslocamento de toda essa constelação.

No entanto, cabe destaque à ressalva de Baudrillard (2001) sobre o fato de que o crime só seria perfeito, se o processo de virtualização fosse realizado inteiramente. Trata-se de um crime cuja arma é o próprio crime, na medida em que nenhum sujeito, nenhuma classe, nenhum grupo pode ser acusado da responsabilidade total desta hiper-realização incondicional e radical do real. Há um exercício simultâneo do sujeito enquanto assassino e vítima, provocando um efeito pervertido de sensação de irresponsabilidade, característico do *Crime Perfeito*.

Se, por um lado, denominamos progresso, modernidade e liberação um processo de racionalização que parece irreversível, por outro, este está tornando-se exponencial e caótico, uma vez que sugere uma escrita automática do mundo, pautada em uma realidade virtual automatizada e operacionalizada.

Neste novo cenário, a humanidade perde o sentido de existência porque seu conjunto de subjetividades, concernentes às suas funções tradicionais – críticas, políticas, sexuais – tornam-se funções sem fins específicos, em um mundo virtual. Sua possibilidade de existência restringe-se, neste caso, a possíveis simulações falsas e fugazes. A tecnologia parece mover-se sobre nós como uma compulsão de progresso expansivo, que, debruçada em um ideal de “rodovias da informação”, parece desinformar-nos quanto à realização concreta do real. Nas palavras de Baudrillard (2001: p.71-72):

Na realidade virtual, a transparência absoluta converge com a simultaneidade absoluta. Chamamos este curto-circuito e a instantaneidade de todas as coisas na informação global de “tempo real”. O tempo real pode ser visto como o Crime Perfeito perpetrado contra o próprio tempo: pois, com a ubiquidade e a disponibilidade instantânea da totalidade da informação, o tempo atinge o seu ponto de perfeição, que também é o seu ponto de desaparecimento. Porque, naturalmente, um tempo perfeito não tem nem memória nem futuro.

Acreditamos que o cerne da assertiva de Baudrillard (2001: p.72), sobre o lugar do real na época da cultura de massa, está na seguinte defesa:

Se o Real está desaparecendo, não é por causa de sua ausência – ao contrário, é porque existe realidade demais. Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe um fim na comunicação.

Na perspectiva do autor, a linguagem como viés de troca simbólica torna-se uma função inútil, na era da computação, se considerarmos que não

lidamos mais com a dialética da falta e da alienação, onde o referente do sujeito, bem como a dialética entre sujeito e objeto, sempre se encontram em posições filosóficas fortes e ativas, mas, sim, vivemos um *deslocamento* para o mundo virtual, no qual a condição de permanência está na privação total do *outro*, ou mesmo de qualquer alteridade, ou negatividade.

Neste mundo virtual, não há tempo para o imaginário<sup>3</sup> porque tudo que existe como sonho, ideia, fantasia, será imediatamente realizado, operacionalizado. Segundo Baudrillard (2001), acontecimentos reais sequer têm tempo de se realizar porque estão precedidos de sua realização virtual. Trata-se de uma tentativa de construção de um mundo inteiramente positivo, perfeito, distanciado de mal estares ou negatividades de qualquer espécie.

Esta visão condiciona a mutação inevitável de um estado crítico para um estado catastrófico, cuja origem da crise está no excesso de fenômenos extremos de realidades, informações e positivities. Para enfrentar-se a este estado paradoxal das coisas, Baudrillard (2001) alude ao fato de ser necessária uma visão igualmente paradoxal de um mundo que caminha rumo ao delírio. Em outras palavras, não devemos mais deter-nos em qualquer princípio de verdade, causalidade ou norma discursiva e, sim, consentir tanto a singularidade poética dos acontecimentos quanto a incerteza radical que os mesmos inspiram.

A renúncia à verdade, bem como aos protocolos da experimentação, não parece fácil, por implicar a permanência do sujeito no lado enigmático, ambivalente e reversível do pensamento. A verdade, nesta conjuntura, não representa mais a solução, embora talvez na História ou na linguagem, possa-se almejar, ainda, a prometida resolução poética do mundo. Baudrillard (2001) elucida que o *status* real da linguagem humana comum hoje é elucidativo, pois esta é confrontada pela fantasia hegemônica de uma comunicação global e perpétua denominada a Nova Ordem, o novo ciberespaço da linguagem, no qual a ultra-simplificação das linguagens digitais prevalece sob sua dimensão simbólica e mágica.

O *Crime Perfeito* é contra a própria linguagem. No entanto, uma vez que este nunca é integralmente perfeito, a resistência mais singular ao processo de virtualização destrutiva encontra-se na irredutibilidade e poder desta mesma linguagem, a qual não apenas está viva, como também representa o mais eficaz freio ao extermínio global do significado.

3 Adotamos neste estudo o conceito de imaginário, segundo o teórico francês Gilbert Durand, 1998, p.6, definido como um "museu [...] de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas". Cf. DURAND (1998).

Baudrillard (2001: p.78) afirma que o jogo ainda não cessou, mas não se pode dimensionar ainda de quem terá *a última palavra*. Trata-se de um *Crime Perfeito* justamente porque nunca acontece, porque “entre as coisas existe sempre um hiato, uma distorção, uma brecha que impede qualquer redução do semelhante ao semelhante”. Ainda nas reflexões do autor (2001: p.78):

Nunca estamos exatamente presentes para nós mesmos, nem para os outros. Portanto não somos exatamente reais uns para os outros, sequer o somos para nós mesmos. E esta alteridade radical é a nossa melhor chance – nossa melhor chance de atrair e ser atraído por outros, de seduzir e ser seduzido. Falando simplesmente, é a nossa chance na vida.

O convite é rumo à luta pela imperfeição criminosa do mundo, contra este suposto paraíso de tecnicidade e virtualidade, contra esta tentativa de construção de um universo totalmente positivo, racional e verdadeiro. Há que se resgatar os vestígios da opacidade e do mistério. O cenário contemporâneo aponta para uma submissão humana a um excesso de destino e uma ausência da ilusão, ocasionada por um extremo de realidade, segurança e eficiência tecnológica. A ameaça da humanidade, segundo Baudrillard, encontra-se nesta promessa de proteção e positividade, entendidas como a “salvação” incondicional propiciada pelas novas tecnologias.

O modo como a humanidade se relaciona com a experiência, nesta conjuntura, também adquiriu novo formato. Embora no decorrer da história o conceito de experiência tenha assumido distintos significados, como bem salienta a investigadora e crítica literária Florencia Garramuño (2001: p.34), em seu ensaio “Os restos do real – literatura e experiência”, não é só seu conceito o que tem mudado a partir da modernidade, e sim, “a própria experiência, estremecida na irrequieta torrente do devir histórico, encontrar-se-ia, segundo vários pensadores, num estado terminal”.

Segundo a autora, a modernidade traz um conceito de existência caracterizado por uma dissolução cada vez mais dramática da experiência, e é o lugar da *escrita literária* neste cenário, o que nos interessa como reflexão neste estudo. Nas palavras de Florencia Garramuño (2001: p.34-35):

No decorrer dos anos, a literatura tem se relacionado de diferentes maneiras com o que em cada um desses momentos chamou-se experiência. No seu modo de relação com a experiência, no gênero e na forma que a literatura adquire para falar dela, na forma pela qual a literatura constitui experiência, definem-se também os diferentes conceitos do que é o literário e do que não é, do que é a literatura e qual é a sua função e o seu papel na sociedade. Até que ponto



determinadas concepções da experiência privilegiam certas formas literárias para serem narradas e não outras? De que forma a literatura influi na construção de uma determinada concepção da experiência e, por sua vez, de que forma um determinado conceito histórico de experiência resulta em formas literárias que se adequem a esses conceitos de experiência?

A escrita literária é um dos espaços de exibição desta historicidade do conceito de experiência. Experimentações vitais que logrem converter-se na marca histórica de uma época, tais como o exílio, a guerrilha, a militância política, o descobrimento do corpo, o suicídio e a morte, apontam, de acordo com Garramuño (2001, p.35), “para a emergência de outras formas de experiência, dramaticamente mais intensas, mas sem dúvida não necessariamente relacionadas com uma decantação do saber ou uma narração linear, completa e totalizante, dessa experiência”.

Trata-se de uma busca por experimentações que desloquem o sujeito de si mesmo, de maneira a lançá-lo não apenas para fora da representação, como também para além da existência vivida, de modo a construir textos literários nos quais transitem sujeitos espectrais, dotados de certo esvaziamento de identidade fixa, estável, a partir de uma história que os constituam.

Garramuño (2001) defende que há na modernização capitalista uma espécie de “câncer do sujeito” que se faz evidente na despersonalização, na distância da individualidade, na generalização da experiência, a qual poderia pertencer a qualquer sujeito, mas, na verdade, não deixa de ser subjetiva.

O questionamento sobre o sujeito, cuja relevância se tem recuperado em nossa era, já não objetiva atribuir-lhe um trono todo-poderoso, devido a tomada de consciência das noções de fragmentação e desmembramento do ser, a partir da modernidade. Ao contrário, o foco do questionamento se centra no reconhecimento de que os embates com a noção de sujeito e de autor convertem-se em conceitos fora de tempo e de espaço na realidade contemporânea.

Nas palavras da autora (2001, p.36) “a partir desse sujeito com fronteiras porosas pelas quais pode penetrar uma realidade que o desborda, a escritura do real despedaçado permite pensar em uma forma de experiência diferente”. Parece ser este o grande alvo contemporâneo, conforme salienta o investigador e crítico literário Karl Erik Schollhammer (2003), em seu ensaio “À procura de um novo realismo: Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, em *Literatura e mídia*, quando afirma que a característica da época contemporânea é o

questionamento radical da realidade, bem como de sua produção de imagens e simulações pelos meios de comunicação e tecnologia.

Há, segundo Schollhammer, uma demanda de referencialidade, uma procura por uma “realidade real”, na arte e cultura contemporâneas, como representação estética e literária da realidade mais adequada a este momento histórico e cultural. Há, ainda, uma tendência ao ressurgimento de uma literatura testemunhal, que dê voz a figuras normalmente excluídas do universo literário, como prostitutas, criminosos, meninos de rua, presos, ex-presos, o que demonstra certo fascínio por vozes marginais, componentes de uma realidade excluída, que, atualmente, ganham espaço no mercado editorial.

Schollhammer (2003, p.80) defende uma substituição da “virada linguística” por uma “virada pictórica” na literatura e nas artes contemporâneas, propiciada pela “capacidade de intervenção das imagens nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política”. É o impacto da predominância de uma cultura visual o grande motivador deste cambio. As verdades da arte, da religião e da ética, por seu lado, incorporam basicamente o papel de opinião pessoal, ou ainda, transformam-se em temas privados, sem importância objetiva.

A investigadora Heidrun Krieger Olinto (2003: p.62-63), em seu ensaio “Processos midiáticos e comunicação literária”, em *Literatura e mídia*, explica o seguinte:

O crescimento quantitativo de ofertas midiáticas rivais – ficcionais ou não ficcionais – resultou na experiência de mudanças qualitativas das estruturas comunicativas sociais a partir de sua própria infraestrutura medial. Hoje essas ofertas midiáticas passaram a ser consideradas como fatores relevantes da própria realidade social e transformaram-se em objetos de investigação acerca do seu papel no processo da organização e auto-organização de experiências de realidade via comunicação. E, nesta ótica, os estudos de mídia aproximam-se de questões levantadas pela teoria do conhecimento e discutem também com atenção especial questões vinculadas à concorrência entre comunicação verbal e comunicação visual.

Se, por um lado, é certo que a literatura sempre se manteve em diálogo com as artes plásticas, por outro, há, com a evolução dos meios tecnológicos de comunicação visual, tais como a fotografia, cinema, televisão, propagandas e tecnologia virtual, uma redefinição do papel do livro e da leitura, apontando para o que Schollhammer (2007: p.12) denominará como “um novo *paradigma visual* na representação contemporânea”.

Para o autor, embora a suposta semelhança entre literatura e artes visuais tenha se tornado um conflito crescente desde o Renascimento, a concepção atual da relação entre literatura e imagem já não se restringe ao encontro da obra literária com a obra visual, e sim, deve ser entendida no âmbito mais abrangente da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novos modos de representação visual.

A “virada pictórica” a qual nos referimos anteriormente se explica justamente pela expansão explosiva da cultura visual, na qual a imagem acaba por se tornar um paradigma, na concepção de Schollhammer (2007: p.15), tanto quanto a linguagem o foi nos anos 1960, período da “virada linguística”. A imagem não configura, assim, apenas um tema que desperta singular interesse, mas uma característica cultural predominante. Nas palavras do autor:

O paradoxo que caracteriza nossa contemporaneidade é o de que, por um lado, estamos de maneira óbvia na era da imagem digital, do vídeo, da tecnologia cibernética e da reprodução eletrônica que vem produzindo formas de “simulação visual e ilusionismo com poderes sem precedentes”, e, por outro, vivemos ainda o medo da imagem como ameaça contra a cultura do livro, um medo com origens tão antigas quanto a própria imagem.

Em *Além do Visível: o olhar da literatura*, Schollhammer (2007) afirma que as novas tecnologias representativas põem em relevo, de modo cada vez mais incidente, a mescla dos textos com as imagens. No entanto, faz ressalva a que “parece impossível conciliar o signo linguístico com o signo visual na ideia de tradutibilidade de um pelo outro. Nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal nem tampouco como puramente visual”. Já não se pode mais pensar, nesta perspectiva, a imagem como representação da palavra e o texto como explicação da imagem.

Nesta conjuntura, o escritor contemporâneo, como bem elucida Schollhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*, parece ter como força motriz uma necessidade urgente de relacionar-se com sua realidade histórica, embora esteja consciente de sua incapacidade de captá-la no seu *aqui e agora*, em sua especificidade presente. O autor alude a uma escrita que existe para impor-se, para vingar-se, para ambiciosamente ser eficiente no seu ímpeto de alcançar a realidade específica do contemporâneo.

A literatura continua sendo um caminho para se relacionar e interagir com um mundo cuja temporalidade é de difícil captura. A literatura foi e é um

mecanismo de busca pela integridade do humano, a partir da compreensão da realidade que o circunda<sup>4</sup>. Seu espaço em nossa era contemporânea denota singularidade porque talvez, como alguns críticos consideram, esta se caracterize por uma busca pela *presentificação*, ou dito em outras palavras, “para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um *ainda não* ou um *já era*” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.12).

É neste ponto que desejamos, por fim, refletir sobre a necessidade do ensino de literatura na Educação Básica da era contemporânea, não como um pretexto para o ensino de conteúdos gramaticais ou lexicais, mas respeitando a *especificidade* do discurso literário, bem como sua capacidade de promoção da autonomia do sujeito.

Ao regressarmos à perspectiva de Antonio Candido, com a qual iniciamos este estudo, podemos ressaltar sua defesa do acesso à literatura, não apenas em suas manifestações populares, mas também em suas produções mais eruditas, como um *direito* de todo indivíduo. Sobre o papel da literatura na formação humana, o autor destaca que há um paradoxo no modo como os educadores preconizam e, ao mesmo tempo, temem o efeito dos textos literários. Existe um conflito entre a ideia convencional de uma literatura que *eleva e edifica*, e sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, que, ao manifestar-se em uma complexidade variada, acaba por ser comumente rechaçada pelos educadores.

Candido (1995) explica que a literatura nem *corrompe* nem *edifica*, e sim, ao trazer livremente em si mesma o bem e o mal, humaniza em um sentido profundo de se fazer viver. A função da literatura guarda relação com a própria complexidade de sua natureza, o que explica seu caráter contraditório, embora humanizador<sup>5</sup>.

A literatura, na visão do autor, possui três aspectos básicos: é uma construção de objetos autônomos, com respeito à estrutura e significado; é uma forma de expressão, já que manifesta as emoções e a visão de mundo dos indivíduos e grupos e, por fim, é uma forma de conhecimento, inclusive como

4 Sugerimos a leitura do artigo “Mundo virtual e paisagens digitais: a literatura no contexto das mídias digitais interativas e da cultura da imagem”, da investigadora brasileira Martha Alkimin, 2011, a qual afirma que “longe do imaginário literário ou filosófico, na nossa cidade midiática, real e faminta, parece que estamos amputados de poesia, de futuro, de projeto coletivo. O trânsito saturado de sua paisagem é também entrecortado pelas infovias da tecnoesfera. Nelas trafegam o consumo como valor em substituição à defesa dos direitos fundamentais da pessoa humana, a estetização dos corpos a qualquer preço, o entretenimento alienado e sem consequência, o abandono da infância à erotização precoce, o culto do eu, cada dia mais super exposto em sua frivolidade, a notícia, as guerras, as catástrofes em tempo real...A vida real em tempo real produzindo toda sorte de ficções - culturais, sociais, tecnológicas – que se convertem em modelos de realidade. E paradoxalmente quanto mais midiáticos e virtuais, tanto mais clamamos pela vida real em tempo real”.

5 Antonio Candido, 1995, p. 161, define o termo *humanização* como o processo que imprime ao homem os aspectos que julgamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, a afinação das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o sentido da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. Na perspectiva do autor, a literatura desenvolve nossa cota de humanidade, uma vez que nos torna mais compreensivos e abertos com respeito à natureza, à sociedade e ao semelhante.

incorporação difusa e inconsciente. O efeito das produções literárias resulta da fusão de tais aspectos, de modo que não se trata da constituição de uma experiência inofensiva, mas de uma aventura transgressora de convenções.

Cada sociedade cria suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas, concernentes com seus impulsos, crenças, sentimentos, normas, a fim de estabelecer em cada um dos indivíduos sua presença e atuação. Nas palavras de Candido (1995: p.156):

Por isso que em nossas sociedades a literatura foi um instrumento poderoso de instrução e educação [...]. Tanto os valores que a sociedade preconiza como os que considera prejudiciais estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, brindando-nos assim a possibilidade de que vivamos os problemas dialeticamente. Por isso, tanto a literatura institucionalizada como a literatura proscrita – tanto a que os poderes sugerem como a que surge dos movimentos que negam o estado de coisas predominante – resultam indispensáveis.

Ainda sobre as reflexões do autor (1995: p.155), no tocante ao direito à literatura:

A literatura é o sonhar desperto das civilizações. Portanto, assim como não nos parece possível alcançar o equilíbrio psíquico se não sonharmos durante as horas de descanso, talvez não exista o equilíbrio social sem a literatura. Desta maneira, esta configura um fator indispensável de humanização e, por isso, confirma o homem em sua humanidade, inclusive porque atua, em grande parte, sob o subconsciente e sob o inconsciente. Neste sentido, pode ter uma importância equivalente às das formas conscientes através das quais se inculca intencionalmente, como a educação familiar, grupal ou escolar.

O caráter de *todo organizado* da obra literária torna-nos capazes de ordenar nossa própria mente e sentimentos, o que, por conseguinte, nos auxilia na organização de nossa visão de mundo. Conforme salientou a pesquisadora Ana Cristina Santos (2005), em seu artigo *El género literario y la comprensión lectora en las clases de E/LE*, “todo texto deve ser compreendido segundo seu conteúdo sociocultural e sociológico, o valor pragmático e o conteúdo linguístico. Ao texto literário, deve-se acrescentar, além dos aspectos citados, o sentido estético, ou seja, sua natureza literária<sup>6</sup>”.

Há que se desenvolver, assim, tanto a competência leitora quanto a literária. A partir deste objetivo, a autora ressalta a necessidade de que o docente utilize uma diversidade tipológica em suas atividades de compreensão leitora, como mecanismo de fomento à percepção do aluno de que, em uma sociedade,

<sup>6</sup> Todas as traduções do artigo *El género literario y la comprensión lectora en las clases de E/LE*, da pesquisadora brasileira Ana Cristina Santos, 2005, presentes neste estudo são de nossa autoria.

há diversos tipos de textos, construídos com finalidades variadas. Além desta consciência, desenvolve-se, com esta prática, o conhecimento intertextual e a competência comunicativa do educando, de modo a estimulá-lo a distinguir as variadas estratégias das quais se utiliza para o processo de compreensão leitora.

Santos (2005) elucida que a maioria dos manuais de ensino de língua na Educação Básica utilizam-se dos textos literários como pretexto para ensino de uma destreza comunicativa específica ou como abordagem de algo sobre a cultura da língua estudada, de modo que estes são explorados apenas como mecanismo de acesso a uma temática, sem que haja nenhuma formulação de atividade proposta sobre a mesma.

São os textos literários, nesta perspectiva, subutilizados com propósitos restritivos, minando sua riqueza linguística, cultural e estilística. Nesta conjuntura, Santos (2005) faz ressalva ao fato de que a linguagem literária não é sinonímica à linguagem discursiva. Se na linguagem discursiva há uma finalidade prática, a qual pretende transmitir conteúdos específicos, de modo que a forma só ganha relevância quando implicada em refletir com exatidão e correção o conteúdo a ser assimilado, na linguagem literária, por sua vez, forma e conteúdo caminham juntos. Nesta última, a forma interessa tanto ou mais que o conteúdo, pois também possui capacidade de dizer o que nenhum outro discurso logra fazê-lo.

Santos (2005) explica que o *que* se diz e o *como* se diz são de igual relevância no âmbito literário. O enunciador guia-se, neste caso, pela finalidade estética, ou seja, pela sua intenção de criar beleza mediante o uso da língua, empregando, para tal, a linguagem literária. Para a autora, o efeito primordial do uso estético da língua é a *autossuficiência* que concede à palavra, da qual carecem os outros tipos de discursos mais práticos e imediatos.

Há, no discurso literário, abertura à ambiguidade, ao subjetivismo, ao uso mais conotativo das palavras, de modo a criar simbologias que convidam o leitor a mergulhar em um universo afetivo, plurissignificativo, o qual aponta para uma interpretação mínima da qual não se pode fugir, ao mesmo tempo em que abre espaço para a recriação imagética e interpretativa propiciada pela relação texto-leitor.

Sobre o papel docente, além de assumir a *especificidade* e *riqueza* do texto literário, na formulação das atividades de compreensão leitora, lhe cabe, também, considerar a existência de um aluno *real*, de modo a analisar com coerência as reais possibilidades discentes de capacidade leitora, não como um mecanismo

depreciativo e restritivo quanto à qualidade das atividades propostas, mas como metodologia para o estabelecimento da competência a ser alcançada.

Santos (2005) elucida que o docente deve analisar os seguintes aspectos, no processo de desenvolvimento da competência leitora, a partir do uso de textos literários: quais elementos culturais apresentados pelo texto são de domínio prévio do discente; qual será o mínimo exigido de compreensão narrativa e, por fim, quais elementos culturais podem configurar possíveis obstáculos de compreensão.

Ciente de que estamos inefavelmente distantes de uma proposição esgotada sobre o tema, o qual partiu, em nosso estudo, da tríade realidade midiática-literatura-ensino, nossa proposta foi, a partir de uma reflexão sobre o par literatura e realidade midiática contemporânea, culminar em uma análise que se sabe mínima sobre seu ensino no contexto da Educação Básica.

O caminho trilhado até aqui se justifica pela urgência de se pensar, a despeito do engessamento das práticas tradicionais, novos modos de se desenvolver a competência leitora a partir do uso de textos literários em sala de aula, considerando-os em sua riqueza estética e especificidade de discurso de reapresentação do mundo.

## REFERÊNCIAS

ALKIMIN, Martha. *Mundo virtual e paisagens digitais: a literatura no contexto das mídias digitais interativas e da cultura da imagem*. Revista PRISMA, Literatura e espaço. Organizadores: Carlinda Nuñez e Francisco Venceslau, Rio de Janeiro, nº9, 2011.

BAUDRIILLARD, Jean. O assassinato do Real. *In: A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp.65-89.

CANDIDO, Antonio. El Derecho a la Literatura. *In: Ensayos y comentarios*. São Paulo/ México: Unicamp/ FCE, 1995, pp. 149-173.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real – literatura e experiência. *In: OLINTO, H. K. (org). Literatura e realidade(s): uma abordagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 32-42.

OLINTO, H. K. (org). Processos midiáticos e comunicação literária. In: OLINTO, Heidrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, São Paulo: Loyola, 2003. pp. 54-75.

SANTOS, A. C. . El género literario y la comprensión lectora en las clases de E/ LE. In: II Simposio José Carlos Lisboa de Didáctica -Espanhol para Extranjeros, 2005, Rio de Janeiro. Actas del II Simposio Jose Carlos Lisboa de Didáctica - Espanhol para Extranjeros. Rio de Janeiro: Instituto Cervantes de Rio de Janeiro, 2005. v. 1. p. 579-589.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. À procura de um novo realismo: Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, São Paulo: Loyola, 2003. pp. 76-90.

\_\_\_\_\_. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.



## O CORTIÇO: DO ROMANCE AOS QUADRINHOS

MACEDO, Francy I. O.

UFCG – francy\_izabelly@hotmail.com

NÓBREGA, Maria M. dos S. S.

UFCG – mariamartanobrega@bol.com.br

### RESUMO:

As Histórias em quadrinhos, assim como os demais gêneros formados com o advento da *Cultura de massa*, assumem um papel importante na contemporaneidade, por apresentar seu valor artístico e cultural. Este trabalho tem como objetivo o estudo comparativo entre o romance *O cortiço* de Aluísio Azevedo e sua adaptação para HQ realizada por Ronaldo Antonelli, Francisco S. Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues, com vista a refletir acerca das especificidades estéticas dos gêneros em questão, a fim de compreendermos os limites que aproximam e distanciam uma obra de sua adaptação, tendo em vista seus respectivos contextos de produção e circulação.

### PALAVRAS-CHAVE:

Literatura culta, cultura de massa, estética

### INTRODUÇÃO

A reflexão acerca da adaptação de obras clássicas da literatura para HQ vem sendo prestigiada nos estudos acadêmicos, sobretudo, porque instiga a discussão em torno da problemática definição do que seja literatura.

Nesse sentido, o presente trabalho, que compõe parte das análises desenvolvidas durante o projeto de pesquisa PIBIC/CNPq/UFCG intitulado Valores éticos e estéticos na adaptação de *O Cortiço* e *O Guarani* para quadrinhos, desenvolvido durante o período 2011/2012, objetiva apresentar uma análise comparativa entre os elementos estéticos presentes no romance *O Cortiço* de Aluísio Azevedo e em sua adaptação para quadrinhos realizada por Ronaldo Antonelli, Francisco S. Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues (Escala Educacional, 2007).

No que se refere à adaptação de obras literárias clássicas para quadrinhos interessa-nos, sobretudo, compreender os limites que aproximam e distanciam uma obra de sua adaptação, tendo em vista seus respectivos contextos de produção e circulação. O estudo comparativo da adaptação de obra pertencente a “Literatura Culta” para o Gênero História em Quadrinhos (HQ) nos possibilita

ainda refletir acerca das especificidades estéticas dos gêneros em questão, bem como o seu valor artístico e cultural.

## **A ARTE DE NARRAR: DO ROMANCE AOS QUADRINHOS**

O ato de narrar esteve sempre presente em todas as sociedades. Em termos de arte, a narrativa se configura de diversos modos ou por meio de mecanismos diferentes. Todavia, os modos distintos de se narrar um mesmo fato parece apontar para a afirmação aristotélica sobre a poesia, extensiva a arte como um todo: a arte é imitação.

Enquanto imitação da vida, a arte transpõe os limites do tempo e rediz de modo peculiar a mesma história. Nisso compreendemos o fenômeno da adaptação. Adaptação é um modo radical de tradução. Todavia, essa tradução não se dá em termos de língua, mas de linguagens.

A adaptação de clássicos da literatura para HQ constitui-se numa tradução intersemiótica que evoca a superficialidade do texto literário em detrimento da necessidade de evasão dos sentidos proposta pelas cores e sons presentes na HQ. Em si tratando da adaptação de textos da literatura culta para gêneros da cultura de massa (como filmes, telenovelas, HQ), essa tradução tem contribuído para a resignificação das obras adaptadas, além de torná-las mais conhecidas do novo público.

## **OS GÊNEROS EM QUESTÃO**

Ao se posicionar a cerca da origem dos gêneros literários, Todorov (1980) afirma que “um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (p. 46). Como indica Lukács ambos os gêneros são modelos do momento histórico – filosófico em que estão inseridos.

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55).

A opacidade nos modos de vida a que Lukács se refere, quanto a realidade do romance, corresponde as novas estruturas sociais que se estabelecem, dissolvendo o paradigma social aristocrático que compreendia uma visão de mundo em que a organização social era rígida e imutável.

O romance busca na nova estrutura social garantir o seu espaço e se autoafirmar enquanto expressão literária a partir da substituição de uma visão teocêntrica do mundo por uma visão egocêntrica que será alimentada, e entrará em contínua desordem pelo espírito cartesiano incorporado no mundo das máquinas.

Esse gênero que atravessou séculos e se mantém firme na atualidade, por sua capacidade de adaptação, acaba se tornando complexo e apresenta uma linguagem diversificada que informa e forma por meio de diversos discursos. Já os quadrinhos, gênero recente se comparado ao romance, apresentam em sua linguagem imagética uma uniformidade mais perceptível no que se refere ao discurso que prega, essencialmente, o entretenimento e a informação, condensado pelas imagens que atendem aos apelos de uma sociedade de consumo.

A narrativa quadrinizada é marcada pelo traço de descontinuidade assinalado pelo corte das imagens; no romance a linguagem precisa ser contínua para que se mantenha a unidade textual que assegura a compreensão deste. O romance dispõe dos recursos expressivos da linguagem escrita, a HQ, por sua vez, utiliza-se dos recursos da linguagem não verbal - som e imagem. Ambas as expressões artísticas assemelham-se e distanciam-se em suas características estruturais, mas recebem da vida o ingrediente que as compõe.

Em si tratando das obras advindas com a cultura de massa, essas representam, dialeticamente, as novas experiências humanas desencadeadas ou impostas a partir das transformações vivenciadas em sociedade e refletem de forma mais eficaz, tanto esteticamente quanto eticamente os novos valores – ou a reformulação destes – experimentados na contemporaneidade. Nesse sentido, Eco (2004, p. 15-16) afirma que a chamada cultura de massa assume um lugar especial dentro da história recebendo assim, uma nova conotação:

‘Cultura de massas’ torna-se, então, uma definição de ordem antropológica (do mesmo tipo de definições como ‘cultura alorense’ e ‘cultura banto’), válida para indicar um preciso contexto histórico (aquele em que vivemos), onde todos os fenômenos comunicacionais - desde as propostas para o divertimento evasivo até os apelos à interiorização – surgem dialeticamente conexos, cada um deles recebendo do contexto uma qualificação que não mais permite reduzi-los a fenômenos análogos surgidos em outros períodos históricos.

Assim os gêneros desenvolvidos e difundidos, graças a revolução tecnológica, pela indústria cultural apresentam características que são próprias do tempo em que surgiram. Os filmes, telenovelas, história em quadrinhos parecem ser gêneros fáceis e por isso pouco construtivos do ponto de vista intelectual.

Essa facilidade que demonstram está relacionada ao fato de se utilizarem do som e da imagem como elementos constitutivos.

No que se refere as histórias em quadrinhos, que segundo Cagnin (1975) são a realização de uma narrativa por meio de imagens fixas e conectas em entre si, elas podem ser estudadas e compreendidas segundo visões diferentes.

Dessas perspectivas, quais sejam elas: literárias, históricas, psicológicas, sociológicas, didáticas, estético psicológicas, de valores e publicitárias, a que se aproxima da proposta dessa pesquisa é a sociológica que observa a HQ a partir do contexto da cultura de massas: “o consumo em larga escala como material de lazer ou mesmo de cultura de massas; o problema de reprodução e a democratização da arte; a influência sobre a sociedade e a orientação ideológica que pode exercer” (CAGNIN, 1975, p. 22).

### **O CORTIÇO: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE E SUA ADAPTAÇÃO PARA HQ.**

#### **Os elementos da narrativa**

No que diz respeito à forma, sabemos que tanto o romance quanto a HQ são narrativas. Portanto, fazem parte de ambos os gêneros os elementos estruturadores da narrativa tradicionalmente conhecidos: personagem, tempo, espaço, enredo, ambiente, narrador. Esses elementos distinguem-se no que diz respeito ao suporte, a linguagem e ao público.

#### **Narrador**

O narrador, como elemento estruturador da narrativa (GANCHO, 2009:30), apresenta a descrição como característica primordial na apresentação dos espaços e personagens no romance de Azevedo.

Na HQ, a presença do narrador surge com menos evidência em relação ao romance. O que é lógico, já que os quadrinhos substituem a necessidade de descrição dos espaços e das personagens. No entanto, o narrador surge para apresentar uma situação, explicar um fato, situar a história no tempo, conectar a sequência de imagens, apresentar as personagens, como demonstram as imagens abaixo. A presença do narrador é necessária para situar os fatos que não podem ser explicados por imagem ou para facilitar a compreensão das mesmas.



Figura 1 – Antes do cortiço

Fonte: AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço*. Adaptação de Ronaldo Antonelli, Francisco Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2007.p. 3, il color.

Em *O Cortiço*, romance não linear, a presença do narrador é indispensável para a compreensão do enredo da obra adaptada. O narrador inicia a história situando o leitor acerca dos acontecimentos vistos nas imagens e estará presente em praticamente todas as páginas da HQ seja para explicar e conectar os quadros, para apresentar as personagens ou inserir um informação nova à história.

### Tempo

A ordem em que os fatos transcorrem no romance *O Cortiço* aponta para a predominância do tempo cronológico, como atesta a seguinte passagem:

lam-se os dias, e assim mais de três meses se passaram depois da navalhada. Firmo continuava a encontrar-se com a baiana na Rua de São João Batista, mas a mulata, já não era a mesma para ele; apresentava-se fria, distraída, às vezes impertinente, puxando questão por dá cá aquela palha. (AZEVEDO, 2010, p. 147).

Todavia, há também a presença do tempo psicológico, como em: “A borboleta não pousou; mas, num delírio, convulsa de amor, desprende-se sobre a rosa, fazendo a donzela soltar gemidos e suspiros, tonta de gozo sob aquele efúvio luminoso e fecundante.” (AZEVEDO, 2010, p.132)

O tempo é uma categoria bastante importante na HQ. Ele pode surgir como sequência de um antes e um depois – o que predispõe a existência de mais de uma imagem; enquanto época histórica – o tempo histórico em que ocorre; tempo astronômico – sua organização em dia, mês e anos; tempo meteorológico – chuva, calor, tempestade, vento; tempo da narração – imitação da ação, representação; e o tempo de leitura – presente (no momento da leitura), futuro (antes da leitura) e passado (depois da leitura) conforme indica Cagnin(1975). A figura 2 evidencia o tempo meteorológico por meio da tempestade observada nas cores escuras contrastando com a luminosidade dos raios e os riscos transversais que indicam a chuva. O tempo, enquanto sequência de um antes e um depois, é observável por meio da relação que se estabelece entre os quadrinhos.



Figura 2 – A morte de Firmo

Fonte: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Adapt. de Ronaldo Antonelli; Francisco Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2007.p. 47, il. color.

O primeiro quadro da figura 2 apresenta dois homens correndo na praia em meio a tempestade; em seguida surgem outros dois; três homens se lançam contra um e o espancam até matá-lo. Essa sucessão de imagens constitui o enquadramento que é a sequência lógica de imagem inter-relacionadas, responsáveis pela coerência textual. Outro fator que colabora para a percepção do tempo é a utilização das cores como demonstra a figura 1 retomada abaixo.



Figura 1 – Antes do cortiço

Fonte: AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço*. Adaptação de Ronaldo Antonelli, Francisco Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2007.p. 3, il color.

A figura acima, exemplifica o tempo da narração. Este se refere ao momento do acontecimento presente nos quadros em relação ao conjunto da história e pode se manifestar como tempo passado, presente ou futuro. Sendo a primeira página da narrativa quadrinizada de *O Cortiço*, os quadros presentes na figura 1, esboçados sob os tons cinza, marrom e amarelo envelhecido apontam para o tempo passado em que ocorre as cenas o que também é indicado nos verbos presentes nos balões.

Embora a narrativa apresente predominantemente verbos no passado, a ideia sugerida pelas cores é de um tempo ainda mais remoto, o tempo em que o cortiço ainda não existia, o tempo em que João Romão ainda não tinha posses embora uma vontade enorme de enriquecer. Nos quadros, percebemos que ainda não aparece o diálogo entre as personagens, todas as informações são narradas e as imagens compatibilizadas à narrativa. As imagens que se passam à noite apresentam tom mais escuro que as imagens passadas ao dia, porém ambas não apresentam variação de cor, apenas de tom para indicar luz e sombra sempre sentenciando uma ideia de envelhecimento, o que sugere situações antigas, passadas.

## Espaço

O espaço principal da narrativa é próprio cortiço. Aliás, toda a narrativa circula em torno do cortiço e de suas representações. O modo como a estalagem surge, é povoada e transformada cotidianamente personifica esse espaço elegendo-o à categoria de personagem: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava. Abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (AZEVEDO, 2010, p.36).

Noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem.[...]. As casinhas eram alugadas por mês e as tinhas por dia: tudo pago adiantado.[...]. E, mal vagava-se uma das casinhas ou um quarto, um canto onde coubesse um colchão, surgia uma nuvem de pretendentes para disputá-los. [...]. E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (*Idem*, p. 26-27).

À medida que as personagens transformam-se, o cortiço vai ganhando novas formas até constituir-se como uma grande estalagem que abriga pessoas de crenças, posições e nacionalidades variadas. No entanto, ao tempo em que as personagens vão sendo derrotadas ou sucumbidas, outras vão ocupando esse espaço construindo um ciclo infindo em que a única figura que permanece é *O Cortiço*.

Esse movimento reflete a própria dialética social, que, no naturalismo, é assegurada pela ideia do organismo mais forte prevalecendo sobre o mais fraco. Em *O Cortiço* a figura que permanece e enriquece as custas do povo simples da estalagem é João Romão. Ele cresce junto com o cortiço explorando personagens mais frágeis como: Bertoleza, Piedade, A Bruxa. Estas representam por analogia pequenas células de um organismo maior chamado sociedade.

Mas o cortiço já não era o mesmo; estava muito diferente; mal dava ideia do que fora. O pátio, como João Romão havia prometido, estreitara-se com as edificações novas; agora parecia uma rua, todo calçado por igual e iluminado por três lampiões grandes, simetricamente dispostos. Fizeram-se seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros. Desapareceram as pequenas hortas, os jardins de quatro a oito palmos e os imensos depósitos de garrafas vazias.[...]. De cento e tantos, a enumeração dos cômodos elevou-se a mais de quatrocentos; e tudo caiadinho e pintadinho de fresco; paredes brancas, portas verdes e goteiras encarnadas. [...].(*Idem*, p. 193)

Os preços dos cômodos subiam, e muitos dos antigos hóspedes, italianos principalmente, iam, por economia, desertando para o “Cabeça-de-gato” e sendo substituída por gente mais limpa. (*Idem*, p. 211).

A representação do espaço na HQ não consegue abarcar esse aspecto da dialética social discutida no romance. A temática principal é colocada de forma



superficial o que impede a compreensão, na HQ, de o cortiço enquanto elemento principal da narrativa de Azevedo. Isso ocorre porque, a adaptação focalizou no elemento ação, imprescindível para a realização das imagens. Portanto, as personagens ganham ênfase na HQ em detrimento do espaço. Este, conforme demonstra a figura 3 abaixo, corresponde tão somente ao espaço onde se passa a narrativa.



Figura 3 – O Cortiço

Fonte: AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço*. Adaptação de Ronaldo Antonelli; Francisco Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2007.p. 5, il color.

A HQ também não apresenta a evolução desse espaço em imagens. Há apenas indicação das transformações ocorridas no cortiço por meio da fala da personagem João Romão, mas o cortiço novo, reformado, não surge em nenhum quadro.

### Personagens

Em *O Cortiço*, não há um *topoi* ou uma personagem em que se possa identificar um modelo já cristalizado, como geralmente ocorre nas demais narrativas quadrinizadas. Todavia, *O Cortiço* busca representar um Brasil real, visto que “para o naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade” (CANDIDO, 2004, p. 105).

Desse modo, os conflitos evidenciados geram-se em torno de questões sociais e, por analogia, pode-se compreender *O Cortiço* segundo uma mimetização

do Brasil. Nesse sentido, as figuras que predominam e que poderiam ser identificadas como forças antagônicas geradoras dos conflitos da narrativa seriam os portugueses e os brasileiros. Sob esse aspecto, elegemos como personagens representativas desse romance os portugueses: João Romão e Jerônimo e a brasileira, Rita Baiana.

Sendo, portanto, a natureza ou o meio responsável pelo condicionamento dos indivíduos surge a imagem de três espécies de indivíduos, como salienta Candido (2004). Os portugueses que chegam ao Brasil e são vencidos pelo meio, os que vencem o meio e os brasileiros que são explorados e adaptados ao meio. Dentro da narrativa, João Romão, o fundador do cortiço, surge como figura ilustradora dos portugueses que estando no meio não se misturam a ele e buscam formas de enriquecer trapaceando e explorando os demais.

Sempre em mangas de camisa, sem domingo nem dia santo, não perdendo nunca a ocasião de assenhorar-se do alheio, deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, enganando os fregueses, roubando nos pesos e nas medidas, comprando por dez réis de mel coado o que os escravos furtavam da casa dos seus senhores, apertando cada vez mais as próprias despesas, [...] João Romão veio afinal a comprar uma boa parte da bela pedreira, que ele, todos os dias, ao cair da tarde, assentado um instante à porta da venda, contemplava de longe com um resignado olhar de cobiça. (AZEVEDO, 2010, p. 18-19).

O segundo tipo de português é bem representado na figura do covoqueiro Jerônimo, um exemplo de homem honesto, que inicialmente mostra-se, forte, trabalhador e perseverante e depois vai cedendo aos costumes da terra, apaixonou-se por Rita Baiana, e por ela torna-se assassino abandonando esposa e filha. No entanto, para assumir a figura do explorado, o português precisa antes 'abrasileirar-se' e ganhar uma conotação pejorativa que coloca o brasileiro na condição de preguiçoso, promíscuo e sem ambição.

A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição; para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso e resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, mulhara de fogo com que o espírito eternamente revoltado do último tamoio entrincheirou a pátria contra os conquistadores aventureiros. (*Idem*, p. 90).

Por último, o brasileiro que pode ser representado pela personagem de Rita Baiana. Morena faceira, sedutora e volúvel porém muito generosa que amante de Firmo, capoeira mulato, capadócio e petulante, abandona-o por Jerônimo.

No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjerição e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam sua fisionomia com um realce fascinador. (Idem, p. 60).

A mistura desses elementos mais o que representam vão desencadear uma série de conflitos que se dão dentro da narrativa, mas que terão como motivo gerador, quase sempre, o conflito entre as raças, seja na competitividade pelo capital ou pelo amor. Se essa característica tende a tornar a obra realista, o traço de animalização dos indivíduos apontado por Candido (2004, p. 124) evidencia o naturalismo: “a redução à animalidade decorre da redução geral à fisiologia, ou ao homem concebido como síntese das funções orgânicas. A finalidade desta operação parece apenas científica, mas na verdade é também ética, devido às conotações relativas a certa concepção do homem”. Na narrativa quadrinizada, as personagens não são apresentadas de uma só vez. Há uma ênfase na apresentação daquelas personagens citadas acima em relação as demais personagens que compõem a narrativa.

A distinção entre as personagens secundárias e as principais estão refletidas nos quadros abaixo também através das cores que esboçam as imagens.



Figura 4 – As personagens d'O Cortiço



Figura 5 – Rita Baiana

Fonte: AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço*. Adaptação de Ronaldo Antonelli; Francisco Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2007.p. 12;22, il color.

Percebe-se que na figura 5 em que surge a figura de Jerônimo e Rita Baiana há variedade de tons e cores; enquanto a figura 4 em que são apresentadas as demais personagens prevalece os tons de cinza azulado, amarelo envelhecido e vermelho tijolo. A lógica das cores e a distinção na apresentação de algumas reflete a importância dessas personagens na constituição do enredo do romance, além de eleger as personagens que protagonizarão o enredo na HQ.

### **Enredo**

O enredo do romance de Azevedo é composto por meio dos diversos acontecimentos que envolvem a vida das personagens no cortiço. O entrecruzamento dessas narrativas impede a observação de um enredo linear. Tomando *O cortiço* como uma analogia com a sociedade brasileira é possível compreender esse enredo segundo o paradigma da sociedade, comparada a um organismo vivo. Enquanto organismo, a narrativa apresenta um movimento cíclico de início, meio e retorno a situação inicial. Desse modo, organizamos o enredo do romance em três partes:

- Exposição: o espaço é apresentado.
- Clímax: acontecimentos que ameaçam a existência do cortiço (como o incêndio provocado pela Bruxa ou a invasão dos Cabeças de Gato).

Retorno a situação inicial: A reconstrução do cortiço ou a reforma e ampliação dele.

A partir da organização do enredo em três etapas é possível identificar como essas etapas são representadas na HQ. A figura 1 expõe o espaço e o tema central do enredo; o clímax representado nas figuras 6 e 7 sinalizam os momentos em que o cortiço foi ameaçado de destruição; o último quadro da HQ exposto por meio da figura 8, representa o retorno ao momento inicial – recomeço do cortiço, ainda mais forte e estruturado.



Figura 3 – O Cortiço



Figura 8 – Um recomeço



**Exposição**

Figura 6 – Firmo e Jerônimo



**Retorno a situação inicial**

Figura 7 – O fogo

**Climax**

Fonte: AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço*. Adaptação de Ronaldo Antonelli; Francisco Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2007.p. 5;34;49;59. il color.

Os movimentos cíclicos visto no enredo de *O Cortiço* seguem a seguinte sequência: início do cortiço – crescimento do cortiço – movimentos que ameaçam a integridade da estalagem geralmente gerados pelos próprios moradores – reestruturação do cortiço.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise estética de uma obra considerada clássico da literatura brasileira para sua adaptação em HQ, possibilita a percepção das ressignificações geradas em torno de uma mesma história. No romance, a figura do cortiço é posta em ênfase e serve como uma analogia a sociedade, entendida esta, segundo uma visão naturalista, como um corpo cujos membros são os indivíduos mortais que a compõe. Na obra quadrinizada, essa analogia não é demarcada dada a especificidade da HQ de apenas informar o leitor sobre os acontecimentos que constituem o enredo.

O elemento posto em evidência na HQ é a ação. Por isso, as personagens são destacadas sempre em movimento nos quadrinhos. Isso nos faz compreender que há uma supressão do plano de conteúdo pelo plano de expressão: as imagens conectas entre si revelam a história, mas não se detém no aprofundamento das significações do texto e suas reflexões sociais observáveis no romance.

No entanto, a dinamicidade com que as imagens buscam representar determinadas partes do romance, nos remete a necessidade de otimização do tempo, visto que a leitura de uma obra adaptada em HQ sempre será menor que o tempo de leitura da obra original: a velocidade é expressa pelo jogo de imagens e sons.

Há uma expressividade sensorial latente na estética da obra quadrinizada que nos remete a velocidade tecnológica da época em que se desenvolve tal gênero.

Há uma acentuação nos elementos estruturadores da narrativa quadrinizada: a categoria de tempo apresenta outras peculiaridades não visualizadas nas narrativas literárias (como o tempo da narrativa, o tempo meteorológico etc); a figura do narrador surge com menos evidência e sua funcionalidade descritiva é suprimida.

Os elementos estéticos da narrativa quadrinizada refletem a dialética social, no contexto da modernidade e da pós-modernidade: o movimento, a pressa e o prazer instantâneo. Em si tratando de adaptação, esses elementos estéticos surgem observando os limites impostos pelas obras que traduzem.

O valor artístico e cultural de uma obra se refere a relação estabelecida entre o modo como se configuram os elementos estéticos presentes nela e a natureza daquilo que esses elementos buscam refletir. Nesse sentido, compreendendo a literatura enquanto arte da palavra como assim se refere Candido (2002), compreendemos as HQ como uma outra forma de expressão artística que merece ser estudada sob os mais diferentes aspectos.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Cortiço*. Adaptação de Ronaldo Antonelli; Francisco Vilachã e Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2007.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética/Aristóteles*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultura, 1987. P. 201-229.
- CÂNDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. 34 ed. São Paulo: Duas cidades, 2002. p.77-92.
- \_\_\_\_\_. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 105-129.
- CAGNAN, Antonio Luís. *Os quadrinhos*. São Paulo: ática, 1975.
- CALDAS, Waldenyr. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Musa Ediotra, 2000.
- CIRNE, Moacy da Costa. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. (Trad. Pérola de Carvalho et al.). 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo; ática, 2006.
- JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 411-438.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: duas cidades, 34 ed. 2000, p 25-84.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Angela Bergamine...[et al.]. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovith. São Paulo: Martins fontes, 1980. p.11-58.

## O ECATHS COMO FERRAMENTA INTERACIONAL EDUCATIVA APLICADA NA DISSEMINAÇÃO DO CONHECIMENTO DENTRO DA TERCEIRA ONDA

AMORIM, Raquel de  
UFPB - raquelamorin@hotmail.com

DE MEDEIROS, Hercilio  
UFPB/TLB – contato@herciliomedeiros.com.br

### RESUMO:

Esta pesquisa parte da análise do uso das novas tecnologias de informação e comunicação da chamada “Terceira Onda”, destacando o processo de interação linguística e educacional evidenciado na ferramenta tecnológica *Ecaths*. Nesse sentido, este artigo teve por objetivo principal traçar um paralelo entre as ferramentas tecnológicas educativas e a abordagem sócio-interacional da linguagem, fundamentada em uma contínua troca entre os interlocutores. Como resultado, obteve-se um retrato de como a linguagem mediada pelas novas tecnologias pode funcionar na disseminação do conhecimento.

### PALAVRAS-CHAVE:

Educação, Linguagem, Ferramentas tecnológicas, Terceira onda.

### INTRODUÇÃO

#### SOBRE A ESCOLHA DO TEMA

Podemos pedir... Ao computador que ‘pense o impensável’ e o que antes sequer foi pensado. Ele torna possível uma torrente de novas teorias, ideias, ideologias, intuições artísticas, progressos técnicos, inovações econômicas e políticas que eram, no sentido mais literal possível, impensável e inimaginável até agora. Dessa maneira, acelera a mudança histórica e alimenta o impulso em direção à diversidade social da Terceira Onda. (TOFFLER, 1981).

A globalização é um marco da contemporaneidade, especialmente quando pensamos em ferramentas como a Internet que transformou o universo em uma tela de computador. A rapidez com que as mudanças acontecem está mais presente e visível agora do que era tempos atrás, isso porque o tempo e o espaço deixaram de ser barreiras intransponíveis para a divulgação da notícia, da informação.

De acordo com Alvin Toffler, vivemos agora o que poderia ser denominado de “A Terceira Onda” (TOFFLER, 1980), termo utilizado pelo estudioso a fim de definir a era da informação. Segundo Toffler, na história da humanidade ocorreram três grandes revoluções, ou melhor, três grandes ondas de transformação: a revolução agrícola foi a primeira onda, a revolução industrial foi a segunda e



a terceira foi a revolução da informação. Esta última se insere como elemento essencial no argumento ora apresentado.

Parece “palpável” a velocidade com que caminhamos juntos com a tecnologia. Embora, sob esta nova perspectiva de dinamismo e abstração comportamental, provocada pela sutileza da informática, a primeira impressão é a de que há um rompimento com a linguagem tradicional, clássica, uma desconexão das chamadas máquinas abstratas: universalidade e totalização. Segundo Pierre Lévy (1999 p.118) “A causa disso é simples: o ciberespaço dissolve a pragmática da comunicação que, desde a invenção da escrita, havia reunido o universal e a totalidade.”

No entanto, as mesmas ferramentas que buscam o futuro, garantem acesso ao passado. Em uma logística internalizada no mundo contemporâneo, as novas ferramentas surgiram para dinamizar o tráfego de mensagens e informação, onde todos os assuntos estão interligados a uma rede em constante evolução, surgindo então como objeto da escrita o que conhecemos como hipertexto, classificado por Barba e Capella (2012, p.267) como “sistema de organização e de consulta simultânea de informação elaborada pelo computador que se baseia na combinação de fragmentos textuais ou gráficos de maneira associativa.”

Lévy afirma:

Seja qual for o texto, ele é o fragmento talvez ignorado do hipertexto móvel que o envolve, que o conecta a outros textos e serve como mediador ou meio para uma comunicação recíproca, interativa, interrompida. No regime clássico da escrita, o leitor encontrava-se condenado a reatualizar o contexto a um alto custo, ou então a restabelece-lo a serviço das igrejas, instituições, ou escolas, empenhadas em ressuscitar e fechar o sentido. Ora, hoje, tecnicamente, devido ao fato da iminente colocação em rede de todas as máquinas do planeta quase que não há mensagens “fora de contexto” separadas de uma comunidade viva. (LÉVY, 1999, p.118).

O primeiro aspecto a ser considerado aqui é que o uso das redes sociais<sup>1</sup> no mundo todo tem crescido ininterruptamente nos últimos anos, provocando um tipo de revolução cibernética que vem atraindo o interesse não apenas das pessoas de forma individualizada, mas também das instituições, sendo estas educativas ou não. Quando o enfoque é comunicação, não se pode mais ignorar as redes sociais, as ferramentas tecnológicas no cotidiano das pessoas, o que acaba por provocar a necessidade de pesquisas e estudos linguísticos, uma vez que essas redes abrangem o universo da nova linguagem cibernética.

<sup>1</sup> O termo redes sociais, no ambiente da internet, é conhecido pelas teias de relacionamentos formadas em canais da web que proporcionam a formação de comunidades online e a interação de seus participantes ou usuários, como são chamados. Cada vez maiores, essas redes têm influenciado as novas gerações na maneira como se relacionam com outras pessoas, marcas e instituições.

Este acesso quase que ilimitado do indivíduo através da informática tracejou o perfil do homem da terceira onda como o de um ser circundado pela tecnologia e embasado pelo avanço da ciência. Toffler (1980, p. 231) define assim esse homem:

Indivíduos polivalentes combinam atividades como assistir televisão, atender chamadas telefônicas, participar de jogos on-line, ler relatórios com as previsões do mercado financeiro, trocar mensagens curtas no site de batepapo preferido, em uma espécie de interação constante e frenética com o mundo exterior.

Nessa direção, algumas questões representam desafios constantes no processo permanente de construção coletiva de conhecimento, num trabalho interativo envolvendo as temáticas que se contrapõem entre educação e tecnologia, didática linguística e contemporaneidade. Diante das reflexões apresentadas neste texto e das referências bibliográficas que norteiam este trabalho, esta pesquisa busca discutir as seguintes problemáticas: Como seria a interação das escolas ou cursos que utilizam as redes sociais, como ferramenta de ensino e aprendizagem com os seus alunos? Existe alguma maneira de se trabalhar a linguagem formal através da informalidade sugerida por estas ferramentas?

A partir destes questionamentos buscou-se destacar uma ferramenta que se encaixasse neste perfil, direcionado a uma particularidade linguística no discurso entre os atores de uma determinada situação dialógica com o intuito de se aprofundar o estudo da língua portuguesa. Surgiu então a ideia de analisar uma plataforma educativa e interativa que fosse capaz de promover o método de extensão e aplicação do conhecimento adquirido na trajetória que compreende os estudos realizados no curso de Especialização em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa<sup>2</sup>.

Este curso proporciona aos alunos uma rica viagem pelo mundo da linguística. Um mundo que envolve temáticas relacionadas à fonologia, variação, linguagem midiática, gramática, gêneros textuais entre outras vertentes essenciais para o ensino da língua portuguesa. Neste contexto, tornou-se necessário relacionar o conteúdo trabalhado no curso como forma de potencializar a aprendizagem adquirida sequencialmente por meio de movimentos culturais e linguísticos que são fundamentais para uma reflexão concreta e um diálogo direto com a língua portuguesa usada nos meios virtuais.

---

2 Curso oferecido pelo Instituto Brasileiro de Excelência, Desenvolvimento e Gestão (IBRAED).

O objetivo deste trabalho consiste em estabelecer uma interação educacional entre o teor linguístico estudado durante o curso de Especialização em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa, destacando a disciplina “Linguagem midiática no ensino de português”, com as ferramentas tecnológicas da chamada “Terceira Onda” ou seja, compartilhadas por meio da internet, com a finalidade de fomentar o trabalho e o aprendizado em rede.

Para entender melhor a importância da finalidade da proposta aqui analisada, usaremos como exemplo o *Ecaths*<sup>3</sup>, uma ferramenta pedagógica inovadora que consiste em uma plataforma na qual se pretende reunir as particularidades de cada disciplina lançada por educadores, onde através de tarefas e discussões temáticas busca-se construir um espaço de reflexão e aprendizado colaborativo. Ao final deste projeto, a partir do conhecimento adquirido e estudado sobre o tema chegaremos a uma resposta ou pelo menos abriremos portas para elucidar o problema aqui analisado.

O investimento teórico para a realização deste artigo baseou-se em Alvin Toffler em sua obra “A Terceira Onda” (1980), Krishan Kumar com a obra “Da sociedade Pós-Industrial a Pós-Moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo” (1997), Pierre Lévy, com os livros “O que é Virtual?” (1996) e “Cibercultura” (1999), Manuel Castells com a obra “Sociedade em Rede” (1999), Carme Barba e Sebastia Capella responsáveis pela organização do livro “Computadores em sala de aula: métodos e usos” (2012) além de pesquisas publicadas de outros autores que intensificaram estudos relacionados ao tema aqui direcionado.

## DESENVOLVIMENTO TEÓRICO

### Virtualidade em parceria com a realidade

Inovando e transformando, a virtualidade digital não surgiu no cenário atual como substituta da realidade, mas para somar e garantir que inúmeras obras, antes inacessíveis, passassem a estar ao alcance de todos. Até mesmo com relação à literatura clássica e exemplares únicos, hoje se tem a oportunidade de acessá-los de forma prática, sem que precise se deslocar para as grandes

3 *Ecaths* (Cátedras On-line) é um projeto destinado aos professores e pesquisadores para que criem e administrem o seu próprio *website* de uma maneira absolutamente intuitiva, sem ter que depender de desenhistas nem expertos em programação. Qualquer pessoa pode projetar sua *Aula Web*, gerir seus conteúdos, imagens, exibir vídeos e animações, assim também como propostas para que seus alunos trabalhem em casa, discussões em fóruns criados pela própria pessoa, e mais outras aplicações específicas para uma disciplina universitária. Em poucos minutos, você pode publicar em sua *Web* informação para estudantes e demais profissionais. Na sua versão beta, *Ecaths* é disponível de forma totalmente gratuita.

bibliotecas ou museus das metrópoles. Como consequência, este tipo de obra passa a tornar-se extremamente familiar, atingindo um público mais heterogêneo. Com isso, passa a propagar a sua essência cultural de forma ilimitada, modificando a conduta dos indivíduos e suas concepções de mundo, ou ainda reforçando neles valores literários e linguísticos até então restritos a uma minoria pertencente às classes sociais mais elevadas. Como destaca Lévy (1999, p.154):

[...] Quanto mais difundidos os elementos recombináveis do museu imaginário, mais foram fundados prédios abertos ao público, cuja função era abrigar e expor a presença física das obras. Ainda assim, se estudássemos o destino de determinado quadro célebre, descobriríamos que foi apreciado mais frequentemente como reprodução do que como original. Da mesma forma, os museus virtuais provavelmente nunca farão concorrência aos museus reais, sendo antes suas extensões publicitárias. Representarão, contudo, a principal interface do público com as obras. Um pouco como o disco colocou mais pessoas em contato com Beethoven ou os Beatles do que os concertos.

Desta forma, a proposta desenvolvida aqui visa trabalhar com a nova tecnologia como aliada da linguística e da educação, com o intuito de promover e estimular o desenvolvimento social e intelectual das pessoas através do uso dos recursos tecnológicos como instrumentos de produção e divulgação da linguagem moderna e contemporânea. A partir de então, coloca-se em evidência a problemática em que indivíduos e ferramentas tecnológicas interagem na busca de respostas e soluções para novas e velhas questões formando uma vasta rede eletrônica de conhecimento.

### **A revolução tecnológica geradora da terceira onda**

Em associação com a reestruturação do sistema capitalista, a revolução da tecnologia deu origem a uma sociedade em rede. Isso fez com que emergisse um ideal cultural embasado em paradigmas nos quais a virtualidade é construída a partir de um sistema de mídia onipresente, caracterizado pela diversificação e pela acessibilidade da informação. Num movimento marcante e acelerado, o mundo moderno experimenta constantes e profundas transformações decorrentes do progresso científico e do desenvolvimento de novas tecnologias. É a era da informação, preconizada por Toffler como a “Terceira Onda”, uma onda repleta de desafios e dinamicidade onde a principal moeda de troca é o conhecimento.

Na Primeira Onda, ou sociedades agrárias, a principal forma de capital era a terra. Se eu cultivasse a minha terra, você não podia cultivar a sua plantação na mesma terra ao mesmo tempo. Era ou você ou eu, nunca ambos. O mesmo era - e ainda é- verdade para o capital nas

economias industriais da Segunda Onda. Você e eu não podemos usar a mesma linha de montagem ao mesmo tempo. Tudo isso se inverte nas economias da Terceira Onda, nas quais o conhecimento é a principal forma de capital. Você e eu podemos usar o mesmo conhecimento ao mesmo tempo e, se o usarmos com criatividade, podemos até mesmo gerar mais conhecimento (TOFFLER, 1980)

Nesse contexto, de acordo com Kumar (1997), o aumento do conhecimento é qualitativo e não apenas quantitativo, ressaltando que a terceira onda chega para propagar a informação de forma segmentada, ou seja, acaba por alcançar grupos específicos, que são classificados de acordo com características próprias e preferências similares.

O autor faz uma comparação entre os antigos meios de comunicação, que transmitiam mensagens padronizadas às platéias uniformes de massa, com os novos meios de comunicação. Através de cabos e satélites, eles permitem que a informação possa ser processada, selecionada e recuperada, satisfazendo, por assim dizer, às necessidades mais especializadas e individualizadas. Kumar (1997, p. 22) postula que, de acordo com a nova esfera de informação que opera em contexto global:

O homem não tem mais necessidade de buscá-la, já que ela pode ser trazida ao seu lar ou ao escritório. Uma rede eletrônica mundial de bibliotecas, arquivos e bancos de dados surgiu, teoricamente, acessível a qualquer pessoa, em qualquer lugar e a qualquer momento. A revolução da tecnologia da informação comprime espaço e tempo em um novo “*oikoumene*<sup>4</sup> mundial” orientado para o futuro. [...].

Como sugerem os textos acima, grande parte dos teóricos da era da informação concordam que o domínio e a busca pelo conhecimento individualizado tem sua origem na revolução tecnológica e no seu impacto sobre a sociedade. Contudo, a globalização, pode ou deve ser interpretada de duas maneiras, ou seja, como uma ameaça ou como um desafio cooperativista, marcado pela interdependência, geradora constante de oportunidades.

### **O conhecimento linguístico através das ferramentas digitais**

Inegavelmente, a cada dia que passa, fica mais evidente a importância da utilização de novas tecnologias digitais desenvolvidas a partir dos princípios de Realidade Virtual<sup>5</sup>. Inclui-se aqui, de acordo com o interesse da proposta

4 A palavra ecumenismo se origina da palavra grega *oivkoume,nh* (*oikoumene*), formada a partir de duas outras palavras: do substantivo *oi=koj* (*oikos*), que significa casa, habitação, família, habitantes da casa, estirpe, descendência, vivenda, aposento ou povo;<sup>2</sup> e do verbo *me,nw* (*meno*), que significa ficar, permanecer, esperar, persistir, continuar a ser, a existir, a subsistir. (RUSCONI, 2003, p. 301-302).

5 A realidade virtual surgiu como uma tecnologia avançada de interface, enfatizando características como utilização de dispositivos multi-sensoriais, navegação em espaços tridimensionais, imersão no contexto da aplicação e interação em tempo real.

ora apresentada, o acesso às bibliotecas, museus, informações adicionais e detalhadas de obras e, inclusive, a tridimensionalidade dos locais visitados. A internet abre inúmeras possibilidades de pesquisas e conhecimentos através do acesso direto aos acervos mais importantes do mundo.

Todo este processo de oportunidade de aprendizagem favorece a inclusão cultural e científica de qualquer usuário que se disponha a pesquisar e identificar os melhores métodos para a construção do seu conhecimento.

As oportunidades de aprendizagem oferecidas pelos museus podem ser mediadas ou não pelas tecnologias digitais, porém, observa-se uma tendência crescente para a utilização de recursos interativos em contextos educativos, pois, uma metodologia de ensino-aprendizagem baseada nas tecnologias digitais, estimula uma maior autonomia de aprendizagem.

(MARINS; HAGUENAUER; CUNHA; CORDEIRO FILHO, 2008, p.2)

É evidente que nem tudo está totalmente disposto na internet. Há, contudo, um leque enorme de possibilidades de pesquisas e consultas sobre obras e referenciais com acesso gratuito e rápido, o que acaba facilitando a construção do conhecimento segmentado, adequando-se ao público de forma individualizada. Por isso mesmo não se pode limitar o acesso da internet às obras já consagradas pelo grande público.

As redes estão sendo utilizadas como elementos motivadores e também como sistema de gestão e difusão das produções digitais ou digitalizadas de qualquer indivíduo, sendo este profissional ou não. Como resultado imediato, acaba por estimular o indivíduo a produzir sua obra e divulgá-la para o mundo. Para Adell (2012, p.36), a utilização da internet como veículo de produção e comunicação consiste num objetivo de alto nível, no qual o ato de “publicar” o material produzido confere em um novo significado ao processo de criação do produto ou da obra.

Nesse sentido, a sociedade em rede é enfatizada. Percebe-se que embora este tipo de organização tenha existido de outras maneiras anteriormente, “o novo paradigma da tecnologia de informação fornece a base material para que a sua expansão penetre em toda a estrutura social”, de acordo com Castells (1999, p.565), que define o conceito de rede como sendo:

Redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação (por exemplo, valores ou objetivos de desempenho). Uma estrutura social com base em redes e um sistema aberto altamente dinâmico suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio.

A partir desta reflexão, os estudos que envolvem este artigo levam a um resultado prático aberto, para que novos “nós” se formem das discussões e exposição de trabalhos, dando margem a implementações de novas ideias e competências entendidas como benefícios da utilização da informática social como base do desenvolvimento criativo individual e como meio facilitador entre todos envolvidos neste processo, ou melhor dizendo, nesta rede de aprendizagem. Apesar de ainda haver um certo preconceito com relação ao uso de ferramentas tecnológicas em virtude de uma educação de qualidade, o mundo virtual vem fazendo grandes progressos, sendo o sucesso da Educação a Distância (EAD) um exemplo deles.

### **Educação a Distância**

A apropriação dos conhecimentos se libertará cada vez mais das restrições colocadas pelas instituições de ensino, já que as fontes vivas do saber estarão diretamente acessíveis e os indivíduos terão a possibilidade de integrar-se a comunidades virtuais consagradas a aprendizagem cooperativa. (LÉVY, 1999)

A aceleração contemporânea da terceira onda com as novas tecnologias de informação e comunicação vem causando profundas transformações no comportamento da sociedade, que busca, através dos novos modelos, ferramentas que estejam de acordo com a nova atitude diante deste mundo tecnológico. Estas mudanças de paradigmas embasam hoje todos os segmentos voltados para o cotidiano do homem moderno, inclusive o mercado educacional.

Nesse contexto, surge com uma nova proposta dinâmica: a modalidade de educação a distância (EAD). Segundo o documento gerado no Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa Administração (ENANPAD), em 1998, este sistema teve seu início no século XIX e nasceu da necessidade de preparo profissional, educacional e cultural de milhões de pessoas que, por uma razão ou outra, não poderiam participar presencialmente das atividades propostas nos estabelecimentos educacionais.

Todavia, apenas a partir das últimas décadas, é que a EAD galgou destaque, passando a elencar as discussões pedagógicas voltadas a um ensino qualificado. Sua popularidade fundamenta-se no uso das tecnologias disponíveis no decorrer da sua trajetória, se desenvolvendo de acordo com os recursos referenciais de comunicação na história, como é o caso do sistema de correios, do rádio, da televisão e, mais recentemente, através das ferramentas tecnológicas, estruturadas pela Internet como instrumento mediador de aprendizagem.

A partir deste último cenário, a sala de aula passa a ser uma plataforma virtual, onde alunos e professores interagem por meio de discussões promovidas por fóruns, enquetes e atividades dispostas *on-line*. É importante salientar aqui que este processo acaba por promover a busca pelo conhecimento de forma efetiva e expansiva.

Na educação a distância, os alunos são mais heterogêneos quanto à idade, qualificação e nível de escolaridade, além de proverem de realidade ou meios mais variados. Por isso tende a ser mais democrática no acesso dos estudantes. A EAD é mais flexível do que o ensino presencial, pois propicia ao aluno escolher, desde que possua os meios tecnológicos para tal, onde e em que horário deseja estudar, estabelecendo o seu próprio ritmo de estudo. Consequentemente traz maiores possibilidades de trabalhar e permanecer no ambiente cultural, profissional e familiar próprios. Além disso, respeitando o ritmo de aprendizagem do aluno, este processo pode tornar-se mais eficaz. É verdade que esta flexibilidade pode representar um problema: exige do aluno uma maior auto-disciplina e responsabilidade pelo próprio desenvolvimento, o que torna a educação a distância mais adequada para adultos do que para adolescentes ou crianças. (TESTA; LUCIANO; FREITAS, 2001, p.2).

A escolha pela plataforma *Ecaths* na realização deste trabalho tomou como parâmetro os princípios e o sucesso da EAD como suporte ao processo de ensino-aprendizagem, que vem contribuindo de forma efetiva na integração entre tecnologia de informação e metodologia educacional. Numa versão mais simplificada, porém não menos eficiente, o uso do *Ecaths* nesta proposta tem o intuito de funcionar como mais uma opção de canal precursor do conhecimento linguístico de forma didática e funcional, propiciando a aprendizagem cognitiva, ativa e, conseqüentemente, construtiva do saber.

### **Ferramenta Ecaths**

A importância das ferramentas digitais para o exercício da linguagem vai muito além da própria esfera digital em que é possível analisar obras profissionais e amadoras do mundo inteiro só apertando botões ou tocando telas. Apesar dos trabalhos digitais serem mais visíveis e a qualidade apropriada para este tipo de exibição, estas ferramentas abrem as portas para a exibição de todas as formas de comunicação em geral.

É óbvio que ir à Biblioteca do Congresso Americano<sup>6</sup>, localizada em Washington D.C., capital dos Estados Unidos, e ver pessoalmente algumas das obras mais fascinantes do mundo, por exemplo, é uma sensação inesquecível e

6 Hoje, a Biblioteca do Congresso tem mais de 32 milhões de livros e é a maior do mundo tanto pela quantidade de publicações quanto pelo espaço nas prateleiras.



singular. No entanto, isso não é para todos ou não é para qualquer momento. A beleza da internet está no poder de reduzir espaços geográficos, sociais e até mesmo morais. Para elucidar a ferramenta adotada para o desenvolvimento deste projeto, será utilizado o termo *Web 2.0*<sup>7</sup>, definido por Adell (2012, p.26) como:

De modo geral, o 2,0 é utilizado para designar outro lançamento em que os usuários, anteriormente passivos, assumem um papel central. Assim, simplificando muito, o *jornalismo 2.0* é aquele em que os leitores participam ativamente da criação dos conteúdos e a *biblioteca 2.0* é aquela em que não só são consultadas obras, mas também são oferecidos meios digitais para a criação de artefatos culturais aos usuários. O rótulo 2.0 costuma estar relacionado a serviços que promovem a participação e a produção de valor por parte dos usuários ou consumidores.

As ferramentas digitais abrem portas, janelas, ampliam o mundo para o desenvolvimento cultural, artístico e social. É importante ressaltar também que oferecem oportunidades únicas para a educação, facilitando e promovendo competências comunicativas e didáticas que passaram a embasar o mundo moderno. Com o computador incrementado pela Web 2.0, através das possibilidades inseridas no processo de digitalização, o cotidiano da sociedade em rede mudou completamente, especialmente a forma de ver e conviver com outros indivíduos.

Passou-se a usar as categorias de tempo e espaço de acordo com *bytes*, *gigas*, e-mails, redes sociais entre outros novos termos e instrumentos gerados no ambiente digital que potencializaram as possibilidades informativas e interacionais disponibilizadas a partir da internet. Na esteira dessa realidade, Kumar avalia a terceira onda como um momento altamente positivo na aquisição de conhecimento e embasa seus estudos nas premissas de Toffler, que diz:

[...] Os antigos meios de comunicação transmitiam mensagens padronizadas a plateias uniformes de massa. Os Novos meios de comunicação permitem não só a “irradiação”, mas também a “concentração”. Ligados ao computador, ao cabo e ao satélite, permitem a segmentação e divisão de transmissores e receptores em unidades separadas e descontínuas. A informação pode ser processada, selecionada e recuperada para satisfazer as necessidades mais especializadas e individualizadas. “A terceira onda, portanto, inicia uma nova era – a era da mídia desmassificada. Uma nova esfera de informação está emergindo, ao lado da nova esfera técnica. (TOFFLER, 1980 *apud* KUMAR, 1997, p.22)

A fim de obter-se um melhor aproveitamento das possibilidades apresentadas pela Web 2.0 em relação ao ensino da língua portuguesa, é necessário identificar métodos e técnicas que sejam adequadas para a construção desses conteúdos

<sup>7</sup> O termo Web 2.0 foi utilizado pela primeira vez por uma programadora, Darcy Dinucci, em 1999. Ela o utilizou em um artigo intitulado “*Fragmented Future*”, para se referir às mudanças estéticas e de *design* que começavam a surgir na internet, assim como outros dispositivos de acesso à rede – e não apenas aos computadores.

de aprendizagem e avaliar sua eficiência. A proposta deste trabalho é justamente fazer o uso ilustrativo de uma ferramenta virtual, o *Ecaths*, com o intuito de mostrar como é possível ampliar de forma empírica e eficiente o espaço de exposição da comunicação e da linguagem, promovendo discussões, práticas de leitura, trocas de informação e materiais relacionados ao tema aqui destacado. “Podemos utilizar a rede para ter acesso a uma grande quantidade de materiais interessantes que, de outra forma, estariam fora do nosso alcance.” (ADELL, 2012, p. 34).

Buscando uma interação instrutiva e didática, o *Ecaths* funciona como uma sala de aula virtual. Um espaço digital onde os participantes podem contribuir e construir conhecimento. Segundo Adell (2012, p.35):

Sob uma perspectiva construtivista, oferecer visões diferentes sobre um mesmo assunto é essencial. A internet, portanto, é um recurso formidável para enriquecer a perspectiva de nossos alunos e alunas e o processo de analisar, valorizar e integrar informações diversas é a essência do processo de construção de conhecimentos. Os métodos de projetos que utilizam a internet como fonte de informações diversas e de acesso a recursos selecionados por seu valor educativo seriam os que mais se beneficiariam do acesso à rede e do seu uso como biblioteca de recursos.

Esta proposta leva em consideração todos os conceitos previamente trabalhados nas atividades no decorrer do curso, especialmente na disciplina “Linguagem midiática no ensino de português” da qual resultou a produção de uma plataforma no *Ecaths* que será analisada aqui e servirá como ponto de apoio para elucidar a problemática em questão. Por assim dizer, o papel do *Ecaths* neste argumento é de fundamental importância, uma vez que o seu caráter educativo e interacional proporciona meios que possibilitam novos significados para a compreensão do ensino e da comunicação.

## **ESTRUTURAÇÃO DA FERRAMENTA E DO CONTEÚDO**

A sistema *Ecaths* consiste em um sistema de disciplinas eletrônicas que permite aos educadores se comunicarem com o seu público-alvo, podendo este ser alunos relacionados a instituições do mundo real ou indivíduos com interesses em comum. Esta ferramenta permite que os envolvidos no processo possam transmitir, debater e produzir conhecimento. Para a estruturação do conteúdo deve-se levar em consideração, no caso do *Ecaths*, a estrutura visual preestabelecida e já programada para agrupar os temas dentro dos componentes já existentes e generalizados com o objetivo de facilitar e dinamizar o uso da ferramenta.

O *Ecaths* é uma ferramenta que permite ao usuário integrar as tecnologias da aprendizagem e do conhecimento (TACs) no currículo educacional de ordem institucionalizada ou não. Para otimizar o seu uso, o *Ecaths* apresenta dez itens, sendo estes subdivididos em componentes correlacionados e de fácil entendimento.

Como já exposto anteriormente, o conteúdo desta proposta tem como ponto de partida as leituras, debates e atividades realizadas na disciplina “Linguagem midiática no ensino de português”. Desta forma, busca-se reforçar, transmitir e multiplicar o conhecimento vivenciado e apreendido no decorrer do curso. Assim como nos estudos que serviram como base para a construção desta ferramenta, a disposição do conteúdo selecionado utilizará como fonte ilustrativa a plataforma denominada “Desenrolando a Língua”, resultado de atividade avaliativa para o curso em questão.

### **Linguagem Visual**

Na seleção da estética visual e da imagem do projeto foram incluídos elementos como forma, tamanho, cor e o posicionamento no espaço dirigido à organização da informação, vistos como de suma importância na construção da ferramenta aqui analisada. Nesse caso, o desafio está em reunir um conjunto de elementos que inclui principalmente textos e obras literárias com a intenção de criar uma mensagem dinâmica e atrativa, que fará parte do sistema de aprendizado aqui sugerido através do *Ecaths*.

Em menos de cinco minutos, após aceitar os termos e condições, cria-se um espaço on-line livre para qualquer pessoa que tenha interesse em administrar uma disciplina utilizando pesquisas de opinião, fóruns, textos entre outros meios acessórios de comunicação.

Propositamente construída para ser fácil de criar e usar, o *Ecaths* oferece aos usuários opções visuais preestabelecidas e básicas para atender ao desejo da maioria dos criadores. Porém, deixa por conta do conteúdo individualizado de cada plataforma a criatividade referente ao propósito do projeto.

Na criação da plataforma “Desenrolando a língua”, por se tratar de um projeto direcionado a um público que busca conhecimento linguístico, em que o conteúdo será a atração principal, foi escolhida uma estrutura simples e prática, tendo marrom e o bege como cores base, de forma a contrastar com a informação em destaque. Neste caso, procurou-se evitar a ambiguidade e a sobrecarga visual

a fim de que o fundo funcione apenas como uma tela de apoio. Com relação ao tipo de letra (fonte), não foram utilizados mais do que três tamanhos e a fonte escolhida para os textos enviados foi a *Calibri (Body)*.

De acordo com Barba e Capella (2012, p. 244), “A palavra ‘TAC’ apareceu na Espanha há cerca de dois ou três anos para definir atividades de aprendizagem de conteúdos curriculares com a informática e a internet.” Para ilustrar a funcionalidade didática do projeto “Desenrolando a Língua”, abaixo duas das muitas possibilidades de atividades interacionais oferecidas pela ferramenta: o fórum e a enquete.

O fórum busca promover debates com a intenção de fazer com que os participantes interajam na busca de um conhecimento fundamentado.

Já a enquete tem a finalidade de traçar um perfil dos participantes e das opiniões através de perguntas e respostas diretas.

Para Barba e Capella (2012, p.247) “Devemos procurar fazer com que todas as atividades que realizamos na escola tenham objetivo real, que sirvam para algo, que sejam aplicadas ao mundo real, que sejam úteis.” Neste artigo é possível fazer um paradoxo a esta afirmação, pois as atividades práticas podem ser levadas para a internet dentro de uma realidade virtual.

Após a disposição on-line da disciplina, no caso ilustrativo “Desenrolando a língua”, em função dos recursos básicos como as atividades práticas, fóruns, enquetes, além da possibilidade de coordenação direta do responsável usando o painel de controle, há vários outros aplicativos que podem ser exercidos para promover oportunidades de ensino e aprendizagem dentro da plataforma. O *Ecaths* passa a figurar como espaço de comunicação e de discussão entre alunos e professores. Através da linguagem informal, embasada pelo coloquialismo provocada pelo ambiente virtual, esta plataforma representa um exemplo de como o conhecimento da língua padrão pode-se dar através de uma ferramenta tecnológica de ensino.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesta proposta se buscou evidenciar uma possível forma de integração entre linguagem e tecnologia no âmbito educacional, de modo que os argumentos para a sua consolidação fossem embasados na perspectiva da chamada “Terceira Onda”, através de um modelo real de ferramenta educacional digital: o *Ecaths*.

O mundo virtual apresenta várias possibilidades de aprendizagem e conhecimento e o ensino da língua não poderia ser excluído deste processo. Nessa perspectiva, percebe-se que a inclusão digital vem sendo considerada uma das prioridades para o desenvolvimento da sociedade de informação, onde a educação estabelece-se como um dos pilares de sustentação. Mesmo em um contínuo processo de desenvolvimento, a virtualidade educacional ainda encontra algumas barreiras que acaba por impulsionar a criação de meios tecnológicos mais concretos.

Ao passo que são criados novos espaços de acesso às tecnologias, abrem-se também novas formas de avaliação dos conteúdos que integram o espaço virtual. Trazer a didática linguística para a tela do computador, numa plataforma onde é possível discutí-la, analisá-la e compará-la, faz com que surja uma interdependência entre o eletrônico e o linguístico, resultando numa incrível conexão entre saberes e olhares diferentes.

O processo de elaboração deste artigo surgiu com a ideia de utilizar uma das ferramentas tecnológicas na difusão do ensino da língua portuguesa como parâmetro de estudo e de divulgação das atividades desenvolvidas durante o curso de Especialização em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa. Um meio conclusivo ao mesmo tempo que multiplicador, que buscou reunir todo aparato didático, técnico e linguístico desenvolvido durante o curso com a finalidade de sequenciar o crescimento gradativo do conhecimento gerado em todo este processo embasado pelo ensino construtivista.

Deste modo, buscou-se mostrar por meio do *Ecaths* que há a possibilidade de se trabalhar com uma ferramenta tecnológica de modo a oferecer aos alunos a oportunidade de publicarem as suas obras, discutirem conceitos e ampliar o caráter de circulação do material, proporcionando mudanças significativas na inserção da linguagem coloquial como material educacional, sobretudo pela velocidade da produção de conhecimento de qualidade, o que exige dos usuários uma constante atualização.

O *Ecaths* foi escolhido propositalmente devido ao seu caráter pedagógico, que permite uma grande flexibilidade envolvendo espaço e tempo na relação entre ensino, professores e alunos. Este diferencial estruturado no processo educacional permite que o *Ecaths* possua as características essenciais para a concretização deste trabalho.

Atravessar mares e oceanos, escapar, ainda que temporariamente, à uma realidade de conflitos políticos e religiosos, por meio do acesso ao computador sem sair da cadeira consiste em privilégio. Tempo e espaço ganham uma nova dimensão e são controlados de acordo com as necessidades dos indivíduos, reduzidos a toques e comandos formatados para saciar a sede do saber, através dos mecanismo providos pela Internet.

Não é preciso ser um gênio da “Terceira Onda” ou estar apaixonado pelas novas tecnologias para constatar a importância de toda esta dinâmica relacionada às fusões entre tecnologia, indivíduo e conteúdo. Pode-se aproveitar a oportunidade para refletir sobre as transformações nas quais os indivíduos estão inseridos e tentar ponderar os melhores meios e formas de adquirir um conhecimento real e de qualidade. Nesta perspectiva, as ferramentas tecnológicas podem estabelecer-se como importantes instrumentos de divulgação de obras e podem ser consideradas espaços para estudos sobre as correntes e pensamentos que embasam o ensino da língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS

BARBA, Carme; CAPELLA, Sebastià (orgs). *Computadores em sala de aula: métodos e usos*. Porto Alegre: Penso, 2012.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede: a era da informação (economia, sociedade e cultura)*, v.1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Jordi Adell, “*Computadores em sala de aula: métodos e usos*”. In: BARBA, Carme; CAPELLA, Sebastià (orgs), Porto Alegre: Penso, 2012.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. RJ. Jorge Zahar Editor. 1997.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARINS, V.; Haguenaer, C.; CUNHA, G.; CORDEIRO FILHO, F. *Tecnologias digitais e realidade virtual*. 14 Congresso Internacional de Educação a Distância. 2008. Disponível em:

<<http://www.abed.org.br/congresso2008/tc/511200874205PM.pdf>>. Acesso em 27/05/12.

RUSCONI, Carlo. *Dicionário do Grego do Novo Testamento*. São Paulo: Paulus, 2003. p. 301-302.

TESTA (M.G.), LUCIANO (E.M.) e FREITAS (H.). *Atributos importantes de programas a distância através da internet: a visão dos alunos*. México: XXXVI Del Consejo Latinoamericano de Escuelas de Administración de CLADEA, 2001 (anais em CD)

TOFFLER, Alvin. *A Terceira Onda*. Rio de Janeiro: Record. 1980.

## **PRIMEIRAS ESTÓRIAS E OUTRAS ESTÓRIAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE OS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E O FILME DE PEDRO BIAL**

ARAÚJO, Érica Tavares de.  
UFRPE - ericatavares.vida@gmail.com

ARAÚJO, Zuila Kelly Da Costa C. F. de.  
UEPB – zuilakelly@gmail.com

### **RESUMO**

O presente artigo tem como objetivo central elucidar algumas questões acerca da tradução intersemiótica a partir da análise do processo tradutor que passa dos cinco contos do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, ao filme *Outras Estórias*, dirigido pelo jornalista Pedro Bial. Nosso objeto de análise é a construção da representação das imagens do sertão e do sertanejo codificadas por Pedro Bial no filme *Outras Estórias*. Pretendemos, ao longo da discussão, possibilitar ao leitor a compreensão de como a linguagem elabora e reelabora os signos de acordo com a semiose particular do texto literário e do texto fílmico, não nos restringindo apenas a descrever semelhanças e diferenças entre tais textos, mas avaliando os mecanismos que possibilitam a cada um instituir-se como texto autônomo, embora equivalente ao outro. Nossa discussão transcorre pelo enfoque teórico-metodológico exposto por Júlio Plaza (2003), Pignatari (2004) e Eco (2007), que elucidam as questões sobre a intraduzibilidade do signo estético, em que um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, criando com ele uma ressonância, de maneira que toda tradução percorre movimentos entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais, numa forma de atualização dos interpretantes da leitura.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Tradução Intersemiótica, Primeiras estórias, Outras estórias.

### **PRIMEIRAS REFLEXÕES**

Realizar um estudo semiótico já parece deveras desafiador por esbarrar sempre em limites acadêmicos que já foram explorados por outras disciplinas, tratar das funções sígnicas é sempre arriscar-se a trabalhar com uma “teoria da mentira”. Para Umberto Eco (2007, p. 04) a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.

Contudo, é por meio dessa disciplina que se torna possível a realização de leituras mais abrangentes no que diz respeito à utilização dos mais variados



códigos culturais. Quanto a isso, Décio Pignatari (2004) já esclarecia a respeito da Semiótica:

Serve para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal.(...) A semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (PIGNATARI, 2004, p. 20).

Nesse sentido, entendemos que todo estudo semiótico parte sempre das possíveis leituras que se façam dos textos culturais, não apenas observando como esses textos sempre indicam uma ou mais coisas e carregam uma mensagem que encerra em si o sentido do texto, mas para além desses limites, buscando encontrar, entre as estruturas de superfície manifestas e facilmente legíveis, outras estruturas de sentido mais profundas que apenas são compreensíveis à luz dos códigos culturais válidos em sua construção. (GUIMARÃES, 2000, p. 04).

Por isso, o nosso estudo concebe a leitura do signo não como definitiva, ou única, mas como “interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu objeto imediato”. (PLAZA, 2003, p. 36).

E é partindo dessas considerações que também entendemos a tradução não como uma reprodução do original, mas como relação de leitura, visando penetrar no que há de mais essencial no signo. Acrescente-se a isso a ideia de que traduzir é repensar a configuração de escolha do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética, é exatamente o que Octavio Paz entende como pôr os signos em rotação:

A palavra poética não é menos “materialista” do que o futuro que anuncia: é movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material. Animada pela mesma energia que move a história, é profecia e consumação efetiva, na vida real, dessa profecia. A palavra encarna, é poesia prática. (PAZ, 1976, p. 98).

Nosso interesse em analisar a tradução intersemiótica entre texto literário e filme é explorar a relação que autor e tradutor constroem entre signos dominantes e signos estéticos, perceber como as lacunas da significação são reelaboradas pelo tradutor, equilibrando o produto dessa tradução entre tradição e autonomia do signo estético. Concordamos com Plaza ao também enxergarmos:

A Tradução Intersemiótica como “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em

signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 14).

De maneira que passaremos agora a observar, com base nos textos escolhidos para análise, essas três possibilidades de transmutação dos signos estéticos por meio do trabalho tradutor.

## TRANSMUTANDO O SERTÃO

A temática do sertão tem sido sobretudo explorada por diversos autores de nosso cânone literário através dos vários períodos da produção literária no Brasil. A literatura sertaneja ou sertanista é vista como uma espécie de paradigma literário inserido em uma corrente maior a qual se denomina literatura regionalista.

Ilustres escritores como Bernardo Guimarães, Monteiro Lobato e Euclides da Cunha trouxeram para dentro de suas obras o olhar do escritor sobre a cor, o cheiro e a vivência do sertanejo; por vezes provocando o enfado de seus leitores pela tamanha precisão de suas longas descrições das paisagens do sertão.

Entretanto, é com o escritor modernista João Guimarães Rosa que a literatura passa a tratar desse sertão não mais como apenas mais uma temática a ser rebuscadamente elaborada pela culta linguagem dos escritores, mas como experiência própria do ser, vivência existencial, tensão viva. Ressalte-se que, para Guimarães Rosa:

O sertão é o espaço de realização do mítico, do transcendental. Atemporal e mensurável, o sertão é o perfeito *lócus* do duplo, o espaço de deus, que, por sua vez, em toda parte está. (FONSECA, 2008, p. 249).

Seria bastante redutor chamá-lo de mero escritor regionalista que fixa e retrata a paisagem, os tipos humanos e a vida sertaneja. Os textos de Guimarães Rosa universalizaram o sertão, como reafirma Antonio Candido:

O grande impacto renovador de Clarice Lispector, nos anos 40, e o de Guimarães Rosa, nos anos 50, parecem ter desnordeado um pouco a ficção brasileira. Imitá-los seria difícil, porque apresentam fórmulas demasiado pessoais, sem a racionalização teórica que permite transmiti-las, como as que serviam de base à difusão das inovações poéticas. Além disso, tanto um quanto outro se caracterizam por desromancizar o romance, puxando-o da prosa para a poesia, do enredo para a sugestão, da coerência temporal para a confusão do tempo. E isto tudo era mais ou menos difícil de incorporar a um gênio que, ao contrário da poesia, é objeto da demanda relativamente grande por parte do público, o que obriga a manter certa comunicabilidade. Por outro lado, era igualmente difícil continuar escrevendo como se aqueles dois grandes escritores não tivessem existido, porque eles abalaram padrões anteriores: os do romance de análise, que Clarice Lispector dissolveu no caleidoscópio das impressões; ou os do romance regional, que Guimarães Rosa

despojou das suas cômodas muletas, o pitoresco e o realismo. Sem contar que ambos abalaram e questionaram a linguagem da ficção. (CANDIDO, 1982).

Assim sendo, nossa análise dos contos que compõem o livro *Primeiras Estórias* e do Filme *Outras Estórias* parte necessariamente deste ponto inicial que é o entendimento da significação dos signos do sertão na obra de Guimarães Rosa, para então percebermos como as relações entre estes signos perpassaram entre o texto original e a tradução.

## ESPECIFICIDADES DA PROSA ROSEANA

Composto por vinte e um contos, o livro *Primeiras Estórias* é realmente o primeiro a reunir, em um conjunto, histórias curtas nos moldes do conto tradicional. Esses textos, denominados pelo autor de *estórias*, recebem esse nome justamente com o objetivo de ressaltar o tom ficcional, inventivo das narrativas.

Assim como em sua obra-prima, *Grande sertão: veredas*, em *Primeiras Estórias* o autor também elabora de maneira bastante poética a linguagem de tal forma que a fala dos personagens do sertão mineiro, até mesmo os gestos, e a vivência destes, passa a presentificar-se metaforicamente no texto roseano.

Ao dar voz ao personagem sertanejo, Rosa não contrasta o tom coloquial à linguagem culta dos livros, antes toma esse falar como matéria para sua criação. É a partir dos dizeres regionais, das falas do cotidiano que o autor arquiteta o seu processo criativo, dando-nos a ler a profundidade estética e existencial do sertão que ele recria.

Dotados de profunda reflexão, os contos abordam diferentes vieses, como o psicológico, o satírico, o fantástico, o autobiográfico, no intuito de recriar a atmosfera sertaneja em toda a sua complexidade. É interessante notar também como os personagens dos contos são também peculiares em sua existência: loucura, infância, violência, amor, permeiam a vivência desses personagens que parecem existir em uma transcendentalidade que os torna universais.

A nós, interessa-nos especialmente os seguintes contos: *Famigerado*, *os Irmãos Dagobé*, *Nada e a Nossa Condição*, *Substância* e *Sorôco, sua Mãe, sua Filha*, por serem os cinco textos escolhidos pelo diretor Pedro Bial como ponto de partida de sua tradução.

Tomemos de início, a título de exemplificação, passagens do primeiro e do último conto. *Famigerado* é bastante pertinente à nossa discussão por se

tratar necessariamente de uma reflexão sobre o signo. Nesse conto, Damázio, dos Siqueiras vê-se em profundo conflito diante de um significante para o qual não consegue imprimir um significado, achando-se obrigado a buscar a solução para o seu conflito apelando à sabedoria de um homem letrado, o qual narra o conto. Em estado de primeiridade, a palavra famigerado referida ao personagem é para ele motivo de grande inquietação. Seu desconforto é tão intenso que é capaz de deixar de lado até mesmo seu orgulho de homem feroz e perigosíssimo, no intuito de atingir a secundidade, a relação de índice com o signo que tanto o importunava naquele momento.

Já no conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, outros aspectos sógnicos são elementos importantes na construção simbólica do texto. A canção entoada pela moça, os movimentos que ela fazia, ao mesmo tempo em que são índices de sua loucura, são também símbolos de sua relação com o mundo transcendental, sua estranha capacidade de não ser igual aos demais, por estar demasiadamente vinculada a um universo que não está preso meramente ao plano material. Ainda o ícone do trem também estabelece os três níveis de significação dentro do conto: é máquina, mas é também o índice da separação entre o homem e as duas mulheres, e simbolicamente representa a tão esperada partida rumo ao encontro com a suprarrealidade em que viviam as duas.

## **INVENÇÕES E TRANSMUTAÇÕES EM OUTRAS ESTÓRIAS**

Para tratar da tradução intersemiótica elaborada pelo diretor Pedro Bial, o primeiro aspecto que é importante ressaltar consiste na preocupação do diretor em manter a ligação direta com o texto original.

Porém, quando enfatizamos essa preocupação, não estamos afirmando que o filme é mera reprodução dos contos do livro, antes, estamos reiterando a noção de continuidade sintetizada por Plaza (2003) com base na teoria semiótica de Peirce. Essa noção mostra que a cadeia sógnica é sempre contínua, já que todo pensamento se traduz em signos, e um signo sempre remete a outro signo. No caso do filme que analisamos, o diretor procurou evidenciar essa continuidade utilizando-se de recursos filmicos para reconfigurar o que Guimarães Rosa havia configurado em palavras. Sobre isso, observou Dal Farra (2008):

À maneira de Rosa, que constrói uma espécie de dialeto literário, repleto de surpresas e de estranhamentos, coalhados de empecilhos de decodificação que chamam a atenção sobre o próprio código

utilizado, Bial pesquisa, por sua parte, um dialeto cinematográfico, uma dicção fílmica que seja, tanto quanto possa ser, fiel a essa linguagem tão particular e insólita, ou que, no mínimo, a reproduza a seu modo, encarnando-a plasticamente. Daí que ele descubra, no que concerne à dimensão imagética, uma sintaxe [...] onde ficam mobilizados, e postos em questão, a oralidade e a escrita, a imagem visual e a metáfora, os planos e a montagem, os recortes e os movimentos, os sons, as imagens e os sentidos. (FARRA, 2008, p. 289-290).

E é justamente na exploração dos sentidos que Pedro Bial consegue realizar o que anteriormente chamamos de “interpenetração nas qualidades materiais do signo”. Seu processo inventivo começa a se deixar transparecer na forma como o diretor resolve encadear as histórias, entrelaçando-as, e até mesmo transpondo personagens de um conto para outro. Os contos *Os irmãos Dagobé*, *Famigerado* e *Sorôco, sua mãe, sua filha*, vão sendo contados de forma entrelaçada, recorrendo muitas vezes ao recurso de *flashback*. Um dos recursos utilizados pelo autor foi a transmutação de Damastor Dagobé, que no filme passa a fazer parte também da ação de *Famigerado* (sendo que no livro o personagem era Damázio dos Siqueiras), que não só opera o encadeamento das estórias, mas também obedece a uma certa lógica da tradução, tendo em vista que ambos os personagens eram homens violentos, sanguinários, rudes.

Ainda em relação a Damastor Dagobé, podemos afirmar que este é um dos personagens que mais tipificam a busca pela recuperação da poesia de rosa no plano fílmico. Seus gestos, grunhidos, postura e comportamento grotescos remontam por meio do intercurso dos sentidos ao texto roseano.

No caso da transmutação do conto *Os irmãos Dagobé*, esbarramos em mais um limite da tradução intersemiótica: a construção da tensão que permeia o conto é reconfigurada no filme a partir dos movimentos que a câmera realiza, entre aproximar-se, afastar-se; o contraste entre as roupas claras e o aspecto gentil de Liojorge, em oposição ao escuro e ríspido perfil dos irmãos Dagobé.

Os contos *Nada e a nossa condição* e *Substância* apresentam-se de maneira bastante independente dentro da diegese fílmica, mas conservam a estreita ligação com o texto literário. Pereira (2009) explica como o diretor elaborou o entrelaçamento final de todos os contos dentro do filme:

A unidade do filme é assegurada, entretanto, nos momentos finais, quando a mãe e a filha de Sorôco estão prestes a embarcar no trem que as afastará para sempre daquela comunidade. Em um final realmente epifânico, voltam à cena praticamente todos os personagens, seja qual for seu grau de importância, e todos, lentamente, engrossam o coro que entoia a música e canta as letras sem nexos das duas. Retornam

a narradora de “Nada e a nossa condição”, suposta sobrinha de Tio Man’Antônio, personagem que acompanha os eventos ao mesmo tempo em que os narra aos espectadores, retornam o próprio tio e suas filhas, o narrador de “Famigerado”, os Dagobés (inclusive o assassinado), Liojorge, Nhatiaga, com o casal de apaixonados do conto “Substância”, todos seguem o trem até a câmera se afastar e ceder espaço aos créditos do filme. (PEREIRA, 2009, p. 125).

Essa partida simbólica, em que todos os personagens se encontram, configura-se como invenção do diretor que traduz a sua leitura dos signos originais, imprimindo a sua marca ao pôr esses signos mais uma vez em rotação.

Lembrando o que Plaza (2003) afirma sobre a intraduzibilidade do signo estético, reafirmamos aqui o seu pensamento de que um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, criando com ele uma ressonância, de maneira que toda tradução percorre movimentos entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais, numa forma de atualização dos interpretantes da leitura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto em nossa breve análise, buscamos contribuir com a compreensão dos mecanismos da tradução intersemiótica que operam a transmutação dos signos na transposição de um sistema semiótico para outro. Enfatizamos a preocupação do tradutor (diretor do filme) em buscar para o cinema elementos que correspondessem aos recursos linguísticos utilizados nos contos, no intuito de penetrar no texto original fazendo os signos rotacionarem e reelaborarem outros signos. Reiteramos a importância da compreensão de que o texto traduzido apresenta estreita ligação com o texto original, mas também é autônomo em relação a ele, visto que se trata de uma reconfiguração, isto é, uma nova leitura do signo dominante.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, v. 7, n. 14, 1982.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Das Primeiras para as Outras estórias*. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 288-296.

ECO, Humberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Tradução: Maria Rosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ed. Ática S.A, 2007.

FONSECA, Hugo. Rastros de Deus segundo a íris riobaldiana em Grande Sertão: veredas. In: FERRAZ, Salma; MAGALHÃES, Antonio; CONCEIÇÃO, Douglas; BRANDÃO, Eli; TENÓRIO, Waldecy. *Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPA; UEPB, 2008, p. 241-262.

OUTRAS estórias. Direção: Pedro Bial. Roteiro: Pedro Bial & Alcione Araújo. Brasil, 1999.

PAZ, Octávio. Signos em rotação. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. *As adaptações das Primeiras estórias de João Guimarães Rosa para o cinema*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 117 - 127, jan./jul, 2009.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 2 reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

## PROSÓDIA: ENTONAÇÃO, ORALIDADE E ESCRITA

SANTOS, Luciana V. P. T  
FADIMAB – lucianavptsantos@hotmail.com

### RESUMO:

Este trabalho apresenta resultados da pesquisa sobre o uso da prosódia, como recurso auxiliar para construção de sentido do texto oral e escrito. O estudo é descritivo e observacional, de caráter qualitativo. O corpus é constituído a partir da leitura de dois gêneros textuais: a crônica e o poema. Tendo como ponto de partida a Teoria Interacional da Entonação (TIE) de David Brazil (1985) e permite o reconhecimento da prosódia como estratégia auxiliar na construção de sentido de texto oral em sala de aula com implicações diretas na compreensão de texto escrito.

### PALAVRAS-CHAVE:

Prosódia, Oralidade, Escrita.

### INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa foi desenvolvido em escola da rede privada de ensino, com alunos entre 12 e 13 anos, da cidade de Recife, estado de Pernambuco.

Alguns questionamentos fomentaram esta investigação, dentre eles: se o objetivo fundamental da leitura é interação por meio da linguagem, quer seja ela oral ou escrita, por que, às vezes, há tanta disparidade na leitura oral e na análise compreensiva de texto escrito? As estratégias prosódicas auxiliam na construção de sentido de texto?

Esta investigação não tem como objetivo problematizar a leitura de texto feita pelo professor e pelo aluno em sala de aula, mas intenciona mostrar que a prosódia associada aos elementos suprasegmentais da fala – paralinguísticos e extralinguísticos – podem ser usados como suportes a mais para construção de sentido de texto oral e escrito. Observou-se que os padrões entoacionais, ressaltando a proeminência de partes do texto interferem significativamente na construção de sentido.

Este estudo é descritivo e observacional, de caráter qualitativo. O corpus é constituído a partir de leitura de dois gêneros textuais distintos, a crônica e o poema. Foram realizadas 23 gravações – em áudio – da leitura feita pelo professor e pelos alunos. O viés teórico tem como ponto de partida a Teoria



Interacional da Entonação (TIE) de David Brazil (1985) que compreende que as pistas fornecidas pelo leitor / ouvinte / autor / texto são constitutivas de sentido e que as escolhas tonais feitas pelos interactantes repercutem positivamente ou não na construção de sentido de texto oral, e este sentido está diretamente ligado à compreensão de texto escrito.

Os resultados apontam para uma relação de proximidade entre o que se lê e o que se escreve, visto que a leitura e a análise compreensiva de texto não são atos isolados. Se, durante a leitura, o leitor/ouvinte tiver dificuldade de compreender o que é dito, igual dificuldade terá na análise compreensiva de texto escrito. Por isso, professor e aluno, em sala de aula, estão sujeitos às mesmas leis.

### **UM OLHAR SOBRE A TEORIA INTERACIONAL DO TOM (TIE)**

Este trabalho fundamenta-se na Análise do Discurso, concebida como estrutura da língua, ou da materialidade linguística – expressão que fornece uma ideia mais completa do que se trata a língua: uma estrutura opaca atravessada pelos eventos sócio-históricos. Sob esta ótica, o sujeito é visto como personagem principal, motivado intencional ou ideologicamente por uma sucessão de práticas discursivas. Sendo assim, o texto não é algo transparente, o valor comunicativo é carregado de significado. Com base na Teoria Interacional da Entonação (TIE), na concepção de David Brazil (1985), o falante fornece pistas entoacionais e as utiliza como um dos elementos organizadores de sua compreensão. Como é na oralidade que se manifesta explicitamente a prosódia, não se pode deixar de considerar, também, aspectos da Análise do Discurso.

A Teoria Interacional da Entonação (TIE) foi desenvolvida na Inglaterra, no final da década de 70 e início da década de 80. Teve como principal expoente o teórico David Brazil. O objetivo da TIE é permitir a análise das trocas interativas face a face. Tem como base os conceitos de discurso de orientação direta (centrado no conteúdo e com uma preocupação direta com o ouvinte) e o discurso de orientação oblíqua (centrada na língua em sua superfície onde o falante assume o papel de mero sonorizador de palavras).

No primeiro caso, discurso de orientação direta, há uma diversidade maior de tons, emprestando à fala uma melodia mais apurada. Neste caso, intenciona-se uma aproximação mais substancial com o falante. Brazil (1987) descreve cinco tons para este tipo de discurso:

- Dois tons ascendentes, chamados de tons alusivos ( $\bar{t} \bar{t}$  e  $\bar{r}^* \bar{r}^*$ );
- Dois tons descendentes ou tons informativos ( $\bar{p} \bar{p}$  e  $\bar{p}^* \bar{p}^*$ ); e
- Um tom neutro ou nível (0).

Os tons ascendentes e descendentes - ascendentes ( $\bar{t} \bar{t}$  e  $\bar{r}^* \bar{r}^*$ ) são usados pelos falantes para emitir mensagens a partir do conhecimento partilhado.

E os tons descendentes e ascendentes - descendentes ( $\bar{p} \bar{p}$  e  $\bar{p}^* \bar{p}^*$ ) apontam para informações novas, uma informação não partilhada e, ainda, indica traços de divergência, antagonismo de opiniões.

Este modelo interativo entoacional proposto por Brazil considera que cada aspecto entoacional acrescenta um tipo de intenção comunicativa. Segundo ele, as pequenas variações de velocidade, inflexão, tensão e volume da voz são ferramentas que contribuem para uma perfeita entonação, conseqüentemente, auxiliam na transmissão e recepção da mensagem. As escolhas tonais feitas pelo falante revelam aspectos de emoção, passividade, ironia e se constituem em estratégias que auxiliam na relação de sentido. A voz, dessa forma, representa um meio para atingir o outro.

## PROSÓDIA: CAMINHOS E PERCURSOS

O viés interacionista surgido no final do século XX atribui à prosódia a designação de parte da fonética/fonologia que se ocupa dos elementos comuns referentes à linguagem expressa pela musicalidade, altura da voz, duração e outros elementos correlatos constitutivos da oralidade.

Para Crystal (1997), a prosódia desempenha um papel semelhante ao da pontuação na escrita, mas, no que se refere à oralidade, a prosódia, também é responsável pelas estruturas de contraste dentro de uma mesma sentença. Assim, uma frase dita por um mesmo falante, em situações distintas, pode representar sentidos diferentes.

Numa perspectiva mais interacionista e menos normativa, Crystal (2000) diz que a prosódia é todo e qualquer fenômeno que ocorre num segmento de fala e envolve aspectos acústicos, como: frequência, duração da voz, intensidade e seus respectivos correlatos físicos. Costa Neto (2004) acrescenta que a principal função da prosódia é destacar as sílabas proeminentes, ou seja, sílabas tônicas, na produção das palavras, como também dar relevância ao ritmo da entonação na produção de frases. Sob este mesmo olhar, estudos como o de Viana (1992)

mostram que, embora as sílabas destacadas coincidam com o acento tônico das palavras, nem sempre as escolhas tonais feitas pelo falante coincidem com as das regras gramaticais, o que demonstra que a seleção das proeminências constitui atividade individual, portanto, carregam marcas intencionais.

Azevedo, Cardoso e Reis (2003) afirmam que, para desenvolver o estudo acústico da prosódia, é necessária a análise de três parâmetros: a frequência fundamental (correlato físico que diz respeito à melodia), a duração (correlato físico correspondente ao tempo de articulação dos fonemas) e a intensidade (correlato físico que corresponde à energia vocal utilizada pelo falante). A prosódia envolve a combinação da respiração, da voz e da articulação dos fonemas. Assim observa-se que os padrões entoacionais, quando aplicados adequadamente, ajudam na construção de sentido de texto, uma vez que envolvem um conjunto de variações de altura e de frequência.

Martins (1989) atribui à prosódia a responsabilidade da entonação dos vocábulos. A voz descreve uma curva melódica ao pronunciá-los. Os movimentos desta curva são signos que desempenham a função de construção de sentido entre os integrantes numa atividade discursiva. À entonação cabe a designação de recurso auxiliar da oralidade, tendo como objetivo principal contribuir de forma relevante para o sucesso da interação comunicativa.

Segundo a ótica interacionista, observada por Van Dijk (1992), a combinação de palavras, a leitura oral de um enunciado não se constitui numa correlação de forças, nem concentração de poder, embora todo enunciado seja constitutivo de intencionalidade explícita ou implícita. A negociação entre autor/texto/leitor/ouvinte dá corpus à construção de sentido de texto.

Neste sentido, os principais elementos prosódicos: entonação, frequência fundamental, as variações do pitch, loudness (variação de intensidade da voz para um tom mais baixo ou mais alto), acento/ênfase, velocidade, pausa, duração e intensidade do som são carregados de intencionalidade, dessa forma estes elementos, quando associados à leitura oral de texto em sala de aula, revelam marcas constitutivas de quem lê.

## **UM OLHAR SOBRE A ORALIDADE.**

A leitura, feita em sala de aula, carece muitas vezes de interferência de natureza consciente feita pelo professor, e o uso de estratégias através dos

componentes extra linguísticos, suprasegmentais e prosódicos auxilia para chamar a atenção do ouvinte para o que está sendo dito, e para construção de sentido de texto. A leitura de texto é marcada por vários mecanismos, tais como, pausa, repetições, substituições de termos, truncamentos de frases, estes elementos fazem parte do processo de construção, não podendo ser considerados como entrave pelos alunos e pelo professor. O leitor adulto percebe as palavras globalmente pelo conhecimento prévio e por hipóteses de leitura (Kleiman, 2000).

É interessante lembrar que este trabalho tem por objetivo mostrar que os recursos prosódicos podem ser usados como estratégias para a leitura feita pelo professor em sala de aula, e não problematizar a questão da leitura, avaliar competências, ou considerar que toda e qualquer incompreensão, no que se refere à deficiência de aprendizagem do aluno, esteja diretamente ligada ao professor. Há de se considerar fatores externos que influenciam nas inter-relações e construção de sentido, tais como: o espaço, o grupo social, o conhecimento prévio e o conhecimento adquirido de cada criança que integra a sala de aula. A metodologia usada pelo professor também favorece, ou não, as trocas interativas e, como tal, também se constituem em objeto de análise, mas esse trabalho tem como enfoque as estratégias usadas pelo professor na leitura oral de texto, ao fazer uso, ou não, da prosódia, da entoação e dos elementos suprasegmentais da fala e a implicação dos resultados na construção de sentido de texto.

O resgate da intencionalidade do texto é muito importante, quer seja na infância, na adolescência ou na fase adulta, porque remete a uma trajetória de construção da temática, do autor, do texto e do objetivo da leitura. A dramatização da leitura de texto, a recriação dos personagens, as atividades sobre o texto representam apenas um viés para se trabalhar a construção de sentido de texto. Ratifica Lajolo (2005): a leitura e as atividades que lhe constituem colam à obra de arte e não se reveste o texto da intencionalidade da obra, do autor e do leitor.

Geralmente, na escola, o professor faz a opção por um livro; que esteja de acordo com a faixa etária da criança e com o grau de escolaridade. Há um catálogo que resume a história, e a escolha é feita. No entanto, cada leitor/ouvinte tem a sua experiência de mundo, sua própria construção que o identifica com um tipo de texto. Não querendo afirmar com isso, que o ouvinte se limite a um tipo específico de leitura, mas quando se trata de leitura para crianças e adolescentes é importante a reflexão nessa abordagem. E como o assunto é leitura, vale a

reflexão: *Como anda a leitura do professor? (Como o objetivo é mostrar as chaves e não o calabouço...)*. O professor deve estar familiarizado com a leitura ampla, reflexiva e questionadora. Com a variedade dos gêneros literários, ter informações sobre autor e o período da obra em estudo. O conhecimento prévio e partilhado de outras leituras se transforma em suporte para novas aquisições. O professor tem o poder da palavra em sala de aula, portanto, pode utilizar estratégias que o auxiliem no processo de construção para aprendizagem do aluno.

Para aplicar a prosódia na leitura oral de textos em sala de aula como auxílio à compreensão é necessário que o professor defina os objetivos pretendidos com aquela leitura e outros fatores correlatos, destacando no texto, os elementos pertinentes aqueles objetivos. A leitura deve ser construída em diferentes momentos, para tal, faz-se necessário o conhecimento prévio e o conhecimento partilhado no ato da ação intercomunicativa, sendo porta de ingresso para reflexões que incidam sobre diferentes aspectos do mundo da leitura (LAJOLO, 2005).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta pesquisa possibilitou o reconhecimento dos recursos prosódicos como estratégias que auxiliam de forma significativa na construção de sentido de texto oral em sala de aula com implicações diretas na compreensão de texto escrito.

Desta forma, pode-se concluir que a compreensão textual é resultante de uma cadeia de significações elaboradas a cada lance do processo interativo. Assim, a entonação cumpre seu papel através das funções básicas do discurso, *função organizacional, informativa e social*, que asseguram a compreensão de texto oral e escrito.

As regras gramaticais são indispensáveis na produção de discurso na oralidade e na escrita, porém, quando associados aos elementos suprasegmentais da fala, destacam certas partes de texto, permitindo aos interlocutores uma melhor compreensão do dito. Neste sentido, percebeu-se que as hesitações e pausas na leitura, influenciam diretamente na construção de sentido de texto escrito.

No que se refere à supressão e acréscimos de letras na leitura oral, verifica-se que o leitor tem conhecimento prévio e partilhado. E que o ouvinte adulto recorre aos conhecimentos anteriores para formular proposições e deduz muitas outras palavras, surge daí a explicação para a inserção ou retirada de palavras do texto, no momento da leitura.

As retificações de palavras possuem duas significações. A primeira é que quando a retificação é feita para reiterar a palavra, a resposta da produção escrita é satisfatória. A segunda é que quando a retificação é seguida de pausa e hesitação, a resposta da compreensão textual é insatisfatória. É interessante pontuar que, nesta última ocorrência, o aluno ou deixou a pergunta sem resposta ou não compreendeu o sentido da pergunta e, por isso, respondeu incoerentemente.

O ato de ler na escola, segundo os princípios interacionistas esclarece a leitores/ouvintes que os possíveis erros também fazem parte da leitura, e que a forma de ler depende do padrão entoacional conferido a cada uma delas, bem como as escolhas das unidades tonais e das proeminências que irão intensificar ou reduzir certas partes do discurso (Cagliari, 1992). O leitor é responsável pelo que diz e a maneira como o faz, e o ouvinte são co-responsáveis pelo que entende (Marcuschi, 1986). Este olhar sobre a leitura de texto em sala de aula desenvolve nos participantes o entendimento de discurso e, concomitantemente, contribui de forma significativa para perceber as sutilezas da intencionalidade conferidas a cada um.

A divisão feita em unidades e cadeia tonal auxilia na organização da fala, revela traços de quem lê, sugere o nível de conhecimento prévio e compartilhado de cada participante do grupo, permitindo ao professor identificar o aluno que apresenta dificuldades na análise compreensiva de texto escrito. Detectadas essas dificuldades, o professor pode utilizar outras estratégias de leitura que auxiliem na construção de sentido de texto.

A divisão em unidades tonais orienta, também, o fluxo discursivo. Diante desta verificação, constata-se que na leitura oral, em que cada aluno lê apenas um parágrafo ou uma única cadeia tonal, não constrói de forma significativa o sentido global de texto.

Em sala de aula, o professor é o referencial do aluno. Tem o poder de iniciar e conduzir as trocas interativas. Este poder, no entanto, é delegado aos leitores/ouvintes no momento da leitura, constituindo-se, dessa forma, numa rede de relações complexas. Cada estratégia utilizada pelo falante contribui para a formação de sentido de texto. Diante desta assertiva, chega-se a conclusão que o professor é responsável pela formação de leitores e ledores de texto.

A sala de aula é um contexto social, situacional e informacional em que acontece a interação. É o lugar também onde ocorrem as tensões, os conflitos

e tropeços, a palavra e a contra-palavra. O aspecto cognitivo, linguístico e extralinguístico somam-se ao processo de construção da leitura, conhecimento prévio e conhecimento partilhado.

As técnicas de leitura empregadas em sala de aula, tais como: leitura fragmentada de texto, leitura em grupo, leitura em voz baixa, não auxiliam na construção de sentido oral e escrito, visto que os elementos prosódicos e os padrões entoacionais utilizados nestas situações, não conferem à leitura a compreensão do que é dito e nem fornece pistas informacionais ao professor da aprendizagem do aluno.

O processo de leitura é um jogo de natureza dialógica, onde o fornecimento de pistas entoacionais e prosódicas são constitutivas de significações.

Não existe uma maneira padrão de leitura de texto, uma forma correta de ler e compreender o dito, porque a compreensão e a leitura estão além das estruturas semânticas e sintáticas. A acentuação e a pontuação de texto na escrita é apenas um viés, dos muitos outros organizadores da fala. A maneira de ler um texto não é um ato isolado, sujeito à obediência às normas gramaticais, mas está associado também a um conjunto de fatores extralinguísticos que concorrem significativamente para a construção de sentido de texto.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, L. L.; CARDOSO, F.; REIS, C. *Análise acústica da prosódia em mulheres com doença de Parkinson: comparação com controles normais*. *Arq. Neuro-Psiquiat.*, vol. 61, no.4, dez. 2003b.

BRAZIL, D. *The communicative value of intonation in English*. Birmingham: English Language Research (Discourse Monographs, Series, 8), 1985.

\_\_\_\_\_. *Discussing discourse*. Birmingham: English language Research, 1987.

CAGLIARI, L. C. *Da importância da prosódia na descrição de fatos gramaticais*. In: ILARI, R. (Org.). *Gramática do português falado*. Campinas, SP: Unicamp, 1992.

CRYSTAL, D. *Dicionário de Linguística e Fonética*. Trad. M. C. P. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 213.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Linguística e Fonética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

- DIJK, Teun A. Van. *Cognição, Discurso e Interação*. São Paulo, Contexto. 1992. In: KOCH, I. G. V. *A interação pela linguagem*. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- KLEIMAN, Ângela. *Texto e Leitor: Aspectos Cognitivos da Leitura*. 7ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2000.
- LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- MARCUSCHI, L. A. *Análise da Conversação*. São Paulo: Ática. 1986.
- MARTINS, N. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- NETO, M. L. COSTA. *A Importância da Prosódia no Contexto da Conversação Texto-Fala*. (mimeo), Universidade Federal do Maranhão, 2004.
- VIANA, M. *Padrões entoacionais nos processos de continuidade e descontinuidade na fala*. Universidade Federal de Pernambuco. Recife (mimeo): Universidade Federal de Pernambuco, 1992.



## RAÍZES DO BRASIL NA LITERATURA POPULAR: ASPECTOS DA CULTURA RELIGIOSA.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M.  
CNPq/UFPB/PPLP - mariadefatima.mbatista@gmail.com

### RESUMO:

Desde março de 2010, vimos trabalhando em um projeto de amplo alcance para o CNPq cujo objetivo é analisar, com base na proposta da Semiótica das Culturas, o texto literário de expressão popular que faz referência às três figuras étnicas que entraram na composição do povo brasileiro, a fim de descobrir a ideologia subjacente aos discursos. Este trabalho vincula-se ao referido projeto e destaca, nos textos populares, a questão da religiosidade considerando as relações intersubjetivas, especificamente a natureza dos sujeitos envolvidos e as hipóteses que levantam sobre si mesmos e sobre o outro, bem como as zonas antrópicas onde estão inseridos: a de identidade, a de proximidade e a de distanciamento cultural. Dentro delas, consideramos a significação dos objetos culturais e sua reapropriação interpretativa pelo sujeito. O *corpus* será constituído de textos literários populares, em prosa ou verso (orais ou escritos), que vimos levantando em diversas regiões brasileiras a fim de estabelecer confrontos.

### PALAVRAS CHAVE:

Semiótica das culturas, Religiosidade, Zonas antrópicas.

Desde março de 2010, vimos trabalhando em um projeto<sup>1</sup> de amplo alcance para o CNPq cujo objetivo é analisar, com base na proposta da Semiótica das Culturas, o texto literário de expressão popular que faz referência às três figuras étnicas que entraram na composição do povo brasileiro, a fim de descobrir a ideologia subjacente aos discursos. Este trabalho vincula-se ao referido projeto e destaca a questão da religiosidade, considerando as relações intersubjetivas, especificamente a natureza dos sujeitos envolvidos e as hipóteses que levantam sobre si mesmos e sobre o outro, bem como as zonas antrópicas onde estão inseridos: a de identidade, a de proximidade e a de distanciamento cultural. O *corpus* é constituído de textos literários populares (orais ou escritos), em prosa ou verso, que tenham um referente religioso e que vimos levantando em diversas regiões brasileiras, entrevistando informantes (de sexos e idades variados) e, ainda, em CDs de shows populares, como cantorias de viola e outros. Em virtude da natureza desta apresentação, restringimos as observações aqui feitas ao catolicismo popular.

1 Os textos que levantamos em entrevistas são aqui identificados pelo código RB

Todos os textos levantados foram produzidos dentro de um espetáculo semiótico que inclui diferentes linguagens, além da verbal, como o gesto, a dança, o canto e a xilogravura. Neste trabalho, destacamos os conteúdos verbalizados, embora existam casos em que a verbalização, por si só, não deu conta da compreensão dos conteúdos e, assim, tivemos necessidade de adentrar na análise de outras linguagens para entendê-los.

Tendo em vista as características (de conteúdo e expressão) que apresentam, é possível distribuir o material levantado, em gêneros literários populares diversos. De um lado, são espécimes narrativos que podem ser classificados como romances orais, anedota, lendas ou contos populares. De outro, são textos argumentativos, expressivos ou injuntivos, considerando a tipologia textual, proposta de Marcuschi (in DIONÍSIO et al, 2002:03) como quadras, cantigas, etc, embora muitas vezes sejam cantadas e rimadas.

Nas relações intersubjetivas de enunciação e de enunciado, foi possível perceber visões próprias do povo sobre os santos, o culto religioso e a hierarquia eclesial que divergem do catolicismo erudito. Este se encontra presente nos documentos da Igreja Católica, sobretudo no Catecismo (CIC, 1993), enquanto que o popular resulta de observações e interpretações pessoais ou de grupos, na maioria das vezes orais.

Entre os santos, alguns foram canonizados, ou seja, foram santificados, seguindo as diretrizes do direito canônico, como Santo Antônio, Santa Tereza, São João Batista, São Pedro, Nossa Senhora. No entanto, o catolicismo popular lhes atribui uma função específica, ou acrescenta algo mais à sua descrição. São Pedro, por exemplo, é o porteiro do céu e que, em vista disso, possui suas chaves e mantém uma relação dialógica com Deus de quem recebe as ordens para desempenhar bem sua função. Vejam-se, a seguir, as quadras 1 e 2 e uma anedota *Furo no céu* que comprovam isso:

#### QUADRA 1

Corre, corre, cavaleiro

**Pela porta de São Pedro,**

E disse a Santa Luzia

Que me mande o seu lençinho

Para tirar-me este argueiro. (COSTA, 1974: 140)

## QUADRA 2

Quando Deus andou no mundo

A São Pedro disse assim:

— Quem não quiser pobre em casa,

Também não me quer a mim. (COSTA, 1974: 97)

Furo no céu

São Pedro era responsável pelas chaves do céu e não deixava ninguém entrar sem a autorização de Jesus. Um dia, Jesus observou que o Céu estava superlotado e Ele foi perguntar a São Pedro se não estava desempenhando bem suas funções, ao que São Pedro respondeu: — *Estou sim, Senhor. Aliás, por aqui tem passado muito pouca gente. Eu estou revisando tudo.* — *E o que será que está acontecendo*, perguntou Jesus? Decidiram fazer uma revisão para ver se havia algum defeito no céu por onde estavam passando pessoas que, inclusive, não tinham nenhum direito a estarem ali. Procuraram muito e, de repente, deram com alguém subindo por um buraco na nuvem, pendurada no cordão de Nossa Senhora. E São Pedro disse: Tá vendo, Senhor, não sou eu não. E Jesus respondeu: É coisa da minha mãe e calou-se porque, com Ela ninguém pode. No céu, Ela manda mais do que o filho. (BATISTA: RB)

A ideia, portanto, que o popular tem de Nossa Senhora é a de uma mulher sensível como a mãe da terra que desculpa os defeitos dos filhos e os ajuda a resolver todo tipo de sofrimento. A oração seguinte é elucidativa:

Quando bate às seis horas

De joelho sobre o chão

O sertanejo reza a sua oração:

Ave Maria, mãe do Deus Jesus,

Nos dê força e coragem

Pra carregar a nossa cruz.

(apud MORENO, 2005)

O cordão mencionado na anedota anterior e que tem por finalidade ajudar o fiel em alguma dificuldade, aparece registrado em outros textos, como no romance oral seguinte:

Acordei de madrugada fui rezar à Conceição

Encontrei Nossa Senhora com um raminho na mão

Eu lhe pedi o raminho e ela me deu o cordão

(BATISTA: RB)

São João é um santo muito poderoso, festejado, inclusive pelos mouros, sendo considerado “o santo mais guapo, mais garrido e brincalhão do calendário” (GARRET, 1971: 09). O povo lhe atribui funções mais elevadas do que a de São

Pedro, como celebrar a missa (quando ele nunca fez isso, pois na sua época, não havia sido instituída a eucaristia), batizar Cristo e, até, escolher quem deverá ser os compadres nas festividades a ele dedicadas:

São João disse missa  
 São Pedro beijou o altar  
 Vou benzer essa cama  
 Para poder me deitar (COSTA, 1974 : 141)

São João, meu São João  
 Que de Deus, vós sois amado

São João batizou Cristo  
 E por Cristo foi batizado. (BATISTA, RB)

São João dormiu  
 São Pedro acordou  
 Vamos ser compadres  
 Que São João mandou. (BATISTA, RB)

O nascimento de São João é muito comemorado, sobretudo no Nordeste do Brasil, porém o santo não pode tomar conhecimento deste fato por vontade divina que o mantém dormindo durante três dias para manter sua humildade. Se ele soubesse, seu dia voltaria à terra e ficaria envaidecido com o que iria ver.

Se São João bem soubesse  
 Quando era o seu dia  
 Descia do céu à terra  
 Com prazer e alegria. (BATISTA, RB)

As santas do calendário católico são, na maioria das vezes, virgens. No entanto, em alguns casos, o povo lhes atribui casamentos e filhos para ratificar o sofrimento por que passavam. É o caso de Santa Iria e Santa Tereza:

Santa Iria  
 Tem três fia  
 Uma fia  
 Outra cose  
 E outra cura  
 O mal de azia (COSTA: 140)

### **Beata Santa Tereza**

Seu Pai como era mouro  
 Fé em Deus ele não tinha

Pra dar-lhe maior tormento  
Botou-a numa cozinha

Pra dar-lhe maior tormento  
Pra dar-lhe maior abalo  
Casou-a com outro mouro  
Chamado ele Gonçalo

Pra dar-lhe maior tormento  
Teve dois meninos gêmeos  
Seu Gonçalo foi e disse  
Que o pai era São Vicente (BATISTA, RB)

Santo Antônio é o Santo casamenteiro e que resolve problemas graves na família.

Santo Antônio pequenino  
Amansador de burro bravo  
Venha amansar minha sogra  
Que é levada dos diabo.

Santo Antônio me case já  
Enquanto sou moça viva  
O milho colhido à tarde  
Não dá palha nem espiga.  
(BATISTA, RB)

Santo Antônio é muito encontrado em textos populares, tanto do romanceiro como do cancionero. Trata-se de um Santo de origem portuguesa, mas próximo de nós. O santo é daqui e não dali. Identifica-se comigo (o locutor) e não com outrem. Na maioria dos textos pertinentes a esse grupo, o conteúdo religioso cedeu lugar a um tom jocoso e brincalhão que estabelece um clima de intimidade entre o devoto e o santo. As distâncias entre céu e terra são abolidas, juntamente com o respeito pelo santo e o medo do pecado:

Tenho um Santo Antônio  
Santo Antônio de pião,  
Santa feme tem p'riquito,  
Santo macho tem cunhão (BATISTA, RB)

Tenho um Santo Antônio  
Santo Antônio de pião,  
Santa feme usa saia,  
Santo macho cinturão (BATISTA, RB)

As duas últimas quadras são variantes de um mesmo gênero popular. A primeira versão consiste numa descrição real da masculinidade ou feminilidade do santo/santa. A santa (fêmea) possui órgãos sexuais femininos e o santo (macho), masculinos. A segunda distingue o santo pelo uso das roupas, mas se considerarmos o ditado popular *não é o hábito que faz o monge*, não é a roupa que distingue a santa do santo. Parece-nos que há um eufemismo poético, utilizando-se a terminologia de NASCIMENTO (2004: 168), quando a variante textual foi colocada a fim de abrandar o uso de um tempo que o enunciador considera forte. Trata-se do fenômeno que esse autor chama:

...tabu, que é tipicamente um fato social, uma interdição sobre determinado grupo humano, sujeito, portanto, ao processo evolutivo decorrente do processo da civilização.

O tabu reflete, ainda, “uma obediência, uma submissão à ordem social, havendo sanções ou censura para o infrator da norma vigente” (id. ib.: 168). A primeira versão, portanto, é uma reação contra a imposição do grupo social, isto é, “uma desobediência a dispositivos tradicionais”.

Em ambos os casos, fica confuso distinguir as zonas antrópicas do entorno a que pertencem os fatos narrados: se de identidade, de proximidade ou de distanciamento cultural (RASTIER, 2010:28). Os santos deveriam estar na fronteira transcendental (entre as zonas identitária e proximal e a distal) uma vez que são ídolos. No entanto, ao mencionar *eu tenho*, o locutor afirma que o santo está próximo dele. Esta proximidade se alarga, também, pelo fato de possuírem os santos órgãos sexuais como o enunciador (ele ou ela) e, ainda, de realizarem ações atuais no presente (o santo tem/usa e não tinha/usava). Portanto, o santo não é um ser distante, indiferente à pessoa do locutor que viveu num passado longínquo, mitológico e estranho, mas é real. Pôr um santo no céu, eliminar dele a sexualidade e deixá-lo num passado longínquo são tentativas de distanciá-lo do homem, de divinizá-lo. Servem para mostrar ao homem que ele não tem a capacidade que o santo tem, por isso, peca. No texto popular, pelo contrário, o enunciador se compara ao santo, desvincula-se do dogmatismo, mas continua a acreditar no santo. É como se afirmasse: tenho um santo, ele está comigo, faz parte da minha vida e possui as coisas que eu possuo. Portanto, eu acredito nele e sou capaz de fazer as coisas que ele faz. Em princípio, este é um assunto sério para o enunciador que o vê como uma verdade irrefutável. É o enunciatário que recebe a mensagem como humorística. O humor surge por três razões. Primeiramente, porque se trata de uma ideia contrária ao pensamento oficial

vigente de que o santo é um ser diverso do homem, envolvido em uma área de misticismo. Em seguida, devido ao uso da linguagem popular. No primeiro texto, se o enunciador tivesse mencionado *vagina e testículos*, certamente nossa compulsão para o riso teria diminuído. Rimos porque o modo de dizer não é o nosso, está distante do nosso, soa estranho para nós. E àquilo que não é reconhecidamente nosso, ou do nosso interesse, não damos a devida importância. Em terceiro lugar, liga um assunto biológico ao espiritual que, para muitos, parece um absurdo. Na verdade, a santidade não está no fato de não possuírem os santos órgãos sexuais, mas de terem, na vida, se destacado por um amor incondicional ao divino. Não se trata de pornografia. É realmente esta a diferença entre machos e fêmeas quer sejam santos ou pecadores e o popular compreendeu isso. A pornografia está muito mais ligada ao ridicularizar, ao rebaixamento do outro do que no uso do vocabulário do dia a dia.

Bakhtin (1987: 127/128) chamou realismo grotesco um tipo peculiar de imagem referente ao princípio material e corporal que caracteriza a cultura cômica popular e que, para o autor, é um fato positivo. O porta voz é o povo e o traço marcante é o rebaixamento de tudo o que elevado e espiritual para a terra e o corpo (órgãos genitais, ventre, traseiro). Não aparece de forma egoísta, dissociado da vida humana e representa um fenômeno em estado de transformação como o próprio homem. Comparando com a sátira que é uma crítica dirigida a outra pessoa, no humor popular, o burlador ri de si mesmo: ri no outro daquilo que ele próprio tem.

Consideremos, agora, os santos não foram canonizados pela igreja, porém o povo os reconhece como tais. É o caso do Pe. Cícero Romão (1844 – 1934) e do Frei Damião (1898 – 1997).

Frei Damião foi um frade franciscano que devotou toda sua vida a fazer missões (uma espécie de cruzada religiosa que incluía pregação da palavra, confissão, missa, batizado, primeira comunhão, casamento, etc) nas cidades interioranas, reunindo, a seu redor, uma multidão de pessoas. Era de origem italiana, de Bozzano, mas passou a maior parte de sua vida, andando pelas cidades interioranas do Nordeste do Brasil. Em muitas cidades, existem grandes estátuas na entrada que mostram a devoção da população pelo frade. O texto seguinte mostra esse afeto para com o frade missionário:

Ninguém perca tempo,  
Vamos pras missão,  
Frei Damião, Frei Damião, Frei Damião.  
Eu sou nordestino

Eu estou pedindo sua benção  
 Frei Damião, Frei Damião, Frei Damião.

Pe. Cícero nasceu no Crato, cidade do Cariri cearense e, aos vinte e oito anos, já ordenado padre, transferiu-se para o Juazeiro onde viveu até a sua morte. Ali foi chefe político, tendo reconstruído a cidade que era, a princípio, um pequeno povoado. Realizou intenso trabalho apostólico e criou uma irmandade de beatas da qual fez parte a Beata Mocinha, a quem se atribui o primeiro milagre dele. O milagre não foi aceito pela Igreja Católica e, por isso, o santo foi dispensado da ordem e, posteriormente, excomungado. No entanto, a Igreja Católica Apostólica Brasileira o canonizou em 1977. Em 2001 foi eleito o cearense do século e, em 2012, foi considerado entre os 100 maiores brasileiros de todos os tempos. Seu trabalho apostólico e sua figura carismática atraíram uma multidão de fiéis que vai ao Juazeiro, em peregrinação todos os anos, no dia de finados (para visitar seu túmulo) e no dia de Nossa Senhora das Dores, a padroeira do lugar e a Santa da devoção do padre. Esta peregrinação é descrita no texto seguinte, cantado por Luiz Gonzaga (Composição de Luiz Gonzaga e Julinho do Acordeon, 1968) que mostra a quantidade de pessoas que ali acorrem e o modo simples como se faz a peregrinação (em cima de um jumento e levando os objetos pessoais dentro de um caçuré):

### **De Juazeiro a Crato**

Ô Maria pegue o jegue  
 Bota a cangáia ligeiro  
 Bote os trem no caçuré } bis  
 E vamo pro Juazeiro

De Juazeiro a Crato  
 É romeiro só  
 De Crato a Bodocó

É romeiro só  
 De Salgueiro a Cabrobó  
 É romeiro só  
 De Arcoverde a Maceió  
 É romeiro só

As dificuldades da viagem são reafirmadas no texto seguinte:

Ô que caminhos tão longos  
 Tão cheio de tanto arrodeio



Valei-me, meu padrinho Ciço  
E a mãe de Deus das candeias (BATISTA, RB)

Os exemplos citados permitem-nos imaginar as condições precárias em que eram feitos estes deslocamentos pelos romeiros: em estradas tortuosas e não pavimentadas, com absoluta falta de infraestrutura de apoio, em sol escaldante, a pé ou em lombo de cavalo ou burro e, ainda, em paus de arara que eram caminhões, grosseiramente adaptados (bancos de madeira, sem encosto e com uma cobertura improvisada feita de lona).

A figura de Luiz Gonzaga era, para os romeiros, uma espécie de herói, ou como ele próprio se nomeia *o sanfoneiro do povo de Deus*. Nascido no sertão pernambucano, sua cidade natal, Exu, era muito próxima do Juazeiro e, portanto, cresceu ouvindo as histórias do Pe. Cícero. É ele o cantor e divulgador de a *Beata Mocinha* (composição de José Renato e Manezinho Araújo) que é chamado *Hino aos romeiros*:

### **Beata Mocinha**

Minha santa beata mocinha  
Eu vim aqui, vim vê meu padrim  
Meu padrim fez uma viagem, ôi (bis)  
Deixou Juazeiro sozím  
Meu Padrim Padre Ciço  
Foi pro céu vendo o povo sem sorte  
Pro Senhor foi pedir  
Proteção pros romeiro do Norte (bis)

Apesar da alegação de Silvio Romero de que “a literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal” (ROMERO, 1977:257), fatos como esses vêm a comprovar que, da Ibéria, herdamos, apenas, o modo de poetar, mas os heróis, suas ações, seus lugares e seus sistemas de valores são bem diversos.

As romarias atraem outros tipos de artistas populares, como por exemplo, o cantor e comediante João Cláudio Moreno (2006) cujo show mistura o sagrado com o profano. Possuindo uma voz muito parecida com a de Luiz Gonzaga, por quem, desde criança, nutre uma grande admiração, conhece a liturgia, as orações e as canções utilizadas nas cerimônias. Assim, ao lado de uma oração fervorosa, faz surgir uma anedota que serve para descontrair a audiência. Hinos de igreja são entoados juntos a canções populares e narrativas autobiográficas

ou sobre a vida de políticos locais, sobre a hierarquia da Igreja, o que transforma seu show em um espetáculo de grandes proporções. Suas observações, embora engraçadas, deixam transparecer um conhecimento da alma do povo. Vejamos a narrativa seguinte extraída de um dos seus shows (2006).

Um dia, conta o ator, um senhor chegou à igreja para batizar o filho. O padre perguntou o nome da criança ao que ele respondeu: — *Onça XIV*. O padre, espantado, disse que, com este nome, não batizaria. O pai responde de imediato: — *O senhor mesmo já teve um chefe que se chamava Leão XIII. Por que é que meu filho não pode se chamar Onça XIV? É porque sou pobre?*

Além de menção a santos, os textos religiosos populares fazem numerosas referências à hierarquia e as atividades eclesiais. Muitos são paródias dos cultos religiosos, das cerimônias oficiais. Os textos seguintes servem como exemplo:

Certa vez uma mulher estava acompanhando uma procissão de Nossa Senhora. Passando por uma banca de jogo de bicho, quis saber qual era o bicho sorteado naquele dia. Não quis parar de acompanhar a procissão, nem o canto e não podia ver de onde se achava. Assim cantando (com a música de *A 13 de maio*) pediu à senhora que estava na frente:

— Senhora da frente, mais arta que eu  
Repare na lousa o bicho que deu

E a mulher respondeu:

— Ave, ave, ave, avestruz,  
Ave, ave, ave, avestruz.

(2)

— Dominus Vobiscum  
— Pegue o padre e solte o bispo  
— Vem pra cá  
Qu'eu te belisco

Esses textos são cantados: o primeiro só a parte em verso, parodiando o bendito *A Treze de Maio* e o segundo, totalmente cantado, parodiando a parte introdutória da missa gregoriana. Sendo a missa em latim, trata-se de uma tentativa de tradução, de busca da compreensão do que esta sendo dito, através uma analogia formal. Esse tipo de humor foi muito frequente na época em que a missa era celebrada em latim, da qual os fiéis pouco participavam e ficavam curiosos para compreender a significação. Havia, inclusive, um ditado popular que explica muito bem a dificuldade de entendimento das orações da missa: *estou na missa*, ou seja, não estou entendendo absolutamente nada.

Nos textos aqui citados, observa-se uma tentativa de burlar o culto religioso, de opor-se à seriedade das festas oficiais que serviam apenas para consagrar o poder institucionalizado. Revelam, ainda, uma descrença naquilo que esta sendo dito ou realizado, por ser abstrato e inverossímil. Parece desatenção, mas na realidade é uma apresentação da realidade que se encontra dentro de cada um. Aplica-se aqui aquele ditado popular de *rezar da boca para fora. Da boca para dentro* é só brincadeira. É como se o enunciador estivesse dizendo: *eu estou aqui, mas este modo de dizer ou fazer não é o meu, está distante de mim. Eu estou vivendo uma realidade que não é a minha. Não combina com minha identidade.* Pensando assim, ele elabora uma nova realidade mais próxima de si. E, ao interpretá-la, experimentamos um autêntico humanismo e compreendemos que o homem existe para o outro homem. É o contato com o outro que o fará feliz. O próprio Deus é alguém como o homem, de aspecto semelhante, conforme está escrito na própria Bíblia e não um ser inatingível, indecifrável e distante. E o texto popular traduz muito bem isso:

Jesus Cristo, Crucificado.  
 Deus e homem verdadeiro  
 Senhor dos meus tamancão  
 Morador do meu terreiro

Por outro lado, a cerimônia em latim, para alguns, tinha um quê de mistério, de segredo que era atraente. Lembramos aqui, o folheto de Leandro Gomes de Barros (1909), intitulado *O Dinheiro* que foi um dos textos inspiradores de Ariano Suassuna ao escrever o *Auto da Compadecida*. Um inglês quis enterrar o seu cachorro com uma cerimônia religiosa. O vigário, a princípio negou-se, mas mudou de ideia ao saber que o cachorro era rico e havia deixado uma substanciosa quantia para a Igreja. Decide então não só fazer a cerimônia, como rezar tudo em latim. O valor é a exposição de uma erudição que o sujeito receptor não possuía, em absoluto, bem como, destacar o sacro como algo misterioso, inusitado, desconhecido. Entretanto, não era só a língua latina que atraía. Moreno (2004) conta o fato seguinte, a propósito da língua alemã:

Um dia chegou a uma cidade um padre alemão e o pároco o apresentou à comunidade como sendo um excelente pregador que nada falava em português, mas que um frade iria fazer a tradução. E assim foi: o padre falava em alemão e o frei tentava traduzir. Só que o frei não sabia alemão e disse uma palavra em português no início do sermão (meus irmãos) e outra no final (devoto de satanás). No meio, emitia sons ininteligíveis, fazendo crer que traduzia. Lá atrás da multidão, uma

pessoa gritou: — *Mas este padre, tudo dele termina com satanás!* O pároco, ao final, assim se expressa: — *Depois dessa mensagem tão bem compreendida, vamos pedir....*

Como se pode ver, a compreensão alardeada pelo padre não foi, nem pareceu ser verdade, o que reflete uma tentativa de enganar o povo.

Finalmente, gostaríamos de trazer à tona umas controvérsias, hoje divulgada, sobre a existência ou não, de uma consciência crítica na literatura popular. Em nosso entender, a literatura popular é rica em relacionamentos humanos e produtivos. O povo opina e critica em sua visão de mundo, em seu modo de ver as coisas, que é diferente do modo de ver dos letrados. Tudo isto que vimos até agora foi reflexo de uma consciência crítica contra o poder instituído e em favor do oprimido. Naturalmente, esta crítica pode não atingir um governo distante, cujas razões o povo não consegue entender, mas pode recair em cima de um chefe político próximo, avarento (por exemplo, que se nega a pagar bem a seus funcionários) ou a um bispo ambicioso que faz diferença no tratamento que dá à pobreza ou à riqueza. Aí transparece a grandeza de Pe. Cícero. Ele, não só acolheu a pobreza e dinamizou a cidade, como foi destituído do sacramento da ordem pelo poder de Roma, visto aos olhos dos devotos como algo injusto. Este fato o tornou grande aos olhos dos romeiros. Não existe melhor formação humanística, nem melhor forma de acerto, do que escutar a sabedoria popular.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

BAKHTIN, Mikahail. *A Cultura Popular na Idade Média*. Hucitec/UNB, Brasília, 1987.

BARROS, Leandro Gomes de. Antologia. In: *Literatura Popular em versos*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977.

\_\_\_\_\_. *O dinheiro (o testamento do cachorro)*. Fortaleza: Tupynanquim editora, janeiro de 2005.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2000

BATISTA, Maria de Fátima de Mesquita et al. *Estudos em Literaturas Populares*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *Estudos em Literaturas Populares II*. João Pessoa: Editora Universitária, 2011.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. Lisboa : Edição fac-similada : Vol. I, II, III: Editora Vega Ltda., 1982.

\_\_\_\_\_. *O Povo Português nos seus Costumes Crenças e Tradições*. Vol. I e II. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e cultura*. Belo Horizonte : Itatiaia / São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

COSTA, Francisco de Assis Pereira da. *Folk-lore Pernambucano. Subsídio para a história da poesia popular em Pernambuco*. 1 ed. Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

CURRAM, Mark. *História do Brasil em Cordel*. 2º Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. 3º Ed. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1971.

HUMBOLDT, W Von. *Plan d'une anthropologie comparée*. Lille: Ed Jean Quillien, 1995

MÁXIMO, João. *Luiz Gonzaga: 50 anos de chão*. Rio de Janeiro. Sony Music

MORENO, João Claudio. *A Grande Romaria* – CD. Setembro de 2006. Juazeiro do Norte – Ce.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: IBICC: UNESCO, 2005

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre o Romanceiro Tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004

PAIS, Cidmar Teodoro. Discursos Etno-Literários: Caracterização Semiótica. In *Congresso Internacional de Literatura de Cordel*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 2005

\_\_\_\_\_. Sociosemiótica e semiótica da cultura. In *Anais do IV Encontro Nacional da Anpoll*. Recife: Anpoll, 1989: 795-800.

RASTIER, François. *Ação e sentido por uma semiótica das culturas*. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 6º Ed. Rio de Janeiro. Agir Editora, 1970

## REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E JORNALISMO POPULAR: UMA (RE) LEITURA DAS MANCHETES DO MEIA-HORA

SANTOS, Adriano Oliveira  
UFF/FAPERJ – adrianolisan@hotmail.com

### RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo depreender as representações sociais de leitores jornal Meia-Hora de Notícias. O trabalho consiste em analisar as capas de seus exemplares, com foco em textos e imagens de manchetes que tenham sido divulgadas por esse veículo entre março de 2009 a março de 2010. Considerando que os elementos verbais e não verbais presentes nessas capas foram, intencionalmente, planejados e escolhidos por seus produtores, por isso dotados de significado, acreditamos que esses recursos (linguísticos, imagéticos, cromáticos, tipográficos) são capazes de implicar tais representações. Para o alcance desses resultados, contamos com subsídios teóricos oriundos da Psicologia Social, da Linguística do Texto, da Análise do Discurso (Semiolinguística) e da Comunicação Social. Esperamos que os resultados desta investigação colaborem para um ensino de língua portuguesa atento ao diálogo entre as linguagens verbal e não verbal, em gêneros jornalísticos e à descoberta das diferentes representações de leitor implicadas em textos e imagens jornalísticos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Representações sociais; Manchete; Língua portuguesa; Ensino.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao depararmos com a quantidade de jornais, observando-os a partir de suas capas ou primeiras páginas, notamos como os eles – todos, a princípio com o propósito de levar a informação – destoam-se uns dos outros no que tange à linguagem, ao tamanho e à diversidade de caracteres, às cores, à seleção de imagens e às nuances no tratamento da fotografia, ao conteúdo escolhido para ser manchete, enfim, num conjunto de elementos dispostos nessas capas meramente para diferenciar o layout de uma página de outra, antes disso, criteriosamente escolhido e que acabam por revelar linhas ou perfis editoriais.

Num padrão clássico de jornal, isto é, de um jornal convencional ou de referência, as manchetes ainda se distanciam das manchetes produzidas e apresentadas pelos jornais ditos populares, entre os quais se encontra o Meia-Hora de Notícias, de circulação diária na região metropolitana do Rio de Janeiro.

O colorido da tipografia nas manchetes é uma marca visível do jornal, sem contar o seu tom irônico e humorado, produzido a partir de recursos linguísticos, como a ambiguidade, sobretudo, para alcançar a graça, o riso, chamar a atenção, características que o fazem distanciar-se de jornais convencionais, como o Globo.

Além de atrair a atenção do leitor e, conseqüentemente, levá-lo a adquirir um dos exemplares, esse jornal revela não somente o perfil editorial escolhido por quem o produz, mas é capaz de representar por tais características quem é de fato o leitor projetado ou esperado, ou seja, constrói, por determinados traços na configuração dos textos de capa, o público-alvo a que se destina.

Cientes de que este dado é bastante revelador e merece ser estudado, pensamos em descortinar quem é esse leitor e para então sabermos como está socialmente representado pelo jornal Meia-Hora. Desse modo, contamos com a Teoria das Representações Sociais, inaugurada por Moscovici, para a nossa análise. Para este artigo, selecionamos duas capas de jornal que apresentam as características descritas e que são capazes de responder, em curto prazo, a essa questão que levantamos, visto que este trabalho é apenas um recorte de um trabalho de doutoramento ainda por ser publicado.

Este trabalho pode, portanto, não só permitir que alcancemos a esse leitor construído pelo Meia-Hora, como também ler seus textos, em particular, suas manchetes, sob a ótica das Representações, o que nos permite desvelar outras representações que, possivelmente, encontram-se implicadas em seus textos com o auxílio das linguagens verbal e não verbal. Esse processo de descoberta pode oferecer contribuições para o ensino de Língua Portuguesa, ensino este capaz de formar não meros “letores”, mas “leitores” de texto críticos e autônomos, capazes de correlacionar as linguagens escrita e imagética e, sobretudo, de descobrir-se ou não, de fato, como leitor desse ou de outros jornais.

## **TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

Esse “movimento”, como rotula Jodelet (2001), teve seu despontar na França, durante a década de 1960, com os trabalhos de Serge Moscovici, no âmbito da Psicologia Social.

A Psicologia Social configura-se na relação estabelecida entre a Psicologia e a Sociologia. Trata-se de uma ciência mista, motivada, atualmente, pela volta ao conceito de “representação”, proposto, inicialmente, por Durkheim.



Durkheim, no final do século XIX, em seu afã de tornar a Sociologia uma ciência autônoma, com fronteiras bem definidas, quando comparada à Psicologia, procurou distinguir as representações individuais – aquelas a que se referem aos indivíduos em sua particularidade – das representações coletivas – que tocam os seres enquanto grupos – defendendo que à Psicologia cabem as representações individuais, ao passo que à Sociologia, as coletivas.

Com base na herança durkheimiana, Moscovici retomou o estudo das representações coletivas, porém alargando seus conceitos e reformulando ideias. A primeira das mudanças foi conceber as representações como um processo dinâmico, contrariando o caráter fixo atribuído por Durkheim, o que levou Moscovici a sugerir o termo “social” em lugar de “coletivo”, por aquele marcar a dinamicidade da natureza das representações.

Mas, o que vem a ser a teoria das representações sociais? Para Jodelet (2001:22), as representações sociais podem ser compreendidas como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”, definição, a seu ver, compartilhada pela comunidade científica.

Trata-se, em sua visão, de um “conhecimento”, quer dizer, algo inteligível, advindo da cognição humana, isso porque representar se traduz num ato em que o sujeito reporta ao seu objeto por intermédio do pensamento, do intelecto.

Mas, ao mesmo tempo, configura-se num saber “prático”, o que nos remete aos “mitos” – cuja função era a de orientar o homem, sendo este desprovido do conhecimento filosófico/científico, em suas ações diárias – às “ideologias” e aos “estereótipos”.

Essas conclusões não estão longe do que acrescenta Jodelet (2001:22): “Iguamente designada como saber de senso comum ou ainda saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico”. Nesse sentido, as representações sociais, enquanto sistemas de interpretação, são balizadoras e orientadoras de nossas expressões comunicativas e de nossas condutas.

Alguns pontos ainda se destacam na definição da autora: as representações são “socialmente elaboradas e partilhadas”, ou seja, o indivíduo se reconhece como parte de uma sociedade, tem seu sentimento de “pertença social”, uma vez que colabora para a construção dessas representações (*elaboradas*) e, obviamente, toma posse delas (*partilhadas*). Essas considerações, portanto, nos levam a

concluir que as representações sociais estão mais próximas (se já não o são propriamente) de um artefato cultural, criado e manipulado por uma comunidade social e transmitido, em sua herança social, para as próximas gerações.

Moscovici (*apud* DUVEEN, 2007: 10), a seu modo, destaca as representações sociais como *entidades tangíveis*. De acordo com ele,

Elas se circulam, se entrecruzam e se cristalizam continuamente, através duma palavra, dum gesto, ou duma reunião, em nosso mundo cotidiano. Elas impregnam a maioria de nossas relações estabelecidas, os objetos que nós produzimos ou consumimos e as comunicações que estabelecemos. Nós sabemos que elas correspondem, dum lado, à substância simbólica que entra na sua elaboração e, por outro lado, à prática específica que produz essa substância, do mesmo modo como a ciência ou o mito correspondem a uma prática científica ou mítica.

Mais à frente, define-as como:

Um sistema de valores, ideias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará às pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social (*apud* DUVEEN, 2007: 21).

Notamos que a proposta de Jodelet (*op. cit.*) se ancora na conceituação oferecida por Moscovici. Ambos consideram que as representações sociais regulam nossa práxis diária (“Elas impregnam a maioria de nossas relações estabelecidas, os objetos que nós produzimos ou consumimos e as comunicações que estabelecemos”), estão, socialmente, presentes no cotidiano de uma comunidade.

## **JORNALISMO POPULAR**

Para muitos, um jornal sensacionalista é sinônimo de exagero em coberturas sobre tragédias, violências, sexo, inoperância do poder público, escândalos, dramas humanos entre outros, típicos de jornais dito populares, em contraponto com os jornais convencionais ou de referência. Para as manchetes sanguinolentas, popularizou-se a expressão “espreme que sai sangue”, título, inclusive, de uma das obras de Angrimani, autor renomado e pioneiro no estudo da imprensa sensacionalista. Não estão equivocados aqueles que entendem ser essa a verdadeira natureza do sensacionalismo, até porque, de acordo com alguns teóricos, entre os objetivos do sensacionalismo está o de promover sensações, “pulsar leitores”. No entanto, o problema é quando atribuem, com exclusividade, à imprensa popular a adjetivação “sensacionalista”.

Não propomos, nesta seção, apenas discorrer sobre o sensacionalismo como um fenômeno ou tendência midiática, mas (i) compreender quando de fato se pode aplicar o termo “sensacionalista” a um determinado produto jornalístico, e nesse sentido, (ii) justificar o fato de não rotularmos qualquer jornal popular – como o Meia-Hora de Notícias, por exemplo – como “sensacionalista”, por entendermos que esse designativo não é exclusivo de jornais desse segmento.

“Sensacionalismo”, pelo próprio sema do vocábulo, conota valores como “sensação” (física ou psicológica), “sensacional”, ou seja, o que ultrapassa os limites da normalidade, do comum, do sóbrio, capaz de produzir sensação intensa. Tem a ver com o espetacular, o admirável e até com o fantástico, a ponto de até transcender a realidade física. Quando se trata de imprensa, o termo adquire uma conotação negativa e pejorativa, pela frequência como é usado para desqualificar certos canais de informação ou para reprovar determinadas publicações jornalísticas.

Seja como for, ainda é notada uma vaguidão ou inexatidão quanto ao significado da palavra “sensacionalismo”. Entre os teóricos da Comunicação Social, a compreensão desse fenômeno é ainda controversa, polêmica e, para alguns estudiosos, até duvidosa, o que explica, provavelmente, o fato de esse termo soar-nos como impreciso. As exigências de uma fundamentação consistente nos leva a confrontar as diferentes visões de alguns especialistas para desenvolvermos uma base comum, sólida e adequada a balizar nossas análises.

Os primeiros registros acerca das origens do sensacionalismo remontam aos séculos XVI e XVII. O “Gazette”, um dos primeiros jornais franceses, foi um dos pioneiros na publicação dos *fait divers* fantásticos e notícias sensacionais, muito similar às matérias sensacionalistas atuais. Ainda na França, durante o século XIX, entram em circulação jornais populares, de uma página, compostos por título, ilustração e texto: os “*conards*” (= pato, conto absurdo, folhetim ilustrado). Nele, a publicação dos *fait divers* ganhou força, com exibição de imagens de cadáveres esfacelados, com publicações de notícia de morte, catástrofes, cometas.

Segundo Amaral (2006:17), no primeiro jornal norte-americano, intitulado *Publick Occurrences*, já se identificavam características sensacionalistas. O marco do jornalismo sensacionalista americano, no entanto, veio a ocorrer com a publicação dos jornais *New York World* e o *Morning Journal*, de Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst em 1880. Manchetes escandalosas, em corpo

tipográfico grande, em cor vermelha, ilustrações, quadrinhos, entrevistas falsas e fatos irrelevantes como notícia eram algumas das peculiaridades desses jornais, cujo público leitor compunha-se, como *New York World*, de setores populares da sociedade como operários e imigrantes.

A “imprensa amarela” nasce desse contexto. A expressão é referência à cor do pijama do personagem das histórias em quadrinhos do jornal *New York Work*, conhecido como “*Yellow Kid*”. Em substituição aos balões, a roupa do personagem servia de suporte para os textos da história. No Brasil, supostamente, por influência do termo francês, popularizou-se a expressão “jornalismo ou imprensa marrom” para referir-se à mídia com pouco ou sem crédito. Atualmente, no Brasil, ainda costume tachar de “jornalismo marrom” os veículos de comunicação pouco confiáveis ou com total descrédito.

Para Angrimani (1995:16), “sensacionalismo” deve ser compreendido como “a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato”, chegando a casos em que não há qualquer relação com qualquer fato, sendo a notícia apenas uma atividade de ficção. Para o autor, inadequações entre manchete e texto, texto e foto, ou manchete e foto são circunstâncias que marcam um jornal sensacionalista resultando no descrédito do público leitor.

Angrimani salienta que, na elaboração de um perfil sensacionalista, as manchetes devem cumprir um papel determinado: chocar, comover e “despertar a carga pulsional dos leitores”. *Fait divers* convertem-se em fontes para esse tipo de imprensa, bem como lendas, crenças populares e heróis olímpicos (personalidades de cinema e TV). Para ele, a linguagem tem uma significação participativa: sem sofisticação e estilo elegante; ser exageradamente coloquial, com apelos a gírias e até palavrões.

Em perspectiva similar, Marcondes Filho (1989) coteja o envolvimento de aspectos emotivos na configuração da prática sensacionalista. Para ele, o jornal sensacionalista obtém do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Trata-se de um nutriente psíquico, desviante ideológico e descarga de pulsões instintivas. O sensacionalismo “é o grau mais radical de mercantilização da informação: tudo o que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação não irá desenvolver melhor do que a manchete”. Na produção jornalística, o sensacionalismo sentimentaliza questões sociais, penaliza e particulariza os fenômenos sociais.

Enne (2007:71), para quem o sensacionalismo é herdeiro de certas matrizes culturais da modernidade ocidental, levanta os pontos convergentes entre os conceitos estabelecidos por estudiosos da questão, identificados em seis pontos, a saber:

- a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual;
- b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, implicando em uma relação de cotidianidade com o leitor;
- c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais (arma “fumegante”, voz “gélida”, “tremor” de terror etc.), bem como a utilização da prosopopéia como figura de linguagem fundamental para dar vida aos objetos em cena;
- d) a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional: manchetes “garrafais”, muitas vezes seguidas por subtítulos jocosos ou impactantes; presença constante de ilustrações, como fotos com detalhes do crime ou tragédia, imagens lacrimosas, histórias em quadrinhos reconstruindo a história do acontecimento etc.;
- e) na construção narrativa, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta;
- f) relação entre o jornal sensacionalista e seu consumo por camadas de menor poder aquisitivo, que, por diversas razões, seriam manipuladas e acreditariam estar consumindo uma imprensa “popular” (conceito ao qual voltaremos no fim deste artigo) quando, no fundo, estaria consumindo um jornalismo comercial feito para vender e alienar.

Com relação aos aspectos apontados, vale o seguinte comentário de Amaral (2006:21):

Em geral, o sensacionalismo está ligado ao exagero; à intensificação, valorização da emoção; à exploração do extraordinário; à valorização de conteúdos descontextualizados; à troca do essencial pelo supérfluo ou pitoresco e inversão do conteúdo pela forma.

Para a autora, exploração do sofrimento humano, a simplificação, a deformação, banalização da violência, da sexualidade e do consumo, a ridicularização das pessoas humildes entre outras se constitui em estratégias da mídia em geral, sob o rótulo do sensacionalismo.

Ao revisitar conceitos, definições e pesquisas sobre a prática sensacionalista na imprensa moderna brasileira, Amaral (2006 e 2005) julga ultrapassada a noção de sensacionalismo como modo de caracterizar as estratégias da produção jornalística popular. Para ela, os jornais populares, responsáveis por ampliar significativamente os índices de leitura em setores populares, são fundados numa variedade de características que não podem ser abordadas de forma generalista. Considerar as estratégias utilizadas pela mídia popular como sensacionalista é um erro que vem se alastrando há tempos. O sensacionalismo, a seu ver, deve

ser entendido como “um modo de caracterizar essa imprensa, uma maneira de explicar o que ocorria na mídia num determinado momento, mas não sinônimo de imprensa, revista ou programa popular”.

A esse respeito, Seligman (2009) relembra o fato de que em décadas passadas, o jornalismo destinado às camadas populares estruturava-se sobre o tripé crime-sexo-escândalos, valendo-se de estratégias sensacionalistas, em textos com mensagens de duplo sentido, fotos apelativas e exploração da tragédia alheia; a essa época ganhou repercussão um dos precursores do jornalismo popular: o “Notícias Populares”, do grupo Folha de São Paulo. Contudo, na atualidade, “tanto o conceito de Jornalismo Popular quanto de sensacionalismo passaram ou ainda passam por profundas revisões” (SELIGMAN, 2009:03), ou seja, para produtores e analistas de conteúdos do mercado, o jornalismo popular é outro.

No tocante à linguagem, valem algumas considerações de Angrimani (1995:39) que, embora se detenha a tratar da linguagem dos telejornais e radiojornais, expõe alguns pontos também aplicáveis ao jornal impresso. Segundo ele, o sensacionalismo não admite distanciamento e neutralidade, ao contrário, funciona como provocador das emoções da audiência: “é preciso chocar o público. Fazer com que as pessoas se entreguem às emoções e vivam com os personagens” (*op. cit.*: 40), impacto e choque devem ser suscitados sem moderação. Para alcançar esse artifício, o repórter, no caso do telejornal ou radiojornal, deve narrar a notícia em tom dramático; a edição não deve poupar o público de imagens chocantes: a morte de alguém deve ser noticiada sem cortes, ou seja, imagens do corpo ensanguentado, declarações emocionantes e lamentos de parentes da vítima, por exemplo. A opção do autor não é realizar um levantamento de marcas gramaticais, léxicas, semânticas ou estilísticas identificadoras da linguagem editorial de uma imprensa sensacionalista, isso porque, de acordo com sua visão, o sensacionalismo é um gênero (sinônimo de estilo) e que cabe ao alocutário da mensagem jornalística, com seu espírito crítico, perceber quando ocorre a mudança da “linguagem objetiva” para a sensacionalista, isto é, a percepção do público torna-se o crivo.

A relevância dessa concepção está em desfazer a confusão de que certas peculiaridades da linguagem jornalística popular (termos chulos, palavrões, clichês desgastados, neologismos, inadequações gramaticais entre outras) constituem o repertório da linguagem sensacionalista. Até porque, se assim não o fosse, seria falsa ou inválida

afirmação de que qualquer veículo de comunicação (destinados a públicos de maior grau de letramento até os de menor grau) pode-se fazer uso da prática sensacionalista.

Por fim, devemos ressaltar que compartilhamos do ponto de vista de Amaral (2005 e 2006), o de que não se deve confundir as estratégias utilizadas pelo jornalismo autointitulado popular como características sensacionalistas. Assim como ela, pensamos ser mais razoável a concepção de que o sensacionalismo pode ocorrer de várias maneiras, julgando como verdadeira a proposição de que “todo o jornal é sensacionalista, pois busca prender o leitor para ser lido e, conseqüentemente, alcançar uma boa tiragem” (Amaral, *op. cit.*: 20), quer dizer, para ser considerado como tal dependerá de como esses veículos utilizam de certos artifícios para a captação e sedução da audiência. Desse modo, a “intensidade”, no uso de desses artifícios, é o divisor de águas quando se pretende estabelecer a diferença entre um jornal “sério” de um apelativo ou “sensacionalista”.

Disso resulta a seguinte proposta para esta investigação: melhor que taxarmos um jornal como “sensacionalista”, incorrendo no risco de assumirmos uma atitude inadequada e preconceituosa, será mais plausível (e até prudente!) observarmos o sensacionalismo como uma prática<sup>1</sup> – intensificação de estratégias, já salientadas – pela qual os periódicos (dos populares aos convencionais) ora se valem com maior e menor frequência na diversidade das produções jornalísticas.

## AS MANCHETES DO MEIA-HORA SOB A ÓTICA DAS REPRESENTAÇÕES



Fig. (01) – MH1 – Meia-Hora de Notícias, 15/05/2009.

1 A esse respeito, corrobora nossas palavras a afirmação de Angrimani (1995:41): “(...) sensacionalismo é basicamente uma forma diferente de passar uma informação; uma opção; uma estratégia dos meios de comunicação. Mesmo um telejornal (ou radiojornal) não-sensacionalista pode ter em alguns momentos de usa produção momentos sensacionalistas.” (Grifo nosso).

A capa (MH1) traz, como informação principal, a prisão de um dos milicianos mais procurados na Zona Oeste do Rio, Ricardo da Cruz Teixeira, conhecido como “Batman”. Para a divulgação da notícia, a capa se utiliza, como gênero discursivo, da manchete. Opta por dar destaque à matéria, utilizando-se da rubrica “conflitos sociais”, mais especificamente, “fatos policiais”.

A ação policial que resultou na prisão do miliciano não foi retratada de forma crua e inexpressiva, ao contrário, constatam-se algumas características cômicas em seus textos.

O Meia-Hora aproveitou-se da alcunha “Batman” para estabelecer a relação intertextual entre o personagem de filmes e o da notícia. O diálogo entre os textos é notado em vários pontos a partir das referências feitas ao super-herói, a saber: (i) o símbolo do morcego, que caracteriza o personagem fictício; (ii) a expressão “o retorno”, parte do título do filme “Batman, o retorno” (*Batman returns*); (iii) a perífrase “cavaleiro das trevas”; (iv) a menção à caverna. O recurso à intertextualidade, nesse contexto, caracteriza-se como um desvio para o efeito cômico do texto. Este é um caso típico de duas formas de comicidade: o de palavra, por conta do nome “Batman”, responsável por essa engenhosidade dialógica; e o de “caráter”, pois, no enredo do filme, Batman, com todos os seus poderes, é marcado como um super-herói, inverso do Batman miliciano, caracterizado na capa como um anti-herói. Essa inversão de caráter de personagens que apresentam o mesmo nome é um aspecto cômico. Por essas circunstâncias, essa manchete pode ser enquadrada entre as taxonomias já abordadas como exemplo de “manchete a partir do patético puro”, isto é, capaz de informar e entreter ao mesmo tempo.

De acordo com a simbologia das cores, o branco traduz paz, ausência de cor, higiene, entre outros significados. Opõe-se ao preto; este, por sua vez, simboliza protesto, autoridade, luto e, também, trevas. Seria de esperar que o suposto “Cavaleiro das Trevas” e o seu destino (a “cadeia cavernosa”) viessem marcados pela cor preta. No entanto, pelo contexto da notícia, o branco pode implicar dois aspectos: primeiro, a captura do marginal é compreendida como um ponto a favor da “paz” (simbolizado pelo branco); segundo, a ironia, que enfatiza o aspecto cômico da matéria, uma vez que, entre os significados do branco, encontra-se a “luz”, contraponto das trevas. Essa ironia é reforçada pelo amarelo/dourado presente no brilho emitido pelo morcego e na frase “o retorno”, pois simula luminosidade, contrastando com o preto do morcego e dos símbolos



do personagem do filme. Do ponto de vista dos valores cromáticos, o amarelo é a cor da reprovação, da exclusão, da advertência, aspectos que se enquadram no contexto da informação divulgada.

Por fim, a imagem é outro elemento que realça o destaque à notícia e, ao mesmo tempo abriga um conjunto de significados. A fotografia, em formato retangular, enquadra apenas o personagem com um “close” ao rosto. Estampando seriedade, o rosto do “chefe da milícia” é fotografado sob o ângulo da câmera baixa, ou seja, de baixo para cima, o que dá ao personagem “ares” de superioridade e de autoridade próprios do estereótipo de “chefe”. Com os olhos não totalmente abertos – efeito produzido exatamente pelo ângulo de tomada – o personagem acaba revelando ao leitor atitudes de intimidação e ameaça, típicos de um “chefe de milícia”. Toda essa conotação é reforçada pelo dourado (simboliza “riqueza”, por extensão, “poder”) do fundo da fotografia e da luminosidade das asas do morcego.



Fig. (02) – MH2– Meia-Hora de Notícias, 02/04/2009.

A ação policial, que resultou na morte de quatro pessoas na Ladeira dos Tabajaras é manchete em (MH2). Novamente, o Meia-Hora optou pela mesma rubrica: “conflitos sociais” – “fatos policiais”.

O Meia-Hora prefere realçar a ação policial, com manchete e ilustração ocupando quase toda a primeira página. Apesar de ter, como matéria principal, um tiroteio com mortes, o jornal não poupa o leitor do riso. A comicidade se revela em três momentos do texto. O primeiro encontra-se na fala de um (provável) narrador

que vê como positiva a ação policial e a morte dos suspeitos ao expressar seu desejo – “Vai tudo pro coisa-ruim”; o excesso de vulgaridade na construção do enunciado e a interferência de alguém que opina sobre o fato, no corpo da manchete, acabam por criar o efeito cômico. O segundo momento está no texto da manchete (“Organização Tabajara”) que faz referência ao programa humorístico “Casseta e Planeta”, da Rede Globo. O terceiro momento está marcado novamente pela interferência de um narrador que, agora, reporta-se diretamente ao leitor – “Seus problemas acabaram”; torna-se cômico por vários motivos: por essa interferência, pela relação intertextual do enunciado com a frase-clichê dos personagens do programa “Casseta e Planeta” e também pelo balão (um dos símbolos do programa), o qual ocupa um lugar inusitado (parte da imagem de uma cena dramática) e lembra o som de explosão (referência ao título “PM detona a Organização Tabajaras”).

A linguagem em (MH2) está marcada pela informalidade, pois lançam mão de um repertório lexical acentuadamente popular (“pro”, “copa”) e não dicionarizado (“coisa-ruim”, “poliçada”, “deitar vagabundos”, “bandidagem”).

As cores são significativas em (MH2). O vermelho (símbolo do sangue, da violência) marca o enunciado que informa sobre as mortes. Como a ação da polícia é enaltecida pela edição do jornal, o branco sugere valores como “paz” (com a morte dos supostos bandidos), de “pureza”, “limpeza” (a polícia retoma do poder do tráfico armas e munições).

Um dado que desvela a opinião do jornal sobre os fatos é a imagem. Nela, enquadra-se grande parte da cena, com os militares ao centro, deixando à mostra o corpo de uma das vítimas carregado por policiais. O ângulo de tomada da fotografia é de baixo para cima, o que dá vantagem aos militares. A visualização quase completa da corporação é alcançada pela opção ao plano geral de recorte da foto. Essas marcas icônicas aliadas ao texto verbal levam-nos à percepção de que não se trata de uma simples representação de acontecimento dramático qualquer, antes de uma espetacularização semelhante à premiação de jogos esportivos, com policiais ao “pódio” e vítima como “troféu”.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir dos dados obtidos, somos levados a inferir que o leitor, implicitamente, é identificado, em (MH1), como alguém que não só (re)conhece o poder e a autoridade de indivíduos da cúpula de organizações de poder

paralelo (pela presença do dourado e pela configuração da imagem), como é (provavelmente) vitimado por grupos desse tipo (a postura de “intimidação” e “ameaça”). Considerando que o jornal tem ampla circulação por zonas de domínio da milícia, como a Baixada Fluminense, e as zonas Oeste e Central do Rio de Janeiro<sup>2</sup> – muitos, inclusive, moradores de áreas dominadas pela milícia – torna-se ainda mais evidente a representação social desse leitor por esse estereótipo.

Em (MH2), o leitor é representado como espectador da banalização da violência; alguém que assiste aos conflitos de tal natureza e se diverte; pela ênfase dada ao assunto, trata-se, também, de um leitor que valoriza matérias capazes de dimensionar o drama humano para a teatralização ou espetacularização. Nas duas capas observadas no jornal Meia-Hora, verificamos não só a prioridade na divulgação de conteúdos dramáticos, especificamente, de “conflitos sociais” (fatos policiais), como também notamos um certo realce na exibição do fato, próximas ao sensacionalismo; A comicidade apareceu nas duas capas do Meia-Hora e de forma direta. O destaque a fatos policiais teve maior espaço no Meia-Hora. O uso frequente dos recursos tipográficos, como cores, formas, tipos e tamanho das letras mostrou ser uma característica própria do jornal Meia-Hora.

Quanto à imagem, o jornal Meia-Hora mostrou-se como o que mais apela para os dramas e sofrimentos humanos, além de deixar entrever facilmente seu juízo em relação aos fatos noticiados.

Ainda foi possível perceber que o leitor desse jornal é representado como um indivíduo interessado por informações de cunho dramático, com apelo à espetacularização, ao sensacionalismo e à comicidade, que se comunica pelas linguagens semiformal e informal.

Por fim, é importante pensarmos que, na posição de leitores de texto impresso, o caminho frequente (e até natural) é o de construirmos representações, no decorrer da leitura, do indivíduo que se comunica conosco, do autor. Ensinar esse percurso tem sido um dos focos das escolas modernas. No entanto, torna-se tarefa árdua quando temos de identificar como esse produtor nos representa, que pistas selecionou e expôs em seu discurso para evidenciar seu ponto de vista a nosso respeito, talvez pelo fato de sermos treinados, inclusive pela própria

<sup>2</sup> Dados do relatório da agência de pesquisas Ipsos Marplan – Gde Rio, consolidação/10 – apontam a Baixada Fluminense (680.000), a Zona Oeste (513.000) e Central (325.00) do Rio como as três regiões que mais concentram leitores do jornal Meia-Hora de Notícias. Disponível em: [www.odiacomercial.com.br/pdf/perfil\\_leitores\\_200611.pdf](http://www.odiacomercial.com.br/pdf/perfil_leitores_200611.pdf). Acesso em: 30/01/2012. Conforme relatos de moradores de parte das áreas citadas (bairros do Rio, como Senador Camará e de algumas cidades como São João de Meriti, Nova Iguaçu e Duque de Caxias) não há disponibilidade, nas bancas, de exemplares de jornais convencionais, como O Globo, por exemplo.

escola, a interpretações e compreensões de texto por uma via de mão única. Desse modo, os primeiros resultados puderam, portanto, ratificar a possibilidade de descobrirmos, enquanto leitores, representações nossas construídas nas linhas, nas entrelinhas e nas características físicas dos textos que lemos e que compõem o repertório cotidiano das manchetes, das chamadas e das imagens de capas de jornais convencionais e populares, abrindo caminhos para um ensino de língua materna mais produtivo, ou seja, com a formação de leitores capacitados a direcionar o percurso da leitura para essa via de mão dupla.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, M. F. *Jornalismo Popular*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sensacionalismo, um conceito errante*. XIV Encontro da Compós, ocorrido de 01 a 04 de junho de 2005, na Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ.

ANGRIMANI, D. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1995.

DUVEEN, G. O poder das idéias. In: *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

ENNE, A. L. S. *O sensacionalismo como processo cultural*. XVI Encontro da Compós, UTP, Curitiba-PR, junho de 2007.

JODELET, D. (org.); ULUP, L. (trad.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

MARCONDES FILHO, C. *O capital da notícia: jornalismo como produção social da segunda natureza*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

MOSCOVICI, S. *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, D. (org.); ULUP, L. (trad.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

SELIGMAN, L. *Jornais populares de qualidade: Ética e sensacionalismo em um novo padrão do jornalismo de interior catarinense*. In: BRAZILIAN Journalism Research (versão em português), v. 01, n. 01, 1º sem. de 2009.

SEMIN, G. Protótipos e representações sociais. In: JODELET, D. (org.); ULUP, L. (trad.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

## RESSIGNIFICAÇÃO DO ENSINO – APRENDIZAGEM POR MEIO DO GÊNERO CORDEL

LOPES, Bruna Rafaelle de Jesus  
UFRN/ CAPES – bruna.lopes89@yahoo.com.br

HOLANDA, Maria Fabiana Medeiros de  
UFRN/ CAPES – hmfabiana@hotmail.com

ALVES, Maria da Penha Casado  
UFRN/CNPq – penhalves@msn.com

### RESUMO:

A referida atividade de escrita do gênero cordel foi desenvolvida no ano de 2011, com alunos do turno noturno da E. E. Prof. José Fernandes Machado. Para embasar nossa prática, fundamentamo-nos nas concepções bakhtinianas de gêneros discursivos, de linguagem como construção sócio-histórica de sujeitos em interação (BAKHTIN, 2003;2009) e nos postulados acerca do gênero cordel encontrados em Antologia da Literatura de Cordel (NUNES,1977). Esse trabalho buscou, por meio da leitura, escrita e reescrita de cordéis, promover o contato desses alunos com elementos da cultura popular. Para que os alunos produzissem - de forma espontânea e com encanto – sabendo que as suas produções não ficariam apenas na gaveta do professor, mas chegaria a todos da comunidade escolar – as produções textuais foram publicadas em formato de literatura de cordel para serem exibidas na III Mostra de Linguagem da escola. Além de estimular o ensino da oralidade e da escrita, construiu-se com os alunos a auto avaliação, fazendo com que eles se tornem não só autores do texto, mas também críticos das próprias produções textuais.

### PALAVRAS-CHAVE:

Gênero discursivo, Literatura de cordel, Leitura, Escrita.

### 1 INTRODUÇÃO

A escrita e a reescrita, enquanto processo contínuo e sistemático, nem sempre tem sua importância reconhecida em sala de aula, principalmente, na disciplina de Língua Portuguesa no ensino médio. Tal realidade é facilmente comprovada quando colocamos o aluno diante de uma proposta textual e, na maioria das vezes, a repulsa/recusa é automática. Pois, muitas vezes, esse aluno sente-se acuado diante de uma folha em branco e, conseqüentemente, não consegue articular as suas ideias. Como consequência, os alunos acumulam perdas danosas que o seguem por toda a vida escolar, limitando-os na capacidade

reflexiva, gerando, quase sempre uma ineficiência no ensino-aprendizagem. Isso ocorre, pois o ensino de língua portuguesa, por muito tempo, foi pautado no ensino da gramática tradicional, muitas vezes considerando frases isoladas, retirada de escritores famosos e, conseqüentemente, desconsiderando a dinamicidade da língua. Tal metodologia ancorava-se no privilégio que a escrita sempre teve frente à gramática tradicional. A partir do surgimento da linguística como ciência capaz de explicar o fenômeno da linguagem, viu-se que o ensino normativo continuou ditando o ensino de língua portuguesa nas instituições escolares. Fato esse que motivou aquelas conhecidas afirmações por parte dos alunos: “não sabe português”, de que “o português é uma língua muito difícil”.

Tentando contribuir para um redimensionamento do ensino de língua materna, os PCN (Os Parâmetros Curriculares Nacionais), claramente a favor de propostas pedagógico-curriculares que privilegiem a pluralidade de gêneros discursivos, a fim de formar indivíduos com competência discursiva capazes de atuarem em diversas situações comunicativas. As orientações propostas pelos PCN encontram eco nas concepções bakhtinianas que consideram o fator social como sendo fundamental nas construções discursivas. Já que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (Bakthin, 2006, p. 265).

Antunes (2003), em seu texto ‘Refletindo sobre a prática da aula de português’ observou práticas não muito positivas de como o ensino de Língua Portuguesa acontece nas escolas. A partir dessas observações, ela ressaltou quatro eixos que são de fundamental importância para atingir a eficácia do ensino de língua materna, são eles: o trabalho com a oralidade, com a escrita, com a leitura e com a gramática. Tais apontamentos mostraram que cada um desses eixos é trabalhado de forma autônoma, descontextualizada e fora da relação social que os alunos estão inseridos, tornando esse ensino cada vez mais distante dos alunos e, portanto, promovendo grandes danos ao processo de aprendizagem deles.

Corroborando uma perspectiva mais social e interacionista, o ensino de Língua Portuguesa será pautado na diversidade de gêneros discursivos que estão na nossa sociedade e que poderão estimular os alunos a desenvolver a capacidade de leitura e de escrita a partir deles. Valorizando a escrita e a leitura como fontes de busca e de aprendizagem, além de promover a compreensão sobre si e sobre o meio cultural onde estão inseridos. Dessa forma, o ensino

torna-se mais atrativo e significativo quando os discentes têm o contato com os gêneros discursivos, contribuindo para uma melhor assimilação de conteúdos e entendimentos habilitando-os a compreender e responder com segurança as demandas sociais e escolares de produção textual.

Nesse sentido, considerando a importância de uma intervenção transformadora, e considerando os índices que apontam as falhas na formação de cidadãos inteirados com a sua realidade e agentes ativos no processo dialógico, nós, bolsistas do Subprojeto de Língua Portuguesa do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) que se realiza na Escola Estadual Professor José Fernandes Machado, situada no Bairro de Ponta Negra, na cidade de Natal/RN, planejamos e desenvolvemos um trabalho com o gênero cordel na turma do 2º D, visando a desenvolver competências discursivas, aguçando assim, o gosto pela leitura e pela escrita.

Nossa metodologia está pautada no contato com o gênero cordel e nas orientações individuais que têm como objetivo promover a ampliação das competências necessárias à comunicação: linguística, enciclopédica e genérica (MANGUENEAU, 2001)

Nesse sentido, esse trabalho se insere na área da Linguística Aplicada e se orienta pelos pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa qualitativa de base sócio-histórica.

## **O PIBID DE LÍNGUA PORTUGUESA: LEITURA E ESCRITA EM FOCO**

Estudos realizados comprovam que o sistema brasileiro de ensino tem sofrido notórias mudanças em todos os níveis de educação, inclusive o aumento de alunos matriculados na educação básica.

Esse aumento exige dos órgãos gestores da educação uma necessidade de mudanças que leve em consideração a profissionalização do profissional de educação. Assim sendo, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) reconheceu a importância que a formação inicial e continuada do professor tem para a melhoria do ensino básico. E acima de tudo, para a formação do profissional de educação.

Nesse sentido, almejando essa formação do professor durante a graduação, a UFRN desenvolve o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), do Ministério da Educação, gerenciado pela Fundação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) cujo objetivo é estimular os professores em



formação para, a partir das teorias apresentadas ao longo do curso de licenciatura, esses profissionais possam experienciar a realidade vivida em sala de aula. Além disso, o PIBID busca não somente aperfeiçoar o docente em formação, mas também contribuir com a melhoria do ensino das escolas contempladas.

O PIBID está articulado com a Secretária de Educação, da Cultura e dos desportos do Rio Grande do Norte, objetivando a melhoria do ensino básico das escolas, em especial aquelas que estão com o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB) abaixo da média nacional.

Com isso, o PIBID busca promover diálogos entre aqueles que optem pela carreira docente e os diversos saberes que são inerentes à profissão, favorecendo, assim, um elo entre esses profissionais em formação e as políticas de educação básica.

### **Concepção de linguagem assumida pelo projeto**

O trabalho desenvolvido pelo PIBID é pautado numa concepção enunciativa de linguagem que objetiva ultrapassar os limites da análise estrutural e gramatical dissociada de uma compreensão do funcionamento da Língua Portuguesa, já que esse tipo de análise linguística, pura e simples, não tem se mostrado nem um pouco eficiente e suficiente para ler e escrever bem na escola e fora dela. Para isso, a compreensão de linguagem como construção e ato social por meio dos qual o sujeito age no mundo apresenta-se como sendo a mais adequada para tal objetivo. Entendemos que é pela linguagem que expressamos pensamentos, intenções e ideias, que estabelecemos relações interpessoais antes inexistentes e que é por meio da linguagem que influenciemos o outro. Nesse sentido, conforme preconiza o filósofo da linguagem, Bakhtin, toda atividade humana está ligada à utilização da linguagem e essas atividades são multiformes, uma vez que, as formas “típicas de enunciados” são totalmente variáveis aos campos de atuação, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Pensando nisso, o ensino de Língua portuguesa sustentado por essa concepção de linguagem garante acesso aos saberes linguístico-textual-discursivos que são exigidos pela sociedade que busca cada vez mais leitores competentes

e sujeitos que se posicionem no mundo por meio da escrita significativa. Para ampliar esses saberes levamos para a sala de aula os mais variados gêneros discursivos como, por exemplo, o gênero literatura de cordel, a fim de torná-los aptos a interpretar os diferentes tipos de textos que circulam à nossa volta, tomar a palavra para si e, enquanto cidadão, elaborar textos eficazes.

## **O SUBPROJETO DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Diante da demanda da sociedade contemporânea faz-se necessário desenvolver um trabalho que aguice o interesse do aluno pela leitura e pela escrita, de forma que se transforme o medo da “folha em branco” em produções discursivas que atendam aos propósitos comunicacionais da vida cotidiana desse aluno.

Responsivo a essa realidade, o Subprojeto de Língua Portuguesa, na UFRN, tem por objetivo desenvolver um trabalho que potencialize os alunos do ensino básico para uma compreensão mais refinada dos mecanismos que regulam a língua, e que corresponda às necessidades da formação de um leitor proficiente nas práticas discursivas de leitura e de escrita, os quais possam atuar como sujeitos ativos no processo de ensino-aprendizagem, conforme é dito nos PCN (1999) “pela língua somos capazes de agir e fazer reagir”

Com isso, busca-se que o aluno utilize a Língua Portuguesa como um elo gerador de significação e, meio dele, integrar as diversidades culturais, sociais e econômicas. Uma vez que, ele é sujeito ativo e está no mundo rodeado pelas diversidades linguísticas e culturais.

Diante do exposto, este subprojeto, visa contribuir com um ensino que vá além do ensino de gramática, ou seja, que contribua para ampliação das competências de leitura e de escrita; preocupando-se com o oferecimento de um ensino que desenvolva as diversas habilidades discursivas do aluno.

## **O GÊNERO CORDEL**

A literatura de cordel tem sua origem na tradição medieval em que a prática de contar história estava muito presente no dia a dia das pessoas da época, estando ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de épocas passadas que a memória popular conservava e transmitia. Tais narrativas eram nomeadas romances ou novela de cavalaria, de amor, de narrativas de guerra ou viagens marítimas, ou seja, tradição intimamente ligada a oralidade.

Com o passar do tempo, esse conteúdo foi ganhando uma nova concepção, pois começaram a aparecer no mesmo tipo de poesia descrição de fatos reais e acontecimentos sociais ligados a questões polêmicas. Antes mesmo dos jornais tornarem-se populares, a literatura de cordel era a fonte de informação.

A literatura de cordel tem sua origem em Portugal do século XVII, pelo fato de serem folhetos presos em por um pequeno cordel ou barbante, em exposição nas feiras onde eram vendidos. Com o advento da tecnologia da informação o cordel tem sofrido alterações, pois ocorreu a transposição de uma literatura oral para escrita. No entanto, pode-se dizer que a literatura de cordel mantém, enquanto narrativa, algumas funções primárias, tais como: função social educativa, de ensinamento, protesto, aconselhamento, e não apenas de entretenimento.

Constitutivo de um gênero intermediário entre a oralidade e a escrita faz-se uma combinação entre uma cultura popular e literária. Sendo importante apontar o caráter de dialogicidade, uma vez que, as histórias são contadas e recontadas e o sujeito-narrador dialoga com o que já foi produzido, na medida em que ele acrescenta a sua contribuição ao que já foi dito. Contribuindo, assim, com a sua visão de mundo, conhecimento enciclopédico e aspecto cultural.

No Brasil, especificamente na região nordeste, o nome foi herdado, embora a tradição do barbante não tenha se consolidado. Os folhetos produzidos misturam aspectos ligados à literatura ocidental aliados às especificidades e às particularidades do sertanejo. O ambiente sociocultural do nordeste foi ideal para disseminação da literatura de cordel. Isso é visível nos temas dos folhetos de grandes cordelistas como Antônio Francisco da Silva em *As bravuras e a morte de Lampião*; Severino Borges da Silva, *Bravuras de Sertanejo*; José Pacheco da Rocha, *A chegada de Lampião no Inferno*.

## **O GÊNERO DISCURSIVO CORDEL: RESSIGNIFICANDO O ENSINO**

A escolha do gênero cordel para ser trabalhado em sala de aula foi fruto de um planejamento conjunto entre bolsista, supervisor e coordenador do projeto, visto que se tratava de uma turma do 2º D, bastante heterogênea tanto em aspectos de faixa etária quanto no nível de aprendizagem, já que a maioria estava desnivelada. Tal aspecto tornou-se um fator de motivação para que pudessemos elaborar um plano de trabalho que despertasse o interesse individual desse aluno para as aulas de Língua Portuguesa.

As características do gênero cordel tornaram possível o trabalho com a turma, já que se tratava de um gênero presente no cotidiano deles, além disso, próximo da oralidade. Conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais + Ensino Médio – PCNEM, o ensino da língua materna deve acontecer por meio da participação dos alunos em atos efetivos de interlocução que são muito proveitosos quando realizados coletivamente em sala de aula. Soma-se a isso, a questão do ensino que desenvolve a oralidade.

O ensino da língua materna deve ser realizado por meio de práticas concretas de interação verbal, sendo essa a proposta do nosso trabalho com a leitura e a escrita em sala de aula: fazer com que os alunos interajam com a língua e trabalhem a expressividade. Entendemos que é pela linguagem que expressamos pensamentos, intenções e ideias, que estabelecemos relações interpessoais antes inexistentes e que é por meio da linguagem que influenciemos o outro.

Para desenvolver a questão da leitura, escrita e oralidade, introduzimos o gênero cordel por meio de slides e vídeos que tratavam do assunto. Mostramos a similaridade com o gênero rap e o repente, exibindo vídeos de Racionais e Caju e Castanha, a fim de sensibilizá-los para o gênero que iríamos trabalhar. O próximo passo era proporcionar o contato com o gênero cordel, assim levamos diversos folhetos com variados temas para que os alunos pudessem conhecer e reconhecer as características inerentes ao cordel. Fazendo leituras desses cordéis em grupo e individualmente.

Após a familiaridade da turma com o cordel, foi proposta a primeira produção textual, com tema livre, a fim de deixá-los à vontade para escrever sobre o tema com que mais se identificavam. Como forma de motivá-los, sugerimos a elaboração de cordéis para serem expostos na “III Mostra de Linguagem” da escola. Assim, observamos que os alunos demonstraram maior interesse, o que facilitou o trabalho com a reescrita. No total, foram três produções de cada aluno com respectivas reescritas: eles escolheram uma para a publicação. No final da atividade, tínhamos em mãos seis produções, dos alunos que mais se dedicaram, os quais foram publicados pela Casa do Cordel, estabelecimento especializado na confecção de cordéis.

O trabalho com o gênero cordel teve grande repercussão na escola, assim ganhou um stand na Mostra de Linguagem, no qual esses alunos tiveram suas produções textuais expostas e privilegiadas. Eles tiveram a oportunidade

de distribuir os cordéis na comunidade escolar, entre seus amigos e parentes, evento este que promoveu a auto-estima e a autoconfiança dos discentes, ressignificando, assim, o processo de ensino-aprendizagem.

Tivemos grandes revelações, como por exemplo, o caso do aluno William Cruz dos Santos, tímido e pouco participativo, mas que mostrou eficácia e talento na criação de seu cordel, intitulado “A vida de um jogador”. No cordel ele, jogador de base de um clube do RN, relata sua própria experiência, a dificuldade e os sonhos que ele tem para se tornar um jogador profissional. Como podemos observar nas estrofes a seguir:

Vou falar de um talento  
Que não tem como explicar  
E vai aumentando com o tempo  
Só Deus pode parar  
Quero ser um jogador  
E minha vida vou contar

[...]

No mês de abril  
Começa a competição  
Pois não é nada fácil  
Foi muito treino e dedicação  
Esse esforço vai valer à pena  
Quero ser campeão.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste artigo, propomo-nos a fazer um relato da nossa experiência em sala de aula com o gênero cordel. Trabalho de extrema relevância para a formação do aluno e, principalmente, para a nossa própria formação docente. A atividade desenvolvida por meio do cordel tornou possível a desmistificação de que o aluno não gosta de ler e de escrever.

Nesse sentido, é importante salientar que, para realizar uma atividade desse porte, ou seja, tornar pessoas proficientes em produção textual, não é uma tarefa fácil, pois requer muito empenho do profissional da área, uma vez que o nosso processo educacional ao longo dos tempos, negou esse saber ao indivíduo, subtraindo cada vez mais um direito que é de todos, o saber discursivo, o saber linguístico.

A partir dessa proposta pudemos observar sob uma nova óptica o processo de ensino-aprendizagem, que mostrou que pode ser lúdico, interessante e, ao mesmo tempo, eficaz. De acordo com Garcez (2001) “saber escrever é também compartilhar práticas sociais de diversas naturezas que a sociedade vem construindo ao longo de sua história”. Posto que, o desafio é transformar o mito em realidade, é por isso que a presença do texto constrói-se como possibilidade de reapropriação, pelo professor, e pelos alunos, de seu papel produtivo.

Diante disso, essa experiência resultou em ressignificações acerca do processo de ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa. Ademais, estamos adquirindo saberes e trocando experiências com estes alunos que são tão estigmatizados por esta mesma sociedade, o que nos leva a uma reflexão de cunho ideológico e instaura em nós a vontade de sempre fazer mais e melhor.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Aula de Português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola, 2003.

\_\_\_\_\_. Irandé. *Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola, 2007

\_\_\_\_\_. *Análise de textos: fundamentos e práticas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Fundação José Augusto, 1977.

BRASIL, Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio*. Brasília: MEC/SEMTEC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Parâmetros Curriculares Nacionais + ensino médio*. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.

## SEIS PASSEIOS PELOS BOSQUES DE ZINCO

TRINDADE, J. O. Jr.  
UERJ – joaotrindade@gmail.com

### RESUMO:

A literatura está vinculada à mimese. Valendo-se do signo linguístico, o escritor transforma o real empírico em construto ficcional, fazendo irromper o signo semiológico. A narrativa de ficção configura, no nível da linguagem, um discurso insólito. É ao longo da diegese que manifesta-se como transfiguração do real. Assim, Mia Couto, recorrendo a protocolos pré-estabelecidos da narrativa, convida o leitor a invadir seu espaço ficcional, de maneira que leitor-modelo e autor-modelo adentram uma dimensão regida por regras pactuadas pelo jogo por ele proposto, passeando por seus bosques de zinco.

### PALAVRAS-CHAVE:

Insólito Ficcional; Narrativa Fantástica, Protocolos Ficcionalis, Umberto Eco, Mia Couto.

Nas narrativas contemporâneas onde tempo e espaço se manifestam como denuncia contra-hegemônica, é frequente o confronto com as manifestações do insólito ficcional frente ao improvável, o estranho, o incomum, e o irreal. Em sua construção, tempo e espaço não apenas se completam como também se confundem, discordando/concordando em relação aos seus atos e consequências. O escritor, por sua vez, valendo-se da palavra – o signo linguístico – transforma o real empírico em construto ficcional, irrompendo assim o signo semiológico, rompendo assim, via poiesis, a semiose, produção de significado.

É através desse processo que todo texto literário, parasitando o mundo real, expõe impressões, semelhanças, divergências e contradições em relação aos referenciais do mundo que toma de empréstimo, criando assim um discurso, em sua essência, insólito. Mas é, ao longo da diegese, assumindo sua condição de construto ficcional em suas relações de segundo plano como fruto das estratégias adotadas pelo autor para sua construção narrativa que ele se manifesta como transfiguração do real.

Ao focar um olhar de dentro como preocupação em seu desenvolvimento cultural – como salienta Kwame Anthony Appiah (1997) -, ao tentar/experimentar exprimir ficcionalmente um “nós”, os modernos escritores africanos parasitam do mundo empírico suas tensões, contradições e heranças. Como um dos mais importantes escritores de língua portuguesa na contemporaneidade, Mia Couto se posiciona ao criticar e questionar modelos impostos e interpretações

unilaterais da realidade. Seu questionamento está relacionado à cobrança de uma individualidade dos autores africanos, uma autenticidade não cobrada de nenhum outro escritor, sobre um estilo e modelo de escrita, padrão esse que, ao mesmo tempo em que renega o hibridismo textual inerente ao escritor, renega seu processo criativo em prol de modelos pré – estabelecidos. Citando,

entre o convite ao esquecimento da Europa e o sonho de ser americano a saída só pode ser vista como um passo para a frente. Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artifícios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica. (COUTO, apud FONSECA E CURY, 2008, p. 14-15)

Esse “nós” cuja semiose foca não meramente o mundo real, mas o mundo real africano – e, especificamente, moçambicano – procura, através de uma estratégia onde segue processos ficcionais pré-estabelecidos, construir autor e leitor - modelos, tendo em mente, assim, elaborar o construto ficcional fazendo com que o signo linguístico transmita um mundo empírico e se renovando como o próprio, assumindo sempre novos sentidos. Partindo desses pressupostos elegemos tanto Umberto Eco - o qual, a partir da leitura de seu texto “Seis Passeios pelos bosques da ficção”(1994) nos permite delimitar as regras desse jogo lúdico – quanto Mia Couto que, através de um processo de renovação estética, faz uso da palavra – e dos praticamente infinitos processos de semiose por ela permitidos – em um processo de elaboração textual que presume tanto a participação de um leitor - modelo quanto de um autor - modelo. Na medida em que esse autor - modelo se faz valer do insólito ficcional como marca da realidade que parasita e instrumento fundamental no processo de produção de sentidos, convoca as personagens para tomarem parte em um tempo e espaço que ele quer nos revelar por meio do signo linguístico. É nesse sentido que o texto se dirige ao já citado leitor - modelo o qual ao adentrar nesse jogo toma parte podendo, inclusive, ultrapassar os limites dos sentidos pressupostos.

Devemos, primeiramente, Lembrar-nos das considerações de Umberto Eco ao afirmar que

“os mundos ficcionais são parasitas do mundo real[...] ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso”(Eco, 1994, p.91)



Assim, nesse mundo “semelhante ao nosso”, a literatura toma emprestado esses elementos para estruturar as categorias da ficção: personagem, tempo, espaço e ações. É importante perceber os pressupostos dessa ação no seguinte contexto: o escritor africano contemporâneo – no caso, oriundo de um país de língua portuguesa, mais especificamente, moçambicano – tem como herança toda uma literatura colonial que não necessariamente o representava, uma outra escrita por uma elite cidadina que cantava uma nação exótica e, por último mas não menos importante, uma envolvida com o engajamento político (CHABAL, 1994). Tendo em mente uma renovação estética, esse escritor busca um novo viés, experimenta outros caminhos e possibilidades. Ao perceber o mundo que o rodeia – a realidade africana – ele o traduz. Em verdade, o próprio ato da percepção já pressupõe o da tradução (SANTAELLA, 1983, p. 68) – não nos escapa observar o fato de que o autor por nós abordado, em sua vasta obra, compôs um livro intitulado “Tradutor de Chuvas” (2011) -, mas o escritor, de posse de seus instrumentos, ao perceber a realidade ao seu redor – produzindo assim um signo – representa-o literariamente através da palavra, o signo linguístico.

Eco, por sua vez, expõe seus comentários acerca do texto literário (1994), sua composição e, em um olhar semiótico, a importância das diversas imagens formadas por uma obra ficcional. O texto, comparado a um bosque, convida o leitor a adentrá-lo – tomando, assim, parte de um jogo – fazendo-o optar por um caminho a ser seguido, representando assim as inúmeras possibilidades a serem escolhidas quando um leitor escolhe uma determinada obra para ler, criando, assim, uma simbiose entre autor e leitor. Esse leitor, tal qual no bosque, faz escolhas o tempo todo em sua leitura, mesmo que de maneira inconsciente, tentando até prever o final do texto que lê.

Uma vez que traçamos a relação entre autor e leitor empírico – sendo estes um determinado autor/leitor que escreve/lê o texto, - o autor do texto ficcional através de um conceito de Eco conhecido como “autor - modelo” escreve para um leitor específico – chamado de “leitor - modelo”, previsto como um colaborador – o qual entra no – anteriormente citado – jogo narrativo (Eco, 1994, p. 17). Na mesma medida em que o autor - modelo (tenta) cria(r) o seu leitor - modelo, esse leitor em especial é comprometido com o processo do autor - modelo, ele quer adentrar no bosque e participar do jogo.

É dessa forma que o escritor moçambicano Mia Couto, em Vinte e Zinco (2004), recorrendo a estratégias – protocolos pré-estabelecidos na/da narrativa

–, convida o leitor – empírico, virtual ou modelo – a invadir sua “brinciação” (CAVACAS, 1999, p 49-50). Mia constrói um espaço de lógica diferenciada em relação aos padrões racional-ocidentais que representam o senso comum branco-euro-cêntrico, uma lógica mestiça e transbordante do texto. Dessa maneira, tem-se um processo no qual o destinatário textual adentra uma realidade em que universos aparentemente díspares e impossíveis de conviverem harmoniosamente se mesclam, criando uma dimensão espaço-temporal regida por regras próprias da sua ficção, pactuadas no/pelo jogo por ele proposto, em que interagem leitor - modelo e autor - modelo. Durante os atos de leitura, de mãos dadas, esses dois elementos da ficção – leitor - modelo e autor - modelo – passeiam pelos bosques da ficção miacoutiana, bosques de zinco, no interior de Moçambique, do outro lado do continente africano, voltado para o Índico, no entorno temporal do 25 de abril de 1974, data mítico-emblemática da queda do regime

Escrito para compor uma coleção de textos em comemoração aos 25 anos do 25 de Abril, em *Vinte e Zinco* o escritor moçambicano Mia couto ficcionaliza a história dos dias anteriores e posteriores a Revolução dos Cravos. Torna-se importante observa a localização espacial da trama para o processo de semiose: Entre a cidade – de formação europeia – e o campo – espaço por excelência de mística ruralista –, o subúrbio ocupa seu lugar como “encruzilhada de imaginários” (Noa, 2002, p. 198), sendo o ponto de maior confluência entre a lógica real-naturalista e o animismo da terra. Assim, temos Vila Moebase, distante dos grandes centros, localizada, segundo o autor, “em pleno mato africano, lá onde o pé de branco nunca assentou” (COUTO, 2004, p. 13) mais ainda assim uma vila aos padrões europeus. O autor faz uso de um signo linguístico, em sua concepção, mestiço, respeitando as particularidades de sua terra, fruto da interação de vários povos em um passeio pelos bosques de zinco, na metáfora, onde se encontram as casas dos brancos, europeias, e as dos negros, feitos de madeira e zinco. Dessa forma, tanto dá conta da necessidade da ambigüidade necessária a instauração da hesitação como requisito do fantástico, quanto sistematicamente situa autor - modelo e leitor - modelo na trama.

Por sinal, o leitor - modelo miacoutiano, comprometido com esse autor - modelo específico – e, por extensão, seguindo os pressupostos de Eco quando este afirma sobre o fato de ambos serem estratégias textuais – tendo em mente que o autor não fecha suas histórias (SECCO, 2000, p. 273), não tarda a descobrir

que não há uma verdade única para o texto, mas sim os mecanismos utilizados pelo autor – suas representações semióticas –, intenções deixadas a cargo do leitor, (re) descobertas a cada (nova) leitura, gerando assim novos signos para a obra. Esse leitor, ao aceitar que o escritor ao escrever uma história imaginária/inventada, não está necessariamente contando uma mentira, ainda que esta possa contradizer a realidade (ECO, 1994, p. 83), aceita por completo um contrato de leitura com os acordos implícitos pré-estabelecidos. Não importa, assim, se o autor empírico vivenciou necessariamente a época/momento/período que retrata em seu texto, se o representa com construtos oriundos de sua imaginação. Entretanto, o autor como herdeiro de toda realidade sociocultural, busca nela as imagens que utiliza em seu jogo narrativo de significado e significante.

Dentre as personagens, temos a família Castro, a qual se encontra em um espaço que mesmo depois de tanto tempo, lhes é estranho, sendo os moradores da vila uma representação metonímica dos moradores das colônias em lugares distantes dos grandes centros econômicos de Moçambique e com uma população diminuta de brancos, estes “bravos defensores da cristandade lusitana em terras distantes”, habitado por uma população cuja maioria é negra com suas regras e compreensões próprias da realidade. Essa obra resgata uma temática pouca abordada na literatura africana de língua portuguesa contemporânea: a questão da guerra colonial e suas repercussões, sendo o período pós-colonial muito mais focado por escritores contemporâneos. O próprio escritor tem vasta literatura sobre a temática, seja sobre o período da guerra civil na qual não apenas apresenta a sociedade moçambicana contemporânea como questiona os modelos adotados no pós-guerra, as inconsistências da sociedade pela qual se lutou e as dificuldades passadas pelo povo.

Como parte dessa construção, a ambiguidade inerente ao cenário vai sendo construída paulatinamente ao longo da narrativa, mostrando esse confronto entre os portugueses brancos e os pretos, seu sentimento de superioridade frente às culturas locais caminhando ao lado de seu pavor por aquela gente. Esse mosaico cultural é resgatado como mosaico ficcional pelo escritor através de sua escrita, o qual compreende as múltiplas faces do que chama de sua terra. Elemento esse que como estratégia contra-hegemônica frente a uma tentativa globalizante e unificadora para o surgimento de um padrão de cultura, civilização e modernidade, (precisa) afirma-se como força de resistência e preservação dos mesmos, mas aos seus moldes para

a construção de imagens aos padrões de sua terra. O autor apresenta elementos dessa manipulação espacial discursiva em sua obra, no qual o fator incomum da realidade em que habita – a sociedade moçambicana do período pré-independência – precisa ser encarado como inerente a sua constituição, onde a normalidade representada na obra – seus habitantes, homens, elementos constituintes – é, por definição, fantástica, sendo isso “a regra, não uma exceção” (TODOROV, 1992, p. 181). Ele aborda as inconsistências do cotidiano e suas contradições que causam uma perplexidade aceita, mas não discutida. Dessa forma, Mia Couto concebe em seu processo de criação ficcional um cenário moçambicano onde o real e o irreal convivem favorecendo as manifestações do insólito ficcional.

Retornando ao leitor - modelo miacoutiano, nesse eterno jogo de leituras e releituras, ele encontra a ambiguidade das personagens – estas, via poiesis, utilizadas pelo autor real para realizar as semioses do insólito -, estratégia de antemão utilizada pelo autor - modelo para guiá-lo (ECO, 1994, p. 21). Lourenço de Castro, um Pide - Polícia Internacional e de Defesa do Estado, seguindo os passos do Pai, Joaquim, morto ao cair de um helicóptero arrastado por presos em alto mar – é carregado de uma ambiguidade feroz: Ora é um rígido Castro na rua, assumindo o exemplo do pai, ora uma criança que usa de panos e cavalinhos dentro de casa, a mercê dos mimos da mãe, chorando por achar que há sangue nas mãos. Ele tanto odeia quanto teme os pretos, reconhecendo seus poderes:

- A mãe pode espreitar-me?
- Outra vez o umbigo, Lourencinho?
- Está-me a crescer, mãe. A sério, desta vez é a sério. Até já estou a sentir o cordão umbilical a sair-me[...] Isto só pode ser feitiço da pretalhada.(COUTO, 2004, p. 16-17)

Essas personagens desse gênero – ou modo – discursivo de texto, segundo Flávio García, “raramente são personagens individuo [...] elas costumam ser construídas como personagens tipo, sendo, também, comumente, personagens planas [...] representando um estrato sociocultural pré-definido”(GARCÍA, 2009, p. 4). É através de Lourenço que conhecemos a Pide e sua visão de máximos defensores da pátria, personagem essa que, ao contrário de suas crenças, glorifica um Portugal que não existe crédulo em uma realidade alheia a que habita. Semioticamente, a representação dos últimos dias do regime salazarista.

Irene, pro sua vez, atua como a semiose dessa hibridez ficcional: Irmã de Margarida e tia de Lourenço – no qual desperta desejo – é um exemplo de que as

confluências culturais não seguem uma mão única, mas é uma via de mão dupla. Tendo vindo até África para fazer companhia à irmã após a morte do cunhado, Irene se apaixona e inicia um caso com o mulato Marcelino, o qual fazia parte do movimento de libertação de Moçambique. É após sua morte – que comete suicídio cortando seus testículos após seção de tortura comandada por Lourenço – que Irene se entrega de vez as culturas da terra, nas palavras de Jessumina, tornando-se uma “branca da terra”. Diferente da moça que fora ao chegar em Moçambique, anda com as pernas de fora (COUTO, 2004, p. 23), deixa-se sujar com a lama (COUTO, 2004, p.15) – em uma representação de sentir a terra e suas culturas em seu corpo – dança em casa uma dança de ritmo africano (COUTO, 2004, p. 22) e, ao invés de frequentar a Igreja, consulta-se com Jessumina, a nyanga – espécie de sacerdotisa – que acompanha o desenrolar dos acontecimentos dos Castro.

Margarida, Mãe de Lourenço, a qual passou 20 anos em África sem ter contato com essa cultura -, “África começava logo ali, no sopé da varanda. Não se podia facilitar”(COUTO, 2004, p. 48) -, se por um lado repreende as atitudes da irmã, por outro não tarda a procurar Jessumina em busca de uma cura para os estranhos sonhos e medos do filho (COUTO, 2004, p. 50), contrariando suas crenças de branco-cristã. Por fim, temos Andaré Tchuisco negro supostamente cego que pinta as paredes da cadeia e faz esculturas na areia, o qual guarda terríveis segredos sobre o passado de Joaquim.

Ao entendermos o autor - modelo como uma estratégia utilizada pelo autor para guiar o leitor - modelo, nos deparamos com a ação do autor ao realizar uma tradução intersemiótica entre o mundo real e o ficcional. Para Eco

“as palavras têm um significado na medida em que os autores[...]tenham estabelecido definições aceitáveis. Mas essas definições dizem respeito a muitos possíveis sentidos de um termo antes que ele seja inserido em um contexto e fale de um mundo. Qual é o sentido que as palavras adquirem verdadeiramente uma vez articuladas em um texto?”(ECO, 2007, p.: 51)

Se o tradutor é aquele que entende a estrutura de um sistema e, a partir dele, constrói um novo com o intuito de produzir no leitor efeitos semelhantes àqueles que o objeto de observação/tradução produziu em seus espectadores, então não se trata apenas de tradução, mas também, de uma criação, na qual o tradutor é um conhecedor tanto da cultura que observa quanto da estrutura narrativa onde se insere o signo semiótico que irá criar. O tradutor, assim, cria algo novo a partir das palavras, transmitindo mensagens e conteúdos. A tradução

intersemiótica, por sua vez, é definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico (ECO, 2007) onde, tendo em vista os mundos possíveis da tradução, faz-se necessário não meramente interpretar, mas negociar de maneira que o mundo ficcional se torna um duplo do mundo empírico – ainda que para isso ele apresente manifestações insólitas – produzindo assim, um leitor ideal presumido pelo tradutor.

Por esse viés, a semiose dos bosques de zinco manifesta o regime salazarista – e sua decadência – tanto na figura dos Castro, quanto na de sua residência, uma insólita casa na qual tanto as pessoas assumem posturas diferentes das que querem que os demais conheçam, como um lugar onde um morto – Joaquim – é tratado como se ainda estivesse vivo, seja pelo seu lugar separado na mesa e os talheres sempre a postos como se fosse adentrar a qualquer momento, seja pelo seu lado da cama cuja esposa mantém sempre perfumado. Se, por um lado, a casa - tal qual uma embaixada que é território de um país onde quer que se encontre -, representa a pátria, a família e a identidade nacional lusitana, é um signo semiótico vazio, uma vez que seu significado original já se perdeu. A suposta doença de Lourenço – que Margarida, ao procurar Jessumina, presume ser algum tipo de demência – está associada ao esvaziamento desse símbolo.

Joaquim, por sua vez, é uma forte presença na trama. Se, por sua vez, é uma semiose – assim como a casa – do regime, o mesmo também gera uma outra semiose em todas as personagens, alterando não apenas seu modo de agir mas sua maneira de ser, agindo como um duplo de cada um deles. A idéia de um pai – ausente ou perdido – é muito frequente no romance, de forma que Joaquim representa tanto o poder salazarista no além-mar, a falta de uma liderança e até mesmo os ideais que moviam o povo pelo mundo, como em seu caso, mortos. Revisitando a história de cada uma dessas pessoas, encontramos relatos que montam aquilo que as instituições que comemoram um espírito de lusofonia negam ou negligenciam: os esquecidos, os abandonados, os torturados e os sem identidade frente a um regime que estava no fim. Nas palavras de Irene, “esta casa vai definhando, até nela apodrecer o espírito do velho Castro” (COUTO, 2004, p. 24), deixando bem evidente o exercício do narrador ao utilizar a figura do velho Castro como representação do regime, aproveitando-se da simbologia associada a essa família. É a “presença” desse “dês” morto que não foi devidamente enterrado que vai servir como exemplo de vida para Lourenço,

o que fará Irene se aproximar cada vez mais das “culturas da terra” – por ódio ao que ele representa através de seu filho – é/era o motivo que fez Margarida abdicar de seu passado em prol de um presente e futuro incerto, prendendo-a em Moçambique além de ser responsável pela cegueira de Tchuisco, fazendo-o, ironicamente, voltar-se para dentro e enxergar a beleza de sua terra.

Continuando nesse leque de possibilidades oferecidas pelo bosque de Eco, o Leitor - modelo vai descobrindo como esse símbolo do velho Castro, como uma imagem que guia as personagens, gradualmente vai sendo superada e/ou ressignificada. A própria figura de Joaquim de Castro, que se torna presente pelo seu silêncio, sua manifestação nas vidas alheias, trás essas representações dos símbolos que guiam as vidas dos personagens em um período de transição, a guerra colonial e o golpe que pôs fim a ditadura salazarista, em 25 de Abril de 1974.

Filipe Furtado já nos apresenta o sobrenatural negativo como transgressor da ordem natural e de grande importância para o fantástico, uma vez que “só o sobrenatural negativo convém à construção do Fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar”. (FURTADO, 1980, p. 22). É ele que constrói enigmas intrigantes e insondáveis e, em geral, se revela ameaçador e maléfico no desenrolar da ação. É justamente devido à interação do negativo que se realiza a interação entre um mundo aceitável e um conflituoso. Em um mundo de lógica animista no qual até mesmo os Castros começam a reconhecer a existência de poderes ocultos – mas não completamente, a exemplo da dúvida de Lourenço acerca da cegueira de Tchuisco ou da hesitação de Margarida frente à doença ou possessão de seu filho – o espírito de Joaquim age como um contraventor da ordem “natural”, a ponto de Irene se referir a ele como monstro(COUTO, 2004, p. 24).

Se o autor - modelo assume a tarefa de dispor os signos, cabe ao leitor - modelo interpretá-los. É através da construção desses tecidos narrativos – ou melhor, dizendo, dessas árvores de zinco entrelaçadas formando o bosque – que Mia Couto semiotiza os sentidos dessas combinações. E é esse signo na imagem do velho Castro, imutável e incorruptível, que irá causar a maior das representações da transformação do indivíduo – e da hibridez das culturas – na narrativa. Como sinônimo de multiculturalismo, é uma realidade constante na sociedade, com as similaridades sincretizadas e as diferenças mescladas, especialmente em espaços

compostos por grupos diversos entre si. Os sistemas de valores – insólitos, um frente ao outro – se relativizam, se questionam e até se sobrepõem de tal forma que a duplicidade e a ambiguidade sejam fortes características da mestiçagem. É com o ato do cego Andaré Tchuisco que lança sua bengala ao alto e esta se transforma no Napolo, que esse processo se torna inegável. É justamente ao ver a bengala do cego Tchuisco transformada no pássaro que surgira/que se transformara na época da morte de seu pai, que Lourenço se choca ao ver a figura do velho Castro totalmente indissociável da criatura, a transmissão do sentido da combinação de signos díspares feita pelo autor:

Contrafeito, o cego toma o bastão vermelho e branco e, de repente, sem que ninguém presumisse, lança-o sobre os ares. A bengala vai subindo, volteando-se pelo espaço. De súbito, ante a geral espantação, a bengala se converte em ave. Uma dessas criaturas alvirubra, que anuncia as tempestades. A inesperável ave bate asas, rodando como um furacão sobre a praça. Súbito, o pássaro se adelgaçou, convertido numa fita brilhosa que serpenteia pelos ares. Alguém grita:

- Vejam! É o Napolo!

E foram passos para trás e terrores rasteirando a retirada. Ninguém se podia crer: o monstro Napolo, a cobra voadora, trazedora de tempestades e relâmpagos.

O pede Diamantino decide dar ponto naquilo e saca do revólver para espalhar os devidos terrores. Mas o inspector o manda parar.

- Fique quieto, Diamantino!

É um grito desmesurado, vindo de além-garganta. Os policiais olham, admirados, para o seu chefe. Parece que ele não está bem, desarrumado de alma, enfraquecido de corpo. E é. Lourenço descobrira os seus fantasmas naquele instantâneo céu. Aquela era a ave que, anos antes, ele vira emergir do helicóptero e se desfazer, depois, em penas e penugens... (COUTO, 2004, p. 63-64)

Assim, através da representação ficcional do hibridismo cultural, o autor realiza a semiose entre Joaquim e as culturas da terra, utilizando para tal a imagem do basilisco, - criatura da mitologia grego-romana – adaptada/traduzida para a cosmogonia africana, combinação de signo formando um novo sentido em um contexto diferente. Assim, Joaquim, anteriormente signo que vai sendo esvaziado gradualmente na trama assume um novo contexto, sendo preenchido através das estratégias textuais de um novo significado. O leitor, assim, adentra por completo no bosque miacoutiano em que universos aparentemente díspares e impossíveis de conviverem harmoniosamente se mesclam.

Retomemos o que comentamos anteriormente sobre uma obra do autor convenientemente intitulada “Tradutor de Chuvas”: ao resgatarmos o conceito



do pacto ficcional de Umberto Eco e de como Autor e Leitor - modelo andam de mãos dadas pelo bosque da ficção, observamos como o bosque de zinco utiliza elementos do cotidiano para se alimentar e realizar suas semioses. É relevante observamos como, na condição de tradutor/criador, Mia Couto resgata, na obra *Vinte e Zinco*, todo um sentido do signo linguístico “Chuva” que segue de acordo com que foi dito anteriormente por Eco ao afirmar que “as palavras têm um significado na medida em que os autores[...]tenham estabelecido definições aceitáveis”(ECO, 2007: 51)”. Para o escritor, a chuva representa a fertilidade da natureza – e seu retorno – em contraste com a seca. Há uma relação de significado e significante nessa transição ficcional, no qual ela serve para purificar e regenerar a terra – e suas representações -. Um desses sentidos está no conto do autor “Chuva, a Abensonhada”, da coletânea “Estórias Abensonhadas”(1994) lançado, segundo o autor, em comemoração a assinatura de acordos de paz encerrando a guerra civil que durou entre 1976 a 1992. Em suas palavras,

“Em todo o Moçambique, a guerra está parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas(COUTO, 1994, p 44)

É através dessa construção resgatando signos linguísticos utilizados anteriormente em outros passeios – outras leituras de outras obras – que Mia Couto encerra/completa o processo de semiose entre Joaquim de Castro e a Terra, gerando assim um signo linguístico que transmite um mundo empírico e se renovando ficcionalmente:

Mas é tarde. Num instante, o céu se inviabiliza para pássaros, a terra se fecha para encantações. Chove em toda a vastidão do mundo. Menos sobre a maçanqueira, ali onde Custódio Juma e o mulato Marcelino descansam suas eternidades(COUTO, 2004, p. 65).

Através da aceitação dos pactos ficcionais, Mia Couto guia o leitor - modelo – através da figura do autor - modelo – pelos bosques de sua ficção. Na medida em que esse passeio vai sendo realizado – pelas escolhas feitas pelo leitor – vão sendo privilegiadas nesse percurso as categorias da narrativa. É com a chegada da chuva, signo linguístico – e símbolo, no universo miacoutiano - da renovação e fertilidade, que a terra ficcionalmente realidade sua semiose entre passado e presente, colonizado e colonizador, realias e mirabilias, construindo assim um espaço – categoria narrativa tão essencial quanto qualquer outra – que guia e permite ao leitor chegar ao fim de um(a) de seus(suas) passeios(leituras) pelos bosques de Zinco e seus infinitos processos de semioses.

## REFERÊNCIAS

- APPIAH, K. A. Na casa de meu pai. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- CAVACAS, F. Mia Couto: brincadeira vocabular. Lisboa: Mar Além/ Instituto Camões, 1999.
- CHABAL, P. Vozes Moçambicanas. Lisboa: Veja, 1994
- COUTO, M. Estórias Abensonhadas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- \_\_\_\_\_. Tradutor de Chuvas. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- \_\_\_\_\_. Vinte e Zinco. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- ECO, U. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. São Paulo: Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. Seis Passeios Pelos Bosques Da Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, M.N. S. et CURY, M.Z.F. Mia Couto: espaços ficcionais. Belo horizonte: autêntica, 2008.
- FURTADO, F. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GARCÍA, F. A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa – I Congresso Nacional de Linguagem e Representações: Linguagens e leituras / III Encontro Nacional da Cátedra UNESCO de Leitura / VII Encontro Local do Proler. UESC – ILHÉUS – BA/ 14 a 17 de outubro de 2009
- NOA, F. Império, Mito e Miopia – Moçambique como invenção literária. Lisboa: Editorial Caminho, 2002
- SANTAELLA, L. O que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SECCO, C. L. T. R. “Mia Couto e a ‘incurável doença de sonhar’”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. (orgs.) Letras em laços. Rio de Janeiro: Yendis, 2000, p. 273.
- TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

## SEMIOLOGIA E ANARQUISMO: LIÇÕES DE ROLAND BARTHES

SILVA, Regina Céli Alves da  
UniverCidade/Gama Filho – reginaceli2011@gmail.com

### RESUMO:

Neste trabalho, visamos a expor algumas reflexões a respeito do estreito vínculo existente entre os posicionamentos assumidos por Barthes em seus estudos e o ideário anarquista. Acolheremos, principalmente, o texto de 1975, *Roland Barthes por Roland Barthes*, e o texto de 1978, *Aula*. Essa escolha se deve ao fato de que, no primeiro, o autor optou pelo registro de sua vida produtiva, ou seja, de sua produção intelectual, ofertando ao leitor um amplo painel em que as indagações que lhe foram mais caras estão enfatizadas; no segundo, as relações traçadas entre língua/linguagem/poder e a compreensão, para ele, do que era a semiologia, nos levam à seleção desse texto para tratarmos do tema indicado.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiologia, Anarquismo, Roland Barthes

### INTRODUÇÃO

O sintagma de abertura do título deste trabalho, “semiologia e anarquismo”, leva-nos, de imediato, a uma explicação a respeito do substantivo anarquismo. Verificamos ao consultar o dicionário: “teoria política que rejeita o governo e a autoridade do Estado” (AULETE, 2007, p., 57). Como o sentido que lhe atribuímos aqui está ligado a essa teoria política conhecida como anarquista, necessário será um esclarecimento mais amplo e aprofundado acerca desta.

Para isso, contaremos com os apontamentos de George Woodcock, no estudo dedicado ao anarquismo, suas ideias e seus movimentos (1983). Logo no prólogo, devido mesmo à confusão existente em torno das palavras anarquismo, anarquista, anarquia, o autor se preocupa em esclarecê-las, de forma que aquele (des)entendimento generalizado, que liga o anarquismo à desordem, ao caos, seja desfeito. Assim, diz ele:

*Anarchos*, a palavra grega original, significa apenas “sem governante” e assim, a palavra anarquia pode ser usada tanto para expressar a condição negativa de ausência de governo quanto à condição positiva de não haver governo por ser ele desnecessário à preservação da ordem. (WOODCOCK, 1983, p. 8)

George W. menciona adiante um histórico dos termos, que não iremos desenvolver, mas que nos interessa, no trecho em que cita Proudhon, afirmando que este, em 1840, publicou um livro, *O que é propriedade?*, tornando-se “o primeiro homem a reclamar para si, voluntariamente, o título de anarquista” (WOODCOCK, 1983, p. 9). Nessa obra, o francês entende que:

Assim como o homem busca a justiça na igualdade, a sociedade procura a ordem na anarquia. Anarquia – a ausência de um senhor, de um soberano – tal é a forma de governo da qual nos aproximamos a cada dia. (WOODCOCK, 1983, p. 10)

Ordem e anarquia, juntas, parecem esboçar uma contradição. Porém, apontam, segundo Woodcock, uma mudança de sentido por que passa os termos anarquismo, anarquia, pois, Proudhon, ao conceber uma lei de equilíbrio atuando no interior da sociedade, repudia a autoridade por considerá-la não como uma amiga da ordem, mas sua inimiga e, ao fazê-lo, devolve aos partidários do autoritarismo as acusações lançadas contra os anarquistas, ao mesmo tempo em que adota o título que espera tê-lo livrado do descrédito.

As reflexões de Proudhon encontraram eco em muitos outros pensadores anarquistas, tais como, Bakunin e Kropotkin. E, apesar das variadas concepções acerca do assunto, da multiplicidade de, digamos, linhas, ou escolas, é possível rastrear, em todas, ideias em comum, que as une em torno de uma filosofia libertária, ou seja: a rejeição a toda autoridade, a toda forma de governo coercitiva, que prive o indivíduo de sua liberdade. E é também nesse sentido a abordagem que faremos dos escritos de Barthes.

Para a empreendemos, iniciaremos com uma exposição de *Aula*, seguida de *Roland Barthes por Roland Barthes*. O que nos levou a escolher os dois textos tem a ver com o fato de que, neste, o autor delineia um painel de sua obra em geral, da “vida produtiva”, como ele mesmo sugere, evidenciando momentos e reflexões que sempre lhe foram centrais em suas análises; naquele, o autor expõe, aberta e enfaticamente, a relação entre língua/ linguagem e poder, além de registrar o que é, para ele, a semiologia. A seguir, numa comparação entre os dois, apontaremos a relação em comum que mantêm com o ideário anarquista.

### **AULA: LIÇÕES SOBRE LÍNGUA, PODER E SEMIOLOGIA**

Escrito para ser apresentado em sua aula inaugural, quando tomou posse, no Colégio de França, em 1977, da cadeira de Semiologia, naquele momento inaugurada, o texto *Aula* retém momentos fundamentais da obra de Roland

Barthes. De entrada, ele comenta a alegria que sente por estar ali; primeiramente, por poder reencontrar, na lembrança ou em presença, com autores que lhe são caros, entre eles: Michelet, Maurice Merleau-Ponty, Emile Benveniste, Michel Foucault. Depois, diz que a alegria se relaciona à sua entrada num lugar que está “fora do poder” (BARTHES, 1992, p. 8), enfatizando que o professor, lá, “não tem outra atividade senão a de pesquisar e de falar” (BARTHES, 1992, p. 8).

A partir dessa fala, o estudioso inicia a palestra, enfatizando a relação existente entre língua/linguagem e poder, observando, em princípio, que este não pode ser compreendido no singular, pois se apresenta nos múltiplos mecanismos das trocas sociais. Confirmamos o que diz o palestrante:

[...] chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. (BARTHES, 1992, p. 11-2)

Segue o autor afirmando que “a língua é fascista” (BARTHES, 1992, p. 14), pois obriga a dizer. Assertiva e gregária, ela tanto expõe a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento quanto, pela necessidade de reconhecimento, repete-se, guardando estereótipos. Nela, o sujeito é, ao mesmo tempo, mestre e escravo. “Servidão e poder se confundem inelutavelmente” (BARTHES, 1992, p. 15). Na linguagem, o homem é prisioneiro; sua liberdade só pode ocorrer fora dela. Mas esta não tem exterior, é fechada. Advém daí a necessidade de uma trapaça.

O mestre anuncia:

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora de seu poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, 1992, p. 16).

Sobre a literatura, ele assinala que exercita a liberdade, na medida em que desloca, desvia a ordem da linguagem. Três forças de liberdade (entre outras) residem nela (na literatura), libertando, pelo deslocamento, o texto literário: a *mathesis*, a *mimesis* e a *semiosis*.

Pela *mathesis*, “a literatura assume muitos saberes” (BARTHES, 1992, p. 18), fazendo-os girar e concedendo-lhes um lugar indireto, e nisso ela é realista. “Através da escritura o saber reflete incessantemente sobre o saber” (BARTHES, 1992, p. 19), dramatiza-se. No discurso da ciência, o saber se reproduz na ausência de um sujeito enunciador; no da literatura, um sujeito é ouvido, e “as palavras [...] são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (BARTHES, 1992, p. 21).

Na *mimesis*, o que ocorre é a representação do real, ou melhor, a tentativa de representação, pois sendo o real uma ordem pluridimensional e a linguagem unidimensional não é possível o paralelismo entre ambos. Nesse caso, a literatura é irrealista – “acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1992, p. 23). Utópica, portanto. A utopia não freia o poder; a utopia da língua pode ser recuperada “como língua da utopia” (BARTHES, 1992, p. 25). Ao autor resta o deslocamento e/ou a teimosia. Deslocando, faz a ordem girar; teimando, resiste-se ao estereótipo, afirmando o “irredutível da literatura” (BARTHES, 1992, p. 26). Espia e movimento. Entrada no jogo, dramatização.

A terceira força, *semiosis*, “consiste em jogar com os signos” (BARTHES, 1992, p. 28). Promove uma heteronímia. Barthes descreve como “cúmulos de artifício” (BARTHES, 1992, p. 33), estereótipos, são produzidos por uma sociedade e, a seguir, transformados em “cúmulos de natureza” (BARTHES, 1992, p. 33), sentidos inatos. Tal força está voltada para o texto, índice do despoder. Este conduz a palavra gregária para outro lugar, atópico, fora do centro, portanto, e “longe dos *topoi* da cultura politizada” (BARTHES, 1992, p. 35).

Um anarquismo – considera-se a etimologia do termo – pode ser detectado nas observações expostas. E este, pela trapaça, é realizado no texto literário. Não em todos, mas naqueles nos quais os signos sofrem constantes deslocamentos, salvando os textos da possibilidade de configuração de sentidos únicos, do caráter gregário, isto é, da repetição e do estereótipo.

Para falar sobre a semiologia, aquela que verdadeiramente lhe diz respeito, Barthes comenta, de início, que as ciências (“pelo menos aquelas de que tenho alguma leitura” BARTHES, 1992, p. 29), não são eternas, encontrando apenas momentos de soberania. Cita o exemplo da Teologia, cuja imprevisão (característica que atribui a todas as “ciências ditas humanas” BARTHES, 1992, p. 29) garantiu-lhe a imprevisibilidade.

Assim, também, a semiologia, que saiu da linguística (por sua vez, em vias de desconstrução) seria para ele

aquele trabalho que recolhe o impuro da língua, o refugo da linguística, a corrupção imediata da mensagem; nada menos do que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as ternuras, os protestos, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua viva. BARTHES, 1992, p. 32

Num primeiro momento, por volta de 1954, a semiologia estaria vinculada, para ele, a um “movimento passional” (BARTHES, 1992, p. 33), a partir do qual a enxergava como capaz de “ativar a crítica social” (BARTHES, 1992, p. 33), sendo o seu objeto “a língua trabalhada pelo poder” (BARTHES, 1992, p. 33).

Após esse momento, com a mudança ocorrida na sociedade intelectual, agora por volta de 1968, o objeto continuaria o mesmo, ou seja, político. No entanto, ao verificar a evidência de que os grupos opositores tornavam-se, por sua vez, grupos de pressão, “entoando em seu próprio nome o próprio discurso do poder, o discurso universal” (BARTHES, 1992, p. 34), Barthes volta seu foco de interesse ao Texto, pois “nesse contexto de pequenas dominações, o Texto lhe pareceu como o próprio índice de *despoder*” (BARTHES, 1992, p. 35).

Tal consideração está relacionada à ideia de que o texto “contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária [...] mesmo quando nele ela procura reconstituir-se” (BARTHES, 1992, p. 35). Portanto, a semiologia de que trata Barthes, é “ao mesmo tempo *negativa* e *ativa*” (BARTHES, 1992, p. 36). Negativa, ou melhor, *apofática*: “Não porque ela negue o signo, mas porque nega que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos.” (BARTHES, 1992, p. 36-8)

Mantendo uma relação com a ciência, não como disciplina, ela, a semiologia, pode contribuir com as ciências, “propondo-lhes um protocolo operatório” (BARTHES, 1992, p. 38).

Além, e já finalizando a palestra, Barthes sublinha o método e o ensino desse campo semiológico, que, sem se fixar, colabora com os saberes, mas não se firma como um saber. Sobre esse método, o estudioso afirma, tem como operação fundamental a fragmentação e a digressão.

### **ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES: SEMIOLOGIA EM FRAGMENTOS**

Os olhos de Barthes eram inquietos. Em constante movimentação, suas retinas acompanhavam saberes, procurando, com a ampliação de seu campo ótico,

construir uma lente teórico-crítica grande angular. Em *A aventura semiológica* (Conferência pronunciada na Itália e publicada no *Le Monde* em 1974), disse que a semiologia para ele era uma aventura e avaliou a pesquisa semiológica sob dois aspectos: o interrogar-se sobre o lugar de onde se fala – lugar sem segurança da ciência –; atacar não mais apenas a consciência pequeno-burguesa, mas o sistema simbólico e semântico da civilização ocidental.

No texto, *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicado em 1975, embora tenha sido escrito com o intuito de realizar um registro autobiográfico, o semioticista não abandona sua “aventura semiológica”, ou, melhor ainda, o constrói tendo em vista a semiologia de seu próprio percurso existencial.

Nele, assim como em tantos outros textos, Barthes também acolheu o fragmento como tática de escrita, o que evidencia aquele protocolo operatório mencionado na Aula proferida em 1977. Tal recurso discursivo, possibilitou-lhe fazer escorrer os sentidos, de forma a não fixar uma imagem, uma ideia, um eixo conceitual. Por isso mesmo, a opção pelo fragmento foi o “gesto” que encontrou para, de certa forma, tentar trapacear com a linguagem, seus limites, sua asserção. Confirmamos, no texto, alguns momentos dedicados a essa escolha.

**O gesto do arúspice** – Em, S/Z (p.20), a lexia (o fragmento de leitura) é comparada àquele trecho do céu recortado pelo bastão do arúspice. Essa imagem lhe agradou: devia ser lindo, outrora, aquele bastão apontado para o céu, isto é, para o inapontável; e, além disso, esse gesto é louco: traçar solenemente um limite do qual não sobra imediatamente nada, a não ser a remanência intelectual de um recorte, consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido. (BARTHES, 2003, p.60).

**O círculo dos fragmentos** – Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê? [...]

Não somente o fragmento é cortado de seus vizinhos, mas ainda no interior de cada fragmento reina a parataxe. [...] Gostando de encontrar, de escrever começos, ele tende a multiplicar esse prazer: eis por que ele escreve fragmentos: tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres [...]. (BARTHES, 2003, p.108-9).

**O fragmento como ilusão** – Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência; mas como o fragmento (o haikai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é *finalmente* um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário. (BARTHES, 2003, p.110).

O recorte, a divisão, a parataxe reinantes no fragmento permitem uma trapaça que, embora não desfaça a qualidade assertiva da linguagem, pelo menos,



sinaliza outra visada, um sentido duplo, que dardeja outra ilusão: a da totalidade. E é esse sentimento do todo que o fragmento põe em xeque, descentrando, fazendo deslizar a cadeia de sentidos.

Ao iniciar a escritura de seu ensaio autobiográfico, Barthes lança no papel piscadelas em direção à sua “vida produtiva”, percorrendo, ao longo de 227 fragmentos, pontos fundamentais de sua obra como um todo. Quanto à “ordem” adotada, ele explica:

**A ordem de que não me lembro mais** – Ele se lembra mais ou menos da ordem em que escreveu estes fragmentos; mas de onde vinha essa ordem? Ele não se lembra mais. A ordem alfabética apaga tudo, recalca toda origem. Talvez, em certos trechos, determinados fragmentos pareçam seguir-se por afinidade; mas o importante é que essas pequenas redes não sejam emendadas, que elas não deslitem para uma única e grande rede que seria a estrutura do livro, seu sentido. É para deter, desviar, dividir essa inclinação do discurso para um destino do sujeito, que, em determinados momentos, o alfabeto nos chama à ordem (da desordem) e nos diz: *Corte! Retome a história de outra maneira* (mas também, por vezes, pela mesma razão, é preciso deter o alfabeto). (BARTHES, 2003, p. 165)

Nesse pequeno trecho, Barthes deixa em evidência, por exemplo, a concorrência da memória para a elaboração da escritura a que se propôs. E afirma não se lembrar mais da maneira como organizou os fragmentos. Ora, se enfatiza a falta de lembrança sobre o modo como arrumou o texto que levou cerca de um ano, ou um ano e meio, para aprontar, obviamente está relacionando essa “falha/corte” da memória à “nova filosofia”, o “preferencialismo”, a qual aponta em outro momento do texto.

**Entre Salamanca e Valladolid** – Num dia de verão (1970), rodando e sonhando entre Salamanca e Valladolid, para se desentediado, ele imaginava por jogo uma nova filosofia, imediatamente batizada de “preferencialismo”, e ele se preocupava pouco, então, em seu automóvel, que ela fosse leviana ou culpada: sobre um fundo (um rochedo?) materialista onde o mundo é visto apenas como um tecido, um texto desenrolando a revolução das linguagens, a guerra dos sistemas, e onde o sujeito, disperso, inconstituído, só pode captar-se às custas de um imaginário, a escolha (política, ética) desse simulacro de sujeito não tem nenhum valor fundamentador: *essa escolha não é importante*; qualquer que seja o modo, pomposo ou violento, como ela se declara, ela não é nada mais do que uma inclinação: diante dos *pedaços* do mundo, só tenho direito à *preferência*. (BARTHES, 2003, p. 175)

É com tal “preferencialismo” que o escritor/narrador envereda por momentos de sua trajetória, trazendo à página visões e revisões das várias ideias que apalpou ao longo de sua vida produtiva. Entre os muitos aspectos abordados, citamos: texto; linguagem; atopia; utopia; nomes; pronomes; espaço;

tempo; amor; violência; corpo; sexualidade; analogia; valor; estereótipo; doxa; palavra; ensaio; diário; teatro; gozo; etc. Tal seleção, realizada de acordo com suas preferências, não perdeu de vista o tecido imaginário, enfatizado quase que a cada página.

Mas como o que nos interessa, neste momento, é a exposição de apontamentos reservados exclusivamente à compreensão de língua/ linguagem e de como formam uma cadeia aprisionante na relação que mantêm com o poder, acolheremos alguns deles na reunião que fazemos abaixo.

**O demônio da analogia** – O bicho-papão de Saussure era o arbitrário. O seu é a *analogia*. As artes “analógicas” (cinema, fotografia), os métodos “analógicos” (a crítica universitária, por exemplo) são desacreditados. Por quê? Porque a analogia implica um efeito de Natureza: ela constitui o “natural” como fonte de verdade; e o que aumenta a maldição da analogia é que ela é irreprimível [...]: assim que uma forma é vista, é preciso que ela se assemelhe a algo: a humanidade parece condenada à analogia, isto é, afinal de contas, à Natureza. (BARTHES, 2003, p. 56)

**A denotação como verdade da linguagem** – A denotação seria um mito científico: o de um estado “verdadeiro” da linguagem como se toda frase trouxesse em si um *étymon* (origem e verdade). *Denotação/conotação*: esse duplo conceito só tem valor no campo da verdade. Cada vez que preciso experimentar uma mensagem (desmistificá-la), submeto-a a alguma instância exterior, reduzo-a a uma espécie de torresmo desgracioso, que forma seu substrato verdadeiro. A oposição, portanto, só tem uso no âmbito de uma operação crítica análoga a uma experiência de análise química: cada vez que acredito na verdade, preciso da denotação. (BARTHES, 2003, p. 81)

**O mau objeto** – A Doxa (a Opinião), de que ele faz grandes usos em seu discurso, é apenas um “*mau objeto*”: nenhuma definição pelo conteúdo, apenas pela forma, e essa forma má é sem dúvida: a repetição. [...]. A Doxa é um mau objeto porque é uma repetição morta, que não vem do corpo de ninguém – a não ser, precisamente, do corpo dos Mortos. (BARTHES, 2003, p. 85)

**A isenção do sentido** – Visivelmente, ele sonha com um mundo que fosse *isento de sentido* (como de um serviço militar). Isso começou com o *Grau zero*, onde se sonha com a “ausência de qualquer signo”[...]. Entretanto, para ele, não se trata de reencontrar um pré-sentido, uma origem do mundo, da vida, dos fatos, anterior ao sentido, mas de imaginar um pós-sentido: é preciso atravessar, como o percurso de um caminho iniciático, todo o sentido, para poder extenuá-lo, isentá-lo. Daí uma tática dupla: contra a Doxa, é preciso reivindicar o sentido, pois o sentido é produzido pela História, não pela Natureza; mas, contra a Ciência (o discurso paranoico), é preciso manter a utopia do sentido abolido. (BARTHES, 2003, p. 101)

**A defecção das origens** – Seu trabalho não é anti-histórico (pelo menos, ele o espera), mas sempre, obstinadamente, antigenético, pois a Origem é uma figura perniciosa da Natureza (da *Physis*): por um abuso interessado, a Doxa “esmaga” juntas a Origem e a Verdade, para fazer delas uma única prova, uma e outra se relançando, segundo um torniquete cômodo: as ciências humanas não são *etimológicas*, procurando

o *étymon* (origem e verdade) de todo fato? Para desmontar a Origem, ele culturaliza, primeiramente e a fundo, a Natureza: nenhum natural, em lugar algum, apenas o histórico; em seguida (convencido, como Benveniste, de que toda cultura é apenas linguagem), ele recoloca essa cultura no movimento infinito dos discursos, montados um sobre o outro (e não engendrados) como no jogo de mão. (BARTHES, 2003, p. 156)

No *Roland Barthes por Roland Barthes*, o semiólogo, revisitando muitos dos textos que escreveu, e o percurso intelectual traçado, suas ideias, suas proposições, optou pela forma do fragmento, pois, o importante é cada momento, e não a duração. Tal opção implica um gozo imediato: é um fantasma do discurso, uma abertura de desejo. Assim, exercitou o prazer da escrita, inscrevendo o prazer no corpo da escritura. Investindo no desejo, deslocou sentidos, fazendo-os deslizar.

Como um artista, Barthes fez girar os saberes, fugindo dos estereótipos e recusando-se a ocupar um lugar – o lugar do Pai. Procurou não ficar preso a qualquer sistema ideológico (para ele, os intelectuais devem lutar, não contra o poder, mas contra os poderes). Desde seus primeiros escritos, já expunha a preocupação: não fixar um lugar de trabalho, mas produzir um saber semiológico móvel e atópico.

Quanto aos fragmentos em que menciona diretamente questões sobre o encarceramento do indivíduo, em particular, e da sociedade, em geral, no interior da língua/linguagem, apresentamos breve seleção que nos permite observar a luta contra o(s) poder(es) anunciada em *Aula*. A analogia, a denotação, a doxa, o sentido fixo, a busca da origem são algumas das preocupações expostas por Barthes nesse sentido. Nelas, Barthes mostra claramente sua aversão ao jogo do poder inscrito na língua/linguagem e a necessidade, portanto, de se buscar caminhos de fuga. Tais caminhos, ele próprio, procura nos métodos de exposição, por exemplo, exercitando-os de tal forma que não permitam ao leitor (ou que, pelo menos, dificulte) uma leitura em eixo fixo, isto é, em sentido único, linear.

### **AULA E ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES**

Leila Perrone-Moisés, em artigo escrito para a edição especial da Revista *Cult* dedicada a Roland Barthes, em março de 2006, comenta:

A teoria barthesiana é, portanto, uma teoria mutante, que evolui e se transforma ao longo dos anos. Por isso é impróprio chamar Barthes de crítico marxista sociológico ou de semiólogo, porque essas denominações corresponderiam apenas a determinadas fases de sua carreira. Embora sempre em transformação, o teórico Barthes conservou as lições das fases abandonadas. Mesmo sendo cada vez mais avesso ao dogmatismo marxista, a fundamentação principal de sua teoria será sempre ética e politicamente de esquerda. [...] Presenças constantes

em seus textos, dos primeiros até os últimos, são as palavras “história” e “crítica”, que ele tentará, incansavelmente, aliar às palavras “corpo”, “desejo” e “prazer” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 46).

A essas presenças constantes citadas por Leila, acrescentamos aquela que, segundo nossa visão, transmite uma preocupação fundamental que atravessa toda a obra de Barthes: a liberdade, ou melhor, a sua falta. Sendo assim, os dois trabalhos aqui em foco se aproximam, na medida em que, em ambos, o aceno libertário está presente. Está lá, na verdade, desde a publicação de *O grau zero da escritura*, no qual expõe a noção de escritura e faz o elogio do grau zero, do neutro da escrita. Em *Aula*, palestra inteiramente dedicada à discussão em torno das relações entre língua e poder. E no *Roland Barthes por Roland Barthes*, como bem o atestam os fragmentos selecionados.

A persistente busca da liberdade na língua/linguagem, fez com que Barthes se voltasse para o estudo da literatura, observando-a como uma “trapaça salutar”, um “logro magnífico”, através do qual nos é permitido vislumbrar, ainda que aprisionados no fechamento linguístico, uma aragem libertária. Daí, a “história” e a “crítica” serem palavras recorrentes em suas obras, bem como o “corpo”, o “desejo”, o “prazer”. Todas elas signos do aprisionamento e da trapaça.

Essa ênfase na liberdade, a mesma que o afastou, no dizer de Leila Perrone-Moisés, do dogmatismo marxista, mas nunca de uma postura política, é que caracteriza, segundo nossa visão, a obra de Barthes como anarquista, isto é, estreitamente vinculada aos princípios gerais e profundos que norteiam a chamada “filosofia libertária”. Para sustentar tal aferição, continuemos com as explicações de George Woodcock:

Descrever a teoria essencial do anarquismo é um pouco como tentar lutar com Proteu, pois as próprias características da atitude libertária – rejeição ao dogma, a deliberada fuga dos sistemas teóricos rígidos e, acima de tudo, a ênfase que dá à total liberdade de escolha, à primazia do julgamento individual – cria imediatamente a possibilidade de uma imensa variedade de pontos de vista, inconcebíveis num sistema rigorosamente dogmático. Na verdade, o anarquismo é a um só tempo diversificado e inconstante [...]. Como doutrina, muda constantemente, como movimento, cresce e se desintegra, em permanente flutuação, mas jamais se acaba. Existe na Europa desde 1840 ininterruptamente, e por suas próprias características multiformes, conseguiu sobreviver onde muitos movimentos do século anterior, bem mais poderosos, mas com menor capacidade de adaptação, desapareceram totalmente. (WOODCOCK, 1983, p. 15)

Rejeição ao dogma, fuga a sistemas teóricos rígidos, ênfase na liberdade de escolha individual são três características essenciais ao pensamento anarquista,

como nos mostra Woodcock. E não são elas também essenciais nos escritos de Barthes, nas ideias difundidas por ele em suas obras? Por mais que o estudioso se confessasse anarquista, apenas no sentido etimológico do termo, e avesso à militância, é possível afirmar que ele militou, em tudo o que escreveu, em favor das ideias libertárias, de forma profunda.

A própria inconstância dos movimentos, a multiplicidade e as divergências encontradas nas diferentes linhas do pensamento anarquista são características presentes nas produções barthesianas. Afinal, deslocamentos, variações e mutações, anunciados por Woodcock em relação ao anarquismo, também são pontos fundamentais defendidos por Roland Barthes. Novamente, recorremos a Woodcock:

Proudhon diverge dos verdadeiros anarquistas individualistas por considerar a história em seu aspecto social e, apesar de sua entusiástica defesa das liberdades individuais, pensa em termos de associação: “Para que eu possa permanecer livre, para que eu não esteja sujeito a nenhuma lei exceto aquelas que eu mesmo tenha criado e para que eu me governe, diz ele – é preciso reconstruir o edifício da sociedade, tendo como base a ideia do Contrato.” (WOODCOCK, 1983, p. 17)

Sobre o contrato, podemos ler em um fragmento do *Roland Barthes por Roland Barthes*:

**Elogio ambíguo do contrato-** A primeira imagem que ele tem do contrato é, em suma, objetiva: o signo, a língua, a narrativa, a sociedade funcionam por contrato,[...]. [Este] permite a regra de ouro de toda habitação, decifrada no corredor de Shikidai: “nenhum querer-agarrar e, no entanto, nenhuma oblação.” (BARTHES, 2003, p. 72-3)

A reflexão a respeito do contrato, em ambos, Proudhon e Barthes, tem em comum a convivência social espontânea, de forma que o indivíduo, vivendo em livre associação, não se perca de si mesmo.

Na verdade, a noção de contrato, tal como a desenvolvida por Rousseau, era rejeitada pela maior parte dos teóricos anarquistas. Bem como a noção de comunismo de Marx e, até mesmo, a ideia de utopia, na medida em que esta é “uma construção mental rígida que, se bem sucedida, demonstraria ser tão prejudicial ao livre desenvolvimento dos que lhe estivessem sujeitos quanto qualquer outro dos sistemas já existentes” (WOODCOCK, 1983, p. 20)

A ideia de utopia exposta no último parágrafo de *O grau zero vem revista* no *Roland Barthes por Roland Barthes*, no fragmento dedicado, especificamente, a esse tópico.

**Para que serve a utopia-** [...] No *grau zero*, a utopia (política) tem a forma (ingênua?) de uma universalidade social, como se utopia só pudesse ser o contrário estrito do mal presente, como se, à divisão, só

pudesse responder, mais tarde, a indivisão; mas desde então, embora vaga e cheia de dificuldades, uma filosofia pluralista vem à luz: hostil à massificação, voltada para a diferença, fourierista, em suma; a utopia (sempre mantida) consiste então em imaginar uma sociedade infinitamente parcelada, cuja divisão não fosse mais social e, portanto, não fosse mais conflituosa. (BARTHES, 2003, p. 91)

Barthes cita Fourier, do qual, certas ideias, principalmente essa sobre a utopia, foram incorporadas pelo ideário anárquico. A reflexão fourierista sobre como fazer com que os homens trabalhem por amor e não apenas por dinheiro penetrou nas discussões anarquistas e nas perquirições barthesianas. Na obra acima citada, o escritor, no fragmento “Uma sociedade de emissores”, afirma que “o gozo de escrever, de produzir, assalta de todos os lados; mas como o circuito é comercial, a produção livre continua estrangulada, [...]” (BARTHES, 2003, p. 94). A seguir, menciona a “cena utópica de uma sociedade livre (onde o gozo circularia sem passar pelo dinheiro), [...]” (BARTHES, 2003, p. 94). Assim, o trabalho por prazer, por amor (este também requisitado por Barthes), e não como simples parte de um contrato comercial, também encontra eco nas considerações propostas por Roland Barthes.

Para finalizarmos nossas considerações tecidas em torno dos textos de Barthes em diálogo com as concepções construídas pelos adeptos da filosofia libertária, assinalamos que, em Barthes, todos os questionamentos estão voltados para aquilo que ele destacou na sua aula inaugural: a relação entre a língua e o poder. Assim, inúmeros tópicos que movimentam a propaganda e a ação anarquista são tratados, pelo pensador francês, como construções da linguagem e nesse sentido devem ser analisados.

Enfim, pensamos que os trechos recolhidos nos textos de Barthes, postos ao lado das anotações de Woodcock, possam dar uma noção do que requisitamos no título deste trabalho: a relação profunda existente entre as ponderações barthesianas e as concepções mais caras e fundamentais ao pensamento anárquico. Tal relação pode ser verificada tanto nas indagações do mestre francês quanto no “método” que utiliza para apresentá-las.

Em *Aula*, e também já em *O Grau zero da escritura*, bem como em *Roland Barthes por Roland Barthes*, e todos os outros estudos produzidos por Barthes, no entremeio dessas obras, as compreensões vêm embaladas (toma-se a palavra em seu sentido duplo) pela permanente e recorrente noção de escolha, de liberdade, ainda que esta apenas de viés, como trapaça ou logro, possa ser vislumbrada.

De qualquer forma, estarão lá: a rejeição ao dogma, aos sistemas teóricos fixos e rígidos e a ênfase na liberdade do indivíduo. E, se, em *O grau zero da escritura*, apareciam em rascunho, como tênue fio d'água correndo em direção ao mar, ao longo do tempo, foram ganhando força, encorpando-se, virando caudaloso rio, que pode ser navegado em *Aula*, no *Roland Barthes por Roland Barthes* e em outros escritos.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

AULETE, Caldas. *Dicionário Caldas Aulete da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. 3. ed. *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1986.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes e o prazer da palavra*. *Revista Cult*. Edição especial. São Paulo, no.100, p. 42-6, Mar. 2006.

WOODCOCK, George. *Anarquismo. Uma história das ideias e movimentos*. Trad. Júlia Tettamanzy. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

## **SEMIÓTICA: CONTRIBUTO À CONSTRUÇÃO DO SABER E DA FORMAÇÃO DO PROFESSOR/PESQUISADOR**

MATOS, Raimundo Lopes  
UESB - raimundo.matos@yahoo.com.br

### **RESUMO:**

Contribuição da Semiótica de Charles Sanders Peirce, para a construção do conhecimento. Sua relevância para discutir os conceitos de conhecimento estanque “completo” em si mesmo e por utilizar uma abordagem teórica pouco conhecida e praticada no espaço educativo; sua importância para o desenvolvimento do conhecimento em todas as áreas. O estudo tem como objetivo abordar as possibilidades de educadores / pesquisadores a respeito de seus respectivos objetos de estudo / aprendizagem.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Semiótica, Saber, Educador, Ciência, Cultura.

### **INTRODUÇÃO**

Este trabalho tem como objeto uma abordagem panorâmica da Semiótica de Charles Sanders Peirce, no que tange à sua origem, conceitos, divisões, categorias universais do pensamento e da natureza e sua aplicação; além disso, trata de suas contribuições, diretas e/ou indiretas, para a construção dos saberes científico, educacional, tecnológico, político, ideológico, filosófico, religioso e cultural, pelo viés interdisciplinar, traço marcante desta era atual globalizada.

A investigação se justifica por sua configuração global como relevante à discussão acerca de domínios estanques de saberes e de conhecimentos “completos” em si mesmos; também, devido ao fato de que, o arcabouço teórico legado por Charles Sanders Peirce, configura-se como uma abordagem pouco conhecida no espaço universitário, ao qual se destina este trabalho. Se nesse meio de conhecimento especializado, a Semiótica ainda motiva dúvida e indiferença por ser desconhecida, há de se compreender que é menos conhecida, ainda, no meio do povo que, via de regra, é norteado pelo senso comum. Daí, a importância de partilhar e compartilhar esse assunto, não obstante a sua reconhecida complexidade. Porém, apesar de tudo isso, é inegável a importância do estudo da Semiótica e de sua aplicação à construção e ao desenvolvimento dos saberes humanos nas mais diversas áreas.



O estudo objetiva abrir um leque de possibilidades e perspectivas de educadores e pesquisadores frente a seus respectivos objetos de estudo e, ao mesmo tempo, de ensino, sem perderem de vista, a extensão.

Quanto ao embasamento teórico, a pesquisa vem respaldada pelos textos de Peirce, obras de referência sobre a Semiótica peirceana, bem como textos que apresentam as atuais questões relacionadas aos novos saberes no tocante à docência, processo ensino-aprendizagem. São realizadas leituras prospectivas de textos indicados no embasamento teórico.

Em termos metodológicos, as leituras da referencial teórico são confrontadas e os resultados desse confronto com os dados extraídos são expressos numa abordagem crítico-reflexiva sobre a forma como é concebido o fazer/educar no contexto científico-acadêmico atual.

## **SEMIÓTICA**

Ressalte-se, desde já, que não se usará, aqui, o termo Semiologia sugerido pelo linguista suíço, Ferdinand de Saussure - 1857 – 1913 -; usar-se-á, porém, Semiótica. Esta é chamada neste texto de Semiótica peirceana, por ter sido formulada por Charles Sanders Peirce - 1839-1914 –<sup>(1)</sup>, cientista, matemático, historiador, filósofo norte-americano, conhecido como o fundador da moderna Semiótica. Esta é preferida por ter como escopo todo o universo de significação, abrangendo as linguagens verbais e não-verbais, enquanto que a Semiologia, sugerida por Saussure e intimamente atrelada à lingüística estruturalista, atém-se à linguagem verbal.

Em se tratando da etimologia do termo, vale lembrar-se de que semiótica vem da raiz grega *semeion* que significa signo<sup>(2)</sup>. Este utilizado na comunicação em geral. Assim, conceitua-se Semiótica como sendo a teoria geral dos signos; e/ou, ciência de todas as linguagens não-verbais e verbais<sup>(3)</sup>. Estas podem ser orais ou escritas. Aquelas se constituem pelos traços, cores, imagens, gráficos, sinais, luzes, músicas, sons, gestos, expressões faciais, cheiro, tato, olhar, apalpar, sentir etc.<sup>(4)</sup>. Esses linguajares estão impregnados nas pessoas e até mesmo no modo de ser de cada uma delas; são inevitáveis e imprescindíveis para a comunicação e vida do ser humano em geral na sociedade.

## SIGNO SEMIÓTICO

O signo, pelo viés peirceano, é<sup>(5)</sup>,

... qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto) de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim, sucessivamente *ad infinitum*".

E, tentando deixar mais clara e compreensível essa noção de signo, segundo Peirce, Maria Lúcia Santaella traz a seguinte definição: *“Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente seu objeto falsamente”*<sup>(6)</sup>. E, ainda, querendo ser mais acessível, seria dito, grosso modo, que o signo é uma tentativa de substituir o objeto<sup>(7)</sup>. Exemplos: uma caricatura de um político e/ou imagem mental desse político é um signo chamado de ícone<sup>(8)</sup>: a caricatura está no lugar desse político, por tanto uma tentativa de substituição; quando a grama do quintal amanhece molhada, aquilo é marca de chuva e esse molhado é um signo denominado índice - marca –<sup>(9)</sup> que tenta substituir o objeto que é a chuva; quando se escreve, fala e é emitido conceito de um termo, trata-se do signo símbolo<sup>(10)</sup> e está presente, também, a ideia de substituição; quando se escreve e/ou se fala o termo semiótica é uma tentativa de substituir o seu conteúdo.

Devem ser ressaltadas, aqui, duas coisas: a primeira é que foram separados e apresentados os signos ícone, índice e símbolo, de uma maneira sequencial, linear e estanque; isso, todavia, é apenas uma questão didática, pois, na prática, eles são interdependentes, recorrentes e podem acontecer simultaneamente, além de um mesmo signo poder ser e ter as três funções: icônica, indicial e simbólica. Tudo vai depender da leitura que seja feita, pois, afinal, o signo não é uma entidade monolítica, pronta e acabada<sup>(11)</sup>. Porém, uma complexidade criada, ampliada e diversificada. A segunda é que essa tricotomia ícone-índice-símbolo é apenas uma das dez tricotomias de Peirce. O seu repertório sógnico não se esgota nessa tríade ora abordada. Há muito caminho a ser trilhado pelas tricotomias peirceanas.

Neste mundo da linguagem, no circuito da comunicação e pelo viés semiótico, tudo é signo, inclusive o leitor que ora se debruça sobre este texto.

## CATEGORIAS UNIVERSAIS DO PENSAMENTO E DA NATUREZA

À luz da Semiótica peirceana, todo e qualquer fenômeno (aquilo que acontece) passa e perpassa por essas categorias, as quais, didaticamente, são

estudadas na sequência primeiridade (*firstness*), secundidade (*secondness*) e terceiridade (*thirdness*)<sup>(12)</sup>.

### **PRIMEIRIDADE**

Esta categoria, para Santaella<sup>(13)</sup>, é “*uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir*”; nas palavras de Décio Pignatari<sup>(14)</sup> “*é o modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa*”. Por estes conceitos e em outras palavras, trata-se da emoção no seu momento primordial; é a pura qualidade de sentimento no mais tênue despertar poético; trata-se de um instante súbito; de um piscar de olhos; de um e relampejo lírico; é o preliminar do sensível; do instante fugaz criativo; é o início de um estado de inocência; é um todo coeso, mas, frágil, disforme, caótico e não fragmentável. Portanto, inalisável<sup>(15)</sup>. É a gênese do processo criativo. O signo que manifesta esta categoria é o ícone – imagem do todo conotativo, metafórico, analógico, tudo como naturalmente é. Em termos de raciocínio, trata-se da abdução – as coisas são apreendidas na sua totalidade, e não fragmentadas. E, quanto ao gênero de composição, relaciona-se com a descrição: descrevem-se estados, quadros, situações existentes, por exemplo.

### **SECUNDIDADE**

Esta categoria pode ser entendida, segundo Pignatari<sup>(16)</sup>, como o “*modo de ser daquilo que é tal como é com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro*”; aqui está o choque, a luta, o conflito; é a ação física; é o contado direto e pessoal com o mundo concreto; é o contato com mundo exterior tangível, real, factível; é o vivenciar cotidiano de experiências fáticas da vida e/ou do processo de criação. O signo porta-voz é o índice – marca física do objeto ou sujeito da ação: grama molhado, signo indicial de chuva; fumaça, signo indicial de fogo. No que tange ao método de raciocínio, depara-se, aqui, com a indução – parte-se do particular para o geral. E, sobre o gênero de composição, trata-se da narração – episódio de curta duração. É o fazer *in loco*.

### **TERCEIRIDADE**

Nesta mesma linha teórica e ainda nas palavras de Pignatari<sup>(17)</sup> é o “*modo de ser daquilo que é tal como é ao estabelecer uma relação entre um segundo*

e um terceiro”. Para Santaella<sup>(18)</sup>, esta categoria “*aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual*”, o que faz lembrar-se do triângulo dialético: tese, antítese e síntese. O signo comunicante é o símbolo – razão, norma, lei, generalizações, ideias; aquilo que é do conhecimento de todos; trata de ação racional, mental. Tratando-se de método, de raciocínio, tem-se a dedução (do geral para o particular). Em relação ao gênero de composição, trata-se da dissertação, cujo núcleo é uma ideia.

Ressalta-se que essa abordagem sequencial das categorias é apenas para efeito de compreensão, pois, na prática, são recorrentes, cíclicas e simultâneas. Elas não são estanques. Um primeiro implica um segundo, este e aquela formam o terceiro em um permanente processo semiótico e intersemiótico.

Todos os fenômenos, isto é, todos os acontecimentos passam direta e/ou indiretamente, por todas essas categorias. É a semiose permanente.

## **O SIGNO E SEU FUNDAMENTO**

O fundamento do signo começa pelo objeto imediato<sup>(19)</sup>. Este é a aparência externa do signo na sua função de representar o seu objeto/coisa. Se o signo for um desenho, o objeto imediato é a aparência desse desenho. Se palavra escrita, o objeto imediato é a sua aparência gráfica; se oral, é a sua acústica. Isso acontece por semelhança e convenção social. Por meio desta, mesmo não havendo nenhuma semelhança real, ou imaginária, da palavra escrita ou falada com o objeto/coisa, pode representá-lo, tentando lhe substituir. E, assim, é compreendido por todos que estão sob essa mesma convenção.

Objeto dinâmico<sup>(20)</sup>. É aquilo que o signo substitui. Lembrando-se no exemplo da casa, não mais se trata do desenho figurativo, da palavra escrita ou pronunciada, mas da casa; do prédio; uma expressão concreto-arquitetural. É a casa de portas, janelas e seus compartimentos. É dinâmico porque faz com que a mente, tão-logo se depare com o objeto imediato, amplie o seu foco para o objeto real de fato.

Interpretante imediato<sup>(21)</sup>. Este consiste naquilo que o signo é capaz ou pode produzir em uma mente interpretadora, qualquer que ela seja. Não se trata daquilo que o signo pode produzir em uma mente específica de uma ou de outra pessoa. Mas daquilo que ele possa produzir em qualquer mente, dependendo tão-somente de sua natureza: se de primeiridade, será interpretado na forma de qualidade de sentimento; se secundidade, em forma de experiência; e se de

terceiridade, será interpretado por meio de pensamento. Vale, aqui, a lembrança dos signos ícone, índice e símbolo. Cabe esclarecer que interpretante não é uma pessoa, mas a capacidade que o signo tem, no seu interior, de criar um itinerário mental do objeto imediato ao objeto dinâmico. Exemplo: ao ver o desenho da casa, a palavra casa escrita, ou pronunciada, imediatamente já é feita a ligação sógnica com a casa propriamente dita.

Interpretante dinâmico<sup>(22)</sup>. É aquilo que o signo produz numa mente singular. Pode ser emocional - relaciona-se à emoção; energético - relaciona-se à ordem.

Agora, não se trata do que o signo possa produzir em qualquer mente em termos genéricos, mas aquilo que ele pode produzir, dependendo de sua natureza, como no caso anterior, mas em uma mente específica, dependendo da amplitude e elasticidade repertorial.

Interpretante em si<sup>(23)</sup>. Este consiste na reação da mente ao signo, dependendo do repertório, cuja reação resultará na formação de uma cadeia sinonímica (de sinônimos) exemplo: casa produzirá como interpretante em si outros signos de igual espécie, como habitação, habitat, morada, residência, lar...

Intérprete<sup>(24)</sup>. Aquele que, dialogando com os objetos e interpretantes, relacionando-os e os correlacionando procede as interpretações semióticas.

Um signo existe, persiste, faz-se, refaz-se e se perfaz num outro signo e se diversifica em signos *ad infinitum*.

## CONSIDERAÇÕES

À guisa de finalização, e sem finalizar, afirma-se e se confirma como necessária e operativa a aplicação da Semiótica peirceana na prática educativa e da leitura, quer nos seus sentidos latos, quer nos seus sentidos restritos e estritos. A ciência de todas as linguagens ou teoria geral dos signos é aplicável à educação nos seus aspectos informativos, formativos e criativos, no tocante à formação na/da escola, regular, institucional, formal; mas, também, é sobretudo contributiva, ainda que, às vezes, imperceptível, para a formação geral do ser humano enquanto sujeito ativo, passivo e objeto dos micros e macros espaços 'antroposféricos' nos restritos e amplos cenários ecológicos de todos e de cada indivíduo em particular. Quanto à leitura, incita e excita o leitor às vivências e práticas textuais e intertextuais, entendendo que o texto vai de um simples dizer de *outdoor*, um poema, um artigo jornalístico, ou um livro impresso pelos

mais diversos meios, até ao mundo na sua amplidão com suas frases, orações, parágrafos e capítulos estampados em suas páginas infinitas, como um grande texto a ser lido diuturnamente.

Essa ciência se mostra, direta e indiretamente, contributiva e operatória à construção do saber em todos os domínios: educacional, científico, tecnológico, político, ideológico, filosófico, religioso, esportivo, cultural etc. Nessa linha de entendimento, segue, também, o semioticista Pignatari. Este, nos termos seguintes, responde à pergunta: “Mas, afinal, para que serve a Semiótica?”

Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal<sup>(25)</sup>.

Após esta resposta, sobremaneira clara e completa, aos curiosos, e simpatizantes da Semiótica, o mesmo autor finaliza o seu texto de título: “*UMA CIÊNCIA QUE AJUDA A “LER” O MUNDO*<sup>(26)</sup>, com a contundente afirmação: “*A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem sentido quando traduzidas sob a forma de palavras*”<sup>(27)</sup>.

Neste contexto global, relacional, recorrente, interdependente, interfacial, multidisciplinar, transversal e interdisciplinar, conclui-se que, os estudos semióticos, são necessariamente aplicáveis às mais diversas áreas do saber sistemático e aos saberes assistemáticos dos seres humanos.

A Semiótica, com toda a sua abrangência sígnica, não se constringe a se apresentar como obreira eficiente e eficaz na construção do conhecimento.

## NOTAS

1. Winfried NÖTH. Handbook of semiotics, p. 39-47.
2. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 07.
3. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 07.
4. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 11.
5. Charles Sanders PEIRECE. Semiótica, p. 74.
6. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 78.
7. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 78.
8. Nelson, VALENTE & Rubens, BROSSO. Elementos de semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual, p. 121.
9. Nelson, VALENTE & Rubens, BROSSO. Elementos de semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual, p. 121.

10. Nelson, VALENTE & Rubens, BROSSO. Elementos de semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual, p. 122.
11. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 82.
12. J. Teixeira COELHO NETTO. Semiótica, informação e comunicação, p. 61.
13. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 57.
14. Décio PIGNATARI. Semiótica & literatura – icônico e verbal, Oriente e Ocidente , p. 23
15. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 58 - 59.
16. Décio PIGNATARI. Semiótica & literatura – icônico e verbal, Oriente e Ocidente , p. 23
17. Décio PIGNATARI. Semiótica & literatura – icônico e verbal, Oriente e Ocidente , p. 23
18. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 67.
19. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p.80.
20. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 80.
21. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 81.
22. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 82.
23. Lúcia SANTAELLA. O que é semiótica, p. 82.
24. Lúcia SANTAELLA.. O que é semiótica, p. 80.
25. Décio PIGNATARI. Semiótica & literatura – icônico e verbal, Oriente e Ocidente p. 12.
26. Décio PIGNATARI. Semiótica & literatura – icônico e verbal, Oriente e Ocidente p. 9.
27. Décio PIGNATARI. Semiótica & literatura – icônico e verbal, Oriente e Ocidente p. 12..

## REFERÊNCIAS

- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NÖTH Winfried. *Handbook of semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977 (Tradução de José Teixeira Coelho Netto).
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura – icônico e verbal, Oriente e Ocidente* - 2 ed., São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 7 ed., (Coleção Primeiros Passos), São Paulo: Brasiliense, 1989.
- VALENTE, Nelson & BROSSO, Rubens. *Elementos de Semiótica*. São Paulo: Panorama, 1999.

## SEMIÓTICA APLICADA AO DESENHO ANIMADO INFANTIL BRASILEIRO

ALQUETE, Turla  
IFPB - turla.alquete@gmail.com

MURTA, Angela Samways  
IFPB - angelasamways@gmail.com

MIRANDA, Arthur Cesar de Araújo  
IFPB - cesarthur.miranda@gmail.com

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir se as mensagens encontradas no desenho animado infantil episódio “Fofurinha”, da Série “Meu AmigaoZão”, são entendidas pelas crianças da faixa etária indicada, ou seja, se os desenhos conseguem alcançar os seus objetivos comunicacionais. Para isso, utilizou-se como método a análise semiótica do episódio a partir do modelo de Lúcia Santaella (2005) e a aplicação de entrevista semiestrutura com crianças de cinco a oito anos de idade.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Design, Comunicação, Desenho Animado

### INTRODUÇÃO

A animação infantil brasileira encontra-se diante de um cenário de crescimento jamais vivido por este setor, marcado pela expansão da quantidade dos desenhos produzidos nacionalmente e pela constante necessidade de revisão da qualidade dos desenhos e da informação repassada para o seu público. Diversos estudos demonstram a influência que as séries podem ter no processo de desenvolvimento das crianças, por ser um público ainda em fase de desenvolvimento e, assim, mais vulnerável às influências do meio externo. Este artigo tem como objetivo discutir se as mensagens encontradas em desenhos animados infantis são entendidas pelas crianças da faixa etária indicada, ou seja, se os desenhos conseguem alcançar seus objetivos comunicacionais. Para isso, o método empregado foi dividido em duas etapas: a primeira consistiu na análise semiótica do episódio “Fofurinha”, da Série “Meu AmigaoZão”, a partir do modelo de SANTAELLA (2005), que aborda as faces de referência, significação e interpretação contidas em materiais audiovisuais; a segunda etapa foi a aplicação de entrevista semi-estrutura com crianças de cinco a oito anos de idade, com o



intuito de identificar a interpretação delas sobre o desenho animado apresentado. Os resultados do estudo serão abordados ao longo deste artigo.

## **O DESENHO ANIMADO INFANTIL BRASILEIRO**

Animar vem do latim *animare*, que significa “tornar vivo ou preencher com respiração”. É na animação onde se pode mudar completamente a realidade, dando vida a objetos como fantoches, peças de areia ou argila, que jamais se imaginariam falando ou até andando.

Os primórdios da animação, que é a sequência de imagens, vêm da necessidade ancestral de registro dos fatos, passando pelos desenhos em pedra, tapeçarias até os vitrais das igrejas. Apesar de muitos outros experimentos e descobertas anteriores, Charles-Émile Reynaud é considerado o verdadeiro criador da técnica por ter apresentado o Teatro Ótico, em 1892, na cidade de Paris, sendo esta estimada como a primeira aparição real da técnica de animação.

A técnica só veio aparecer no Brasil em 1916, produzida de maneira amadora pelo caricaturista Álvaro Marins, com a animação que recebeu o nome de *O Kaiser*. Porém, não foi o suficiente pra que a animação realmente começasse a crescer, o que ocorreu apenas entre os anos de 1950 e 1980, através de nomes como Yppe Nakashima, João Luiz Araújo, Sylvio Renoldi, entre outros.

Apesar das primeiras animações surgirem na segunda metade do século XX, as séries de desenho animado só começaram a atingir maiores proporções a partir dos anos 2000. Como exemplos de séries brasileiras, podemos destacar: Princesas do Mar, Peixonauta, Meu AmigãoZão, Escola pra Cachorro, Tromba Trem, entre outras. Tais séries têm como foco a apresentação lúdica de temas que possibilitam a formação educacional e social infantil. No presente estudo, uma série de desenho animado foi escolhida como objeto de análise, a ser detalhado posteriormente.

## **EDUCAÇÃO INFANTIL**

A educação infantil passa atualmente por grandes mudanças decorrentes das transformações ocorridas na sociedade. Constata-se, hoje, que os primeiros anos de vida são fundamentais para o desenvolvimento cognitivo, físico, social e afetivo, resultando em legislações específicas para a proteção do direito à educação infantil, através das Leis de Diretrizes e Bases (LDB).

Segundo CAMPOS (2006, p. 1), as pesquisas científicas têm grande importância na nova concepção de educação infantil. Nestas pesquisas, o aspecto lúdico vem em primeiro lugar. Segundo Thais Gurgel, em entrevista com o filósofo francês Gilles Brougere (2009), a cultura lúdica está vinculada à perspectiva da sociedade na qual cada criança está inserida. O contexto social vai determinar como se realizarão as brincadeiras, suas regras e suas consequências, que são minimizadas por serem apenas uma brincadeira.

Dentro do ato de brincar, aparecem diversas manifestações, como o diálogo das crianças com as séries de animações infantis. É através da linguagem televisiva que a criança brinca com o modelo experimentado pela cultura na qual ela pertence (SALGADO, 2005. p. 137).

De acordo com SALGADO (2005, p. 143), no processo de brincar, as crianças trabalham com imagens e textos, criando cenários, personagens e diálogos que vão representar papéis para compor suas identidades, experimentando ações e emoções produzidas nas cenas. O desenho animado é uma conexão para o mundo da ficção, relacionando fantasia e realidade e deixando as crianças oscilarem entre o existente e o imaginário.

Um dos maiores estudiosos do desenvolvimento humano, Jean Piaget, concluiu, através de suas observações e estudos, que as representações são entendidas a partir dos dois anos de idade pela função simbólica, permitindo a substituição e duplicação de situações e objetos por palavras, gestos e lembranças, bem como o entendimento acerca da ausência, utilizando imagens, imitações e recordações (MACEDO, 1994, p. 48).

Através dos estudos de Piaget, percebe-se que os desenhos animados podem ter uma influência no aprendizado das crianças a partir dos dois anos de idade, por estarem iniciando o entendimento acerca da ficção. Tais influências poderão ser percebidas a partir da análise proposta por este estudo, cujo objetivo foi compreender a interpretação da criança sobre a mensagem central apresentada no episódio “Fofurinha”.

## **SEMIÓTICA APLICADA AO DESENHO ANIMADO**

A semiótica é a ciência que estuda os signos, sendo estes caracterizados por sua capacidade representacional. A semiótica busca, principalmente, analisar e descrever a dimensão representativa das coisas. De acordo com Peirce:

Signo é algo que representa alguma coisa para alguém em determinado contexto. Portanto é inerente à constituição do signo o seu caráter de representação, de fazer presente, de estar em lugar de algo, de não ser o próprio algo. O signo tem o papel mediador entre o algo ausente e um intérprete presente. (PEIRCE, 1972, apud NIEMEYER, 2003, p. 19)

SANTAELLA (2005) ressalta que o signo é algo que representa alguma coisa – objeto do signo – a alguém – interpretante do signo. O signo é o primeiro elemento de uma tríade: objeto, interpretante e signo. O objeto é aquilo que determina o signo e que o signo representa. O interpretante é o efeito que o signo pode causar em uma mente real ou potencial. Vale ressaltar que o interpretante não é o mesmo que intérprete. O intérprete faz parte do processo interpretativo, mas o processo transcende o intérprete.

Desta forma, a teoria semiótica permite que se penetre no movimento intrínseco das mensagens e, como afirma SANTAELLA (2005), a partir do método analítico é possível dar conta das diferentes formas de apresentação das mensagens, que podem ser verbal, imagética, sonora e suas hibridizações.

Para NIEMEYER (2003), a semiótica aplicada aos projetos de design cria subsídios para solucionar questões advindas da capacidade comunicacional do produto do design. Segundo a autora, “esta teoria fornece base teórica para os designers resolverem as questões comunicacionais e de significação e tratar do processo de geração do sentido do produto” (NIEMEYER, 2003, p. 16). A importância dessa ciência para o design surge a partir das relações de comunicação existentes entre o produto – desenho animado – e seu destinatário – público infantil.

Utilizando a gramática especulativa, que é o estudo dos signos e suas formas de pensamento, para fornecer as definições necessárias sobre a representação e os três aspectos que a engloba, permite-se então uma análise em três faces (SANTAELLA, 2005): Face da Referência, Face da Significação e Face da Interpretação. A primeira relaciona o signo com o que ele representa – o referente do signo e a quem ele se refere. Subdivide-se em qualitativo, que possui ligação com o quali-signo, ou seja, sua propriedade plástica (Ex: cores, formas, texturas, etc.); existencial, que é o modo como se situa em um determinado universo (Ex.: curta-metragem, longa-metragem, etc.); e genérico, que são princípios e regras de determinam o gênero (Ex.: gênero informativo, educacional, etc.).

A Face da Significação se relaciona com as características internas do signo e a maneira com que ele significa seu referente. Temos também três divisões:

aspectos icônico, indicial e simbólico. O aspecto icônico representa o objeto através de qualidades que ele próprio possui (ex: movimento de câmera acompanhando pessoas caminhando). Já o aspecto indicial é um objeto que faz parte de algo maior, apenas uma parte de um universo a que o signo pertence (ex: paisagem enquadrada em um vídeo). O aspecto simbólico é caracterizado pelos aspectos culturalmente convencionais do signo (ex: discurso verbal presente em narrações e diálogos). Por último, tem-se a Face da Interpretação, que é a relação do signo com o interpretante e o efeito produzido pelo signo em uma mente potencial.

Levando em conta os aspectos da Face da Interpretação, temos ainda que considerar os vários níveis de realização do interpretante, que seriam o Imediato, o Dinâmico e o Final. O Interpretante Imediato se refere ao potencial interpretativo do signo, antes mesmo de existir um interpretante. É considerado um interpretante ainda não efetivado (ex: definição de faixa etária para vídeos). O segundo nível de Interpretante, o Dinâmico, está relacionado ao efeito causado em um intérprete pelo signo. Este, também, subdivide-se em três níveis: efeito emocional – sentimento que o signo provoca no intérprete; efeito energético – reação ativa provocada pelo signo no receptor, seja física ou intelectual; e efeito lógico – interpretação internalizada pelo receptor. Já o Interpretante Final é caracterizado pelo resultado da interpretação em que o intérprete objetivamente chega, quando a investigação sobre o signo for satisfatória.

A seguir, será apresentada a metodologia utilizada no estudo, que foi construída fundamentada na semiótica aplicada de SANTAELLA (2005).

## **METODOLOGIA**

O método de análise empregado foi dividido em duas etapas: a primeira consistiu na análise semiótica do episódio “Fofurinha”, da Série “Meu AmigãoZão” a partir do modelo de Lúcia Santaella (2005), que aborda as faces de referência, significação e interpretação contidas em materiais audiovisuais, explicadas no item anterior; a segunda foi a aplicação de entrevista semi-estrutura com crianças de cinco a oito anos de idade, com o intuito de identificar a interpretação delas sobre o desenho animado apresentado.

Decidiu-se como critério de seleção as animações nacionais e que tivessem um público-alvo inserido na pretensão etária do projeto de pesquisa. A escolha por animações brasileiras se deu por essas se direcionarem primordialmente ao

público brasileiro, possibilitando encontrar formas de representação particulares da nossa cultura e, assim, foi selecionada a série de desenho animado “Meu AmigaoZão”. Com a animação definida, decidiu-se a faixa etária aplicada ao projeto: entre cinco e oito anos de idade.

NESTERIUK (2011), ao descrever público-alvo, fala sobre a segmentação do mercado em pequenos grupos de acordo com semelhanças existentes entre pessoas inseridas nele. Podem-se utilizar inúmeros critérios de distinção mas, no caso desta pesquisa, definiu-se a segmentação por faixa etária adotada pela pedagogia e psicologia. Estas, segundo o mesmo autor, dividem a infância em três círculos: primeira infância (até três anos), segunda infância (de três até os seis anos) e terceira infância (dos seis aos doze anos).

É exatamente entre a segunda e terceira infância que está compreendido o público-alvo atingido pelo episódio objeto deste artigo, com faixa etária de cinco a oito anos, conforme dito anteriormente. NESTERIUK (2011) define as segunda e terceira infância como:

A segunda infância abrange a faixa etária entre três e seis anos de idade, também conhecida como pré-escolar. Nessa fase, podemos observar a presença de um pensamento mágico ou lúdico, no qual o elemento maravilhoso começa a despertar maior interesse. O tempo presente em relação às noções de passado e de futuro... É na terceira infância que a criança passa a racionalizar seu pensamento, procurando porquês, e a compreender melhor as coisas do mundo entre si. Há um crescimento na vida social da criança, o que diminui a referência de apoio e de autoridade dos pais, em relação a quem passam a agir de maneira mais questionadora. (NESTERIUK, 2011, p. 161)

Após escolhido o público da pesquisa, foram vistos inúmeros episódios da animação e eleito o episódio “Fofurinha”, por possuir conteúdo significativo para a nossa análise.

Com o episódio definido, foi realizada a análise de acordo com a metodologia aplicada de SANTAELLA (2005), decupando o conteúdo do episódio de acordo com o esquema triádico, onde o signo permite uma abordagem em três faces: Face da Referência, Face da Significação e Face da Interpretação.

Na análise, foram observados os elementos que compõem uma animação: as personagens, que se subdividem em protagonistas e coadjuvantes; as locações/ambientes, que também se dividem em externos e internos, além dos adereços/acessórios, que são elementos de interação dos personagens, como uma espada, um veículo e roupas. Esses elementos, juntamente com o roteiro e a sonorização, contribuem para a correta percepção da narrativa pelo público-alvo.

A próxima etapa foi a elaboração de um questionário para que se pudesse averiguar tudo o que foi compreendido pela criança. As três faces da semiótica definidas por SANTAELLA (2005) serviram de norte para a elaboração das perguntas.

Para alcançar o público-alvo da pesquisa, optou-se por procurar escolas de educação infantil e ensino fundamental, por ser o espaço mais adequado para aplicação da metodologia construída. Na busca pela escola, foi definido apenas um critério: que ela se situasse no município de Cabedelo, cidade onde está localizado o campi do IFPB e funciona o curso de Design Gráfico. Na seleção dos alunos, também foi feito uso de só um critério, que foi a faixa etária escolhida para o estudo (cinco a oito anos).

Após escolhida a escola, foram selecionadas doze crianças, sendo três de cada idade, para as quais foi apresentado o episódio e aplicado o questionário, conforme procedimento abaixo:

1. Transmissão do episódio, com gravação de vídeo das crianças ao assistir ao desenho;
2. Aplicação do questionário, com gravação do áudio das entrevistas.

Assim, foram encerradas as etapas de coleta dos dados, totalizando doze entrevistas, que foram transcritas e, posteriormente, analisadas.

## **ANÁLISE E RESULTADOS**

Conforme definido no documento de apresentação da série *Meu AmigãoZão*, a animação tem como objetivo apresentar exemplos de experiências e superações vividas pelos personagens, com o intuito de ajudar na formação das crianças espectadoras. Embora não seja de gênero explicitamente educativo, é possível identificar ao longo dos episódios a presença desse gênero associado à atividade lúdica. Encontrar o balão perdido, perder a vergonha de falar em público, aprender a dividir o doce são alguns desafios apresentados pelas narrativas dos episódios.

A série é composta por seis personagens: as crianças Yuri, Lili e Matt e seus respectivos amigãozões Golias (um elefante azul), Nessa (uma girafa rosa) e Bongo (um canguru verde). É possível verificar características em comum, tanto na personalidade, quanto na expressão visual entre as crianças e seus amigãozões – Yuri e Golias; Lili e Nessa; Matt e Bongo. Isso se dá pelo fato dos amigãozões serem, na verdade, amigos imaginários das crianças, permitindo que elas dialoguem de forma aproximada ao comportamento da faixa etária

dos espectadores. Tal iniciativa traz para criança uma ligação direta com o seu mundo real e um possível mundo imaginário.

No episódio “Fofurinha”, temos uma história que gira em torno de um balão em forma de cachorro, chamado Fofurinha, que escapa das mãos de sua dona, Lili, e vai parar no céu. Lili e sua turma resolvem ir atrás do balão, mas, ao encontrá-lo, percebem que ele está feliz no céu junto de outros balões. Segue a sinopse original do episódio: “O balão de Lili voa pra longe e ela fica arrasada... Ela se aventura com a turma por entre as nuvens em busca da Fofurinha. Quando Lili perde a Fofurinha toda a turma participa de uma aventura pelos céus tentando achá-la.”

Antes de começar efetivamente a análise das diferentes naturezas das mensagens, é importante definir que o signo em si é o episódio a Fofurinha; o objeto do signo é o balão em forma de cachorro que delinea os discursos educacionais e lúdicos encontrados no episódio; e definiu-se como Interpretante os possíveis efeitos interpretativos produzidos nas crianças espectadoras causados pela incessante busca dos personagens pelo balão em forma cachorro. Desta forma, pode-se observar que os efeitos interpretativos possuem uma relação de interdependência com o modo do signo representar seu objeto. Essa afirmativa permite que se entre no interior dos vídeos, a partir da abordagem em três faces. Abaixo segue a análise de cada uma delas:

### **Face da Referência**

A Face da Referência se dedica às relações do signo com aquilo que ele representa. Neste episódio, tem-se como referência última a necessidade das crianças aprenderem a lidar com a perda. Pode-se identificar dois níveis de referência: um relacionado à perda de objetos – como o caso do balão enquanto brinquedo –, mas também pode-se relacionar à metáfora da perda de um ente querido, pois além de boa parte das cenas se passarem no céu, o discurso verbal atua como reforço para esse segundo nível de referência.

A forma como os referentes estão presentes na animação, através de suas características formais, divide-se em três propriedades: o modo qualitativo, o modo existencial e o modo genérico.

No modo qualitativo foi observado o uso do plano em close nas cenas como maior intensidade dramática, como no momento em que Lili chora por ter deixado Fofurinha escapar das suas mãos. Plano geral e plano conjunto são utilizados para

apresentar os diálogos entre os seis personagens e situar os cenários onde ocorre a narrativa. O ponto de vista é sempre do espectador para facilitar a compreensão das cenas, já que por ser direcionado ao público infantil é necessário adequar a linguagem visual para uso de enquadramentos simples. Cores em tons pastéis são apresentadas nos cenários, em contraponto às dos personagens que possuem cores mais saturadas tanto para se diferenciarem dos cenários, quanto para se aproximarem do universo infantil. Outra forma de diferenciação entre cenários e personagens é o uso de contornos pretos para os personagens e contornos com um tom acima do preenchimento no caso dos cenários. Há também outra característica importante do cenário, que é a aproximação do seu estilo visual ao de uma pintura aquarelada, enquanto que os personagens possuem traços e preenchimentos contínuos. O tom do discurso é leve e cômico e tem como objetivo reforçar a narrativa e as imagens apresentadas ao longo do episódio. A sonorização é instrumental e a dublagem tenta se aproximar a vozes infantis.

Quanto ao modo existencial, o episódio é classificado como curta-metragem seriado, cuja estrutura narrativa é dividida em três grandes momentos: 1) Lili deixa Fofurinha se soltar da sua mão e o balão voa para o céu; 2) O grupo de amigos sai em busca de Fofurinha, participando de diversas aventuras; 3) O grupo encontra Fofurinha, mas Lili decide deixá-la no céu, já que o balão estava se divertindo com seus outros amigos balões.

Por último, no modo genérico é possível verificar que além de se enquadrar no tipo de desenho animado que utiliza a técnica 2D para a sua produção, ele também se classifica em um gênero lúdico que trata de forma bastante implícita temas educacionais, utilizando, inclusive, narrativas fantásticas, que aproximam o universo da série ao universo do público infantil.

### **Face de Significação**

Na Face da Significação, foram analisados os aspectos icônico, indicial e simbólico. Estes determinam as dimensões através das quais o signo pode significar seus referentes. O aspecto icônico coloca ênfase na qualidade de aparência do signo. Desta forma, é possível verificar que as personagens Yuri, Matt e Lili se assemelham fisicamente e psicologicamente às crianças espectadoras da mesma faixa etária deles. Já os animais, embora se pareçam fisicamente com sua correspondência real, possuem cores diferentes, como o caso da girafa



rosa, sendo esta uma clara aproximação ao universo feminino. Além disso, os Amigãozões dialogam e raciocinam como crianças, o que os tornam mais próximos de humanos e não animais irracionais. Os ambientes e objetos retratados nos cenários se dividem em muito próximos à realidade, como no caso do bairro, parque, interior das casas, ou em outros totalmente fantasiosos, como deslizar no caminho do arco-íris e o coreto que se transforma em um grande balão. Nos diálogos entre os personagens o aspecto icônico se apresenta em falas pacíficas e conciliadoras que funcionam como um complemento à imagem.

No aspecto indicial, a ênfase é colocada na materialidade do signo que é uma parte do mundo onde o signo habita. O desenho animado consegue unir os três paradigmas do processo evolutivo da imagem<sup>1</sup>: o pré-fotográfico, pois ainda hoje é possível encontrar animações feitas à mão de modo tradicional; o fotográfico, onde há a captação e edição dos desenhos feitos manualmente; e pós-fotográfico, quando se trata de animações desenvolvidas totalmente no meio digital. Desta forma, é possível verificar que os enquadramentos utilizados nas cenas, independentemente da técnica utilizada para a representação, são partes do universo criado pelos autores, e este universo indica, aproxima-se e relaciona-se com universo real das crianças.

Já no aspecto simbólico, a série Meu Amigãozão trata de temas extremamente pertinentes ao universo infantil. Há um contexto real na relação entre as três personagens crianças e em grande parte dos cenários onde se passam as ações. Já a irrealidade atua nos cenários e objetos fantasiosos e na relação entre os personagens com seus amigos imaginários, que tem como objetivo ser potencializadora da narrativa, quando esta tratar de assuntos que melhor abordados através de metáforas.

### **Face da Interpretação**

A Face da Interpretação possui três níveis de realização: o imediato, o dinâmico e o final. O interpretante imediato é o potencial interpretativo do signo, e, neste episódio, a narrativa se delineia de forma a deixar claro ao espectador que a moral da estória é o aprendizado da perda, pois Lili, embora gostasse muito de seu balão em forma de cachorro, soube abrir mão dele para que ele fosse mais feliz ao lado de seus amigos no céu.

---

1 Para mais informações sobre os paradigmas, consultar SANTAELLA (2005, pag. 112).

O interpretante dinâmico é o efeito produzido em um intérprete, dividido em emocional, energético e lógico. No episódio, o efeito emocional é representado pela tristeza ao perceber que o balão havia ido embora e pela tensão da busca pelo balão, que poderia ser ou não encontrado. O efeito energético se dá em despertar nas crianças espectadoras a aceitação da perda. Já no efeito lógico há a conscientização da perda, seja de objetos ou de pessoas, possível de ser aplicada no dia-a-dia das crianças espectadores. Por fim, quando a personagem Lili conforta a mãe e compartilha o aprendizado, está se relacionando com o interpretante final.

As entrevistas semiestruturadas realizadas com doze crianças com idade entre cinco e oito anos, embora feita de forma bastante despretensiosa, visando apenas tentar entender como funcionou a interpretação da mensagem central do episódio, conseguiu atingir os objetivos esperados. Ao serem indagadas sobre do que se tratava o desenho, seis crianças responderam que era sobre Fofurinha, e as outras seis responderam que era sobre a Lili e o balão, deixando clara a importância da protagonista e sua jornada em busca do balão na narrativa do episódio.

Já quando indagadas sobre o que foi aprendido com o episódio, as crianças tiveram dificuldade em elaborar uma resposta lógica, porém uma delas se sobressaiu de todas as outras: “Aprendi a libertar”. Desta forma é possível identificar que tal criança e grande parte das demais, mesmo que de forma bastante primária, conseguiram chegar ao resultado interpretativo pretendido pelos criadores da série. Uma outra pergunta visou captar se havia correspondência entre o mundo real das crianças espectadoras e o mundo fantástico do desenho, quando foram questionadas sobre a hipótese do ocorrido no desenho se passar com as próprias crianças. Para esta pergunta, as repostas válidas foram: seis delas responderam que iriam atrás da Fofurinha e duas responderam que deixariam ela viver em paz. Mais uma vez tal resultado reforça a qualidade da narrativa apresentada pelo episódio, que deixa evidente a sintonia entre o universo das personagens e a dos espectadores.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após o confronto entre os dados obtidos nas duas etapas da análise, foi possível observar que o design dos elementos que compõem o desenho animado - cenários, personagens e objetos - influencia positivamente na interpretação das mensagens passadas pelo episódio, apenas quando a narrativa apresentada está intimamente ligada ao universo das crianças estudadas.

Foi possível observar que, embora a série seja prevista para crianças com idade entre três e seis anos, as crianças com faixa etária entre seis e oito anos foram capazes de responder melhor aos efeitos interpretativos. Tal observação pode indicar que a série é dotada de níveis de aprendizado, ou seja, as crianças alcançam diferentes níveis de compreensão das informações passadas. Porém, tais níveis não afetam a interpretação da moral da estória, já que esta foi alcançada por todas as crianças entrevistadas.

Como método, a semiótica aplicada de SANTAELLA (2005) fundamentou de forma abrangente o estudo dos signos e suas formas de representação no episódio estudado. Porém, como forma complementar, foi de fundamental importância a testagem dos resultados interpretativos com as crianças entrevistadas, já que elas representam o universo dos receptores finais do desenho animado selecionado.

Um novo desdobramento da pesquisa poderia ser o estudo da análise gráfica dos elementos em cena, como forma a aprofundar e detalhar mais criteriosamente o processo de compreensão das crianças espectadoras. Assim, estes resultados podem auxiliar no processo criativo de construção de séries de desenhos animados no Brasil, favorecendo um melhor direcionamento dos desenhos para seu público-alvo, contribuindo então para o alcance de seus objetivos comunicacionais.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Maria M. *Educação Infantil*, 2006. <<http://www.lo.unisal.br/sistemas/professores/cidinha/arquivos/>

Educa%C3%A7%C3%A3o%20Infantil%20Maria%20MALTA%20Campos.pdf >. Acessado em: 28 de abril de 2011.

GURGEL, Thais. *Entrevista com Gilles Brougere*, 2009. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/crianca-e-adolescente/desenvolvimento-e-aprendizagem/entrevista-gilles-brougere-sobre-aprendizado-brincar-jogo-educacao-infantil-ludico-brincadeira-crianca-539230.shtml>>. Acessado em: 28 de abril de 2011.

MACEDO, Lino de. *A perspectiva de Jean Piaget*, 1994. Disponível em: <[http://www.crmariocovas.sp.gov.br/inf\\_a.php?t=002](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/inf_a.php?t=002)>. Acessado em: 28 de abril de 2011.

NESTERIUK, Sergio. *Dramaturgia de série de animação*. São Paulo: Sérgio Nesteriuk, 2011.

NIEMEYER, Lucy. *Elementos de semiótica aplicados ao design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

SALGADO, Raquel G. *Ser criança e herói no jogo e na vida: a infância contemporânea, o brincar e os desenhos animados*, 2005. Disponível em: <[http://www.users.rdc.puc-rio.br/gips/Nucleo%20Tematico%201/teses/teseraquel/raquel\\_pretextual.pdf](http://www.users.rdc.puc-rio.br/gips/Nucleo%20Tematico%201/teses/teseraquel/raquel_pretextual.pdf)>. Acessado em: 28 de abril de 2011.

SANTAELLA, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson, 2005.

Turla Alquete é mestranda em Design (UFPE) e tem MBA em Marketing (UPE, 2009). É professora do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico (IFPB) e coordenadora do grupo de pesquisa sobre design, animação e semiótica (IFPB).

Angela Samways Murta é graduanda do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico e Bolsista da Pesquisa de Iniciação Científica - PIBICT/IFPB.

Arthur Cesar de Araújo Miranda é graduando do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico e Integrante da Pesquisa de Iniciação Científica - PIBICT/IFPB.

## SEMIÓTICA E ENSINO EM ADÉLIA PRADO

MAURER, Ludmila (UNESA)  
lumaure@gmail.com

MUNIZ, Valéria C.(UERJ/UNESA)  
valcammuniz@gmail.com

### RESUMO:

Lançando um olhar semiótico, este trabalho descreve a função icônica do signo nos textos de Adélia Prado. A análise utilizou a teoria semiótica de Pierce sob a ótica de Lúcia Santaella e Darcília Simões e o enfoque é dado à possibilidade de elucidação do texto, através do levantamento de traços do processo linguístico, do raciocínio materializado na expressão sígnica, apontando para a leitura e interpretação de qualquer texto, para que docentes e discentes trabalhem no plano das estruturas linguísticas sob uma abordagem ao mesmo tempo gramatical e semiótica.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Ensino, Adélia Prado, Signo, Texto.

Neste trabalho, com base na teoria semiótica de Pierce, sob a ótica de Lúcia Santaella e Darcília Simões, faremos uma leitura de três poemas de Adélia Prado, cujo núcleo centra-se na figura feminina, no que há de mais simples e comum a todas elas: a relação conjugal, a eroticidade até a manifestação da mulher enquanto sujeito de si própria.

Trazer a teoria é para nós a possibilidade de elucidação do texto e suas concretizações. Será através do levantamento de traços do processo linguístico, do raciocínio materializado na expressão sígnica que abordaremos o reconhecimento da compreensão discursiva. Uma vez que *todo aspecto da cultura pode tornar-se (enquanto conteúdo de uma comunicação) uma entidade semântica* (ECO, 1980, p. 21), é fundamental, para a leitura e interpretação de qualquer texto, que docentes e discentes trabalhem no plano das estruturas linguísticas sob uma abordagem ao mesmo tempo gramatical e semiótica. Esta se justifica na medida em que o contexto pode ser observado por intermédio de uma concepção triádica, conforme aprofundaremos mais adiante. Num primeiro contato com o texto, no processo de leitura, professor e aluno tomam consciência da palavra, de forma superficial e imediata, depois, num segundo estágio, têm a compreensão mais profunda dos significados, e, por fim, as informações são

elaboradas conforme a vivência e conhecimento de mundo de cada um. Ou seja, é um processo gradativo, em que “a expressão do pensamento em linguagem verbal fornece elementos para uma investigação produtiva das relações entre signos e usuários” (SIMÕES, 2009 p.19).

Segundo ainda sugestão de Simões (*apud* Freitas, s/d, p. 3) “a escola pode/(deve)\* oportunizar leituras e discussões de textos, explorar com alunos as relações possíveis entre a organização textual, as prescrições gramaticais e o potencial icônico dos textos e ainda prestigiar o estudo do vocabulário” (inclusão nossa) . Em sala de aula pouco se explora a iconicidade do signo e uma leitura encaminhada por esse viés permitirá indagações do objeto lido, por intermédio da elaboração do próprio texto. Quando neste acesso, ultrapassa-se o próprio código, a superfície textual, permitindo-se o desenvolvimento de um olhar que submerge numa intrincada teia de relações com outras vozes. Desse modo, o ensino deve levar em conta, na produção textual, quanto aos processos cognitivos e interativos, “o duplo papel do enunciador: escritor ativo e leitor interno” (Ibidem), de forma a produzir um texto coerente com seu propósito comunicativo e condizente com o gênero textual em questão, “e, na leitura, a co-participação do leitor” (Ibidem), que se realiza na medida em que ele lê, constrói significados, rejeita e confirma outros amparado por suas convicções e ideologia construída ao longo de sua vida. “Ou seja, quando lemos não interagimos com o texto enquanto objeto, porque o texto, o bom texto, ultrapassa a escritura e se transforma em sujeito” (GURGEL, s/d) na medida em que o leitor tem o poder de ultrapassar essa superfície e interagir com o próprio autor e suas concepções, nesta malha em que “o leitor é uma aranha, pois ao mesmo tempo em que tece, segrega a substância com a qual vai tecendo sua teia”.

Na proposta triádica de Pierce, o interpretante sobrepõe-se tanto ao signo como ao objeto (SIMÕES, 2009, p. 43)<sup>1</sup>, o que demonstra a importância de se desenvolver um trabalho que aguace o olhar do discente para as possibilidades de compreensão que se instauram na mente de quem lê, provenientes do signo em determinado contexto. Um trabalho dessa ordem explora perspectivas de leituras, ao mesmo tempo em que derruba um conceito imaturo dos iniciantes na arte da escrita e da leitura, o de que todas as leituras são cabíveis, pois estão na dependência de quem lê. Conforme Simões,

<sup>1</sup> Signo: representante do objeto para um intérprete, que produz na mente deste um outro signo pronto a traduzir o significado do primeiro. Interpretante: efeito de compreensão instaurado na mente do intérprete.

o interpretante é o conjunto de funções-valores que uma comunidade discursiva constrói a partir de seus usos e costumes, balizando assim a interpretação e a compreensão dos fatos e fenômenos que ocorrem em seu âmbito (2009, p. 45).

Assim, a análise a ser realizada se sustentará na natureza icônica do signo, no seu poder sugestivo, indicativo e representativo. Não se pretende apresentar uma leitura definitiva, uma vez que cada uma estará diretamente relacionada ao ponto de vista externo do leitor-interlocutor que elege interpretações em conformidade com seu conhecimento de mundo. Este é participante ativo no jogo estabelecido pelo escritor, que, por intermédio de pistas traçadas na construção do texto, permite olhares, por vezes, questionáveis, familiares ou até mesmo inimagináveis, enfim, é uma relação de adjetivos que se estabelece em conformidade com aquele que lê o texto e com as possibilidades criadas por quem escreve.

O objeto dinâmico, nos poemas de Prado, — a mulher — norteará o processo interpretativo, com todo o potencial de significações que podem advir desse objeto. A forma como a mulher é descrita e retratada nas linhas do texto fornece um recorte que desencadeará o seu objeto imediato (SANTAELLA, 2004, p. 15). A apresentação do objeto dinâmico eleita por Prado, ainda que estabelecida na autonomia do signo, em seu poder evocativo e significativo, e num processo dialógico com outros signos, circunscreve possibilidades de leituras (objeto imediato) e sempre poderá suscitar algum outro olhar, mas não todos.

Tratado de forma bem peculiar, o encontro sexual entre os sujeitos é um dos temas corriqueiros de Adélia Prado no objeto de estudo em questão. Nos poemas, o erotismo revela-se na relação entre marido e mulher, onde o cotidiano é pano de fundo para expressões de sexualidade, conforme se verá no poema “*O Casamento*”, bem como nos anseios do rito da paixão, em “*O Vestido*”. Já em “*Bela adormecida*”, o viés escolhido para tratar da mulher não é o caminho do amor pelo outro, mas dela por si mesma.

No poema *O Casamento*,

Há mulheres que dizem:

Meu marido, se quiser pescar, pesque,  
mas que limpe os peixes.

Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,  
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.

É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,  
de vez em quando os cotovelos se esbarram,

ele fala coisas como «este foi difícil»  
 «prateou no ar dando rabanadas»  
 e faz o gesto com a mão.  
 O silêncio de quando nos vimos a primeira vez  
 atravessa a cozinha como um rio profundo.  
 Por fim, os peixes na travessa,  
 vamos dormir.  
 Coisas prateadas espocam:  
*somos noivo e noiva.*

“o campo semântico forma uma cadeia isotópica elegendo uma perspectiva de leitura” (SIMÕES, 2009). O contato com o marido nas horas mais triviais da relação conjugal, como escamar peixes, faz com que o erotismo permeie o lugar a partir de toques, movimentos e olhares (“É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha, de vez em quando os cotovelos se esbarram”), culminando na relação sexual, “coisas prateadas espocam: somos noivo e noiva”. Homem e mulher estão no mesmo nível, o sexo é partilhado. Ele quer e ela consente. A relação só se concretiza pelo desejo dos dois, pois um completa o outro, conforme se percebe no sintagma “a gente sozinhos” em que a silepse de número sugere a imbricação dos dois em um só.

Entretanto, a passagem “*A qualquer hora da noite me levanto, ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar*” trouxe-nos a associação com a tradição machista que não consegue ver a mulher como sujeito de sua intimidade, pois que o marido não se incomoda em chegar a “qualquer hora da noite”, já sabendo que a esposa se levantará. Observada tal isotopia, o verso remete-nos o pensamento à “Amélia”, da letra *Ai que saudades da Amélia* de Mário Lago. É importante ressaltar que o significado em Amélia encontra-se para além do significante e atua como adjetivo, ou seja, é a mulher submissa, sempre pronta para atender os caprichos do marido.

A imagem que se forma na leitura do par “silêncio” e “rio profundo”, ainda em “*O Casamento*”, é a da delicadeza, do respeito, do mistério conjugado com a madrugada que favorece a intimidade, lembrando momentos de sedução do primeiro encontro. Essa imagem mental provocada no interlocutor do texto amplia possibilidades interpretativas por intermédio do poder icônico advindo do significado do signo, conforme tríade elaborada por Pierce que ressalta o esquema da natureza física das coisas, ideias provocadas pela realidade e representação dessa realidade (SIMÕES, 2009, p. 43).



Na escolha s gnica dos verbos “pratear” e “espocar”, deflagram-se imagetivamente o peixe, tanto quanto o clímax do momento íntimo conjugal instaurado em “somos noivo e noiva”. Percebem-se duas cadeias isotópicas estabelecidas no poema: o universo da pescaria (pescar, limpar peixes, escamar, abrir, retalhar e salgar, cozinha, pratear, rabanadas, peixes, travessa, coisas prateadas) revelando uma outra cadeia, a da temática do amor (qualquer hora da noite me levanto, ajudo, tão bom, só a gente sozinhos, os cotovelos se esbarram, silêncio de quando nos vimos a primeira vez, vamos dormir, espocam, noivo e noiva). Ou seja, o campo semântico instaurado pela pescaria serve de contexto para a abordagem do dia a dia de um casal, da sua intimidade.

Da mesma forma, em “*O Vestido*”,

No armário do meu quarto escondo de  
tempo e traça meu vestido estampado em fundo preto.  
É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas   ponta de  
longas hastes  
delicadas.  
Eu o quis com paixão e o vesti como um rito, meu vestido de amante.  
  
Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.  
  s  tocá-lo, volatiza-se a memória guardada:  
eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão.  
De tempo e traça meu vestido me guarda.

O campo semântico, formado por “vermelho”, “corpo ido”, “vestido de amante”, “quis com paixão”, “vesti como um rito”, “sonho”, “cheiro”, remete iconicamente   paixão, em que cadeias associativas de semelhança entre “corpo”, “amante”, “paixão”, “rito”, “cheiro” traduzem, num intercruzamento, o ritual da sedu o. A cor vermelha, nesse contexto, simboliza a paixão por uma espécie de convenço, sem ser completamente arbitrária, pois a cor vermelha – quente – relaciona-se subjetivamente ao sangue do desvirginamento.

Outro ponto relevante no poema é destacado entre o jogo formado pela diferença de sujeitos (pessoa do discurso) em: “escondo de tempo e traça meu vestido estampado em fundo preto” com “de tempo e traça meu vestido me guarda”. No primeiro, o sujeito   a mulher e no segundo, o vestido. Nessa permuta, ela guarda o vestido das intempéries e o vestido em si a coloca sempre no momento presente, mantendo-a eternamente amante.

O verso “  só tocá-lo, volatiza-se a memória guardada” orienta a possibilidade de sentidos que, segundo Simões (2006), “deflagra a cogni o

numa dada direção”, ainda que cada leitor construa imageticamente a cena proposta conforme suas memórias e seu conhecimento de mundo. Assim dito, a “visualização” do verbo *volatizar* é responsável pela imagem de algo que sai do espaço da memória e passa a conviver no espaço da realidade do eu-lírico (a paixão, o vestir-se com o vestido de amante, os sonhos, o cinema, a mão do amante, o ato carnal). Isto quer dizer que a palavra tanto quanto as metáforas, “cuja relação com o objeto nasce de uma identidade e representa o objeto por similaridade” (SANTAELLA, 2004, p.18), estimulam a imagem que se forma na mente do leitor. Depreende-se a partir desta construção que o eu-lírico mantém-se num sempre estado apaixonado apesar do passar do tempo.

Tendo mencionado ser o significado de um signo outro signo (imagem mental, ação, sentimento), cabe-nos categorizar o conhecimento ou os modos de apreensão dos fenômenos na consciência. Relembrando, numa primeira categorização, dá-se a percepção imediata de algo, sem relacionamento com outros elementos; numa segunda, o sujeito estabelece algum tipo de relacionamento entre os elementos envolvidos num processo; já na terceira, existe a relação da memória, do hábito, da continuidade, da representação quando dada a relação entre um segundo elemento com um terceiro. Santaella (*apud* SIMÕES, s.d., p. 2) diz ser o homem capaz da interpretação do mundo circundado justamente porque faz sua representação interpretando essa representação a partir de outra representação.

Dessa forma, a comunicação verbal, conforme já dito, enquanto processo de negociação de sentidos, construída por um enunciador e reconstruída pelo leitor ou intérprete (co-enunciador), estimula a imaginação (subjetividade), proporcionando leitura não superficial, conferindo ao leitor o poder de transformação, ao livrá-lo da resignação diante das possibilidades do escrito. O autor, por seu lado, deve direcionar seu texto para um eixo central, de modo a evitar ambiguidade, o que não significa impedir ramificações advindas da leitura.

No poema *A Bela Adormecida*,

Estou alegre e o motivo

beira secretamente à humilhação,

porque aos 50 anos

não posso mais fazer curso de dança,

escolher profissão,

aprender a nadar como se deve.

No entanto, não sei se é por causa das águas,

deste ar que desentoca do chão as formigas aladas,  
 ou se é por causa dele que volta  
 e põe tudo arcaico, como a matéria da alma,  
 se você vai ao pasto,  
 se você olha o céu,  
 aquelas frutinhas travosas,  
 aquela estrelinha nova,  
 sabe que nada mudou.  
 O pai está vivo e tosse,  
 a mãe pragueja sem raiva na cozinha.  
 Assim que escurecer vou namorar.  
 Que mundo ordenado e bom!  
 Namorar quem?  
 Minha alma nasceu desposada  
 com um marido invisível.  
 Quando ele fala roreja  
 quando ele vem eu sei,  
 porque as hastes se inclinam.  
 Eu fico tão atenta que adormeço  
 a cada ano mais.  
 Sob juramento lhes digo:  
 tenho 18 anos. Incompletos.

O viés escolhido para tratar da mulher não é o caminho do amor pelo outro, mas por si mesma. É a mulher madura que “adormecida a cada ano mais” não vê o tempo “completar-lhe” a velhice. Essa não visão do tempo nem sempre é partilhada no universo feminino de forma positiva. Estereótipos contemporâneos desencadeiam sensações para uns de depressão para outros de conformismo.

O título, que remete a uma história do conto de fadas, é aparentemente incoerente com o poema apresentado. O desfecho do poema, entretanto, desfaz o incômodo sugerido pela falta de correlação do título com o desenrolar da “narrativa”. A bela adormecida aqui retratada não é a princesa que dorme, mas é a mulher de 50 anos que mantém sua jovialidade, pois internamente continua com dezoito anos, e sua beleza (“bela adormecida”), não é a beleza estética, mas a da juventude.

Nos dois primeiros versos, “Estou alegre e o motivo / beira secretamente à humilhação”, o aparentemente paradoxal se desfaz na conjunção adversativa “no entanto”, inserida alguns versos depois, quebrando a expectativa negativa da maturidade, pois acende a ideia de “nada ter mudado”.

O viés gramatical permite reafirmar e esclarecer as ideias do plano do conteúdo. Ao começar o poema afirmando a felicidade dos cinquenta anos, a autora explica por intermédio de um emparelhamento de orações coordenadas assindéticas os motivos do peso dessa idade: “não posso mais fazer curso de dança, escolher profissão, aprender a nadar como se deve”. Esse tipo de construção, com orações independentes, favorece a visualização de um quadro do tempo: as várias passagens ao longo da vida. Em seguida, rompe com o tom negativo, de “lamúria”, ao inserir o conectivo adversativo “no entanto”, invertendo a expectativa instaurada, por intermédio de hipóteses criadas a partir de orações subordinadas substantivas e adverbiais, que confirmam o fato de “nada ter mudado”, isto é, mudanças externas nem sempre interferem no interior das pessoas:

No entanto, não sei se é por causa das águas,  
deste ar que desentoca do chão as formigas aladas,  
ou se é por causa dele que volta  
e põe tudo arcaico, como a matéria da alma,  
se você vai ao pasto,  
se você olha o céu,  
aquelas frutinhas travosas,  
aquela estrelinha nova,  
sabe que nada mudou.

Uma interpretação que se atenha à construção dos elementos linguísticos baseada na gramática permite captar sentidos aparentemente desconexos. A vírgula após o conectivo, por obedecer a duas exigências — o conectivo vem depois de um “ponto”, sendo exigida a presença da vírgula e há orações intercaladas na coordenada adversativa - produz, em primeira instância, uma leitura dissonante. Porém, a observância sintática recupera o sentido original. Ou seja, o verso, “põe tudo arcaico, como a matéria da alma”, apesar de contíguo a “se você vai ao pasto” não mantém entre si relação estabelecida, uma vez que aquele verso é parte da oração complexa “não sei se”. Os versos “se você vai ao pasto/ se você olha o céu/ aquelas frutinhas travosas/ aquela estrelinha nova”, por sua vez, são partes da oração principal “sabe que nada mudou”. Do mesmo modo, este fragmento “sabe que nada mudou”, dá segmento ao conectivo adversativo “no entanto”: “no entanto, sabe que nada mudou”. A recuperação do sentido se dá na percepção das intercalações permitidas numa releitura gramatical.

O verso “Que mundo ordenado e bom!”, de forma indicial, lança a rotina instaurada, com tudo no seu lugar de sempre, deixando o mundo ordenado a ponto de se não alterar inclusive a idade do eu-lírico. Irreverentemente, esse mesmo eu-lírico retrata-se num segundo momento, por intermédio do questionamento “namorar quem?”, quebrando paradigmas, pois não se casará, “nasceu desposada”: “Que mundo ordenado e bom!/ Namorar quem?/ Minha alma nasceu desposada/ com um marido invisível”.

Apontamos a antítese *rotina instaurada X quebra de paradigmas* (rotina). Veja-se que a iconicidade do signo “invisível” a mantém dentro do paradigma da mulher que tem como projeto de vida o casamento. Contudo, pode ainda o signo instaurar outra leitura, a saber, a de um marido idealizado e suficiente para mantê-la na situação de mulher independente, que com o passar dos anos “adormece” em si as sensações das relações conjugais. O amor por si permanece desde sempre e através do fragmento “Tenho 18 anos. Incompletos”, de forma indicial denota uma existência viva em sensações, porém voltada ao autoconhecimento.

Ainda sobre o mesmo verso, imagens são deflagradas de forma icônica pelo “cheiro do pasto e do ar que põe tudo arcaico” e se concretizam numa paisagem bucólica e campestre. O ar metaforicamente travestido no tempo produz sentidos potenciais do cotidiano: “a mãe que pragueja, o pai que está vivo e tosse, o anoitecer, a hora do namoro, as frutinhas travosas”. A plasticidade textual fornecida por esse fragmento permite-nos elaborar essas imagens como se fossem cenas de cinema, com o “nosso colorido” em conformidade com nossas experiências. As imagens não se projetarão da mesma forma para todos os leitores, cada um imaginará a cena que suas vivências lhe permitirem. Tomando-se a iconicidade como elemento provocador de sucessivas leituras, vide a potencialidade conotativa dos signos no texto, necessário é que se evite superinterpretações, como já o disse Eco (*apud* SIMÕES, 2009).

No fim do poema, ao empregar o discurso direto, a autora reafirma-se enquanto sujeito enunciador. O uso do “ponto” ao destacar o signo (adjetivo) “incompleto” enfatiza a simbolização da não maturidade, da eterna juventude. Por ser o final do poema, traduz alta representatividade icônica.

A construção do poema é estruturada em imagens antitéticas:

a) “Fazer 50 anos beira a humilhação e a alegria”- é humilhante, pois é o reconhecimento do início da velhice, mas há a alegria em se amadurecer e sentir-se mais tranquila, sem sensações tão arrebatadoras.

b) “fica tão atenta ao marido que adormece a cada ano mais”. Atentar e adormecer. Quer o marido, presente-o, contudo há o apagamento dos desejos.

c) no par “águas” e “formigas aladas” versus o “ar que volta e põe tudo arcaico” temos o movimento de ida e de volta que instaura a normalidade da vida, a ordenação, a rotina. A constância do movimento é instigante a ponto de o falante se exprimir em exclamação “que mundo ordenado e bom!”

d) “tem 50 anos, tem 18 anos incompletos” - Fazer 50 anos é estar no limiar da maturidade, enquanto 18 anos incompletos é a eterna juventude.

A construção antitética se justifica pela quebra da estrutura sintagmática “A Bela Adormecida” dos contos de fada. No texto de Adélia Prado, não há a espera pelo príncipe encantado, pois o eu-lírico já nasceu *desposado*. Não tem o desejo da completude no outro. É mulher independente.

O fato de ser contraditório o sentimento ao se completar 50 anos, leva o falante à construção das antíteses durante todo o poema. Vive a alegria pela experiência dos longos 50 anos e a afirmação da mulher independente, todavia a humilhação é quase que inerente ao fato de a jovialidade externa se perder dentro deste mesmo longo tempo.

A escolha por expressões que se negam traz a leitura filosófica no *hegelianismo*: segundo momento do movimento dialético, em que ocorre a negação da etapa anterior, a *tese*<sup>2</sup>, preparando a superação sintética de ambas no final do processo. Tomar a Filosofia como referência nessa construção Semiótica é poder ter a linguagem vista como modo de ação e interação social porque interpreta-se a organização de signos nas bases lógicas do pensar; a linguagem é constitutiva “tanto da realidade quanto da compreensão dos contextos de que participamos” (SIMÕES, p.19, 2009).

A leitura dos poemas através da proposta da Semiótica permitiu-nos trazer à luz variedades metodológicas e estruturas coerentes para o ensino da organização textual, das prescrições gramaticais, estimulando a atenção ao potencial icônico dos textos e ao prestígio do estudo do vocabulário. É com esta viabilidade no ensino da leitura e da produção textual que pensamos falantes e redatores preparados “para espaços onde o diálogo falante & língua materna deveriam ocorrer agradável e produtivamente” (SIMÕES, 1999<sup>a</sup>, p.98).

## REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2ª ed. trad. e rev. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Tópicos).

FREITAS, Maria Noêmi Freire da Costa. *Iconicidade e Leitura*. Sítio visitado em 19 de julho de 2012 <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/40.pdf>

GURGEL, Maria Cristina Lírio. *Leitura e ensino:dever ou prazer*. <http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno06-09.html> acesso em 02/09/12.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

SIMÕES, Darcília. *Seleção lexical e Iconicidade diagramática* SBPC, Abrali, UFSC, 2006.

\_\_\_\_\_. *Iconicidade Verbal*. Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Iconicidade Verbal: aplicações*. Sítio visitado em 17 de julho de 2012 [www.darciliasimoes.pro.br/textos/docs/novotexto15.pdf](http://www.darciliasimoes.pro.br/textos/docs/novotexto15.pdf)

## SEMIÓTICA E ESTUDOS INTERARTES/INTERMÍDIAS: ALGUNS DIÁLOGOS

PIMENTEL, Daiane Carneiro  
UFMG – d.cpimentel@yahoo.com.br

### RESUMO:

O presente artigo procura evidenciar que a Semiótica teve repercussão nas pesquisas dedicadas ao diálogo entre as artes, uma vez que contribuiu para a contestação do conceito de mimese e para a ampliação do conceito de signo. Se até o século XVIII predominava a análise das relações entre poesia e pintura, análise essa que se baseava no paradigma mimético, no século XX o interesse recai nas relações estruturais estabelecidas entre as mais diversas manifestações artísticas e midiáticas.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Mimese, Interartes, Intermidialidade.

### MIMESE CONTESTADA

No artigo “Um conceito proscrito: mimese e o pensamento de vanguarda”, Luiz Costa Lima recupera a trajetória pela qual a mimese<sup>1</sup> como *imitatio* é banida das discussões literárias. De acordo com o teórico brasileiro, o início desse percurso ocorre no contexto do Romantismo (sobretudo o alemão), quando o poeta passa a ter como horizonte a sociedade de classes, e não mais a estamental, o que significa uma quebra com certa convenção social que vinculava autores e receptores. Uma vez diluída a existência de uma situação comunicativa, a *imitatio* é associada “com a abominável adoção de um modelo externo, com a submissão a uma norma escravizadora e o conseqüente abuso ao direito de expressão individual” (LIMA, 1986, p. 318). Segundo Costa Lima, a supremacia do “eu” fez com que os românticos elegessem a exploração de seu próprio meio de expressão como centro legitimador da atividade poética. Assim, o lugar deixado pela *imitatio* foi ocupado pela linguagem e a poesia, liberta do ideal de imitação, voltou-se à busca por experiências e linguagem anormais, isto é, não-automatizadas e hostis às expectativas comuns.

Ainda na esteira de Costa Lima, pode-se afirmar que as vanguardas do início do século XX deram continuidade ao processo romântico de converter a

1 O conceito grego “mimesis” (mimese, em português) é comumente traduzido como “imitação” (*imitatio*) ou “representação”. Empregado por Aristóteles em sua *Poética*, esse conceito foi interpretado de diferentes maneiras ao longo dos séculos. No presente trabalho, quando houver referência à mimese, deve-se entender o conceito no sentido de *imitatio*, ou seja, de imitação do mundo.



linguagem no centro de exploração, um processo que pressupunha a contestação da mimese enquanto *imitatio*. Ao analisar textos-manifestos de alguns vanguardistas (Apollinaire, Huidobro, Klee, Breton e Duchamp),<sup>2</sup> Costa Lima argumenta que tais textos formam uma cadeia de combate à referencialidade, ao realismo e ao habitualizado, possuindo entre si uma coerência epistêmica, a saber: “recusa da ‘representação’ entendida como imagem – ou melhor, fixação imagética – do que se apresenta, do que está *fora do eu*” (LIMA, 1986, p. 328, grifo do autor). No âmbito teórico, toda essa cadeia ganharia relevo, a princípio, no Formalismo Russo, com o qual a Teoria da Literatura inicia seu processo de institucionalização.

Um dos principais formalistas russos, Boris Eikhenbaum explica, em “A teoria do ‘método formal’”, justamente que o Formalismo surge na época em que ocorria uma crise da estética filosófica e uma brusca reviravolta na poesia em direção ao despojamento e às convenções mais primitivas (EIKHENBAUM, 1976, p. 6). Diante de tais mudanças, os formalistas, reunidos no grupo Opoiáz e articulados com o Círculo Linguístico de Moscou, procuraram se diferenciar em relação tanto à estética (oriunda da filosofia) quanto às análises subjetivas e/ou extrínsecas. Entre os pensadores russos, imperavam uma consciência teórica e uma atitude científica e objetiva, o que acabou por colocar em xeque as premissas filosóficas, religiosas, históricas e psicológicas que predominavam nos estudos literários. Ademais, enquanto para outras ciências a literatura seria apenas um objeto auxiliar, para os formalistas o problema essencial é a literatura como objeto de estudo (EIKHENBAUM, 1976, p.3-7), conforme explicita Roman Jakobson:

Entretanto, até agora, podíamos comparar os historiadores a esta polícia que, propondo-se a prender qualquer um, apanhava ao acaso todo aquele que ela achasse no quarto, e mesmo os que passassem na rua ao lado. Da mesma forma os historiadores da literatura se serviam de tudo: da vida pessoal, da psicologia, da política e da filosofia. Compunha-se um aglomerado de disciplinas gastas em vez de uma ciência literária, como se se houvesse esquecido que cada um destes objetos pertence respectivamente a uma ciência: a história da filosofia, a história da cultura, a psicologia, etc., e estas últimas podem naturalmente utilizar-se dos fatos literários como documentos incompletos de segunda ordem (JAKOBSON *apud* EIKHENBAUM, 1976, p. 8-9).

Com os formalistas, pois, estabelece-se que “o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários” (EIKHENBAUM, 1976, p.8), estudo esse cuja orientação provém não das histórias da cultura e da vida social, e sim da linguística moderna. Trabalhos de linguística,

<sup>2</sup> Vale destacar que Costa Lima expõe ainda como Gilles Deleuze aborda, no âmbito da filosofia, as propostas da arte vanguardista (LIMA, 1986, p. 352-9).

como os voltados às diferenças entre a língua poética e a cotidiana e à questão dos sons, foram essenciais para que o Formalismo se afastasse da concepção defendida na Rússia, sobretudo por Potebnia, de que poesia é um pensamento por imagens – o que, por sua vez, conduzia à equivocada distinção entre forma e fundo, bem como à supremacia do fundo (conteúdo) em detrimento dos sons, do ritmo e da sintaxe. Teóricos como Viktor Chklovski combateram a ideia de que, na poesia, os sons estão sempre a serviço do sentido. Afinal, a poesia transracional dos futuristas russos, à semelhança da língua infantil e da glossolalia, seria a prova de que as palavras podem adquirir um valor autônomo (EIKHENBAUM, 1976, p.10-3).

Chklovski demonstrou ainda que as imagens não poderiam ser o elemento definidor da literatura, uma vez que, além de elas também estarem presentes na linguagem cotidiana, as imagens propriamente literárias são quase as mesmas ao longo dos séculos, sendo que, a cada nova escola poética, alteram-se os “procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens na sua criação” (CHKLOVSKI, 1976, p.41). Conclui-se, então, que o elemento definidor da literatura, ou seja, a *literariedade*, decorreria da capacidade de o texto, por meio de uma disposição específica, singularizar o objeto e retirá-lo do automatismo perceptível. Nesse sentido, Chklovski explicita o pressuposto formalista segundo o qual a poesia utiliza o material verbal de uma maneira tão particular que provoca uma espécie de estranhamento. De acordo com tal teórico, diferentemente do que postulava Potebnia e seus seguidores, “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45; 50).

Pode-se acrescentar que, se a literatura cria uma visão do objeto, em vez de proporcionar o reconhecimento deste, e se isso é realizado graças a um emprego particular da língua, esboça-se, com o Formalismo Russo, uma ruptura teórica com uma tradição edificada no pressuposto de que a palavra verbal tem o poder de imitar o mundo, cujas imagens seriam apresentadas ao leitor de modo unívoco. Em posição contrária ao elogio à mimese, no sentido de *imitatio*, o formalista Jirmunski ratifica que “o material da poesia não são as imagens nem as emoções mas a *palavra (slovo)*” (JIRMUNSKI, 1993, p. 443, grifo do autor).

Por mais que seja possível – e necessário – questionar certos pressupostos do Formalismo Russo, essa tendência crítica exerceu um papel fulcral para a

consolidação da Teoria da Literatura ao longo do século XX. Percebe-se que se, por um lado, tendências críticas surgidas nas décadas seguintes às atividades do grupo Opoiaz apontaram falhas em conceitos como o de *literariedade*; por outro, continuaram propondo uma análise imanente da literatura, além de terem desenvolvido aspectos apenas sugeridos pelos formalistas, como o relativo à mimese. Conforme reporta Boris Schnaiderman, o prosseguimento de trabalhos esboçados pelo Opoiaz e pelo Círculo Linguístico de Moscou, foi realizado, inicialmente, pelo Círculo Linguístico de Praga, do qual participou, por exemplo, Jakobson. Contudo, seria apenas na década de 1950, com a publicação de *Formalismo Russo*, de Victor Erlich, que as ideias formalistas começaram a ter uma significativa circulação internacional. A partir de então, foram publicados vários textos formalistas, bem como estudos sobre eles, principalmente na França, país que mais uma vez se configurou como um dos principais centros de divulgação de ideias e movimentos (SCHNAIDERMAN, 1976, p. XVIII-XIX).

Tendo em vista tal contexto, evidencia-se por que Luiz Costa Lima, no posfácio a *Teoria da literatura em suas fontes*, ao especificar as tendências críticas do século XX que ressaltam “o caráter verbal da literatura” e tratam-na “como um universo fechado de signos”, destaca o Estruturalismo francês como o “mais poderoso defensor” da seguinte linhagem iniciada com o Formalismo: “operar mediante a rigorosa e exclusiva análise dos aspectos linguísticos encontrados na composição verbal” (LIMA, 1983, p. 1030). De fato, os estruturalistas franceses das décadas de 1960 tomaram como “ciência-piloto” a linguística, mais especificamente a de base saussuriana, e procuraram afastar os elementos extrínsecos à obra literária. Nesse contexto de desconfiança em relação ao que não fazia parte da construção linguística ou da estrutura da obra, uma das noções mais criticadas foi a de mimese.

Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon dedica o capítulo “O mundo” à análise do modo como diferentes estudiosos da literatura entenderam a mimese. Em linhas gerais, Compagnon demonstra que em meados do século XX, o modelo pictural da mimese – expresso no símile de Horácio *ut pictura poesis* (“como a pintura, a poesia”) – foi contestado pela Teoria da Literatura, que aboliu então a concepção de que a obra imita o mundo: “separou-se a *mimèsis* do modelo pictural, da *ut pictura poesis*, deslizou-se da imitação à representação, do representado ao representante, da realidade à convenção, ao código, à ilusão, ao realismo com efeito formal” (COMPAGNON, 2001, p. 105). Para tanto,

foi essencial o estudo de Jakobson sobre as funções da linguagem, entre as quais se destacam, para a presente discussão, a função referencial e a poética, orientadas, respectivamente, para o contexto da mensagem e para a mensagem em si mesma. Embora Jakobson salientasse que, em todo ato comunicativo, há a presença das seis funções, ainda que algumas delas prevaleçam sobre as outras, os estruturalistas acabaram compreendendo que a função poética se associava exclusivamente à forma da mensagem, de modo que a mensagem poética se subtraísse à referencialidade (COMPAGNON, 2001, p. 100).

Conforme se mencionou, na base de muitas das teses de contestação da mimese, está o *Curso de linguística geral*, de Saussure. A partir da linguística saussuriana, segundo a qual o signo é arbitrário, os estruturalistas concluíram que a língua é autônoma em relação à realidade e que a significação não é referencial (relação entre a palavra e a coisa), e sim diferencial (relação convencional entre os signos) (COMPAGNON, 2001, p. 99). Vale ressaltar que, ao teorizar sobre os signos linguísticos, Saussure não deixou de apontar para a existência de uma teoria geral dos signos, a Semiologia, na qual se incluiria a Linguística. Tal teoria, pouco desenvolvida em seu *Curso*, foi retomada posteriormente pelos trabalhos de Roland Barthes e Julia Kristeva, entre outros.

Saussure e seus seguidores estruturalistas, contudo, não foram os únicos que se debruçaram sobre os signos: paralela e independentemente às pesquisas realizadas na Europa, o norte-americano Charles Peirce elaborou, na passagem do século XIX para o XX, a sua teoria geral dos signos, a que chamou Semiótica. Apesar de só ter sido de fato conhecida bem depois, a Semiótica pierciana tornou-se fundamental para a discussão acerca da representação, principalmente por defender que o significado de um signo é sempre outro signo. Conforme sintetiza Compagnon,

Em Peirce, a ligação original entre o signo e seu objeto foi quebrada, perdida, e a série dos interpretantes caminha indefinidamente de signo em signo, sem nunca encontrar a origem, numa *sêmiosis* qualificada de ilimitada (COMPAGNON, 2001, p. 99).

Em consonância com esse distanciamento do pressuposto mimético operado pela Teoria da Literatura, os estudos dedicados ao diálogo interartístico deixaram de se basear no critério da mimese, para se interessarem, sobretudo, pelas relações estruturais estabelecidas entre as diferentes manifestações artísticas. Na seção seguinte, cujo intuito é demonstrar a articulação estabelecida

entre Teoria da Literatura e Estudos Interartes, será exposto um breve histórico das maneiras como o diálogo interartístico havia sido compreendido até o século XIX. Com isso, procurar-se-á demonstrar a validade da hipótese, segundo a qual a contestação do conceito de mimese acentuou a aproximação dos dois referidos campos de investigação.

## ESTUDOS INTERARTES: UM BREVE HISTÓRICO

Remonta à antiguidade clássica o interesse em estabelecer inter-relações entre a literatura e outras manifestações artísticas, mais especificamente entre a poesia e a pintura, compreendidas durante séculos como artes irmãs na medida em que seriam regidas pelo mesmo princípio: a mimese. Ao expor essa ideia de irmandade das artes, Mario Praz lembra duas formulações que, pelo menos até o século XVIII, foram centrais para justificar a correspondência entre poesia e pintura: o aforismo atribuído por Plutarco a Simônides de Ceos, segundo o qual a poesia é pintura falante e a pintura é poesia muda; e o símile de Horácio *ut pictura poesis*. Contudo, a ideia de irmandade não significa que não haja uma hierarquia entre poesia e pintura, conforme também argumenta Praz: “a fórmula de *ut pictura poesis* era uma advertência aos poetas, uma vez que a pintura servia para mostrar que a arte só podia resultar eficaz quando se mantinha perto do mundo visível” (PRAZ, 2007, p. 117). Assim, de acordo com a interpretação conferida ao símile horaciano, a poesia deveria ter a pintura como modelo, pois esta seria a arte mimética por excelência.

A supremacia da pintura sobre a poesia foi defendida, sobretudo, no Renascimento, quando a comparação entre tais manifestações artísticas ganha grande relevância e desenvolve-se como *paragone* (competição, em italiano).<sup>3</sup> Compreendendo a mimese como fator de união das artes, Leonardo Da Vinci argumenta que, se o ideal da arte é imitar o mundo, a visão seria o sentido mais nobre, e o pintor, que supostamente ofereceria aos olhos do público uma cópia da realidade, estaria sempre à frente do poeta, fadado a subordinar-se à imaginação. Assim, a teoria do artista renascentista não significou a superação do paradigma do *ut pictura poesis*, pois somente há competição onde há uma zona de semelhanças (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9-15).

<sup>3</sup> Seligmann-Silva reconhece na teoria do *paragone* a preocupação em fazer com que pintura, até então entendida como arte mecânica, ascendesse ao patamar das artes liberais, entre as quais estava a poesia (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 15).

A existência dessa zona de semelhança entre pintura e poesia seria condenada, nos Setecentos, por Lessing, cujo *Laocoonte* foi escrito justamente “contra a doutrina do *ut pictura poesis*” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 53). Segundo o teórico alemão, muitos críticos de arte não perceberam que os antigos, embora admitissem que a pintura e a poesia gerassem efeitos similares, acentuaram que ainda assim elas são diferentes em relação tanto aos objetos quanto ao meio da imitação destes. Ignorando tal diferença, “Ora eles [os críticos de arte] forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia” (LESSING, 1998, p. 76).

Propondo-se, então, a traçar fronteiras claras entre a pintura<sup>4</sup> e a poesia, Lessing, conforme observou Walter Moser, conclui que o fato de a materialidade e os meios físicos das duas artes serem diferentes determina modalidades de representação diferentes (MOSER, 2006, p. 45). Nas palavras de Lessing:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 193).

A divisão entre artes do tempo e do espaço (a poesia estaria entre as primeiras e a pintura entre as segundas) não significou, contudo, a superação do paradigma horaciano, do qual o *Laocoonte* não se liberta completamente na medida em que se mantém fiel ao princípio mimético. O objetivo dessa obra é, na verdade, estabelecer os limites da mimese e as regras que o artista deveria respeitar para iludir o leitor ou o espectador (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 53). Além disso, pode-se argumentar, na esteira de Nella Arambasin, que o *Laocoonte* não só permaneceu no âmbito da tradição do *ut pictura poesis*, à qual pretendia se opor, como também não significou que:

o paralelismo entre literatura e artes visuais não se desenvolva seguindo novas modalidades, uma vez que (...) a diferença confessa entre as artes torna-se a garantia de um distanciamento que permite compará-las sem contudo confundi-las ou colocá-las em concorrência (ARAMBASIN *apud* ARBEX, 2006, p. 39-40).

De fato, atualmente, nas pesquisas dedicadas a investigar esse paralelismo, verifica-se a preferência pela noção de diálogo em detrimento das noções de luta e

4

Vale ressaltar que Lessing compreende “sob o nome de pintura as artes plásticas em geral” (LESSING, 1998, p. 77).

de incompatibilidade (ARBEX, 2006, p. 48). De acordo com Márcia Arbex, a partir de Mallarmé, tornou-se mais evidente a integração, pela literatura, da parte visual e espacial da escrita, assim como a incorporação da escrita pelas artes visuais (ARBEX, 2006, p. 29). Nesse sentido, obras produzidas na fronteira entre o texto (verbal) e a imagem (visual) – como “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” – demonstram que, ao se proceder à leitura da relação texto-imagem, a alternativa tempo *ou* espaço deve ser substituída “pela coexistência das ditas artes da simultaneidade e das artes da continuidade” (ARBEX, 2006, p. 51). Conseqüentemente, deixa de fazer sentido limitar o espacial às artes visuais e o temporal à literatura, bem como se torna imperativo compreender as novas estratégias de “entrelaçamento ou entrecruzamento do texto e da imagem” (ARBEX, 2006, p. 51).

Com os movimentos vanguardistas, pois, levou-se a cabo o questionamento do paradigma mimético. Tanto as artes visuais quanto a literatura se afastaram do compromisso de representar a realidade e enfatizaram o trabalho com a linguagem, o que, conforme exposto anteriormente, foi tratado de modo científico pela Teoria da Literatura. Essa mudança teve suas repercussões nos Estudos Interartes, os quais eliminaram tanto a ideia de irmandade entre as artes definida em termos do *ut pictura poesis* quanto o *paragone* para decidir qual delas possui maior capacidade mimética. Ademais, demonstrou-se que a pesquisa formal empreendida pelos artistas integrava, à linguagem de determinada arte, características estéticas provenientes de outras, conforme argumenta Maria do Carmo de Freitas Veneroso: “No modernismo, com as mudanças ocorridas nas artes visuais e na poesia, ambas se tornando mais abstratas e se distanciando da representação, a aproximação entre elas passa a se processar em um nível formal e conceitual” (VENEROSO, 2010, p. 43). Reafirmando uma postura contrária àqueles que, como Lessing, procuraram estabelecer limites entre as artes, obras de poetas, romancistas, pintores e também de fotógrafos e cineastas estabeleceram, portanto, inter-relações estruturais,<sup>5</sup> as quais têm sido objeto dos Estudos Interartes. Nas investigações inseridas neste âmbito, evidencia-se que escritores não mais se restringem a descrever um quadro ou a elaborar textos para serem acompanhados por músicas, nem artistas plásticos, fotógrafos ou cineastas se restringem a tornar materialmente visível uma cena literária, embora

5 Abex elenca traços comuns à literatura e às artes visuais do século XX que estão justamente no plano estrutural, e não temático: “decomposição do objeto em partes, nos textos futuristas e cubistas; simultaneísmo, deslocamento e distorção dos planos presentes na pintura e que surgem na literatura com o rompimento da continuidade espacial e temporal; princípio da montagem e colagem” (ARBEX, 2006, p. 57).

tais práticas não tenham sido substituídas por completo pelas novas formas de diálogo interartístico.

Vale mencionar, ainda, que no século XX o estudo das relações entre as artes ampliou-se e aprofundou-se em diálogos estabelecidos não apenas entre poesia e pintura. Afinal, o próprio conceito de “arte” foi reformulado, com vista a abarcar manifestações artísticas que haviam surgido recentemente, como a fotografia e o cinema, ou que, apesar de já existentes, estavam tão modificadas que se tornavam praticamente outras. Ademais, percebe-se que, principalmente graças ao desenvolvimento da Semiótica, houve uma grande abertura a diferentes linguagens, sendo estas artísticas ou não. O objeto de investigação da Semiótica pierciana não é outro senão todas as linguagens possíveis, o que significa que tal ciência se dispõe a examinar os “modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1986, p. 15).

Assim, pode-se concluir, com Décio Pignatari, que o conceito de signos e o de textos não mais são entendidos estritamente no âmbito verbal: “A Semiótica acaba de uma vez com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras” (PIGNATARI, 1987, p. 17). Para Pignatari, essa abertura do conceito de signo deve-se mormente à Semiótica pierciana, pois a Semiologia francesa, apesar de reconhecer a existência de signos não verbais, seria, na verdade, logocêntrica. Devido a tal logocentrismo, alguns teóricos chegaram a propor uma inversão da proposição de Saussure segundo a qual a Linguística faria parte da Semiologia. Barthes, por exemplo, a partir do pressuposto de que é “difícil conceber um sistema de imagem ou de objetos cujos *significados* possam existir fora da linguagem [verbal]”, defende que: “a linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos; a semiologia é que é uma parte da linguística, precisamente a parte que cuidaria das *grandes unidades significantes* do discurso” (BARTHES, 2004, p. 59, grifo do autor).

Mais especificamente no âmbito dos Estudos Interartes, o novo conceito de signo permitiu que fossem analisados os mais variados textos, inclusive os não artísticos em sentido estrito. Tornou-se necessário, portanto, realizar uma revisão do próprio termo “Estudos Interartes”, que, ao não abranger a diversidade das análises, foi frequentemente substituído por “Estudos Intersemióticos”. Se, por um lado, esta designação é coerente com a abertura do conceito de signo levado a cabo pela Semiótica; por outro, justamente devido a tal característica,



esta designação mostra-se por demais ampla (qualquer texto poderia constituir o corpus de pesquisa), além de sugerir que o diálogo entre os diversos textos fosse entendido unicamente à luz da teoria de Pierce.

Diante de tantos impasses terminológicos, comuns em um campo de investigação ainda em formação, estudiosos como Claus Clüver defendem a denominação “Intermedialidade”, que abarca não só as artes em sentido tradicional, como também as mídias eletrônicas e digitais:

Um campo de Estudos da Intermedialidade que não se ocupe apenas das relações entre os Estudos das Mídias e seus objetos, ou apenas das relações entre as artes tradicionais e as novas mídias, compreendidas como formas de arte, pelo menos incentiva contatos entre representantes de todas as disciplinas envolvidas (CLUVER, 2006, p. 37).

O que define o campo da Intermedialidade é, pois, pluralidade dos discursos teórico-críticos empregados. Vinculados a departamentos e a programas de pós-graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, os Estudos Intermediáticos, juntamente com os Estudos Interartes, favorecem transdisciplinaridade, promovendo um profícuo diálogo entre os diferentes saberes.

## REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: uma breve introdução*. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: \_\_\_\_\_. *Inéditos I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura - formalistas russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- CLUVER, Cläus. *Inter textus / Inter artes / Inter media*. In: *ALETRIA*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, Caderno Temático “Intermedialidade”, jul./dez. 2006.
- COMPAGNON, Antonie. O mundo. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consulo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- EIKHENBAUM, Boris. *A teoria do método formal*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura - formalistas russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

JIRMUNSKI, Vikton. *As tarefas da poética*. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes* (Org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Agradecimento e posfácio*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. *Um conceito proscrito: mimese e o pensamento de vanguarda*. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. In: *ALETRIA*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, Caderno Temático “Intermedialidade”, jul./dez. 2006.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PRAZ, Mario. *Ut pictura poesis*. In: BASÍLIO, Kelly *et al* (Orgs.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Prefácio*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura - formalistas russos*. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Introdução/Intradução*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX*. In: CASA NOVA, Vera *et al*. (Orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## **SEMIÓTICA JURÍDICA E A TEORIA DO AGIR COMUNICATIVO COMO INSTRUMENTOS PARA A EFETIVAÇÃO DA DEMOCRACIA**

PEREZ, Miriam A. H.  
UNESA – miriam.perezrj@gmail.com

### **RESUMO:**

O presente artigo procura analisar a utilização da semiótica e, mais especificamente, a denominada “semiótica jurídica”, partindo de alguns pressupostos, como o reconhecimento de que o Direito é um fenômeno social que tem, dentre seus objetivos, ver dotadas de eficácia as normas que o constituem. Nesse processo, a semiótica surge como um dos instrumentos disponíveis para que os dispositivos legais sejam interpretados sem que haja o descolamento do contexto social no qual necessariamente encontram-se inseridas. Por outro lado, Jurgen Habermas, filósofo alemão proveniente da Escola de Frankfurt, é considerado um estudioso da aplicação da semiótica e da teoria que veio a desenvolver, denominada teoria do agir comunicativo, através das quais procurou implementar uma sociologia racional. Desse modo, este trabalho objetiva verificar em que medida a aplicação da teoria habermasiana em conjunto com a semiótica poderá viabilizar uma interpretação e aplicação crítica do Direito, visando à consolidação da democracia – tema central dos estudos do pensador alemão – e rompendo com os paradigmas provenientes da escola positivista do Direito, ao permitir que este supere a mera interpretação literal, mediante a via pragmática.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Semiótica, Teoria do agir comunicativo, Democracia.

### **INTRODUÇÃO**

O presente trabalho cuidará inicialmente da semiótica jurídica e da interpretação pragmática, procurando destacar principalmente suas funcionalidades na superação de modelos interpretativos herméticos. Após, teremos um breve panorama sobre a teoria do agir comunicativo de Jurgen Habermas e sua conexão com a implementação da democracia. Ao final, procuramos cuidar da relação entre a semiótica e as teorias do filósofo, a fim de verificar se efetivamente há uma contribuição conjunta para a efetivação da democracia.

### **A SEMIÓTICA JURÍDICA E A INTERPRETAÇÃO PRAGMÁTICA – BREVES CONSIDERAÇÕES**

A semiótica jurídica viabiliza a compreensão do Direito como linguagem não apenas restrita ao texto da lei, mas em vários outros espectros, como em

uma investigação criminal, evidenciando-se como um campo fértil para os estudos científicos na área das ciências sociais em geral e no direito em particular, quais sejam: com outros signos, com os objetos que nomeia e com os homens que o utilizam, conforme nos esclarecem CLÓVIS QUADROS, FÁBIO BURNAT e SIMONE MARTINS (2011, p. 37).

MARIANA DIONÍSIO e WALTER DO CARMO (2010, p. 5966), por sua vez, entendem que um dos principais motivos para o estudo da semiótica jurídica é “a reflexão do discurso jurídico como um campo de conhecimento que não deve se manter apartado dos demais, já que seus argumentos estão intimamente relacionados às necessidades humanas”.

Desse modo, ressaltam ainda os autores (2010, p. 5967) que, como a semiótica jurídica surge como um importante instrumento de interpretação do Direito acaba por revelar a relação dinâmica existente entre o sistema jurídico e os conjuntos de símbolos, tendo por objetivo a reorganização da compreensão e interpretação do texto normativo, a fim de que se entenda o próprio Direito, contextualizado necessariamente nas relações humanas. Desse modo, a semiótica jurídica apresenta seu caráter dinâmico, na medida em que possui uma “perspectiva da transformação e da influência da linguagem sobre os fenômenos jurídicos”.

SERGIO AQUINO (2008, p. 75), por sua vez, observa que as contribuições da teoria da argumentação e da semiótica jurídica possibilitam ao Direito alcançar outras compreensões sobre o seu universo de estudo de modo que o eixo desse ramo de conhecimento supere a singularidade, isto é, a hermeticidade imposta por uma suposta técnica que resolveria por si só as questões enfrentadas, em nome de uma pluralidade maior.

No mesmo sentido, LEONEL ROCHA (1997, p. 16) assinala que a “hiper-complexidade da sociedade contemporânea provocada pela internacionalização crescente das problemáticas tem redefinido” os mecanismos de regulação social, a se destacar o direito, que não pode ser mais interpretado a partir de uma concepção de Estado normativista, uma vez que as expressões sociais têm requerido de forma crescente uma atuação paraestatal, especialmente após a denominada crise do Estado social. Assim, uma vez considerando que a interpretação jurídica é fundada na racionalidade do Estado liberal, devem ser revistas as suas bases constitutivas.

AQUINO (2008, p. 76) aponta ainda que na semiótica jurídica encontra-se um verdadeiro elemento de força no sentido da modificação da compreensão do que se entende como discurso jurídico. Trata-se da constatação da falência da compreensão de um tipo de “técnica” que fechou o Direito em si, que resultou em uma desimportância conferida à linguagem ordinária. No entanto, como salienta o referido autor (2008, p. 76), “o aspecto ontológico não corresponde às manifestações culturais em sua pluralidade, polissemia e, - por que não? – polifonia”.

O processo de interpretação e aplicação do direito trata-se, na visão ainda de AQUINO (2008, p. 77), de um “processo sógnico (simbólico), uma linguagem, um processo semiótico”. Interpretar é uma atividade criadora e que viabiliza uma compreensão original.

Trataremos a partir desse momento da interpretação pragmática e o seu efeito imediato de viabilização de uma comunicação constante, partindo dos pressupostos de que, enquanto a interpretação semântica de determinada norma envolve a delimitação da significação de seus postulados, a interpretação pragmática objetiva o esclarecimento o significado da norma diante do caso concreto, constituindo um processo dinâmico, complexo, que supera o significado estático do texto (DIONÍSIO, CARMO, 2010, p. 5970).

A adoção da interpretação pragmática revela-se uma grande evolução, conforme salientam DIONÍSIO e CARMO (2010, p. 5970-5971):

“Sob o aspecto pragmático, a comunicação não se constitui em ato isolado, não é apenas o envio de mensagens entre receptor e emissor. Trata-se de um processo contínuo e ininterrupto de trocas de mensagens.”

AQUINO (2008, p. 75) anota ainda que a concepção pragmática, revelada pela retórica e pela dialética, “engendra outros procedimentos e outras formulações de premissa nas quais a rigidez da concepção formal está ausente em parte, pois se admite essa lógica como fonte de criação” das expressões desses argumentos, de modo que esses procedimentos e premissas, juntamente com a psicologia, filosofia e a ética, promovem uma persuasão desta como educação da cidadania, como expressão da busca pelo justo, legítimo e verdadeiro.

ROCHA (1997, p. 16), por sua vez, defende a existência de possibilidades heurísticas que decorrem das abordagens produzidas pela epistemologia construtivista, “a partir das linguísticas pragmáticas, as ciências cognitivas e a atual teoria dos sistemas, notadamente nos trabalhos de Luhmann e Habermas,

para a proposta de uma nova teoria da interpretação jurídica” e, portanto, de novas possibilidades de aplicação da Semiótica Jurídica, o que permitirá uma revisão da racionalidade jurídica, além de uma redefinição dos seus critérios costumeiros de cientificidade, na medida em que serão permitidas novas questões que são usualmente afastadas na interpretação do direito, a se exemplificar com a admissão da existência de paradoxos na relevância significativa.

ANTONIO FIDALGO (? , p. 5) tem a compreensão de que a pragmática advém naturalmente do próprio desenvolvimento do processo semiótico, posto que, da mesma forma como ocorre quando da análise das formas signicas (sintaxe), que leva a consideração dos “valores semânticos como critérios para definir as unidades sintacticas”, da mesma forma ocorre quando da análise do significado resulta na verificação das condições e situações da sua utilização.

O autor (? , p. 23) entende que há que se realizar uma revolução epistemológica superadora do racionalismo analítico preponderante, que direcione para uma racionalidade pragmático-sistêmica. No seu entender, o acompanhamento do debate contemporâneo sobre o novo estatuto teórico da teoria dos sistemas pode ser uma resposta; destacando, ainda, como uma das saídas para a crise da semiótica a elaboração de uma semiótica sistêmica, baseada nas “novas matrizes teóricas cognitivo-construtivistas: uma Semiótica sistêmica da comunicação”.

## **A TEORIA DO AGIR COMUNICATIVO**

O trabalho de Jurgen Habermas, como observa BERNADETTE ABRÃO (2004, p. 464), constitui uma retomada do debate de seus predecessores na Escola de Frankfurt, como Benjamin, Horkheimer, Adorno e Marcuse, tendo como principal preocupação a superação dos impasses mediante a reformulação da teoria crítica. Nesse sentido, utiliza-a em reflexões quanto à legitimação do Estado moderno, enquanto elabora a teoria da ação comunicativa.

BARBARA FREITAG (2005, p. 47), no mesmo sentido, assinala que o filósofo retoma a “problemática da razão”, temática há muito enfrentada pela reflexão filosófica, mas sob um novo enfoque, no qual a sociologia é alçada como instrumento detentor das características suficientes para que seja dada continuidade ao antigo debate, trazendo-lhe, no entanto, importantes contribuições, conforme destaca:

“É, pois, no contexto da reflexão sociológica que o autor procurará desenvolver um conceito de ‘racionalidade comunicativa’ em oposição à racionalidade instrumental. A racionalidade comunicativa somente

pode se efetivar num dado contexto social, manifestando-se, na prática cotidiana, sob a forma de 'ação comunicativa'."

SIMONE GOYARD-FABRE (2006, p. 276-277), por outro lado, entende que o desenvolvimento da teoria do agir comunicativo decorreu da vontade do filósofo alemão de reelaborar uma nova teoria crítica capaz de revisar o marxismo em suas próprias raízes.

A teoria do agir comunicativo define o agir como um "processo circular no qual o ator é as duas coisas ao mesmo tempo: ele é o iniciador, que domina as situações por meio de ações imputáveis", bem como é o produto daquelas tradições nas quais se está inserido, dos grupos aos quais pertence e dos processos de socialização nos quais se desenvolve (HABERMAS, 1989, p. 166).

A teoria do agir comunicativo pressupõe um modelo de agir orientado para o entendimento mútuo, no qual os atores busquem harmonizar internamente seus objetivos e ações com o acordo – alcançado comunicativamente - existente ou a ser negociado sobre a situação e as consequências esperadas, no dizer de STEVE HENDLEY (2000, p. 11).

O entendimento mútuo, portanto, deverá funcionar como mecanismo da coordenação de ações, de modo que aquele decorrerá do assentimento racionalmente motivado a um determinado conteúdo, que advirá de convicções e acordos comuns (HENDLEY, 2000, p. 11).

Os acordos comuns, por sua vez, esbarram nos planos de ações individuais que destacam o tema selecionado. Dessa forma, estará determinada a carência de entendimento mútuo que deve ser suprida pela interpretação dos atores que possuem cada um, suas próprias perspectivas, que consolidam um sistema "entrelaçado com um sistema de perspectivas de mundo" (Habermas, 1989, p. 166).

Esclarece LEAL (2009, p. 406) que, segundo "a consideração teórica da comunicação de Habermas sobre a ação social, o que torna possível a ação coordenada é nossa capacidade de chegar a um entendimento mútuo sobre alguma coisa".

Os agentes, por sua vez, como destacam LEONARDO AVRITZER e SÉRGIO COSTA (2004, p. 708), ao se depararem com as questões a serem resolvidas no mundo da vida – entendido como o contexto da situação da ação -, não podem prescindir de levar em conta este último, por conta da contextualização que fornece para os processos de entendimento mútuo e da disponibilização de recursos para esse fim.

Verifica-se, assim, a recusa da adoção, por Habermas, da concepção de Rousseau, uma vez que não parte do pressuposto que os cidadãos são virtuosos a

ponto de se unirem para o bem comum. Ao contrário, como esclarecem os referidos autores (AVRITZER; COSTA, 2004, p. 708), ao esclarecer Habermas que a fonte da legitimidade política não decorre da vontade dos cidadãos individuais, mas daquele resultado do processo comunicativo no qual é constituída a opinião e a vontade coletiva.

No entanto, quando os agentes se dispõem a executar suas ações em comum acordo, também não podem prescindir de “se entender acerca de algo no mundo”, criando um conceito formal do mundo – qual seja a “totalidade dos estados de coisas existentes” que constitui um sistema de referência -, através do qual podem decidir. Esse espaço de interação democrática é denominado por Habermas de esfera pública, não possuindo qualquer relação com o Estado, como nos esclarece AVRITZER (2000, p. 36):

“Nesse espaço, os indivíduos interagem uns com os outros, debatem as decisões tomadas pela autoridade política, debatem o conteúdo moral das diferentes relações existentes ao nível da sociedade e apresentam demandas em relação ao Estado. Os indivíduos no interior de uma esfera pública democrática discutem e deliberam sobre questões políticas, adotam estratégias para tornar a autoridade política sensível às suas deliberações.”

Esta representação de fatos constitui, na verdade, apenas uma das três com as quais os intérpretes trabalham, quais sejam: mundo objetivo (referido pelos falantes em suas representações), mundo social (constituído das relações interpessoais legitimamente reguladas) e mundo subjetivo (constituído pelas vivências, pela auto-representação). Nesse contexto, JOÃO BASTOS (2011, p. 10) destaca que é a linguagem que efetiva a ação comunicativa, onde os sujeitos são atores capazes de se relacionar em um mundo objetivo, social e subjetivo, podendo ocorrer, no entanto, dois tipos de ação social: o agir comunicativo e o agir instrumental, sendo o último “dominado pelo sucesso e resultado imediato”, enquanto o primeiro, pelo entendimento. Distingue-as ainda o autor (2011, p. 10):

“A razão instrumental, em oposição à razão comunicativa, apropria-se dos objetos de conhecimento visando dominá-los por fins instrumentais. A comunicativa liberta-se da lógica da subjetivação, isolada na consciência, em relação com os outros.”

A ocorrência ou não de um acordo, por outro lado, esclarece HABERMAS (1989, p. 168), pode ser verificada pela aceitação ou rejeição das pretensões de validade apresentadas pelo agente – que versam sobre a sua veracidade (representação do estado das coisas), correção (relação interpessoal assegurada) e sinceridade (manifestação de vivência). O agente poderá, portanto, valer-se de diversas perspectivas de mundo, escolhendo entre os “modos cognitivo, interativo



e expressivo do uso lingüístico e entre classes correspondentes de atos de fala constataativos, regulativos e representativos”, podendo se concentrar em questões de verdade, de justiça, de gosto ou de expressão pessoal.

A referida diferenciação entre o “mundo da vida” e o “mundo” revela-se ainda importante na constituição de uma compreensão descentrada do mundo, segue o referido autor (1989, p. 169), que pressupõe a “diferenciação de referências ao mundo, pretensões de validez e atitudes fundamentais”. Essa distinção permite a identificação de informações inquestionadas, aceitas sem que tenham sido ao menos objeto de debate, mas que são utilizadas ordinariamente, bem como os conteúdos que podem manipular por conta própria. Essa percepção permitirá ao agente, através do uso da razão, finalmente tematizar essas “verdades sabidas”, as “obviedades”, de modo que os conteúdos comunicados poderão ser validados nesse processo.

O entendimento de normatividade como um agir determinado, explica HABERMAS (2003, p. 21), não se coaduna com a racionalidade do “agir orientado pelo entendimento em seu todo”. Tanto a normatividade, quanto a racionalidade cruzam-se no campo do embasamento de intelecções morais, alcançadas através de um enfoque hipotético, com motivação racional; incapazes, por outro lado, de “garantir a si mesmas a transposição das idéias para um agir motivado”.

Na compreensão de HABERMAS (2003, p. 21), as referidas diferenças devem ser levadas em consideração, ao se considerar a razão comunicativa, que situa dentro de uma teoria reconstrutivista da sociedade, de modo que os discursos que formam as opiniões e que permitem a realização das decisões possuem em seu interior “o poder democrático exercitado conforme o direito”.

RENATO BRAY (2006, p. 93) esclarece que o modelo de espaço público discursivo, concebido por Jurgen Habermas, pressupõe a ótica racional do filósofo, que aposta na modernidade e no direito, “enquanto instrumento de integração social”. Assim, “a defesa da modernidade à luz da participação pública é um aspecto essencial da obra de Habermas”, e o desenvolvimento do denominado “projeto de modernidade” envolve a criação de uma esfera pública caracterizada pela independência, na qual haja o debate e a argumentação.

O agir comunicativo permite, desse modo, que as suposições relacionadas aos fatos dos agentes que pautam seu agir por pretensões de validade assumam relevância imediata para a “construção e a manutenção de ordens sociais” (HABERMAS, 2003, p. 35), uma vez que estas se manterão graças

ao reconhecimento de pretensões de validade normativas. Nesse contexto, a tensão referida entre facticidade e validade surge na integração de indivíduos que vivem em sociedade, sendo por eles desenvolvida. Desta forma, continua o autor (2003, p. 35), o conflito é inserido no debate, razão pela qual as normas, por exemplo, serão perquiridas quanto às razões perante todos, em um espaço no qual a interpretação é aberta e todos têm a sua vez, o seu poder de interagir, de participar, de modo que se tornem legítimas, por serem aceitas racionalmente.

Habermas, no sentido de explicar sua concepção de democracia procedimental, utiliza-se de uma idealização normativa do discurso racional. Não se cuida de um ideal filosófico, mas possui uma proposta de uma sociologia reconstrutiva, que tem por objetivo esclarecer as práticas políticas incorporadas. Trata-se de uma proposta de democracia deliberativa que tem como pano de fundo sua teoria do agir comunicativo, como aponta JORGE LUBENOW (2010, p. 241).

Habermas, portanto, pertence a um segmento de estudiosos que não “identifica a democracia com qualquer conjunto de mecanismos institucionais definindo-a pela qualidade do processo de participação fundante de uma relação peculiar de soberania popular” (ANTONIO MARTINS, 1997, p. 87).

## **A INSTRUMENTALIZAÇÃO DA SEMIÓTICA POR HABERMAS**

ANITA FETZER (?, p. 157), parece anotar a relevância do indivíduo na ação comunicativa, quando observa que a linguagem natural é extremamente complexa e se alimenta de múltiplos fatores externos à linguagem, como a estrutura social, o emissor, o ouvinte e o contexto cultural, sendo os mais relevantes os participantes e as suas identidades discursivas.

ENCARNACION TENORIO (?, p. 24), da mesma forma, ao estudar a análise crítica do discurso, observa como os discursos constroem os participantes na comunicação, como aliados da coletividade e para enfrentar dos significados da comunicação através dos quais o mundo ganha existência.

ELZBIETA HALAS (2003, p. 7) esclarece que os membros de grupos podem participar em várias ações comunicativas, pois partilham uma terminologia comum, na qual as linhas individuais de convergência se revelam como partes integrantes de uma ampla ação comunicativa coletiva.

No entanto, NOËLE MCAFEE (2000, p. 45) entende que Habermas concebe uma semiótica que poucos reconheceriam, pois, para aquele, o estruturalismo

elevará formas anônimas de linguagem para uma posição transcendental, esvaziando o sujeito e seus discursos, para algo accidental. Desse modo, o modo pelo qual o indivíduo se expressa e o que ele faz seria supostamente explicado pelo sistema de normas.

A autora destaca (MCFEE, 2000, p. 45), então, que nunca percebeu quaisquer normas na semiótica, mas que certamente estas existem na gramática, de modo que o filósofo alemão talvez esteja realizando uma confusão entre ambas. Ao que parece, compreende a linguagem como um fato, um instrumento utilizado não para modificar ou transformar.

Habermas é conhecido por desenvolver justamente um estudo duradouro quanto aos problemas da natureza da comunicação, da autoconsciência e do seu papel na ação social, conforme situa SIMON BLACKBURN (1997, p. 176).

Em Starnberg, onde Habermas foi o diretor do Instituto Max Planck de Pesquisa, entre 1971 e 1981, o filósofo alemão concebeu uma nova direção à teoria social crítica, aprofundando os estudos relacionados ao ego, à competência na comunicação, filosofia analítica da linguagem, como parte integrante do que desenvolveu como uma pragmática universal da comunicação, que resultou na sua obra “Teoria do Agir Comunicativo”, como aponta LEAL (2009, p. 404). É o que também observam RAQUEL HERDY (2009, p. 2) e ANTONIO MAIA (2008, p. 53), este último quando destaca o desenvolvimento, pelo autor, do princípio de universalização “U”, que requereu justamente essa imersão na filosofia da linguagem.

Apel e Habermas, durante o desenvolvimento de um projeto intitulado “Pragmática Universal”, na década de 70, levou ambos a concluírem que o critério de justificação do direito encontrar-se-ia nos pressupostos comunicativos hábeis a fomentar a busca pelo acordo, que requer ainda a presença de pressupostos discursivos procedimentais referentes ao processo argumentativo, assim (HERDY, 2009, p. 6):

“Quando os indivíduos resolvem dar início a uma discussão e performar posições ideais de falante e ouvinte do discurso prático, há um comprometimento ético-procedimental recíproco que constitui as pressuposições necessárias de toda a ação comunicativa.” (...) “O movimento do constitucionalismo na teoria do Estado permitiu a institucionalização, no médium do direito, dos procedimentos formais para o exercício da argumentação na comunidade”.

MCAFEE (2000, p. 46) defende que autor alemão, na verdade, pretende ver a linguagem como um instrumento a ser utilizado para direcionar em um sentido, o que é uma ilusão, posto que o poder é multidirecional, constituindo

uma verdadeira rede cuja origem nos ilude, o que já foi inclusive esclarecido por Foucault. Afinal, a linguagem muda a cada geração, sendo remodelada, formando novos significados, e invertendo outros antigos. Nesse contexto, o indivíduo dela se utiliza para atingir vários campos de forma simultânea, nunca de forma inequívoca ou inteiramente transparente.

A compreensão de Jurgen Habermas, ao contrário, não admitiria outra visão senão a da transparência na linguagem, provavelmente proveniente de sua concepção de psicologia e linguística, levando-o a desenvolver uma teoria de subjetividade que prontamente participará de uma ação comunicativa (MCAFEE, 2000, p. 46).

A mesma autora, em outra obra (MCAFEE, 2008, p. 22) esclarece que a esfera pública semiótica ou discursiva é tanto um repositório, quanto um transmissor de significado, o que inclui a identidade do sujeito. Nesse sentido, há uma relação dialética entre o público e a esfera pública, sendo estes interconectados. Tanto assim o é que a esfera pública é um espaço no qual as ansiedades, sentimentos, opiniões e prejuízos da sociedade aparecem (MCAFEE, 2000, p. 19).

O posicionamento de Habermas quanto ao sujeito, por outro lado, encontra sua razão de ser na própria transformação da lógica transcendental realizada por Peirce, que realizou a “virada da crítica do conhecimento à crítica do significado. A virada semiótica abriu caminho para a superação da chamada ‘filosofia do sujeito’, centrada na relação (pré-linguística) entre sujeito e objeto”, mediante uma relação complementar da comunicação intersubjetiva e da crítica do discurso, conforme aponta JOSUÉ DA SILVA (2006, p. 1), citando a obra de Karl Otto-Apel.

NORBERT WILEY (1997, p. 177) anota que, na verdade, haveria uma tendência internacional no sentido do reducionismo interativo, não se encontrando, portanto, Habermas sozinho nessa onda, que faz o *self* aparecer como um epifenômeno, exemplificando com Garfinkel, Blumer e Mead.

Desse modo, Habermas, representando a sociologia crítica alemã, teria sido influenciado por Henrich no que se refere à sua análise da reflexividade como um fenômeno circular. Diante da ausência de uma teoria não-reflexiva do *self*, aquele aparentemente teria admitido a supressão do *self*, substituindo-o pela interação, especificamente pela teoria do ato da fala (WILEY, 1997, p. 177).

Há que se anotar as observações de ERNILDO STEIN (2001, p. 434-435) faz quanto à adesão reconhecida de Habermas ao paradigma analítico-linguístico, quando destaca a crítica elaborada por Tugendhat quanto à concepção de uma

pragmática universal, uma vez que não basta o mero consenso para a introdução da verdade no discurso, isto é, na verdade, cuida-se da teoria consensual de verdade de Habermas que está presente em sua pragmática universal.

Tugendhat entende que não seria o consenso o critério da verdade, mas sim a verdade o verdadeiro critério do consenso; desse modo, Habermas partiria de “uma teoria do dizer e não de uma teoria do dito. A semântica é uma teoria do dito, a pragmática é um teoria do dizer” (STEIN, 2001, p. 436).

No entanto, como pontua STEIN (2001, p. 436), a semântica formal que se pretende basear na analiticidade pura se depara com o problema de que esta só seria possível se pudéssemos sobrepor e justapor significados idênticos, o que não é possível. A analiticidade encontra, assim, seu limite no contexto prático no qual estamos inseridos, denominado de mundo por Wittgenstein, não podendo “ser descrito em enunciados verdadeiros ou falsos, mas que é pressuposto como uma estrutura prévia de sentido que garante a possibilidade do significado, como pensa Heidegger” (STEIN, 2001, p. 441).

O filósofo alemão, no entender de MCAFEE (2000, p. 45), baseia-se no estruturalismo de Chomski, sem que venha a explicitá-lo de forma ser proposital, uma vez que em sua obra intitulada de Pensamento Pós-Metafísico, ele defende que a semiótica é um estruturalismo que, por sua vez, não supera alguns equívocos de cunho abstrato.

Habermas, por outro lado, reconhece expressamente a influência do pensamento de Peirce em suas obras, e o faz de modo que é na semiótica que o autor vai localizar não só o fundamento para a sua teoria da racionalidade comunicativa, mas também de sua teoria discursivo-procedimental do direito (HERDY, 2009, p. 2).

Peirce, ao desenvolver sua abordagem semiótica-pragmatista do “significado”, aplicando ao tema epistemológico da “verdade”, ao mesmo tempo em que postula a intersubjetividade como critério de significação, constituiu os fundamentos para que Habermas desenvolvesse sua teoria da racionalidade comunicativa (HERDY, 2009, p. 2).

HABERMAS (2004, p. 23-24) observa, justamente, que Peirce, ao referir-se ao mundo e à verdade, desenvolveu a concepção de que há uma ligação de natureza transcendental entre determinadas propriedades formais do agir instrumental, bem como das condições necessárias para a experiência de objetos com os quais os indivíduos têm que lidar na intervenção performativa, de tal modo que, na superação dos eventuais desafios de ordem prática, os agentes têm que se utilizar do pressuposto

pragmático utilizada pelos usuários da linguagem na comunicação, isto é, ambos pressupõem um mundo objetivo de forma geral, na sua totalidade, que podem ser tratadas com imediaticidade. Assim, ultrapassada a transição do agir comunicativo para a práxis argumentativa, “as pretensões de verdade dos enunciados podem ser tratadas hipoteticamente e apreciadas à luz de razões”.

Da mesma forma, Habermas veio a desenvolver uma teoria do conhecimento que preservasse as visões de Kant sobre a razão humana, bem como conectar a sua teoria crítica da sociedade com o modelo evolucionista de Charles Darwin e, “posteriormente, a psicologia de desenvolvimento de Jean Piaget e Lawrence Kohlberg” (HERDY, 2009, p. 3).

Os trabalhos filosóficos de Peirce trazem à Habermas o conceito-guia essencial: a idéia de uma “opinião final”, que pode ser alcançada mediante a realização de um acordo indefinido e não forçado proveniente de uma “comunidade de investigadores” (HERDY, 2009, p. 3).

Nesse contexto, a definição de “verdade” para Habermas torna-se triplicamente localizado (HERDY, 2009, p. 3):

“A validade de proposições que são, em princípio, falíveis é mostrada como sendo uma validade que é justificada *para* um público (2000, p. 39). O lugar da subjetividade na epistemologia cartesiana passa a ser ocupado pelo “espaço público” da intersubjetividade na epistemologia peirciana; o conhecimento passa a ser determinado pela comunicação mediada por argumentos capazes de conseguir o consentimento de todos os participantes: o “eu cogito” é substituído pelo “eu argumento”.

LÚCIA ARAGÃO (2012, p. 13) entende que Habermas discorda da concepção de Peirce quanto à “comunidade de investigadores” idealmente concebida, ilimitada no tempo e no espaço, e que tenha uma opinião final sobre a realidade, “como resultado de um progresso do conhecimento orientado para a verdade, em que esta passa a ser identificada com ‘assertibilidade ideal’”. Habermas prefere, assim, que o argumento seja posto à prova através do discurso, de modo que haja a descentralização e a troca das diferentes visões dos interlocutores (ARAGÃO, 2012, p. 14). Essa compreensão está clara no seguinte trecho (HABERMAS, 2012, p. 100):

“Naturalmente essa estrutura discursiva interna do entendimento só vem à tona quando há oportunidade de se duvidar da capacidade de entendimento ou da validade de um ato de fala. Mas o intercâmbio comunicativo depara por assim dizer sempre com o pano de fundo de um teatro de sombras discursivo implicitamente em jogo, porque uma expressão só é compreensível para quem sabe por quais razões (ou qual tipo de razões) é aceitável.”

HERDY (2009, p. 7) observa ainda que localizaria a filosofia do direito de Habermas no quadro referencial do pragmatismo peirciano, uma vez que encontra um traço de semelhança entre o “princípio do discurso” e a “máxima pragmática” de Peirce. Na sua visão, a despeito de ambos os postulados possuírem objetivos diferentes, sendo que o primeiro tem como escopo explicar o ponto de vista segundo o qual “normas de ação” poderiam ser justificadas; enquanto que o segundo visa estipular o modo pelo qual deve ser desenvolvido um conceito de forma correta, “que se manifesta concebivelmente na conduta humana”, posto que ambos os postulados dirigem-se “a certa forma de raciocínio capaz de determinar a ‘correção’ de uma norma de ação”.

MIROSLAV MILOVIC (2007, p. 95) aponta que a institucionalização da comunicação proposta por Habermas viabiliza a possibilidade da articulação auto-reflexiva da sociedade, o que, por sua vez, permite o repensar das condições da sua própria constituição, resultando no confronto com a ideologia. É ainda o que nos esclarece o autor (2007, p. 95):

“Thinking the auto-reflexive society brings us to realization of the project of permanent critique of society.”

HABERMAS (2012, p. 106) esclarece que as exigências de validade do discurso são postas para o reconhecimento intersubjetivo, do qual decorre a “autoridade pública de um consenso alcançado discursivamente”, no qual seus participantes podem livremente discordar ao final, sem que sejam compreensões substituídas pelos juízos privados de “indivíduos que sabem mais”. No entanto, é requisito incondicional de validade a realização de cada acordo no plano fático, mesmo que o seu resultado seja posteriormente tido como equivocado, em outro momento, por outro público.

HERDY (2009, p. 7) entende que há semelhança entre o “princípio do discurso” de Habermas e a “Máxima Pragmática” de Peirce, iniciando-se pela consideração da última pela qual os efeitos que possam ter consequências de ordem prática devem ser considerados, são aqueles que entendemos ser de nossa concepção. Desse modo, “nossa compreensão sobre tais efeitos e o todo da nossa concepção sobre o objeto”. Assim, esclarece a autora (2009, p. 8):

“Ambos depositam a força da validade (de uma norma de ação, no caso de Habermas; e o significado de um conceito, que se traduz em uma norma de ação concebida, no caso de Peirce) nas consequências. Em Habermas, são aquelas consequências que podem ser ‘antecipadas’; em Peirce, são os efeitos que podem ser ‘concebidos’.”

HERDY (2009, p. 8) acredita que a filosofia do direito do filósofo alemão é fundamentada na intuição metodológica de Peirce, que ganha a sua expressão de cunho pragmático no princípio do discurso, que, por sua vez, orienta os princípios do direito e da moral. A concepção filosófica do direito de Habermas seria, então, de cunho pragmático, na medida em que o significado racional – compreendido como validade jurídica – de uma norma esta baseada na sua implicação sobre a conduta. Desse modo, a “definição do ‘princípio do discurso’, portanto, formula-se de modo pragmático”.

O autor alemão (2012, p. 480) observa que a lógica sintática de Carnap e as assunções básicas da semântica referencial viabilizam a análise formal da função representacional da linguagem. Assim se dá por conta não só dos significados dos signos, mas a incidência das regras sintáticas e do teor semântico proveniente pela referência a objetos ou estados de coisas designados – o que foi desenvolvido por Carnap, em prosseguimento aos estudos de Peirce e Morris, quanto à teoria pragmática dos signos.

HABERMAS (2012, p. 485) defende que a teoria do agir comunicativo, elaborada sob o molde formal-pragmático, poderá constituir o solo fértil para o desenvolvimento de uma teoria sociológica da ação, na medida em que demonstre que os atos de comunicação “assumem a função de coordenar ações e de que maneira contribuem para que se construam interações”.

HERDY (2009, p. 8) assinala que o entendimento de que uma perspectiva filosófica realista no plano de validade normativa coloca o quadro teórico-filosófico de Habermas e Peirce “em linha de continuidade e, ao mesmo tempo, em contraposição às propostas pragmatistas que hoje identificamos na epistemologia do direito”.

HERDY (2009, p. 8) defende, então, que é possível formular a seguinte indagação: se não seria o momento de se “vindicar a versão peirciana do pragmatismo clássico como pano de fundo para a filosofia do direito de Habermas”. Sob tal perspectiva, o direito seria compreendido como o medium viabilizador da concretização da “comunidade de investigadores” de Peirce.

## **CONCLUSÃO**

Verifica-se, pelo exposto, que há influência da semiótica no desenvolvimento das principais teorias de Habermas, notadamente aquelas atinentes ao desenvolvimento de um agir comunicativo que viabilize a participação dos agentes na construção de um direito legítimo, norteado por valores democráticos.



Em que pesem as divergências do autor alemão em relação a algumas concepções de Peirce, conforme se procurou analisar ao longo do texto, a influência na construção da teoria daquele é significativa.

Daí decorre, portanto, o seu papel fundante na contribuição de uma teoria interpretativa crítica e aberta do direito, viabilizadora da superação de uma série de entraves, notadamente de cunho ideológico.

Verifica-se, por essa via, que a semiótica jurídica, instrumentalizada por Jurgen Habermas em sua teoria do agir comunicativo, pode contribuir de forma significativa com a implementação de um Estado Democrático de Direito efetivo, no qual os cidadãos sejam agentes nesse processo.

E, nesse contexto, não seria de se admitir tal implementação com intérpretes esvaziados, sem instrumentos efetivos e abertos a uma proposta de releitura e questionamento dos signos, significados e, portanto, dos reais objetivos presentes na dinâmica social.

## REFERÊNCIAS

ABRÃO, B. S. *História da Filosofia*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

ANDRADE, M. D. DE; CARMO, V. M DO. *Semiótica jurídica: a análise dos símbolos para a interpretação dos textos jurídicos*. <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2F150.162.138.7%2Fdocuments%2Fdownload%2F302%3Bjsessionid%3D9168668364660B60EA22C849FFA68B92&ei=HMtjUMSQKIyo8ATntYHwDw&usq=AFQjCNGWZUr1zNUcd6ZlpjZ62ILCWNAzcQ&sig2=9CANwxT0M2WEd3nFjwySMg>. Data do acesso: 27/09/2012.

AQUINO, S. R. F. de. Contribuições da teoria da argumentação e a semiótica jurídica para a compreensão do direito. *Revista Jurídica CCJ – FURB*, v. 12, n. 24, 2008, p. 64-79.

ARAGÃO, L. Apresentação. In: HABERMAS, J. *Agir comunicativo e razão descentralizada*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012. P. 7-21.

ANNOTTI, A. Psicologia nas instituições médicas e hospitalares. In: OLIVEIRA, M. F. P.; ISMAEL, M. C. (Org.). *Rumos da psicologia hospitalar em cardiologia*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 14-28.

AVRITZER, L; COSTA, S. Teoria Crítica, Democracia e Esfera Pública: Concepções e Usos na América Latina. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, vol. 47, n. 4, 2004, p. 703-728. <http://www.scielo.br/pdf/dados/v47n4/a03v47n4.pdf>. Data do acesso: 05/09/2012.

BASTOS, J. A. S. L. *Educação e tecnologia*. <http://revistas.utfpr.edu.br/pb/index.php/revedutec-ct/article/viewFile/1007/601>. Data do acesso: 07/08/2012.

BLACKBURN, S. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

BRAY, R. T. *Jurgen Habermas: A esfera pública no processo democrático de legitimação do Direito*. 2006. 148 f. Dissertação – Faculdade de Direito, Universidade Metodista de Piracicaba, São Paulo, 2006. <https://www.unimep.br/phpg/bibdig/pdfs/2006/EARWFUTVPTRP.pdf>. Data do acesso: 05/09/2012.

FIDALGO, A. *Semiotica, a logica da comunicacao*. [http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo\\_logica\\_com\\_p3.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo_logica_com_p3.html). Data do acesso: 20/09/2012.

FREITAG, B. *Dialogando com Jurgen Habermas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.

FABRE, S.G. *Filosofia Crítica e razão jurídica*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FETZER, A. “No thanks”: a Socio-Semiotic Approach. [http://www.linguistik-online.de/14\\_03/fetzer\\_a.html](http://www.linguistik-online.de/14_03/fetzer_a.html). Data do acesso: 20/09/2012.

HABERMAS, J. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

\_\_\_\_\_. *Direito e democracia: Entre facticidade e validade*. 2ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. v. 1 e 2.

\_\_\_\_\_. *Agir comunicativo e razão descentralizada*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Agir Comunicativo: racionalidade da ação e racionalização social*, vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Verdade e Justificação: ensaios filosóficos*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HALAS, E.. *Social Symbolism – Forms and Functions. A Pragmatist Perspective*. [http://www.um.es/ESA/papers/Rn21\\_42.pdf](http://www.um.es/ESA/papers/Rn21_42.pdf). Data do acesso: 20/09/2012.

HENDLEY, S. *Communicative Action to the Face of the Other: Levinas and Habermas on Language, Obligation, and Community*. Washington, 2000. [http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=925WQ9koffIC&oi=fnd&pg=PR9&dq=communicative+action+comprehension&ots=l4YJ9o\\_rNW&sig=Z9NJhIHAVvgW3qwu\\_qWhcEwvQ-0#v=onepage&q=communicative%20action%20comprehension&f=false](http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=925WQ9koffIC&oi=fnd&pg=PR9&dq=communicative+action+comprehension&ots=l4YJ9o_rNW&sig=Z9NJhIHAVvgW3qwu_qWhcEwvQ-0#v=onepage&q=communicative%20action%20comprehension&f=false)

HERDY, R. Habermas, pragmatismo e direito. *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol. 50, n. 119. Belo Horizonte, 2009, p. 1-10. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2009000100003>. Data do acesso: 27/09/2012.

LEAL, R. G. Jurgen Habermas. In BARRETO, V. (Coord.). *Dicionário de Filosofia do Direito*. Rio de Janeiro: Editora Unisinos, 2009, p. 403-408.

LUBENOW, J. A. *Esfera pública e democracia deliberativa em Habermas*. <http://www.scielo.br/pdf/kr/v51n121/12.pdf>. Data do acesso: 07/10/2012.

MAIA, A. C. *Jurgen Habermas: Filósofo do Direito*. Rio de Janeiro: Renovar, 2008.

MARTINS, A. M. Modelos de democracia. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 11, 1997, p. 85-100. [http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/modelos\\_de\\_democracia](http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/modelos_de_democracia). Data do acesso: 04/10/2012.

MCFEE, N. *Democracy and the political unconscious*. Estados Unidos: Columbia University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *Habermas, Kristeva and citizenship*. Estados Unidos: Cornell University Press, 2000.

MILOVIC, M. *Democracy and Identity*. <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0353-5738/2007/0353-57380703087M.pdf>. Data do acesso: 04/10/2012.

QUADROS, C.A; BURNAT, F. A; MARTINS, S. J. Semiótica Jurídica: o Direito além das palavras. *Revista de Ciências Jurídicas*, Ponta Grossa: 21-38, 2011. <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/lumiar/article/view/1922>. Data do acesso: 27/09/2012.

ROCHA, L. S. Interpretação e Racionalidade. *Revista Sequência*, v. 18, n. 35, 1997, p. 16-23. <http://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/issue/view/1503>. Data do acesso: 04/10/2012.

SILVA, J. C. da. Semiótica transcendental versus interpretação empírica da semiótica. *COGNITIO – Estudos*, vol. 3, n. 1, janeiro-junho, 2006, p. 89-95. <http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/5479/3926>. Data do acesso: 06/10/2012.

STEIN, E. In SULIANI, A. (Org.). *Etnias & Carisma*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 431-441.

TENORIO, E. H. *Critical Discourse Analysis, An overview*. [http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CC8QFjAB&url=http%3A%2F%2Ffojs.ub.gu.se%2Ffojs%2Findex.php%2Fnjes%2Farticle%2Fdownload%2F658%2F609&ei=KCxuUOXpNlBY8gSnq4GoAg&usg=AFQjCNFVV9iZmKqVt8DUIK4Z9KRiqkfKiQ&sig2=nkmxZHFhouf\\_li4I7TvDWQ](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CC8QFjAB&url=http%3A%2F%2Ffojs.ub.gu.se%2Ffojs%2Findex.php%2Fnjes%2Farticle%2Fdownload%2F658%2F609&ei=KCxuUOXpNlBY8gSnq4GoAg&usg=AFQjCNFVV9iZmKqVt8DUIK4Z9KRiqkfKiQ&sig2=nkmxZHFhouf_li4I7TvDWQ). Data do acesso: 20/09/2012.

WILEY, N. *O Self Semiótico*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

## SEMIOTIZANDO A MÚSICA NO TEATRO SHAKESPERIANO

OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque Vasconcelos e (UFPB/DLEM/PPGL)  
eli.oliveira@uol.com.br

### RESUMO:

A música sempre esteve presente na linguagem dramática, desde suas origens. No teatro elisabetano a música passou a ser parte orgânica da encenação, principalmente pelo fato dela ser uma das linguagens mais apreciadas e desenvolvidas durante aquela época histórica. Este artigo, portanto, pretende investigar a linguagem musical através de recortes da peça *Romeu e Julieta*, escrita por William Shakespeare, evidenciando a semiose gerada por este signo dentro do panorama cultural renascentista.

### PALAVRAS-CHAVE:

Shakespeare, *Romeu e Julieta*, Música, Renascimento.

Em um artigo que trata do processo de geração de sentidos na linguagem teatral, Tadeusz Kowzan observa que “a arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade”. Mais adiante, no mesmo artigo, ele resume seu pensamento em uma única frase: “Tudo é signo na representação teatral” (KOWZAN, 1988, pp. 97-8).

A fala de Kowzan evidencia o manancial inesgotável de signos que são gerados, reproduzidos, readaptados e transformados sob a moldura da linguagem teatral. Assim, dentro do potencial sógnico do teatro apontado pelo teórico, este artigo focalizará um veio de geração de sentidos muito profícuo: o diálogo da música com o texto dramático shakesperiano, em particular com a tragédia *Romeu e Julieta*, tendo em vista as teias semióticas geradas por este encontro.

Sabe-se que a música sempre esteve presente no teatro, desde as suas origens. Ainda no teatro grego, a música aparecia como elemento orgânico da linguagem teatral, em se tratando, sobretudo da tragédia, que tinha as evoluções do coro marcadas pelo canto. Em sua *Poética*, quando Aristóteles aponta os seis elementos basilares da tragédia, a música se encontra entre eles<sup>1</sup>. Contudo, não era apenas a tragédia que se valia da música nas suas encenações. Ao escrever a comédia *O misantropo*, por exemplo, Menandro utilizou-se do canto e da dança como linha de separação entre os atos.

<sup>1</sup> Os elementos basilares da tragédia, segundo Aristóteles são: o enredo (*mythos*), o caráter, o pensamento, a elocução, o espetáculo e a **melopéia (música)**. (Grifo Nosso).

Por se desenvolver no tempo, a música é a linguagem dialógica por excelência do texto teatral. Dialoga com os movimentos do ator, explicita seu estado interior, contracenando com a luz, com o espaço em todos os seus aspectos. Quando acrescentada a outros sistemas sónicos de uma peça, o papel da música é o de enfatizar, ampliar, desenvolver e até de desmentir ou substituir os signos dos outros sistemas.

Após esta breve explanação sobre o papel da música como elemento inseparável da linguagem teatral demonstrar-se-á, de forma panorâmica, a importância da música para a sociedade renascentista, momento histórico no qual Shakespeare viveu e construiu a sua produção literária.

Com a secularização da linguagem musical, a função da música nas encenações renascentistas não ficou restrita apenas à necessidade de ressaltar ou de enfatizar a ação dramática. No teatro elisabetano, ao contrário, a música era parte visceral da representação dramática. Pelo fato da música ser uma das linguagens mais apreciadas e desenvolvidas durante o Renascimento, os dramaturgos da época passaram a formalizar nas indicações cenográficas dos seus textos a importância que se fazia da presença de um determinado instrumento musical, antecedendo cenas em que, a música produzida por aquele instrumento iria gerar um determinado significado. Baseando-se em registros de época, Sir John HAWKINS escreveu sobre o diálogo proficiente entre a música e o teatro elisabetanos:

a música raramente era melhor que a de umas poucas miseráveis rabecas, oboés ou cornetas; e para realçar aqueles sentimentos que a tragédia deve desertar, usam-se também flautas; mas a música, para os vários tipos de instrumentos, quando juntos, sendo em uníssono, era muito diferente do que entendemos hoje por concerto e sinfonia. (apud RAYNOR, 1981, p.178)

A observação de Hawkins sobre a importância da música no palco elisabetano foi feita cerca de cento e cinquenta anos após a morte de Shakespeare, e não esconde o seu desdém a respeito da qualidade da música tocada nos teatros da época. Nas entrelinhas, há a sugestão de um amadorismo profissional, no qual os músicos seriam capazes de tocar apenas os instrumentos mais grosseiros, de cunho mais popular. A verdade é que o ator elisabetano tinha que ser habilitado também em música e em canto. Assim um grupo versátil de músicos podia, por exemplo, atuar como guardas numa determinada cena, e em outro momento, se revezar em vários instrumentos como flautins, tambores, alaúdes, pandoras ou cítaras, conforme a necessidade da ação dramática (cf. RAYNOR, 1981, p.177).

Mesmo acusada de um amadorismo latente por Hawkins, o fato é que seja de modo enfático, metafórico ou satírico, as relações entre o teatro shakesperiano e a música, estendem-se por toda a trajetória dramática do autor, conforme percebeu Frye: “por toda a obra de Shakespeare existe uma associação íntima com a música: há canções de fundo e muitas indicações de cena, tais como ‘no interior, toque trombetas’, que mostra como era operístico, e ainda é, o efeito da peça numa boa produção”. (FRYE, 1999, p.21).

Nos dramas escritos por Shakespeare, muitas vezes, apenas a presença do instrumento já era um signo que remetia ao tipo da cena que viria a seguir. Em peças como *Júlio César* (I, ii, iv, vii); *Antonio e Cleópatra* (II,vii); *Tito Andrônico* (I, i) e *Hamlet* (III,ii), por exemplo, verifica-se nas rubricas a indicação da necessidade do toque de clarins ou de trombetas, ou em outros momentos, o dramaturgo solicita a presença da música produzida por esses dois instrumentos juntos, num conjunto de metais conhecido no Renascimento como fanfarra. Diante dessas recorrências, pode-se deduzir que, dentro do teatro shakesperiano, a música produzida a partir da trombeta e do clarim é um signo que remete diretamente a alguma cena protagonizada por algum herói da nobreza.

Já os grandes feitos militares protagonizados por Júlio César e Macbeth, nas peças homônimas, são ressaltados em palco através do toque da marcha militar. Com seu compasso binário e seus tempos fortes acentuados, a marcha é o estilo musical que nos remete ao ritmo cadenciado de um grupo de pessoas em marcha e, por conseguinte, aos grandes feitos bélicos vividos por esses heróis nos campos de batalha do palco shakesperiano.

Diante dos exemplos apontados, mais do que uma linguagem que dialoga com o teatro shakespeariano na geração de novos sentidos, a música também pode ser entendida como o signo que representa a cultura de uma época. Segundo Henry Raynor, o homem renascentista admirava o moderno e o “moderno” implicava também no recebimento de uma esmerada educação musical. Em *História Social da Música*, Raynor cita Baldassare Castiglione, um dos primeiros teóricos que se preocupou em definir o lugar da música na vida aristocrática renascentista. Diz ele:

Não fico satisfeito com o cortesão se ele não é também músico, e além de sua habilidade e compreensão no livro é também destro em vários instrumentos. Pois, ponderando-se bem, não existe pronta cura e remédio de mentes fracas mais completos e valiosos do que a música. E principalmente nas cortes, onde (além do alívio dos aborrecimentos

que a música proporciona a cada pessoa) muitas coisas são utilizadas para agradar às mulheres, cujos corações ternos e doces logo são penetrados pela melodia e alimentados de suavidade. Portanto, não admira que antigamente como hoje se mostrem inclinadas pelos músicos e tenham a música como o mais aprazível alimento do espírito. (apud RAYNOR, 1981, p.91)

Ambientada na cidade de Verona em pleno Renascimento, o enredo de *Romeu e Julieta* ratifica as palavras de Baldassare Castiglione com relação à música como parte indissociável da vida dos nobres da época. Shakespeare que sempre dialogou com a música em suas peças, no caso de *Romeu e Julieta* em particular, se apropria com muita precisão e liberdade dos gêneros musicais renascentistas, levando-os ao status de signo na peça em tela. O madrigal é o gênero musical que será evidenciado por Shakespeare nesta tragédia, como veremos mais adiante neste artigo.

Em *Romeu e Julieta*, o primeiro encontro dos jovens enamorados acontece em meio a um baile de máscaras, com a presença de música. O emblemático personagem Mercúcio utiliza imagens ligadas à música tanto para descrever o ritual de um duelo como para fazer escárnio da velha ama de Julieta, graças aos registros do madrigal encontrados em suas falas. E, por fim, em uma cena que conta com a presença de Pedro, um criado da casa dos Capuletos e de vários músicos, Shakespeare faz da cena de imbróglio um momento de reflexão sobre a profissionalização desses profissionais ao mesmo tempo em que deglute antropofagicamente uma canção de sucesso à época, incorporando-a nas falas da peça.

Em vários momentos de *Romeu e Julieta*, a gramática musical aparece algumas vezes sublinhando e outras vezes substituindo a ação dramática. Como se pode constatar em uma fala de Mercúcio na qual ele comenta sobre a forma de lutar de Teobaldo de forma irônica, através de elementos próprios da linguagem musical: “Ele luta como quem lê música: respeita o ritmo, o andamento e a proporção. Faz uma pausa mínima, conta um, dois, e o três é no seu peito” (SHAKESPEARE, 2011, p. 61). A cena demonstra que os códigos que estruturam a linguagem musical (tempo, ritmo e tonalidade), equivalem-se aos elementos de uma cena de combate. O jogo semântico da inversão transforma o que seria uma representação musical associada ao elevado e ao sublime, em um signo que representa a violência e a morte. Essa afirmação se concretiza na cena em que Mercúcio utiliza novamente a imagem da música, para desafiar Teobaldo em um duelo que será fatal para ambos. Nesse momento, a espada é associada ao arco do violino e os combatentes ganham os tatus de “menestréis”:



Acordos? Ou acordes? Talvez ache que somos menestréis. Pois se somos nós os menestréis, não espere nada senão discórdia. Com isto é que eu toco o violino que o fará dançar.

(SHAKESPEARE, 2011, p. 77).

Ironicamente, Mercúcio se utiliza de imagens próprias da linguagem musical para ratificar que Teobaldo é um cavalheiro e luta como tal, observando a sequência rítmica do que seria um combate leal. Dessa maneira ele corrobora com a ideia de Castiglione de que um cavalheiro, nos moldes da sociedade renascentista, deveria entender tanto de duelos quanto de música com a mesma destreza.

Além desses registros da gramática da linguagem musical estrategicamente inseridos para pontuar a ação dramática, com relação ao gênero, pode-se afirmar que é o madrigal renascentista e seus variantes o grande som que pontua a ação dramática de *Romeu e Julieta*. Segundo informação de Kiefer, “no terreno da música profana, o madrigal ocupa na Itália – e mais tarde também em outros países – o lugar mais importante, constituindo uma das mais belas manifestações do humanismo renascentista” (KIEFER, 1981, 124). Completamente diferente do madrigal que predominou no século XIV, o madrigal renascentista em suas várias formas – *frottola*, *canzone*, odes e sonetos - encantava por seu caráter dialógico, por sua capacidade de representar desde o acompanhamento de uma canção amorosa até acompanhar o mais satírico dos temas. No estudo intitulado *História e significado das formas musicais*, Kiefer explica que o madrigal foi o produto resultante de vários cruzamentos:

entre as composições profanas, de caráter semi-popular e semi-erudito intituladas **frottolas**. Estas, segundo Paul Lang “nasciam e morriam como mariposas”. O termo “frottola” era usado tanto em sentido genérico – indicando então **strambotti**, odes, sonetos, canzonas e a **frottola** propriamente dita – como em sentido particular, designando “mistura de pensamentos”, “mistura de fatos sem relação entre si”, pois vem de “frocta”. Podemos, por esta razão, falar no grupo da frottola. O madrigal do século XVI originou-se da confluência de vários fatores: do grupo da **frottola**, da **chanson** e da música sacra. (KIEFER, 1981, pp. 124-5)

No caso da *chanson*, uma variação do madrigal de tom mais satírico, pode ser encontrada na cena em que Mercúcio e a ama se encontram, em *Romeu e Julieta*. O diálogo termina com o irreverente Mercúcio entoando a seguinte canção:

*Lebre gelada*

*Lebre safada*

*É boa para jejum*

*Mas lebre surrada*

*Não atrai a moçada*

*Que gela de um em um.*  
(SHAKESPEARE, 2011, p.66)

Os versos acima se encontram longe de representar a canção de amor que imortalizou o madrigal enquanto gênero musical. É, ao contrário, uma canção de escárnio e insulto à Ama de Julieta. Ao comparar a Ama com uma lebre, tem-se outra característica do teatro elisabetano: a imagística de animais, tão ao gosto dos espectadores de então. A conotação sexual está implícita nas entrelinhas. A lebre é um animal conhecido pela fecundidade e a velocidade com a qual procria. Ao entoar esta cantiga Mercúcio deixa claro que ama já foi como uma lebre no passado, mas que agora está “surrada, gelada” e que por isso não atrai mais a moçada.

Um dos indícios que nos leva a inferir que a música utilizada para acompanhar os versos acima tenha sido o madrigal diz respeito à época e ao local da ação dramática: a Itália renascentista, onde ele era o estilo musical mais popular. Outro motivo que reforça a ideia anterior é que a canção de Mercúcio foi composta em função do diálogo da ação que a precede. E, em se tratando de qualquer variante do madrigal (cf. KIEFER, 1981, p.126), as músicas eram compostas em função do texto literário e não o contrário. Se a canção de Mercúcio foi composta em função do texto dramático recortado, isso lembra, e muito, a principal característica do madrigal, em que a música funciona como uma espécie de tradução para o texto dramático, em que o primeiro dita a tonalidade e o ritmo da linguagem musical. Apesar de versar frequentemente sobre letras pastorais ou amorosas, o madrigal também poderia representar o lado satírico e sombrio da alma humana, como se verifica no recorte apresentado da fala de Mercúcio.

Se, na tragédia de *Romeu e Julieta*, inicialmente, Shakespeare introduz o madrigal de forma pouco usual e satírica com o propósito de acentuar o tom da fala de Mercúcio, na comédia *Muito barulho por nada*, o dramaturgo novamente incorpora o madrigal ao texto dramático, porém dessa vez, na sua versão mais tradicional e conhecida; ou seja, na sua forma romântica. Vejamos:

Não suspirem mais, damas, não suspirem mais  
Os homens sempre foram impostores  
Um pé no mar e outro na praia  
Nunca constantes em nada....  
Então, não suspirem mais...e deixem-nos partir  
E sintam-se felizes e bonitas,

Transformando todos os seus lamentos  
Num grito de alegria! Alegria!

Não cantem mais cantigas, não cantem mais  
Sobre coisas mesquinhas e vis  
A traição dos homens sempre existiu  
Desde que as primeiras folhas apareceram  
Então, não suspirem mais...e deixem-nos partir  
E sintam-se felizes e bonitas,  
Transformando todos os seus lamentos  
Num grito de alegria! Alegria!

(SHAKESPEARE, 2005, p.63).

Imortalizada na fala do personagem Baltasar, o madrigal que aparece incrustado nas tramas de *Muito barulho por nada*, é um signo que permite alguns desdobramentos. Pode-se inferir inicialmente que, ao modelizar o madrigal na ação dramática (Ato II, cena iii), Shakespeare o fez primeiro em substituição ao local em que transcorre a ação, a Itália. Em uma segunda acepção, deduz-se que o madrigal também é o signo que indica o caráter profano daquela encenação, no caso uma comédia. E, por fim, o madrigal seria o signo que simbolizava a cultura daquela determinada parte da Itália. No caso da canção retratada por Shakespeare, outro indício que aponta para o seu cunho popular é o registro do bordão “*hey-nonny-nonny*”,<sup>2</sup> uma onomatopeia do inglês arcaico usada como refrão nas canções elisabetanas.

Ora, sabe-se que *Romeu e Julieta* (1595-96) e *Muito barulho por nada* (1598-1599) foram escritas num período muito próximo e que ambas tem o seu enredo dramático situado na Itália renascentista. No entanto, à luz do madrigal, revelam-se as diferenças. Viu-se que, em *Romeu e Julieta*, através do canto de Mercúcio, Shakespeare modeliza uma variação do madrigal, a *chanson*, que estilizava os temas satíricos. Apesar de ser, indiscutivelmente uma variante do madrigal, a *chanson* teria suas raízes fincadas no campo mais popular devido aos seus temas, considerados “menos nobres”. Assim, em *Romeu e Julieta*, a *chanson* funciona também como um signo revelador do caráter do próprio Mercúcio, cuja irreverência é incontestável. Outro dado relevante é que a ação dramática de *Romeu e Julieta* se passa em Verona, no norte da Itália, portanto bem mais próximo da França, país em que a *chanson* teve grande popularidade. Por ser uma região mais fria e como

2 Frase original em inglês e que foi traduzida como “Num grito de alegria. Alegria!”.

o clima interfere visivelmente na cultura, a *chanson* também pode ser entendida como uma representação do humor ácido, característico dos povos de clima mais frio e que encontra em Mercúcio o seu porta-voz ideal.

Em *Muito barulho por nada*, o enredo dramático também é ambientado na Itália, só que desta vez na região de Messina, na ilha da Sicília. Dessa vez, o madrigal modelizado por Shakespeare apesar de ser o signo que representa o local da ação, como acontece em *Romeu e Julieta*, toma outra direção, estabelecendo uma nova relação de semiose com o teatro. Já se disse anteriormente que o madrigal que aparece em *Muito barulho por nada* é uma representação do gênero na acepção clássica do termo. Da mesma forma que a música era composta em função do texto, o madrigal dá o tom da peça em *Muito barulho por nada*, transformando-se no mote da comédia que focaliza as aventuras e desventuras românticas de dois casais, em um enredo que tempera o clima de sedução com pitadas de vingança e traição, no qual, apesar das muitas peripécias vividas pelos personagens, tudo acaba bem.

Em 1993, Kenneth Branagh traduziu para o cinema *Muito barulho por nada*. O madrigal que aparece apenas uma vez como elemento cênico na peça de Shakespeare, graças à percepção de Branagh, teve seu sentido destacado e sua função sónica amplificada, tanto que se transforma na música-tema do filme. Para efeito dessa análise, vamos nos concentrar apenas na cena do jardim, em que Baltasar, a pedido do príncipe D. Pedro, canta o madrigal que se encontra no texto dramático e sobre o qual já nos referimos antes. No filme, percebe-se que este se encontra dividido em duas seções. A primeira delas é cantada por Baltasar em solo, acompanhado apenas de um instrumento de cordas, uma espécie de viola. Fiel aos códigos que estruturam o madrigal, soma-se à primeira voz um conjunto de mais três ou quatro vozes, entoando de forma polifônica, a segunda parte do madrigal. Referindo-se à textura do madrigal, Kiefer ressalta que esse tipo de composição homofônica-polifônica caracterizava a grande média dos madrigais, o que levou a se afirmar que um madrigal era a “homofonia animada polifonicamente” (cf . KIEFER, 1981, p.126).

Após esta breve digressão na qual se verificou a presença do madrigal em outra peça de Shakespeare bem como a expansão sónica do madrigal quando *Muito barulho por nada* foi traduzida para o cinema, volta-se novamente o olhar para *Romeu e Julieta*, desta vez para a análise de uma cena na qual

Shakespeare condensa em um só momento dramático informações sobre a situação dos profissionais da música, trocadilhos linguísticos com a linguagem musical e a apropriação verbal de um madrigal famoso à época.

Trata-se da cena na qual os músicos chegam para tocar na festa de casamento de Julieta e são surpreendidos com a notícia da sua morte. Ao serem informados da morte da heroína, nada mais resta aos músicos senão “guardar a flauta e ir embora” (SHAKESPEARE, 2011, p. 122). Todavia, ao se prepararem para cumprir o intento, são abordados por Pedro, criado da Ama que lhes pede que eles atendam a um pedido seu:

PEDRO            Músicos, música! “Alegrias do coração!”  
                           “Alegrias do coração!” Se querem que eu  
                           viva, toquem “Alegrias do coração!”

1º MÚSICO        Mas por que “Alegrias do coração”?

PEDRO            Ah, músicos, porque sozinho meu coração  
                           só está tocando “Tristezas do coração”. Por  
                           favor toquem qualquer bobagem alegre  
                           para me confortar.

1º MÚSICO        Bobagem nós não tocamos! Menos ainda em horas  
                           como esta. (SHAKESPEARE, 2011, p.122)

Na cena que antecede a fala de Pedro, a Ama encontrara Julieta morta, o que dá o tom de comoção na peça. Para dissolver com o clima de piedade forte que o episódio desperta no público, Shakespeare quebra propositadamente a unidade da peça, rompendo o que seria a categoria aristotélica da catarse, ao justapor uma cena cômica, na verdade um quiproquó, seguida a uma cena trágica.

Na fala de Pedro encontram-se uma série de imagens que celebram a pujança da vida, em oposição à morte. A imagem do coração como signo da vida aparece de forma muito clara no fragmento anterior. Primeiro, Pedro solicita aos músicos que toquem uma canção que se chama “Alegrias do coração”, pedido que surpreende os músicos, por ser essa uma música alegre, completamente destoante do clima de tristeza instalado na cena anterior. Irredutível, Pedro se justifica dizendo que o coração dele só está tocando “Tristezas do coração” e que precisa de uma música alegre para ser confortado. Ao insistir para que os músicos toquem uma canção alegre, Pedro faz uma celebração da vida, em oposição à morte. De forma recorrente, considerando-se a imagem do coração

como a metáfora de um instrumento musical, o jogo semântico produzido entre as palavras coração e tocar (aqui, no sentido de pulsar) lembra o movimento, a cadência da linguagem musical, em que o ritmo, um dos códigos que conferem especificidade à música, fica sugerido pela batida compassada do coração.

No diálogo gerado entre o teatro e a música em *Romeu e Julieta*, encontra-se também a atualização de um gênero teatral muito popular à época do Renascimento: o **interlúdio**, definido por Pavis como sendo “uma composição musical tocada entre os atos de um espetáculo para ilustrar ou variar o tom da peça e para funcionar as mudanças de cenário e de atmosfera” (PAVIS,1999,211). Lembrando que, no teatro elisabetano não se usava a cortina para separar um ato do outro. Logo, a cena dos músicos estrategicamente posicionada no final do quarto ato é o recurso cênico que faz o papel da cortina, na inexistência dessa.

No desfecho da cena dos músicos, apresentada a seguir, além de continuar se apropriando da linguagem musical para alcançar o efeito cômico desejado, Shakespeare modeliza ainda o sistema verbal da praça pública, através da ambivalência semântica das imagens, dos impropérios e das grosserias trocadas entre os músicos e Pedro:

PEDRO Então não tocam?

1° MÚSICO Não.

PEDRO Pois vão acabar sentindo o meu toque!

1° MÚSICO E que toque vai nos dar?

PEDRO Em dinheiro não tocam; só em couro; toco para fora como saltimbancos ordinários.

1° MÚSICO Quem, você? Um criado ordinário?

PEDRO Pois vai sentir a minha adaga ordinária na cabeça. Eu vou dó-ré-mi vocês; pode notar.

1° MÚSICO Se nos mi-fá, vai receber nossas notas.

2° MÚSICO Melhor guardar a faca e usar o bestunto.

PEDRO Vou liquidá-los com uma bestuntada. Dou-Lhes uma surra com bestunto de ferro, e Descanso o ferro da faca. Falem feito homem.  
*Quando a dor o nosso coração matralta  
E a tristeza vem nos oprimir a mente,*

*Então a música com seu som de prata....*

Por que som de prata? Por que “a música

Com seu som de prata?”

O que diz, Simão Viola?

1° MÚSICO Ora, é porque a prata tem um som bem bonito.

PEDRO Muito bem. E você Hugo Rabeca?

2° MÚSICO Eu digo que é “som de prata” porque os músicos tocam por prata.

PEDRO Bom, também. E João do Grito?

3° MÚSICO Eu não sei o que dizer.

PEDRO É mesmo! Você é cantor. Mas eu explico. É “música com som de prata” porque os músicos não ganham ouro para tocar.

*Quando a música com seu som de prata*

*Ajuda a curar tudo de repente.*

(SHAKESPEARE, 2011, pp.122-124)

No recorte apresentado acima, sobressai-se um recurso estilístico bastante utilizado por Shakespeare, com intenção notadamente cômica: os trocadilhos linguísticos. O trocadilho, também conhecido como calembur, é definido por PROPP da seguinte forma:

(...) o calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência. (PROPP, 1992,121).

Na fala de Pedro, o jogo é originado a partir do entorno semântico da palavra **nota**. Em se tratando de uma cena em que se tem a presença de músicos, o primeiro sentido atribuído à palavra nota está vinculado com a escala musical, evidência que se confirma através das notas musicais “ré” e “fá”. Esse sentido, por sua vez, se desdobra em mais dois: primeiro, as notas musicais ré e fá não aparecem isoladamente, mas de forma repetida, o que sugere uma linha melódica, que seria um indício da presença da música. Na segunda parte do trocadilho, a expressão reaparece como “notas argentinas”. Nesse contexto, “nota” ainda sugere elementos da linguagem musical, já que pode ser entendida como uma voz ou som de timbre fino como a prata. No entanto, quando associada

às imagens da prata e do ouro, “nota” passa a designar valor e condição social. Nas palavras de Pedro fica claro que, mesmo tirando os melhores sons dos seus instrumentos (“sons de prata”), os músicos enquanto profissionais ainda não são recompensados a contento, pois não conseguem ver “ouro” com as suas notas.

Cumprindo com o papel de cronista de seu tempo, Shakespeare utiliza também essa fala como uma denúncia em favor da profissionalização do ofício de músico, tema que era motivo de discussão na época. Apesar de já se registrar a presença do músico profissional, cuja mão de obra era absorvida pelas casas nobres das cortes de então, a grande maioria dos músicos era amadora e dedicava a tocar a música popular que era consumida em locais de grande aglomeração, como os teatros, por exemplo.

Com relação aos instrumentos musicais, dois deles se destacam na fala acima: a rabeça e as flautas, instrumentos musicais que ganham o status de signo na trama dramática. A imagem da rabeça aparece por duas vezes em *Romeu e Julieta*. A primeira vez é na cena na qual Mercúcio diz a Teobaldo que esse vai sentir o arco da sua rabeça. Nesse momento, o arco da rabeça está significando a espada. Já na fala dos músicos, o fato de escolher o nome de “Hugo Rabeça” para um deles e o de “Simão Viola” para o outro, faz com que se levantem mais algumas inferências. Sabe-se que Shakespeare era especialista em escolher nomes de personagens que tinham atrelados a si a intenção do efeito cômico. Na longa lista dos personagens shakesperianos, pode-se citar *Pistol*, *Flaute*, *Falstaff*, *Toutchstone*. Ao colocar nomes de instrumentos como sobrenome de seus personagens, além da evidente intenção cômica, Shakespeare presta uma homenagem aos músicos que tocavam aqueles instrumentos, muito populares na Inglaterra elisabetana.

A flauta é outro instrumento musical que aparece na fala de Pedro. Observando-se outras peças escritas por Shakespeare, percebe-se que alguns instrumentos, como a rabeça, por exemplo, aparece de forma recorrente em *Romeu e Julieta* e *A megera Domada*. Já a flauta aparece como indicação cênica tanto em *Romeu e Julieta* como em *Hamlet*. Sendo a música indissociável do teatro elisabetano, como já afirmamos no início desse artigo, bem como a presença recorrente desses instrumentos em várias peças, ratificam o caráter eminentemente popular da música que pontuava o teatro elisabetano de modo geral e a dramaturgia shakesperiana, em particular.



Por fim, ainda na cena em tela, em um determinado momento, Pedro entoava uma canção: “*Quando a dor o nosso coração maltrata/ E a tristeza vem nos oprimir a mente,/Então a música com seu som de prata...*”<sup>3</sup> O fragmento inicial da canção cantada por Pedro, não é uma criação de Shakespeare, como acontece na cena em que Mercúcio canta uma *chanson*. Na verdade, o trecho faz parte de um poema, mais tarde transformado em canção, outra vez um madrigal, de autoria de Richard Edwards (1523-1566).

Filho ilegítimo de Henrique VIII, Edwards foi um dos mais influentes poetas e dramaturgos ingleses de antes de Shakespeare. Além de constituir um inegável recurso cênico, a música citada por Shakespeare devia ser muito conhecida tanto que bastava apenas um pequeno trecho inicial bastava para comunicar ao público a intenção do dramaturgo.

Ao inserir no seu teatro uma canção famosa de um artista contemporâneo e reconhecido, Shakespeare antecipa com esse gesto, a prática que posteriormente, seria conhecida como “antropofagismo”. Séculos depois, assim como Shakespeare, muitos outros artistas livres da “angústia da influência” como teorizou Bloom, passaram a incorporar em suas criações artísticas citações, deles ou de outros, como forma de recurso estilístico.

Certamente, muitas outras conjecturas ainda poderiam ser feitas sobre o diálogo da linguagem musical com o teatro shakesperiano. No entanto, para o propósito deste artigo destacou-se a importância da música para a sociedade

3 Canção original composta por Richard Edwards:

**Where griping grief the heart would wound  
And doleful dumps would thee oppress,  
There Music with her silver sound**

Is wont with speed to give redress  
Of troubled mind for every sore  
Sweet Music hath a salve therefore.  
In joy it makes our mirth abound,  
In grief it cheers our heavy sprites  
The careful head relief hath found  
By Music's pleasant sweet delights  
Our senses, what should say more,  
Are subject unto Music's lore.  
The Gods by Music have their play  
The soul therein doth joy,  
For as the Roman poets say  
In seas whom pirates would destroy  
A dolphin saved from death most sharp,  
Arion playing on his harp.  
A heavenly gift that turns the mind,  
Like as the stern doth rule the ship,  
Music whom the gods assigned to comfort man,  
Whom cares would nip,  
Sith thou both man and beast doth move,  
What wise man then will thee reprove?

renascentista e de como o dramaturgo apropriou-se da linguagem musical para intensificar o significado do seu texto dramático.

Um gênero musical que reverbera através das cenas recortadas é o madrigal. Signo de uma época e de uma estética, o madrigal é explorado ao máximo pelas mãos do dramaturgo que o utiliza ora como um signo satírico e de rebeldia, ora de forma romântica e, por fim, de fora puramente antropofágica, antecipando séculos de estudos críticos sobre o tema.

Diante do que foi apresentado sobre o madrigal, constata-se a força vivificante desse gênero musical, capaz de dialogar com diferentes linguagens e de comunicar-se com diferentes eras. A plasticidade do madrigal enquanto signo foi trabalhada por Shakespeare em vários momentos do seu teatro, gerando sentidos distintos em cada um deles. Mais tarde, traduzido no cinema pelas mãos de Branagh, o madrigal continuou gerando novas relações de semiose, num processo só possível graças ao entendimento do gênero enquanto possibilidade combinatória.

Provando através do diálogo da linguagem teatral com a música a esponjosidade das fronteiras semióticas, Shakespeare edifica um teatro polifônico, em perfeita sintonia com a cultura renascentista, no qual a voz de várias outras linguagens, dentre elas a música se faz ouvir, possibilitando o surgimento de novas redes dialógicas cuja semiose resultante foi discutida neste artigo.

## REFERÊNCIAS

- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. (trad. Simone Lopes de Mello). São Paulo: EDUSP, 1999.
- KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. (Trad. De Barbara Heliodora). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Muito barulho por nada*. (Trad. de Beatriz Viegas-Faria). Porto Alegre: LP&M, 2005.

## SIGNO MITO KUDIYADA KAYAA: QUALISSIGNOS DE UMA TRANSFORMAÇÃO CULTURAL

ZOUEN, Mauricio E.  
NUPS/ UFRR - mauriciozouein@gmail.com

### RESUMO:

Ao destacar a percepção Ye'kuana do mito da canoa como qualidades a serem adotadas, construímos um diagrama mental por meio da teoria dos signos de Charles Sander's Peirce comumente conhecida por Semiótica. Concluímos que os Qualissignos, atuando em determinada mente interpretadora, têm o poder de consolidar, abolir, aperfeiçoar ou criar novos hábitos transformando não apenas o sujeito, mas a cultura onde ele está inserido.

### PALAVRAS-CHAVE:

Semiótica, Percepção, Hábito, Cultura Indígena.

Nosso primeiro contato com a cultura Ye'kuana<sup>1</sup> foi ao prestar serviço militar no Exército Brasileiro, durante o ano de 1983, no 2º Batalhão Especial de Fronteira em Roraima (2º BEF), no extremo norte do Brasil. Mais especificamente no pelotão que abriu a pista de pouso em Auaris, na fronteira com a Venezuela.

Essa pista foi aberta por entre a selva densa para suprir as tropas brasileiras que fazem parte do projeto Calha Norte cujo escopo é “fortalecer a presença nacional” ao longo da fronteira amazônica. Os militares ocuparam o Norte da Calha do Rio Solimões e do Rio Amazonas. Essa ocupação compreendeu 160 quilômetros de largura ao longo de 6,5 mil quilômetros de fronteiras com a Guiana Francesa, Suriname, Guiana, Venezuela e Colômbia.

Esse projeto militar envolve uma faixa de terra de 1,2 milhão de km<sup>2</sup> onde habitam cerca de dois milhões de pessoas, ou seja, um quarto da Amazônia Legal e quase 15% da área total do país. Trata-se de uma região coberta por sumaúmas<sup>2</sup> e cortada por igarapés<sup>3</sup> que servem para a pesca, transporte de

1 No Brasil, a oeste no Estado de Roraima, os Ye'kuana são denominados pelo etnônimo Mayongong e na Venezuela por Makiritares da família lingüística Karib. Habitam na terra indígena Yanomami. Anteriormente os Ye'kuana habitavam apenas a comunidade de Auaris nas proximidades do rio de mesmo nome. Estão a vinte dias de viagem ao norte por meio de canoa, às margens do rio Uraricuera no município de Alto Alegre, onde foi fundada a comunidade de Waikás. Um de seus fundadores foi o senhor Sostenes de Magalhães, avô do atual Tuxaua Eduardo Carlos da Silva e bis-avô de Osmar Carlos da Silva. Em 2009 a comunidade de Waikás é composta por 82 pessoas entre adultos e crianças.

2 *Ceiba pentandra* (L.) Gaertn. (Bombacaceae) Árvore característica da região amazônica, principalmente das áreas inundáveis, atingindo de 30 a 40 m de altura. Apresenta raízes tabulares também, que ajudam na sustentação do vegetal e que podem atingir até 5 m de altura.

(Fonte: <http://www.jbrj.gov.br/ebendinger/trilhas/54.htm>) acesso em 25/03/2007

3 Riacho

instrumentos, pessoas e comunicação entre as comunidades. Os trajetos são percorridos por meio da canoa carpitada, na maioria das vezes, no pau louro<sup>4</sup>.

O sábio historiador<sup>5</sup> Ye'kuana é responsável por perpetuar a cultura da comunidade mediante a narração de mitos. Um deles, o mito da canoa, remonta aos tempos ancestrais cuja história configura hábitos da mesma maneira que os modifica entre os Ye'kuana.

A canoa é o principal instrumento fabricado pela sociedade indígena Mayongong, da família lingüística Karib, que está dividida em dois países. Na Venezuela, conhecidos por Makiritares são mais de 3.000. No Brasil, são denominados Ye'kuana. Acham-se, em sua maioria, a oeste no Estado de Roraima, em terra indígena Yanomami, na comunidade de Auaris, e não passam de 400.

Essa discrepância entre o número de pessoas da Venezuela e do Brasil se dá pela diferença cultural entre os dois países. Enquanto o primeiro incentiva sócio, econômico, político e culturalmente os indígenas, o segundo os mantém em regime de tutela, negando-lhes o direito pleno.

No momento em que começou a escassez de caça e de pesca em Auaris, três famílias decidiram buscar um novo local para se estabelecerem. Foi, então, que a vinte dias de viagem ao norte de Auaris por meio de canoa, que em língua materna denomina-se Kudiiyada, às margens do rio Uraricuera,

culturais e econômicas com outras comunidades de línguas e culturas diferentes. É importante ressaltar que o contato com os não índios<sup>6</sup> fez que serrotes, martelos e pregos fossem incorporados não apenas à carpintaria da canoa, mas também, como signos no mito Kudiiyada Kayaa.

A semiotização de instrumentos e signos do homem branco<sup>7</sup> que influencia na conduta de jovens indígenas Ye'kuana desencadeia uma sucessão de eventos que promovem o desenvolvimento e a evolução, boa ou má daquela cultura. A falta de contadores de história, a utilização da medicina, o consumo de comidas e bebidas e a vontade de aprender sobre a vida do não índio servem de reflexão para a análise da composição do Signo Mito Kudiiyada Kaya utilizando o pragmaticismo Peirceano (1983, 1977, 2000).

O mito da canoa é um signo que não se desvanece, não se desbota, não perde a qualidade na memória tornando-se um lugar comum, um conceito

4 Yadii'ja.

5 Inchomotawaanojo'nato

6 Yadanawichomo

7 Yadanawi

preconcebido, difundido entre os Ye'kuana. Pelo contrário, o Signo Mito Kudiiyada Kayaa está sempre se renovando, se adequando e gerando, com base em suas qualidades, novos signos para representar a canoa, não apenas como um instrumento de transporte e sim como um signo que conduz a história de um povo.

A análise do Signo Mito Kudiiyada Kayaa possibilitou entender a função do mito narrado pelo sábio historiador em determinar hábitos e mudanças de hábitos no contexto Ye'kuana de Waikás. Por conseguinte, desvendou o percurso dos correlatos do signo, ou seja, fundamento do signo, objeto semiótico e interpretante, até a constituição de hábitos. Esses hábitos estimulados por meio do Signo Mito Kudiiyada Kayaa podem mostrar, por sua vez, que o grau de interferência de signos e instrumentos de não índios influencia toda a cultura e está intrinsecamente relacionada com a perda da identidade Ye'kuana.

O Mito Kudiiyada Kayaa, na instância da Primeiridade, ou seja, a qualidade, a possibilidade e o acaso, despertam sentimentos como o respeito. A Secundidade é a instância limitadora da possibilidade encontrada na Primeiridade do mito. A Secundidade dimensiona a alteridade do Percepto. É a instância que restringe: Respeito à sabedoria. A interface entre a possibilidade e sua limitação é conseguida por meio de uma matriz mental de hábitos. Essa matriz, ou Terceiridade, é responsável (Gráfico 01) pelo sentido de mediação, que, de acordo com Peirce (CP 1.340): “é consciência de um meio termo ou processo, pelo qual alguma coisa, não-*self*, é reunido na consciência. Toda consciência de um processo pertence a este sentido de mediação”. Nessa instância da Terceiridade, o Ye'kuana compreende que o mito ensina aos mais idosos e ao Föwai. É o que se percebe na seguinte passagem do mito: “[...] Somente as mulheres e homens de mais idade possuem mada, na roça, no quintal ou na cabaça. Por causa de pintura rezada pelo rezador que a jiboia tem medo de kudiiyada”.

Continuando no roteiro estabelecido por Peirce<sup>8</sup>, são as Categorias Cenopitagóricas que governam a Ciência Normativa.

[...] sendo a Ciência normativa em geral a ciência das leis de conformidade das coisas com seus fins, a **estética** considera aquelas coisas cujos fins devem incorporar qualidades do sentir, enquanto que a **ética** considera aquelas coisas cujos fins residem na ação, e a **lógica**, aquelas coisas cujo fim é o de representar alguma coisa (PEIRCE, CP 2.129).

A ação do Föwai está na narração do mito. Especificamente, nesse trecho “Quando sonhamos ruim, aí que tem que rezar mesmo, para que não aconteça

8 Ver capítulo 3 subitem 3.3 p.52

alagação” o Sábio Historiador apresenta uma circunstância que causa temor. O sonho ruim representa a proibição de utilizar a kudiiyada.

Na Lógica ou Semiótica peirceana, o Objeto Semiótico Kudiiyada, ou ente *alter* impregna com sua generalidade sensível o Signo Mito Kudiiyada Kayaa, em outras palavras, passa uma procuração para que o Signo possa representá-lo de alguma maneira.

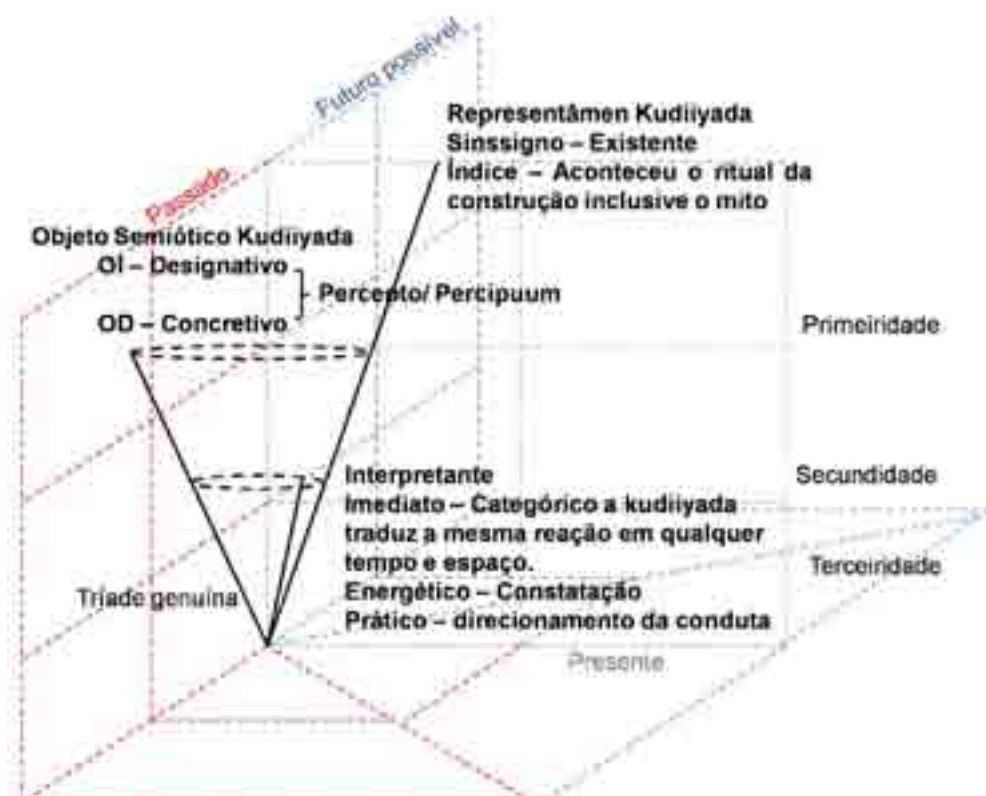


Gráfico 01 – Os correlatos e suas ações/relações. Matriz mental em relação das categorias peirceanas

Fonte: Maurício Zouein

O Representâmen, ou ideia de como surgiu a Kudiiyada, por sua vez, determina um terceiro, o Interpretante, a reação, a constatação e a conduta em relação à Kudiiyada. Essa ação/relação, entre os correlatos Objeto Kudiiyada, Signo e interpretante causada na mente interpretadora é a Semiose.

O Signo Kudiiyada possui três Interpretantes; são eles: O interpretante representado por meio de suas qualidades; o interpretante como ele é produzido, o esforço mental que o Ye'kuana faz frente à Kudiiyada; e seu interpretante em si mesmo, ou a conduta que o Ye'kuana possui em relação à Kudiiyada. O que realça a relação com as Categorias Cenopitagóricas: O Interpretante Imediato

corresponde à Primeiridade, O Interpretante Dinâmico à Secundidade e o Interpretante Final à Terceiridade. Acrescenta Peirce (CP 2.92) “[...] não é preciso que o interpretante deva realmente existir. Um ser *in futuro* será suficiente” para que exista uma ação/relação triádica (Gráficos 02 e 03).

A transformação cultural começa por meio da introdução de instrumentos e signos dos não-índios em Waikás como será vista nas próximas páginas. Toda via, os signos dos não-índios se embrenham na ação/narração do mito por parte do Föwai. E consideramos o mito como estimulador de hábitos dentro da comunidade.

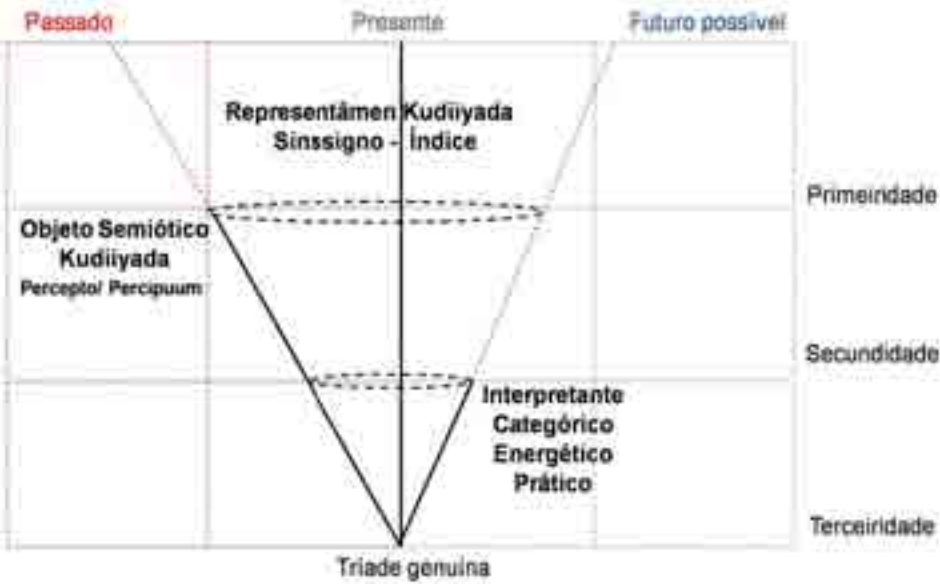


Gráfico 02 – Necessidade futura do interpretante (Ângulo 01)  
 Fonte: Maurício Zouein

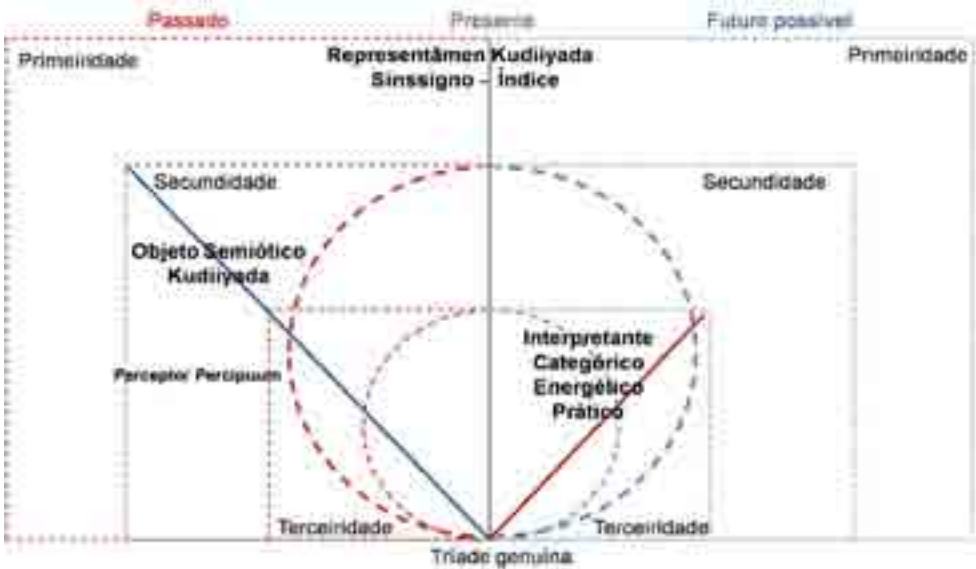


Gráfico 03 – Necessidade futura do interpretante (Ângulo 02)  
 Fonte: Maurício Zouein

A palavra hábito origina-se do vocábulo grego *éthos*, localizada pela primeira vez em Homero, significando *habitat* (LIMA, 2008), ou seja, permanência acomodada contraída pela frequência de uma tradição ou costume. De acordo com Lima (2008, p.53), “O fato de *éthos* ser raiz tanto de *habitat* quanto de hábito traça um vínculo etimológico marcante a sugerir o quanto hábitos são capazes de moldar e predizer nossa conduta”. No entanto:

[...] longe de funcionar como força inflexível à qual as ações devem se conformar, o hábito é um princípio-guia, uma força viva, uma orientação geral que conduz nossas ações, sem aprisioná-las em uma moldura fixa. É por isso que há sempre uma certa margem de flexibilidade na maneira como as ações são reguladas pelos hábitos. É por isso também que os hábitos podem ser rompidos, com muito mais frequência e intensidade no universo humano. Isso ocorre porque, em todo o universo, não há nada mais plástico do que a mente humana, hábil para abandonar e adquirir novos hábitos (SANTAELLA, in COGNITIO, volume 5 – número 1, p.80).

Peirce (CP 6.145) descreveu o hábito da seguinte forma: “é a especialização da lei da mente por meio da qual uma ideia geral adquire o poder de excitar reações. [...] Isso é realizado por um processo psíquico que tem a forma da inferência hipotética”. O autor prossegue: “Por inferência hipotética entendo [...] uma indução a partir de qualidades”. Os Qualissignos de uma transformação cultural estão na crença que, por sua vez, habita o interior da consciência.

O comportamento do Ye’kuana é a exteriorização dessa crença. Ou melhor, são as ações e reações usuais estimuladas por meio da força de uma ideia geral.

Em janeiro de 1892, em artigo publicado no *The Monist*, intitulado a “Lei da Mente” (PEIRCE, 1892, vol. II, p 533-559 apud ROSA, 1998 p.243) Peirce levanta a seguinte questão “Como pode uma ideia passada encontrar-se presente?” e o próprio Peirce a responde:

Não através de um substituto. Portanto, apenas por percepção direta. Por outras palavras, para se encontrar presente ela deve *ipso facto* encontrar-se presente. Isto é, ela não deve encontrar-se completamente passada; ela apenas pode ir-se tornando infinitesimalmente passada; menos passada que qualquer data assinalável. Somos assim levados a concluir que o presente está conectado com o passado através de uma série de passos infinitesimais (PEIRCE, 1892, vol. II, pp 533-559 apud ROSA, 1998 p.245).

Em relação à transformação cultural sofrida pelo Ye’kuana de Waikás, essa conexão a que Peirce se refere pode ser representada graficamente da seguinte forma (Gráfico 04):



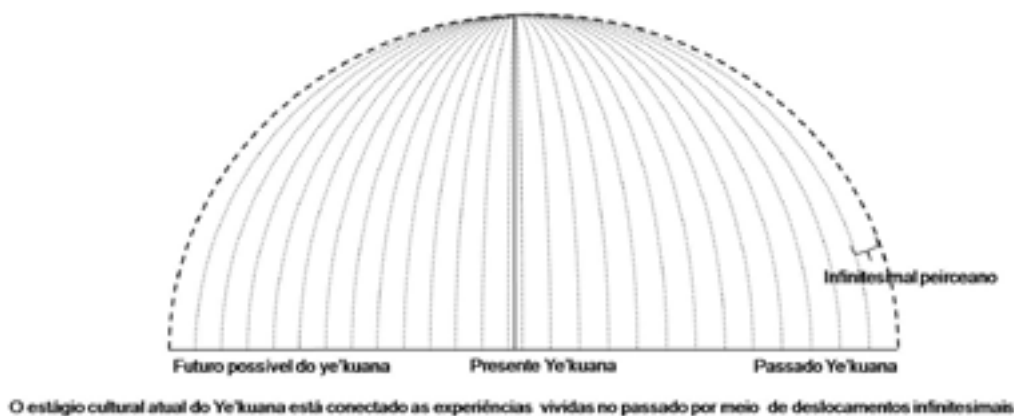


Gráfico 04 – Infinitesimais peirceanos  
Fonte: Maurício Zouein

A segurança que a crença estabelece nos Ye'kuana os leva a um estado de satisfação e calma que dificilmente se liberta ou se troca por outra crença em qualquer outra coisa. Ou seja, a crença no mito Kudiiyada Kayaa não só orienta, mas determina ações. É o que encontramos nessa parte do mito analisado:

Quando sonhamos ruim, ai que tem que rezar mesmo, para que não aconteça alagação. Na reza você fala, que você esta navegando naquela Kayaa<sup>9</sup> para que a jibóia tenha medo da tua kudiiyada, a jibóia não fazer alagar a kudiiyada na cachoeira durante a viagem. Se sonhar com mulher não pode viajar de kudiiyada por ser perigoso e pode acontecer alagamento de kudiiyada. Você fala também, quando tiver rezando, que Ariranhas tinham armas e remos chamados Edaatookomo. Mas o remo<sup>10</sup> também pode ser chamado de Kadaatuweeni. O remo e arma deles tinham a mesma pintura da kudiiyada para espantar a jibóia<sup>11</sup>.

Percebemos que, por mais que o Föwai proporcione as regras para uma boa viagem, existe a possibilidade de algo dar errado. Em outras palavras, esse estado de satisfação pode ser interrompido quando algo inesperado acontece, ou aquilo que poderia acontecer acabou não acontecendo. A dúvida traz consigo a intranquilidade. Sentimos-nos incomodados, irritados e procuramos outra crença (PEIRCE CP 5.373). Essa procura ou investigação que acontece por meio do desconforto é o pensamento (PEIRCE CP 5.374). A superação da dúvida só acontece quando, por meio do pensamento, organizamos novas formas de agir comprovadamente eficazes no contexto em que estamos inseridos. Essa é a condição em que uma nova crença se estabelece. Nossas ações voltam a ser determinadas e um novo hábito surge por vezes inconscientemente. Porém:

Para que a função do signo seja preenchida e para haver o crescimento da potencialidade da idéia, sua corporificação deve se dar não apenas

9 Canoa ancestral

10 Feena

11 Weyu

por meio de símbolos, mas também de ações, hábitos e mudança de hábitos. Pois bem, na potencialidade há primeiridade; na corporificação, há secundidade, e, na idéia há terceiridade. Os três juntos compõem aquilo que Peirce passou a considerar como *summum bonum* estético (SANTAELLA, in COGNITIO, volume 5 – número 1, p.82).

O Pragmaticismo peirceano está em constante movimento pelo qual as coisas se transformam. É a mudança de hábito do Ye'kuana em relação ao mito como símbolo da própria cultura que determina o movimento constante dos Interpretantes Dinâmicos rumo ao Interpretante Final (Gráfico 05), “algo que é idealmente pensável, mas concretamente inatingível visto que a razão criativa é algo em permanente metabolismo e crescimento (SANTAELLA, in COGNITIO, volume 5 – número 1, p.83)”.



Gráfico 05 – O movimento constante dos Interpretantes Dinâmicos rumo ao Interpretante Final  
 Fonte: Maurício Zouein

A maneira de agir, de buscar ou pesquisar, por meio do pensamento a superação da dúvida acontece a partir do momento em que...

As deduções, que baseamos na hipótese que resultou da Abdução, produzem previsões condicionais concernentes à nossa experiência futura. É importante ressaltar que inferimos por Dedução que, se a hipótese for verdadeira, quaisquer fenômenos futuros de determinadas descrições devem apresentar tais e tais características. Instituímos, portanto, um curso de quase experimentação a fim de levar estas previsões a teste e, assim, formar a nossa avaliação final do valor da hipótese. Denomino de indução à totalidade deste procedimento (PEIRCE, CP 7.115)

É o confronto com a experiência do ye'kuana com aquilo que o mito descreve como fato que define o falso do verdadeiro, o que serve do que não serve o que é bom ou ruim. O procedimento de construção de hábitos é um princípio que se completa com as três fases, abdução, dedução e indução. Da mesma forma que o signo em sua tríade genuína (Gráficos 06 e 07).



Gráfico 06 – Tríade genuína (ângulo 1)  
 Fonte: Maurício Zouein

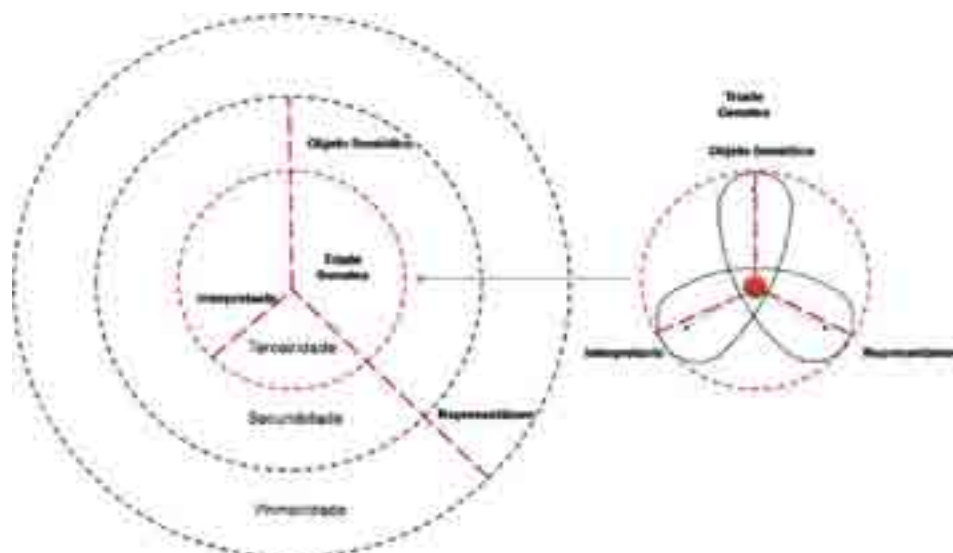


Gráfico 07 – Tríade genuína (ângulo 2)  
 Fonte: Maurício Zouein

As ações exercidas pelo Ye'kuana por meio do mito Kudiyada Kayaa e as que poderão ser exercidas são reflexos da crença. Tais ações são submetidas

ao exame de veracidade cotidianamente. Essa maneira de compreensão aproxima-se do que Peirce (CP 5.249) denominou de Pragmaticismo, “[...] dizer que vivemos pela ação enquanto ação, independente do pensamento que ela veicula, equivaleria a dizer que não existe algo como um propósito racional”. O que proporciona o seguinte diagrama (Gráfico 08):



Gráfico 08 – Diagrama mental  
 Fonte: Maurício Zouein

Esse diagrama, no gráfico 08, mostra a relação entre o Interpretante Dinâmico Lógico, Objeto Imediato Copulante e o Percipuum afetando o Ye’kuana. Percebemos que a verdade da ação está sempre no Interpretante Final; portanto, inalcançável, enquanto a realidade, a ação concretizada está no passado. Isso leva a crer no distanciamento entre a verdade e a realidade. A relação entre esses correlatos que causam a Semiose é mais bem visualizada no gráfico 09:

2-Objeto Semiótico	1-Representâmen	2-Objeto Semiótico	2-Objeto Semiótico	3-Interpretante	3-Interpretante	3-Interpretante
2.5- Objeto Dinâmico			2.4- Objeto Imediato	3.1- Interpretante Imediato	3.2- Interpretante Dinâmico	3.3- Interpretante Final
2.5.1- Objeto Abstrativo	1.1- Qualissigno	2.1- Ícone	2.4.1- Descritivo	3.1.1- Hipotético	3.2.1- Emocional	3.3.1- Gratificante
2.5.2- Objeto Concretivo	1.2- Dinossigno	2.2- Índice	2.4.2- Designativo	3.1.2- Categórico	3.2.2- Energético	3.3.2- Páthico
2.5.3- Objeto Necessitante	1.3- Legissigno	2.3- Símbolo	2.4.3- Copulante	3.1.3- Relativo	3.2.3- Lógico	3.3.3- Crítico

Gráfico 09 – Relações entre os correlatos Representâmen, Objeto Semiótico e Interpretante de acordo com as Categorias Cenopitagóricas  
 Fonte: Maurício Zouein

Partindo dessa prerrogativa, todo o Legissigno em sua Terceiridade carrega consigo elementos da Secundidade ou Sinssignos e da Primeiridade Qualissignos. O Representâmen, sendo um Qualissigno, se relaciona com seu

Objeto Dinâmico Abstrativo por meio do Objeto Imediato Descritivo. Uma vez que o Representâmen é um Qualissigno, a mediação, seu terceiro é um Interpretante que contém um primeiro de um primeiro interpretante, ou seja, o Interpretante Imediato Hipotético. O primeiro de um segundo que é o Interpretante Dinâmico Emocional e o Interpretante Final Gratificante é o primeiro de um terceiro.

O Interpretante Dinâmico Lógico contém em sua Secundidade o interpretante Dinâmico Energético, que, por sua vez, contém em sua Primeiridade o Interpretante Dinâmico Emocional, cuja relação tem origem num signo de qualidade. Sendo o hábito:

[...] a especialização da lei da mente por meio da qual uma idéia geral adquire o poder de excitar reações. [...] Isso é realizado por um processo psíquico que tem a forma da inferência hipotética. Por inferência hipotética entendo [...] uma indução a partir de qualidades (PEIRCE CP 6.145).

Entendemos que os Qualissignos impregnados por todo Signo Mito Kudiiyada Kayaa fazem desse mito a fonte das crenças e hábitos dos Ye'kuana. Símbolo de uma sociedade em constante transformação cultural.

Analisamos o Signo Mito Kudiiyada Kayaa, no seu papel de Qualissigno, compreendido como conjunto de inferências abduativas, de modo a demonstrar sua função em determinar hábitos e mudança de hábitos no contexto Ye'kuana de Waikás.

Foi possível verificar na análise que o Signo Mito Kudiiyada Kayaa, a princípio, é um Símbolo que representa a crença, a tradição, a cultura de um grupo étnico. Mas, em se tratando de um signo de Terceiridade possui em sua constituição elementos de Secundidade – Índice –, e elementos de Primeiridade – Ícone – que proporciona ao Símbolo característica de um Signo Genuíno em relação ao objeto que representa.

Todavia, o Signo Mito Kudiiyada Kaya, como narrativa elaborada pelo Föwai, possui as características de Legissigno em relação ao próprio Signo. Assim, enquanto Legissigno Simbólico, o Mito Kudiiyada Kayaa contém o Sinssigno e o Qualissigno, conferindo a característica de Signo Genuíno ao Legissigno Simbólico Mito Kudiiyada Kayaa. Neste, por sua vez, encontramos argumentos tais como: “Foram as ariranhas que curaram todas as águas, e até o mar que existe no planeta terra quando estavam estragados”. O que implica sustentar, por causalidade mítica, que toda a água limpa é limpa porque uma ariranha que a limpou. Ou seja, o mito recebe atributos de um Legissigno Simbólico Argumental Mito Kudiiyada.

O Föwai, ao narrar o Signo Mito Kudiiyada Kayaa, está ensinando ao Ye'kuana as qualidades da cura e a transformação do meio ambiente, as qualidades da fauna e flora que rodeiam o orbe familiar Waikás. “Eu, Vicente Rodrigues Yuruana Ye'kuana neste momento estou falando sobre a construção da kudiiyada, e, também sobre a cura da água pelas ariranhas”.

Por meio do fenômeno da participação pudemos apreender o papel das ariranhas: “A primeira ariranha que fez canoa é chamada de Edaakuni [...] Lá elas fizeram tudo. Tinta e o óleo. A tinta era feita de ködaayu, o dono dessa tinta para pintar a kudiiyada era o Edaayucwaawa”, podem ser internalizadas pelos Ye'kuanas. A qualidade do saber sendo repassada por meio de exemplos através do mito: “Hoje em dia, nós também podemos fazer igual aquela kudiiyada kayaa”.

Todos os Qualissignos que se entrelaçam no Signo Mito Kudiiyada Kayaa se manifestam na crença Ye'kuana em seus mitos. O mito desperta a inferência Abdutiva do Ye'kuana durante a Semiose. Tal inferência é testada posteriormente por dedução, para, com isso, o Ye'kuana chegar a uma inferência indutiva sobre os orbes mítico e familiar representados por aquela Semiose. Todo esse processo é materializado nos hábitos existentes em Waikás.

À medida que instrumentos e signos de não-índios são introduzidos na cultura Ye'kuana surgem novas inferências abdutivas quando se deparam com circunstâncias inusitadas, que, até certo ponto, são explicadas pela suposição.

Esse processo evolutivo, que no pragmaticismo peirceano acontece por meio do Tiquismo, Anancismo e Agapismo, revela as causas da mudança de hábitos. A primeira causa é o prazer, a satisfação do Ye'kuana em adquirir novos conhecimentos; a segunda causa o empenho ou a necessidade em manter tais conhecimentos; e, por fim, a afinidade aglutinadora que demanda a terceira causa ou a boa vontade.

Os hábitos são determinados, modificados ou adquiridos por meio dos Interpretantes, especificamente o Interpretante Dinâmico Lógico, mediador do Legissigno com seu objeto. Fica sob responsabilidade do Interpretante Final Crítico do Signo Mito Kudiiyada Kayaa o controle crítico deliberado sobre os hábitos e crenças dos Ye'kuana.

Hoje os encaixes de madeiras na Kudiiyada são substituídos por pregos. Os remos, que outrora representavam as armas das ariranhas, são substituídos pelos motores de popa. Os adornos ritualísticos são substituídos por óculos escuros e a camiseta de um determinado time de futebol.

Os Qualissignos não estão presentes apenas na narração do Mito Kudiiyada Kayaa. Os Qualissignos são encontrados nos sons do vento, no cantar dos pássaros, no rangido das árvores que se roçavam, no murmurinho dos Ye'kuanas durante a narração. Essa qualidade de compartilhamento com a voz do narrador parece ter sido presa na caixa de som utilizada pelo Föwai abafando os elementos da natureza e proporcionando o som metálico do artificial.

Na análise semiótica peirceana empreendida, encontramos nosso limite através do mito Wätunnä. É uma qualidade dos Ye'kuana buscarem novos conhecimentos, novas culturas, aprimorar suas tecnologias.

Mantivemo-nos sob a égide dos hábitos e das mudanças de hábitos atribuídos ao Mito de origem da canoa indígena Kudiiyada Kayaa. Entretanto, durante o tempo de análise, deparamo-nos com uma questão de suma importância. O Föwai Vicente Rodrigues Yuruana Ye'kuana com idade avançada não possui um substituo. O que será da cultura Ye'kuana sem o seu Sábio Historiador? É uma questão que pode interessar a vários ramos das ciências; Psicologia, Antropologia, Sociologia, Comunicação etc. Mas, se aprendemos algo durante essa pesquisa, foi a qualidade do respeitar o outro... Seja Indígena ou não.

## REFERÊNCIAS

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

\_\_\_\_\_. *Antologia filosófica. Trad., prefácio e notas de Antônio Machuco Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

\_\_\_\_\_. *Collected Papers, compilação em CD ROM*. Indiana University. 2000

\_\_\_\_\_. *Escritos coligidos*. São Paulo, ed. Nova Cultural, 4.ed., 1989, trad. Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e Filosofia*. Cultrix, São Paulo 1992

\_\_\_\_\_. *Semiótica. Perspectiva*, São Paulo, 1990

## SIGNOS ICÔNICOS DA ARGUMENTAÇÃO: UM PASSEIO SEMIÓTICO PELAS CARTAS DOS LEITORES

FREITAS, Maria Noêmi F. C.  
UERJ - freitas.noemi@gmail.com

### RESUMO:

Estudo dos elementos constitutivos da argumentação, voltado para as funções-valores dos signos icônicos decorrentes do projeto do texto. Orientação apreciativa na enunciação. Natureza metafórica da linguagem, assentada na noção de iconicidade do signo de Peirce. Importância da produção de inferências na leitura de textos. Parâmetros da argumentação. Iconicidade verbal na atividade de leitura. Peculiaridades do gênero *cartas dos leitores*.

### PALAVRAS-CHAVE:

Iconicidade verbal, Argumentação, Orientação apreciativa, Leitura, Ensino

### INTRODUÇÃO: APONTAMENTOS DA SEMIÓTICA DE PEIRCE E DA ICONICIDADE VERBAL

A nossa compreensão do mundo e da realidade dá-se por processos sígnicos. Simões (2009) propõe compreender a dupla e complexa articulação dos signos: no plano da referência externa – do contexto – e das relações internas – do cotexto, por meio do estudo da iconicidade, tendo como suporte a semiótica de Peirce, de base fenomenológica e pragmática, e a Filosofia da Linguagem. Nessa ótica, interpretação é experiência, no sentido de que ela está sujeita a se transformar frente aos fatos.

Simões acredita que, aprofundando a relação do homem com a Semiótica, é possível “construírem-se matrizes de interpretação dos sistemas de valores que regem as sociedades contemporâneas”, a partir dos quais se torna possível um melhor entendimento entre os indivíduos (cf. Simões, 2009: 33).

Na definição básica de Peirce, “signo ou *representamen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”. Mas isso ocorre na forma de um processo *ad infinitum*, denominada, por Peirce, semiose (ilimitada). Esse processo é dinâmico, passa por uma cognição em que sucessivos signos são produzidos na mente. O *representamen* é o primeiro correlato da tríade que representa o processo semiótico. O segundo correlato é o *objeto* e o terceiro correlato é o *interpretante*. A semiose é ativada ao realizar essa tríade. Então,



dá-se a *representação*, que é a atividade de “Estar no lugar de, ou seja, estar em relação tal com outro que, para certos propósitos, alguma mente o tratará como se fosse aquele outro” (Peirce, CP.2.273, *apud*: Ferraz, 2009). Essa representação é a relação que se estabelece, na semiose, entre o *representamen* e o *objeto*, passando por uma cognição que se realiza no nível do *interpretante*.

A premissa inicial é de que “qualquer signo se funda a partir de uma imagem mental de algo”. Essa imagem primeira é um ícone, cujo conhecimento se torna possível por intermédio da sua representação por um ícone de segunda (hipoícone), ou seja, a re(a)presentação do objeto pensado por um sinal material sonoro (na fala) ou gráfico (na escrita) (cf. Simões, 2009: 68). Isso justifica o tratamento icônico das *marcas* linguísticas (os signos que buscamos), que, a nosso ver, funcionam como a materialização dos “mecanismos utilizados na organização verbal-material do raciocínio” (Simões, 2009: 73).

Em termos práticos, entendemos que a Semiótica, especialmente a noção de iconicidade verbal que apontamos, vai-nos instrumentalizar para a produção de sentidos na leitura, com base na análise das funções-valores que os signos icônicos, eleitos pelo produtor do texto a partir de uma “imagem mental” dos objetos correspondentes, adquirem na construção da argumentação. Por isso, adotamos essa iconicidade como construto teórico para a nossa análise. O domínio desse modelo teórico e da prática dessas análises facilita a compreensão dos mecanismos e relações que estruturam os signos, pois estabelece um diálogo entre os processos cognitivos e a estruturação textual, permitindo a inferência de projetos comunicativos subjacentes (cf. Simões, 2009: 62). Investigar a iconicidade é tentar captar esses processos discursivos carregados de funções e valores, cuja representação se dá por meio de signos icônicos da linguagem.

As funções e valores a que nos referimos emergem da potencialidade expressivo-sugestiva dos signos icônicos e nada são senão expressões das ideias e ideologias veiculadas pela matéria verbal. Essa potencialidade é condicionada pelo nível de eficácia do material linguístico, que é o principal mediador da interlocução. O signo icônico é, nessa perspectiva, a representação plástica, modelar (por similaridade), das ideias ou ideologias veiculadas (cf. Simões, 2009: 77). No nosso caso, interessa-nos tratar o potencial icônico do signo verbal, que se situa no plano sensível da *metáfora linguística*, como matéria capaz de nos informar sobre o projeto argumentativo do texto.

A iconicidade com a qual trabalhamos encontra-se em dois níveis: o concreto (iconicidade diagramática<sup>1</sup>) e o abstrato (iconicidade imagética e iconicidade metafórica) – estas últimas são produtos de operações subjetivas e situam-se no plano icônico-indicial e no plano icônico-simbólico, respectivamente. Todas essas modalidades fundam-se na plasticidade e podem ser detectadas numa interpretação pautada na motivação funcional dos signos (cf. Simões, 2009: 76-77).

O objetivo deste estudo é identificar elementos constitutivos da argumentação, com base na análise da iconicidade verbal, pela observação das funções-valores dos signos que os representam e dos efeitos que produzem na interpretação, tendo como fundamentos teóricos: os princípios da argumentação, os parâmetros da iconicidade e da iconicidade verbal e as características do gênero *cartas dos leitores*, selecionado para análise.

Definimos elementos icônicos da argumentação como aqueles que, captáveis por meio de inferências, a partir de signos icônicos escolhidos pelo enunciador, são capazes de provocar, em nossa mente, um raciocínio coerente com os valores que estão sendo negociados na interação, através de relações identitárias, com a finalidade de nos convencer, ou seja, de que nos tornemos partidários do ponto de vista apresentado, que está fundamentado pelos argumentos em questão.

Na perspectiva da Linguística Textual, tratando do “jogo” da produção de sentidos, Koch reconhece que:

*A produção de inferências desempenha um papel particularmente relevante. Nenhum texto apresenta de forma explícita toda a informação necessária à sua compreensão: há sempre elementos implícitos que necessitam ser recuperados pelo ouvinte/leitor por ocasião da atividade de produção de sentido. Para tanto, ele produz inferências: a partir dos elementos que o texto contém, vai estabelecer relações com aquilo que o texto implica, preenchendo as lacunas que ele apresenta, recorrendo para tanto: a) ao seu conhecimento de mundo (conhecimento “enciclopédico”) (...) b) aos conhecimentos comuns (“partilhados”) (...). (Koch, 2001: 26.)*

A autora lembra, ainda, que, por depender desses conhecimentos para a produção das inferências, diferentes leitores podem fazer leituras diferentes e até um mesmo leitor pode fazer diferentes leituras em diferentes momentos.

## ENTENDENDO A ARGUMENTAÇÃO

### 2.1- Parâmetros iniciais: todo dizer é argumentativo e dialoga com outro dizer.

Do ponto de vista da iconicidade verbal,

o *projeto de dizer*, em última análise, é a apresentação e defesa de um

1 Sobre essa modalidade, ver: Simões, 2009: 83.

ponto de vista, ou de uma tese sobre algo. Logo, é a intenção originária de persuadir alguém a aceitar algo como válido e, por conta disso, passar a proceder de uma dada maneira. (Simões, 2007: 57, 2009: 93)

Essa visão semiótico-pragmática, baseada em Searle (1984), supõe que a linguagem é fundamentalmente argumentativa.

Anscombe & Ducrot (1988) propõem que se repense as possibilidades de encadeamento argumentativo no estudo da língua, e não que as abandonemos a uma teoria extra-linguística. Essas possibilidades são, para eles, determinadas por um ato particular de linguagem, o ato de argumentar, e estão presentes na estrutura linguística dos enunciados:

Um locutor faz uma argumentação desde que ele apresente um enunciado E1 (ou um conjunto de enunciados), como destinado a fazer admitir um outro (ou um conjunto de outros) E2. (...) A estrutura linguística de E1 deve, além disso, satisfazer a certas condições para que ele seja apto a constituir, no discurso, um argumento por E2. (Anscombe & Ducrot, 1988: 8 – trad. livre.)<sup>2</sup>

Nessa linha, um locutor constrói uma argumentação quando ele apresenta um enunciado capaz de autorizar um outro enunciado, implícito ou explícito. Desse modo, os encadeamentos argumentativos possíveis num discurso são leis para a estrutura linguística dos enunciados e não somente informações que eles veiculam (cf. Anscombe et Ducrot, 1988: 9). Por outro lado, na perspectiva da iconicidade verbal, esses encadeamentos - seja na materialidade linguística, seja no plano das inferências - acabam servindo, na interpretação dos textos, como fontes de informação sobre o projeto argumentativo.

Essa visão preliminar de Anscombe e Ducrot deflagra o caráter dialógico da argumentação em dois sentidos: além do discurso de influência sobre o interlocutor, com finalidade de (e, ao mesmo tempo, constituindo atos de) consolar, persuadir, convencer, fazer agir, importunar ou constranger, etc. (cf. Anscombe & Ducrot: 1988:7), o encadeamento argumentativo a que esses autores se referem é, em si mesmo, dialógico, à medida que os enunciados se alternam, interagem e exercem ação, uns sobre outros.

Perelman destaca outro aspecto dialógico da argumentação. Para ele, argumentar é “fornecer argumentos, ou seja, razões a favor ou contra determinada tese” (Perelman, 1987: 234). A argumentação é necessariamente situada, deve levar em conta o auditório, as suas reações e os efeitos que possa incitar: uma ação imediata ou a predisposição para uma ação eventual.

<sup>2</sup> Texto original: *um locuteur fait une argumentation lorsqu'il presente un énoncé E1 (ou un ensemble d'énoncés) comme destiné à en faire admettre un autre (ou un ensemble d'autres) E2. (...) La structure linguistique de E1 doit de plus satisfaire à certaines conditions pour qu'il soit apte à constituer, dans un discours, un argument pour E2.*

É claro que não se pode pensar em dialogismo na linguagem sem falar de Bakhtin. Ele entende que a verdadeira substância da língua constitui-se da interação. Não há fenômeno linguístico sem interação. E a base da interação é o diálogo. Mas, nessa concepção, o dialogismo é mais do que ação entre os atores da interlocução, é uma ocorrência entre textos à qual o filósofo se refere como *intertextualidade*. Para Bakhtin, a natureza da linguagem é dialógica: os textos e os enunciados são moldados por textos anteriores aos quais estão ‘respondendo’ e por textos subsequentes que eles ‘antecipam’. A consequência disso é a *polifonia*:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (...), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. (Bakhtin, 1997: 314.)

Assim, a expressividade da palavra não é um fenômeno isolado. Ela prende-se à expressividade padrão de um gênero e a um juízo de valor.

A polifonia, associada ao enunciado, inclui marcas dos protagonistas de sua enunciação, mas a estrutura polifônica, que se situa efetivamente no nível da língua (ou da frase) só se descobre por um exame dos (co)textos aos quais os enunciados são suscetíveis de se integrar, e isso vai depender da habilidade e do conhecimento prévio do analista (o leitor). Polifonia e intertextualidade são formas de diálogo com a história. Com esses recursos, o enunciador dá força à sua argumentação.

Charaudeau e Maingueneau (2006: 288) definem esses dois aspectos do discurso como “o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos*” (grifos do autor). Para eles, a intertextualidade é uma variante de *interdiscursividade*, este, um conceito de polifonia mais abrangente.

Fairclough lembra que

uma perspectiva intertextual é útil ao acentuar que não é apenas o ‘texto’, nem mesmo apenas “os textos” que intertextualmente o constituem, que moldam a interpretação, mas também os outros textos que os intérpretes variavelmente trazem ao processo de interpretação. (Fairclough, 2001: 114.)

As formas de heterogeneidade constitutiva – a polifonia “não marcada”, vistas em Authier-Revuz (1990: 25-42), estão presentes no humor, na pressuposição, na negação e no metadiscurso, que contam com o dizer do outro sem necessariamente explicitá-lo.

Na visão semiótica e lembrando a linguística sistêmico-funcional de Halliday, o texto contém pistas de realidade criada discursivamente, formas institucionalizadas de ver e avaliar o mundo (ideologias) e estratégias de preservação de poderes (hegemonias) de grupos dominantes no contexto contemporâneo, as quais reproduzem (cf. noção de *naturalização*, de Meurer, 2005: 91). Todas essas realidades (...) produzem reflexos no caráter constitutivo do discurso, que concorre, por sua vez, para a manutenção ou mudança dessas realidades. (Freitas, 2008: 58.)

Além do fundamento dialógico (no qual estão implicadas as diversas formas de intertextualidade e a polifonia), vimos, até aqui, vários elementos constitutivos da argumentação, cujas “qualidades” se fazem representar por signos icônicos, no engendramento discursivo. Daremos destaque a quatro deles: a qualidade do auditório, o gênero, o juízo de valor e o ethos.

### **O auditório**

Tecnicamente, o auditório é *o conjunto de todos aqueles que o orador quer influenciar mediante o seu discurso*. É a qualidade do auditório que determina a da argumentação: “Um discurso demagógico e enganador poderia talvez persuadir um auditório de ignorantes, mas não um auditório de elite” (Perelman, 1987: 239). Mas não é só essa qualidade social que deve contar: também o conhecimento das teses e valores do auditório deve servir como ponto de partida para a argumentação. Uma tese pode ser admitida ou afastada por ser ou não oportuna, socialmente útil, justa e equilibrada. Isso também vai depender do quantitativo: se o auditório é constituído por um só indivíduo ou um pequeno grupo, é possível lançar mão de questões diretas – técnica utilizada por Sócrates nos diálogos platônicos. Mas, em caso contrário, quando o auditório é numeroso ou não se pode assegurar que haja adesão às teses, como num auditório universal, será necessário trabalhar com fatos, presunções razoáveis ou verdades incontestáveis, valores universais supostamente admitidos por todos. Essa seleção, entretanto, vai depender da maneira como o orador concebe esse auditório universal ao qual ele se dirige, o que não é mais que uma hipótese, construção do seu espírito, que será submetida à prova da experiência. (Cf. Perelman, 1987: 234-240.) Nesse caso, conta também, é claro, a habilidade do orador.

### **Questões de gênero e questões do gênero**

No modelo de análise que propomos, espera-se que o leitor perceba e compreenda a dimensão social do sentido, os fatores que lhe estão associados e

as consequências que dela possam decorrer. Nessa direção, reafirma-se o caráter dinâmico e dialógico do sentido e as relações de coerência com o universo textual, não só no nível da materialidade linguística, mas também com o ambiente externo, sintetizado em Bakhtin no conceito de *situação* (v. Bakhtin, 1997: 279 a 325).

Seguimos o modelo conceitual bakhtiniano de gênero, fundamentado na relação entre língua, prática discursiva e prática social. Para o filósofo, o problema da significação está relacionado com a natureza do enunciado, que é a forma concreta de utilização da língua e reflete as condições específicas e as finalidades das diversas esferas da atividade humana, através dos gêneros do discurso. O enunciado recebe do gênero a sua expressividade típica, correspondentes às circunstâncias da comunicação verbal e, portanto, da realidade concreta. Desse modo, o gênero do discurso é fator de iconicidade e, por conseguinte, da significação. Esse “elemento constitutivo da argumentação”

é um efeito da relação entre os parceiros da interlocução e destes com outros textos no âmbito de uma dada esfera social: o locutor, ao produzir um enunciado, *responde* a enunciados que o precederam, concordando, polemizando ou fundamentando-se neles (cf. Bakhtin, 1997: 291). O mesmo acontece com o seu interlocutor: ao ler/ouvir o enunciado daquele, assume uma atitude responsiva ativa, contribuindo para uma produção sucessiva de signos, que é como se constitui o processo de significação. Cada um desses *respondentes* e os que vêm depois tiram de sua época e de seus grupos sociais o “tom” de seus enunciados – mesmo os que vão sendo construídos, ativamente, ao longo do processo de interpretação. E é neste ponto que Bakhtin afirma que os enunciados não são indiferentes uns aos outros (...). (Freitas, 2008: 60).

Bazerman (lembrando outros autores<sup>3</sup>) afirma que:

ao reconhecer uma espécie de texto, reconhecemos muitas coisas sobre a situação social e institucional, as atividades propostas, os papéis disponíveis ao escritor e ao leitor, os motivos, as ideias, a ideologia e o conteúdo esperado do documento e o lugar onde isso tudo pode caber em nossa vida (Bazerman, 2005: 84).

Desse modo, quanto mais conhecimento e domínio tivermos das evidências diretas das circunstâncias em que são produzidos os textos, melhores condições teremos de interpretá-los.

Bazerman (2005: 83) define o gênero *carta* por “sua comunicação direta entre dois *indivíduos* (grifo nosso) dentro de uma relação específica em circunstâncias específicas”. Ele afirma que a carta foi criada para mediar a distância ente esses indivíduos que se comunicam, cujas relações e transações são mostradas através das saudações, das assinaturas e dos conteúdos da carta. Além disso, laços sociais podem ser reforçados e até criados através da carta.

3 Bazerman associa-se a outros, nessa ideia: “(Bazerman, 1997 a,b; Freedman e Medway, 1994; Berkenkotter e Huckin, 1995)”.

O *carta dos leitores* é um tipo específico de carta, do gênero jornalístico, em que a identificação se dá de forma genérica: apesar da assinatura, praticamente obrigatória em todos os meios em que são publicadas, para os leitores (um grupo normalmente definido pelo *status* do jornal ou da revista em que é publicada), essa assinatura, em geral, não diz muito e, às vezes, nem interessa, ou seja: o autor é, na maior parte dos casos, um leitor comum, como eles, que usa esse espaço do jornal ou revista como uma oportunidade de expressar-se e de exercer a sua cidadania (o direito à palavra), dialogando com os outros leitores - a menos que o autor seja uma instituição em resposta ou diálogo com alguma carta publicada anteriormente. Nesse caso, algumas características do gênero serão alteradas. Quando a identificação do autor é importante, no projeto do texto, ele mesmo se apresenta como alguém que participou, sofreu ou testemunhou o fato. Outra qualidade desse gênero são os atos que representa, que podem ser de: reclamar, denunciar, criticar, expressar indignação, fazer um comentário, solicitar algo (às autoridades ou à população), levantar questionamento ou polêmica, fomentar discussões novas ou já iniciadas e, até mesmo, responder diretamente (uma instituição, no papel de leitor/produtor) a alguma carta anterior. A *carta dos leitores* permite a expressão e realização de variados atos, é um espaço (relativamente aberto) de interação. A linguagem é, costumeiramente, espontânea, mas pode variar para um tipo de linguagem mais formal, quando, por exemplo, o enunciador é uma instituição em resposta a carta anterior. Os temas também variam: fala-se de política, economia, assuntos de interesse comum aos cidadãos ou aos leitores habituais, assuntos polêmicos ou que tenham sido objetos de publicações recentes, inclusive para criticar essas publicações.

É importante não esquecer que essas cartas são selecionadas e, às vezes, modificadas pelo jornal, ou seja qual for o suporte em que se apresentem<sup>4</sup>, o que torna a sua publicação dependente da ideologia, apreciação e aceitação dos respectivos editores. Espera-se que a “essência” da carta seja protegida, mas isso é relativo.

Há, ainda, a saber, outras peculiaridades das *cartas dos leitores*: são motivadas, geralmente, por um incômodo do autor; partem de uma ‘interpretação’ da realidade; apresentam diferentes graus de parcialidade, comprometimento (com o dito) e aproximação (do autor com o tema e com o leitor); são textos breves; sua localização na página (do jornal) as põe, muitas vezes, associadas

4 Essas modificações são atestadas por Fonseca (2012).

as outras cartas, sugerindo um diálogo entre elas (*iconicidade diagramática*), muitas vezes sob um mesmo título, à escolha da equipe jornalística; constituem um gênero opinativo; costumam associar-se tematicamente, também, com os editoriais, os artigos de opinião, as reportagens e as crônicas.

### **A apreciação: juízos de valor**

Enquanto as verdades, fatos e presunções universais primam pela objetividade, os juízos de valor indicam apreciação, portanto, subjetividade. Mas, entre eles, encontramos valores universais, como o verdadeiro, o bem, o belo e o justo, admitidos pelo senso comum, embora passíveis de divergências. Os valores encontram-se, muitas vezes, “hierarquizados” ou valorizados pela “presença” ou pelo “*ethos*”, elementos icônicos usados como recursos de sedução e convencimento, na argumentação.

Blikstein (2003: 60) entende os valores em geral como “*traços de diferenciação e de identificação*” que o locutor/orador estabelece e articula e com os quais “passa a discriminar, reconhecer e selecionar”.

Para Peirce, esses valores participam do interpretante do signo. Nas palavras de Simões, interpretante, em Peirce, é justamente: “o conjunto de funções-valores que uma comunidade constrói a partir de seus usos e costumes, balizando assim a interpretação e a compreensão dos fatos e fenômenos que ocorrem em seu âmbito” (Simões, 2009: 45). O interpretante é, desse modo, o conjunto de sentidos possíveis.

O traço valorativo (a apreciação) é um aspecto icônico indicador de **qualidade** (positiva/meliorativa ou negativa/pejorativa, independentemente do valor de verdade), muito usado na argumentação como recurso de sedução e convencimento.

Anscombe e Ducrot (1988: 21) admitem, na apreciação, um conteúdo informativo, apesar de subjetivo, que eles definem como *argumentativité* (argumentatividade<sup>5</sup>).

Os valores podem ser ligados a uma pessoa, a um grupo ou a uma instituição concebida na sua unicidade. Mas não se pode esquecer do papel da interação: Para Bakhtin, “Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e outra” (Bakhtin, 1979: 20). O signo carrega-se e recarrega-se das ideologias presentes na interação. Sujeito

5 Argumentatividade: qualidade de argumentativo (Houaiss, 2004).



aos mais diferenciados critérios de avaliação, seus sentidos podem ultrapassar as suas próprias particularidades, resultando, desse modo, na produção de *metáforas ideológicas* que passam a orientar os sentidos dos textos em que se apresentam. É na interação que emergem os aspectos dinâmicos da linguagem.

Os juízos estão presentes em todas as escolhas do enunciador, inclusive em cada palavra - decorrente não somente da sua significação, mas também do discurso alheio ou dos sentidos construídos anteriormente – caracterizada, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, e também, em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. (Cf. Bakhtin: 1997: 314.)

### **Hierarquia e presença (segundo Perelman)**

Ligados à noção de valor, esses aspectos também marcam a subjetividade na argumentação. As ideias de que: os homens são superiores aos animais e os deuses aos homens; a maior quantidade de um valor positivo é superior à menor quantidade desse valor e a menor quantidade de um valor negativo é superior à maior quantidade desse valor; aquilo que é raro é superior, preferível, porque é insubstituível; assim como os lugares da ordem, do existente, da essência, da pessoa e daquilo que lhe está ligado sobre o que diz respeito aos outros, apoiam-se na noção de *hierarquia*. A seleção dos fatos e valores mencionados, a descrição numa certa linguagem, o grau de insistência e o modo de apresentação decorrem de uma *escolha* baseada no grau de importância dado a esses elementos. Com base nesse grau de importância, o orador faz uso de “técnicas de apresentação, criadoras de *presença*” (grifo nosso), tais como “a repetição, a anáfora, a metáfora, a amplificação, a congêrie, o pseudodiscurso directo, a enálage e a hipotipose”<sup>6</sup>. Segundo Perelman, a *presença* age diretamente sobre a nossa sensibilidade. É comum também insistir-se longamente em certos elementos para criar presença: “prolongando a atenção que se lhes dá, aumenta-se a sua presença na consciência dos auditores. É demorando sobre um assunto que se criará a emoção procurada” (Perelman, 1987: 244).

### **O ethos**

Lugar de destaque tem o *ethos* na argumentação. Perelman considera os atos que determinam a construção da pessoa, e que contribuem para a sua

6 Perelman chama atenção para o uso argumentativo dessas figuras: Uma figura é argumentativa se o seu emprego, ao arrastar uma mudança de perspectiva, parece normal relativamente à nova situação. Pelo contrário, se o discurso não arrasta a adesão do auditor, a figura será percebida como ornamento, como figura de estilo, tendo talvez algum valor literário, mas sendo ineficaz como meio de persuasão.

boa ou má reputação, fatores de influência na crença do auditório em relação ao discurso que lhe é apresentado.

“é em função desta reputação que se interpretará o seu comportamento e os seus juízos. (...) É graças à ideia de intenção que a pessoa servirá muitas vezes de contexto para a interpretação dos seus actos” (Perelman, 1987: 256).

Eis a noção de *ethos*, que pode servir como um argumento de autoridade: “O prestígio de uma pessoa é uma qualidade que incita a imitar os seus comportamentos e a seguir os seus juízos” (Perelman, 1987: 256).

Para Maingueneau, “o *ethos*, por natureza, é um comportamento que, enquanto tal, articula verbal e não-verbal<sup>7</sup> para provocar no destinatário efeitos que não decorrem apenas das palavras” (2006: 57-58). O autor, entretanto, reconhece dois tipos de *ethos*: o *ethos discursivo* e o *ethos pré-discursivo*. O primeiro é uma espécie de *ethos retórico*, como em Aristóteles, produzido no discurso. O segundo é uma representação que o público já tem anteriormente ao ato da enunciação.

O *ethos* é um recurso que pode ser usado numa citação ou por meio do *ethos* oratório – a impressão que o orador dá de si mesmo pelos seus propósitos –, ou ainda, na desqualificação do adversário, mediante argumentos *ad personam* que atacam a sua honrabilidade e a sua credibilidade, tendo em vista entrar em comunhão com o auditório (cf. Perelman, 1987: 257).

O *ethos* (discursivo) não é dito no enunciado, ele é mostrado no ato de enunciação. Na retórica de Aristóteles, “é a imagem de si que o orador produz no seu discurso”, e não de sua pessoa real (Charaudeau & Maingueneau, 2006: 220).

Essa noção também está ligada à questão do gênero:

Cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de si do locutor. Esse pode, entretanto, escolher mais ou menos livremente sua “cenografia” ou cenário familiar que lhe dita sua postura (o pai benevolente face a seus filhos, o homem de falar rude e franco, etc.). A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura. (Charaudeau & Maingueneau, 2006: 221.)

Mesmo o *ethos* discursivo mantém relação estreita com a *imagem prévia* que o auditório pode ter do orador ou, pelo menos, com a ideia que este faz do modo como seus alocutários o percebem. Essa imagem prévia pode servir de fundamento da imagem que o orador vai construir em seu discurso: “com efeito,

<sup>7</sup> Mantivemos a forma da palavra com hífen, assim como outras formas citadas, por fidelidade aos textos originais.

ele tenta consolidá-la, retificá-la, retrabalhá-la ou atenuá-la” (Charaudeau & Maingueneau, 2006: 221).

## **ANÁLISE DO CORPUS**

Tendo em vista a fundamentação teórica que acabamos de apresentar, procederemos à análise do *corpus*, buscando observar os signos que apontam para sentidos subjacentes, as suas funções-valores e os efeitos que produzem na interpretação, levando em conta a interação, o dialogismo, o gênero textual, o auditório, as formas polifônicas, os juízos de valor e os pressupostos da atividade verbal, da iconicidade e da argumentação, a fim de estabelecer alguns elementos icônicos participantes do projeto argumentativo.

Para tanto, faz-se necessário distinguir bem os seguintes conceitos: *signo icônico da argumentação* e *elemento icônico da argumentação*: o primeiro é o recurso persuasivo utilizado na matéria verbal (o modo de apresentação e representação do conteúdo textual, escolhido pelo enunciador, com a finalidade de persuadir), cujo emprego “arrasta” uma “mudança de perspectiva”; o segundo, o conteúdo subjacente, “arrastado” pelo signo icônico, é o que contribui, efetivamente, para a “arquitetura” argumentativa. Ou seja: na argumentação, o primeiro tem caráter representativo e o segundo tem caráter constitutivo. É por isso que buscamos os *signos icônicos* para, por meio deles, apurar os *elementos icônicos da argumentação*.

Para expressar o que consideramos signos icônicos e o que consideramos elementos icônicos na análise, serão utilizadas as marcas: **negrito** e *itálico*, respectivamente.

### **Textos 1 e 2 (O Globo, 28/07/2012):**

Uma grande nação

1. O PIB é a soma de tudo o que se produz no país. Assim sendo, dimensiona a economia e possibilita avaliar sua potencialidade em comparação a outros países. Por conseguinte, uma grande nação deverá ter um PIB fortalecido. Ainda mais que o investimento, a poupança, as despesas e outros têm como referência o montante por ela produzido. Contudo, ainda é alentador quando o crescimento da economia se apresenta positivo. Além dos incentivos ao consumo, a bom-senso, diga-se, o governo deve dirigir ações para investimentos e reformas estruturais para que se obtenha um crescimento continuado e firme. É fundamental a adoção de outras medidas de desoneração e investimentos. Por último, é importante conceder mais abertura para o ingresso de capitais externos. (MÁRIO DE MACEDO CRISTINO,

Nova Friburgo, RJ)

2. Quase toda semana, o governo lança pacotes econômicos. No último mês, incentivos chegaram a quase R\$ 40 bilhões. E os beneficiados são somente grupos empresariais ou setores específicos da economia. São situações provisórias. Logo, novo pacote. E daí? O povo não tem como pagar. Se tais incentivos fossem destinados à melhoria do poder aquisitivo da população trariam mais benefícios e se estariam criando condições de o povo poder pagar. Por exemplo, caso se corrigisse a defasagem dos aposentados. Além de se reparar uma injustiça, os benefícios seriam perenes, ou seja, com reflexos para muitos anos. A melhora retornaria toda à economia, na forma de consumo. E custaria muito menos e atenderia aos interesses da população, e não das grandes corporações. Chega de improvisar. (PAULO HENRIQUE C. DE OLIVEIRA, Rio)

Os dois textos comentam ações econômicas do governo, avaliam e fazem sugestões. Do **modo como são apresentados na página** (iconicidade diagramática), o segundo logo abaixo do primeiro, *estabelecem diálogo entre si*. O título “Uma grande nação”, aparentemente aproveitado do primeiro - não se sabe quem propôs o título, se o autor do primeiro texto, do segundo ou o editor -, parece dar conta dos dois textos, mas, assim considerado, ganha um **tom irônico**, indicando *subjetividade, crítica, parcialidade e heterogeneidade constitutiva*.

No texto 2, “**grupos empresariais e setores específicos da economia**” e “**grandes corporações**” põem-se em oposição a “**povo**” e “**população**”, respectivamente: *aqueles, como sempre, beneficiados. O povo, como sempre, prejudicado*. Com a pergunta: “**E daí?**”, o autor constrói um *ethos discursivo*: ele próprio é alguém que está do lado do povo, que defende o povo. O **tom da pergunta** define a *posição do enunciador* e também pode indicar *indignação* ou *comentário óbvio*. Repare-se, ainda, os *traços negativos/pejorativos* em: “**defasagem**”, “**injustiça**” e “**improvisar**”, relacionados com as ações do governo, e os *traços positivos/meliorativos* em: “**perenes**”, “**melhora**” e “**consumo**”, relacionados com os benefícios do povo.

A expressão “Quase toda semana”, de valor basicamente quantitativo e repetitivo, referente à ação do governo de lançar pacotes econômicos, é desqualificada, ou seja: ganha traços negativos/pejorativos, pelo emprego do advérbio **somente**, no enunciado “E os beneficiários são **somente** grupos empresariais ou setores específicos da economia”. Essa desqualificação ocorre porque, à medida que os beneficiários são restritos a setores específicos, a **quantidade** e a **repetição (recorrência)** são vistas como um “*defeito*”.

**Texto 3** ( O Globo, 27/07/2012):

Contando carneirinhos

Quem nunca passou noites em claro com o pensamento preso em algo marcado para acontecer? Resultado de um concurso público, vestibular, chamada para um emprego, chegada de um ente querido, dia do casamento... Espera gera ansiedade. Estou vivendo isso. Motivo: espera pelo dia 2 de agosto. Posso dizer que estou dormindo pouco. Procuro contar carneirinhos, mas de nada adianta, não pego num sono pesado. Fico o tempo todo pensando no julgamento dos envolvidos no mensalão do PT. Será que eles também não estão dormindo? Eu acredito que milhões de brasileiros farão festa nesse dia tão esperado. Somente Justiça! (JEOVAH FERREIRA, Brasília, DF)

A pergunta inicial é um **“lugar comum”**, ou seja, uma expressão retórica antiga, que sugere *experiência partilhada, comum a todos*. É um recurso de “aproximação” e “sedução” do autor com o leitor. Os **exemplos** que seguem a pergunta (“Resultado de um concurso público, do vestibular, chamada para um emprego, chegada de um ente querido, dia do casamento”), também **“lugares comuns”**, são mais incisivos ainda, como recurso de aproximação, porque propõem *identificação do leitor com as experiências listadas* – e, entre os leitores do Globo, em relação a esses exemplos, não fica, praticamente, ninguém de fora. A **frase de efeito universal**: “Espera gera ansiedade” também *apela para a concordância do leitor*. O **uso da primeira pessoa em**: **“Estou vivendo isso”** é uma *marca de adesão à preocupação que o autor supõe ser geral* – de **“milhões de brasileiros”** e marca, também, um *testemunho*. A pergunta **“Será que eles também não estão dormindo?”** sugere *ironia* que, por sua vez, indica que o *orador não crê nessa possibilidade*. A **recorrência de perguntas** (retóricas) *apela para a participação responsiva do leitor*. O efeito esperado é o *orador ver-se lado a lado com o auditório, num mesmo apelo*: é um *recurso de aproximação*. A expressão **“Contando carneirinhos”**, característica das pessoas ingênuas, sonhadoras, sugere *atitude cínica* (“daquele que fala ou age com descaso”<sup>8</sup>). O **título** - trecho destacado do texto, provavelmente pelo editor - *marca uma data e, ao marcá-la, tenta torná-la histórica*. Neste caso, *marca também uma expectativa, como se convidasse o leitor a esperar também*. A **participação do editor na seleção e organização da coluna** - uma característica do gênero - *dá ao “jornal” o papel de participante do projeto argumentativo, como coenunciador*. O tom otimista, em: **“nesse dia tão esperado”** e a palavra **“Justiça”**, com inicial maiúscula, indicam (representam) um *ato de cobrança*.

**Texto 4 (O Globo, 24/07/2012):**

Cada vez me impressiono mais com as opiniões de economistas que criticam a redução da taxa de juros no Brasil. A Espanha – país que quase foi à falência, não fosse o socorro que recebeu – foi obrigada a aumentar sua taxa de juros para 7,6%, ao ano, para rolar sua dívida. Isso eles consideram uma taxa altíssima. Por que só no Brasil as taxas de juros não podem baixar? Vivem criticando os gastos do governo, mas se aumentarem as taxas de juros a dívida pública vai aumentar muito mais. Isso não é gasto público? Há muita gente se fazendo com a taxa de juros alta, que não quer perder o filão. (MARIA LÚCIA AMÉRICO DOS REIS, Rio)

Esse texto faz uso da repetição para criar “**presença**”: **repete 5 vezes** (em 7 linhas), a expressão “**taxa de juros**”, objeto principal da argumentação.

**Texto 5 (O GLOBO, 23/07/2012) :**

Sei que virão com argumentos absurdos, mas por que derrubar um hospital e não reformá-lo? Por que não demolir um dos muitos prédios subutilizados próximos ao Inca para criar o seu centro de pesquisas? Por que reformar o Velódromo e não demoli-lo? Por que demolir a Perimetral e não reformá-la? São questões idênticas e de tratamento idem tratadas de forma indecente pelos grupos que nos desgovernam, seja na esfera municipal, estadual ou federal. (MARCELO SALDANHA, Rio)

Neste texto, a **antecipação** também se baseia no *ethos*. Ao dizer “**Sei que virão com argumentos absurdos**”, o enunciador constrói um *ethos discursivo* que pressupõe um *ethos pré-discursivo*. O **ethos**, desta vez, funciona como um “sentido subjacente”, construído a partir dos elementos da matéria verbal (signo icônico), mas é também um signo da *desqualificação do adversário*. Funciona como “signo” e como “elemento constituinte da argumentação”. Ao antecipar o dizer do outro, o orador se utiliza e se apropria do discurso alheio e atribui qualidades ao outro. É um recurso produtivo da argumentação, baseado na polifonia.

**Texto 6 (O Globo, 30/07/2012):**

‘Crime e castigo’

Sobre a nota “Crime e castigo” (Ancelmo Gois, 28/07), é preciso esclarecer que não sou réu, e sim vítima e testemunha de acusação contra o procurador do Ministério Público (RJ) mencionado pelo colunista. O mesmo procurador deverá ser julgado e, graças ao meu testemunho, poderá ser condenado por ter falsificado vários documentos. Ademais, sou testemunha do processo disciplinar para que o MP demita-o. Contrariando a assertiva do colunista, fui prejudicado por esse procurador, e não beneficiado. (DEPUTADO EDUARDO CUNHA, Rio)

Este texto dialoga, em atitude claramente responsiva, com a coluna de Ancelmo Góis (de 28/07). O político defende-se da acusação e, para isso, *inverte*

***papéis: acusa o próprio procurador do Ministério Público de haver falsificado documentos, põe-se como testemunha contra o procurador e apresenta-se como vítima, ou seja, tenta reconstruir, discursivamente, o seu “ethos”.***

O título, destacado entre aspas simples, faz referência, por meio da intertextualidade, à obra de Dostoiévski, de 1866 e ao texto de Ancelmo Gois, com o qual o autor dialoga.

## **CONCLUSÃO**

O que queremos sublinhar são os sentidos subjacentes que devem ser investigados a partir dos signos icônicos. Mas, para isso, é preciso atenção, percepção e algum conhecimento prévio. Nem todos os signos icônicos da linguagem estão expressos na “matéria” textual. Eles são, muitas vezes, expressos nas atitudes, comportamentos e nas estratégias textuais que estão fora da dimensão da “palavra” no seu sentido mais restrito, contudo, constituem “elementos” do texto. Alguns desses signos são, eles mesmos, “elementos” constituintes da argumentação, do modo como foram definidos neste trabalho, por isso, foram apresentados, ao mesmo tempo, em negrito e em itálico.

É importante ter consciência de como esses elementos participam da realização do projeto argumentativo, porque, dessa forma, eles afetam as nossas emoções, o nosso modo de ser e de ver o mundo, os nossos atos, a nossa vida.

## **REFERÊNCIAS**

ANSCOMBRE, Jean-Claude e DUCROT, Oswald. L'argumentation dans la langue. Liège: Pierre Mardaga, 1988.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1990) Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Trad. Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. In: Cad. Est. Ling. (19), jul./dez. 1990.

BAKHTIN, Mikhail. (V. N. Volochinov). Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. Estética da criação verbal; [trad. feita a partir o francês por Maria Emantina Galvão G. Pereira; ver. da trad. Marina Appenzeller]. – 2ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (Coleção Ensino Superior).

BAZERMAN, Charles. Gêneros textuais, tipificação e interação. Org.: Angela Paiva Dionisio, Judith Chambliss Hoffnagel. Trad. e adap.: Judith Chambliss Hoffnagel. Ver. técnica: Ana Regina Vieira, Angela Paiva Dionisio, Leonardo Mozdzenski, Luiz Antônio Marcuschi e Normanda da Silva Bezerra. São Paulo: Cortez, 2005.

BLIKSTEIN, Izidoro. Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade. 9ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. Dicionário de análise do discurso. Coord. da trad.; Fabiana Komesu. 2ª. ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e mudança social. Doord. Da trad., rev. técnica e prefácio: Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FERRAZ, Thien Spinelli (UNESP). Relações semióticas na filosofia peirceana: fenômeno, signo e cognição. Kínesis, Vol. I, nº 01, Março-2009, p.186-198. Disponível na Internet: [http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/ThienFerraz\(186-198\).pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/ThienFerraz(186-198).pdf)

FONSECA, Aytel Marcelo Teixeira da. As cartas dos leitores n sala de aula: interação na mídia impressa. In: Anais do Sielp. Volume 2. Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2012. ISSN 2237-8758.

FREITAS, Maria Noêmi Freire da Costa. Cigarras, formigas, severinos & cia.: um olhar atento para a iconicidade do substantivo. Dissertação de mestrado (2vol.), orientada pela Profa. Dra. Darcília Marindir Pinto Simões, defendida em março de 2008, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, BR, catalogado na fonte: UERJ/REDE SIRIUS/CEHB. Cód. CDU801.2.22/F866.

HOUAISS, Antônio (2004) Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1.05. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. A inter-ação pela linguagem. 6ª. ed. – São Paulo: Contexto, 2001. – (Repensando a Língua Portuguesa).

MAINGUENEAU, Dominique. Cenas da enunciação. Curitiba: Criar, 2006.

PERELMAN, Chaim. Enciclopédia Einaudi. Volume 11. Portugal: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.



SEARLE, John R. (1984) Os Actos de Fala: um ensaio de filosofia da linguagem. Coimbra: Livraria Almedina.

SIMÕES, Darcília & DUTRA, Vânia Lucia R. (2007) A Iconicidade, a Leitura e o Projeto do Texto. Abralim, UFMG.

\_\_\_\_\_. (Autora/Editora). Iconicidade verbal: teoria e prática. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

## SUBVERTENDO O CONTRATO: UM ESTUDO SEMIÓTICO SOBRE A TRANSGRESSÃO E A PARÓDIA EM TEXTOS PUBLICITÁRIOS DA DÉCADA DE 1960 E ATUAIS

GOMES, Tânia Maria de Oliveira  
UFMG/CAPES - tantan.maria@hotmail.com

### RESUMO:

O presente artigo propõe o estudo de textos publicitários, com o intuito de analisar, à luz de algumas concepções de Bakhtin e da Semiótica (Francesca e Tensiva) anúncios atuais e da década de 1960, a fim de apreender não apenas as marcas linguística-discursivas próprias a cada um desses períodos históricos, mas também com o intuito de verificar se a paródia e a transgressão são (ou não) recursos mais recentemente incorporados ao cotidiano textual.

### PALAVRAS-CHAVE:

Paródia, Transgressão, Semiótica, Gêneros, Publicidade.

Sob o bojo teórico da Análise do Discurso, analisamos, neste artigo, um *corpus* formado por textos publicitários<sup>1</sup> do momento atual e da década de 1960. Assumimos o postulado de que a publicidade está presente a todo momento em nossas vidas, ultrapassando, assim, o plano econômico para se tornar um bem simbólico: o sujeito não adquire somente o bem material anunciado, mas também as ideias que subjazem a ele. Segundo Resende (2004, p. 263), a publicidade pode ser compreendida como “um suporte de representações de identidade”, assim, a instância receptora é “desdobrada”, ora como consumidora de produtos (agente econômico), ora como consumidora das ideias implícitas nos anúncios (ser social).

Esse desejo de fazer parte do mundo fictício da publicidade perpassa cada momento histórico-social, nos quais os anúncios publicitários são produzidos e consumidos, ditando padrões de conduta, criando modelos identitários, e reunindo, às vezes, em um único enunciado todo um imaginário coletivo. Dada a importância da publicidade, em todas as esferas de comunicação, analisamos textos publicitários da época atual e da década de 1960, com o objetivo principal de observar como o gênero publicidade evoluiu ao longo dos últimos cinquenta anos e como essa evolução interfere(iu) no seu diálogo com a sociedade.

1 Neste trabalho, intitulamos como “textos publicitários”, aquelas produções que guardam em si grande parte dos mecanismos de funcionamento da publicidade, e “anúncio publicitário” como o gênero textual que além de apresentar todas as características próprias à esfera midiática, também possui um apelo mercadológico. O termo “textos publicitários” englobaria, portanto, os anúncios, mas abarcaria também, as produções que não contêm um intuito comercial, o que ocorre na versão parodiada de um anúncio, apresentada neste artigo.

Um dos aspectos observados durante nossas análises esteve relacionado à paródia – ou imitação/subversão, como prefere Maingueneau (1993) e à transgressão – ou “intertextualidade inter-gêneros” como nomeia Marcuschi (2002, p.30-31). Tomamos a *paródia*, no presente trabalho, como “uma estratégia discursiva marcada pela insubordinação diante do convencional” ou como “um trabalho de reelaboração de um dizer tradicional que produz um outro dizer” (LYSARDO-DIAS, 2008, p. 159) e não como uma “imitação burlesca” ou como uma “deformação”. Já a *transgressão*, é definida, neste estudo, como o fenômeno no qual um dado gênero assume a função de outro (emprestando-lhe, ao mesmo tempo, sua forma).

A paródia encontra-se entre os fenômenos representativos da heterogeneidade mostrada não-marcada, mais especificamente no âmbito da “imitação”. De acordo com Maingueneau (1993, p. 102-103), a imitação envolve a noção de paródia, estudada desde a retórica clássica. Entretanto, no seu entender, esse termo carrega um valor depreciativo muito forte, o que o leva a preferir o termo “imitação”, que pode assumir duas configurações: a captação e a subversão. Na primeira, a imitação incide sobre o texto e/ou o gênero explorado, podendo, no limite, tornar-se “pastiche” (ou seja, uma imitação servil); já na segunda, há uma desqualificação do texto/gênero no próprio movimento de sua imitação (o que remeteria à paródia).

Com relação à transgressão, reivindicamos o falar de Bakhtin, cuja contribuição perpassa a retomada da discussão sobre os gêneros do discurso para além dos limites da poética e da retórica. Grosso modo, Bakhtin (1992, p. 279-287) sintetiza o gênero do discurso como um “repertório de tipos relativamente estáveis de enunciados”, associado ao uso da língua em determinada esfera da atividade humana. Tal caracterização comprova certa estabilidade (ou normatividade) nas produções verbais dos sujeitos languageiros. Entretanto, ao caracterizar os gêneros como tipos *relativamente* estáveis de enunciados, Bakhtin abre espaço para a transgressão ou hibridização de gêneros.

Dessa forma, desejamos observar, neste artigo, ao traçar comparações entre as produções de agora e aquelas da década de 1960 (época escolhida devido aos importantes acontecimentos no Brasil e no mundo, como a chegada do homem à Lua, a Guerra Fria, a Ditadura Militar em nosso país, entre outros fatores de imenso valor histórico-social), como se (deu)/dá a presença da transgressão e da paródia nessas últimas cinco décadas. Para tanto, examinamos a forma como esses fenômenos atuam nos textos em que se materializam: que elementos

subvertem, que efeitos de sentido constroem, que contribuições trazem para o fazer persuasivo do enunciador/anunciante e quais as diferenças e semelhanças entre as sociedades subjacentes a esses textos parodiados e transgredidos (atuais) e os da década de 1960.

### **UMA CÉLERE DIGRESSÃO ACERCA DOS ESTUDOS SEMIÓTICOS**

Além dos pressupostos calcados nas teorias dos autores citados anteriormente (sobretudo aqueles referentes à paródia e à transgressão, objetos do presente trabalho), valemo-nos de algumas categorias propostas pela Semiótica Francesa (ou greimasiana, em homenagem ao seu fundador: o lituano, radicado na França, A. J. Greimas) e pela sua vertente Tensiva. A teoria greimasiana, vinculada à grande área de Análise do Discurso, toma o texto como um objeto de significação, procurando desvendar não apenas o que ele diz, mas sobretudo como ele faz para dizer o que diz. Para tanto, examina, num primeiro momento, o seu plano de conteúdo por meio do percurso gerativo de sentido, “modelo” que simula a produção e a interpretação dos textos e que vai do mais simples e abstrato – o nível fundamental – ao mais complexo e concreto – o nível discursivo –, passando por um nível intermediário – o narrativo.

As contribuições da Semiótica Francesa, neste trabalho, relacionam-se ao nível narrativo e, principalmente, ao nível discursivo. No nível narrativo, analisaremos os valores inscritos nos objetos anunciados e como estes foram apresentados: de forma positiva (eufórica) ou negativa (disfórica). Isso nos permitirá comprovar a teoria defendida por Carvalho (2002, p. 10), segundo a qual a publicidade “utiliza manipulação disfarçada para convencer e seduzir o receptor”, atuando por meio do desejo (querer-ser), muitas vezes mascarado pelo viés da necessidade (dever-ser), na relação que se instaura entre o sujeito (consumidor) e o objeto de valor (Ov).

No nível discursivo, o estudo dos temas e figuras (componente semântico) presentes nos textos publicitários nos permitirá uma reflexão de cunho ideológico, uma vez que, de acordo com Fiorin (2007, p. 26-34), é no âmbito dos temas e figuras que o texto mostra, plenamente, a ideologia que o sustenta. Assim, examinaremos, nas peças publicitárias selecionadas, as formações discursivas, entendidas como conjuntos de temas e figuras que materializam uma dada visão de mundo (formação ideológica), segundo propõe o autor (FIORIN, 2007, p. 32),

o que nos permitirá chegar à ideologia que sustenta (sustentou) a publicidade na atualidade e na década de 1960, desvelando o diálogo profícuo que se instaura entre o domínio midiático e a sociedade.

Contudo, apesar dessas inúmeras contribuições da Semiótica dita *standart*, para este trabalho, uma lacuna se delineia nos estudos greimasianos, uma vez que, nessa perspectiva, os conteúdos sensíveis não são priorizados. É dessa primazia do inteligível que se funda a Semiótica Francesa, calcada “em análises do discreto e binário, com atenção voltada para a narratividade (o fazer)” (ALMEIDA, 2009, p. 13). É desse hiato teórico que emerge a Semiótica Tensiva, “que passa a considerar em primeiro plano o contínuo, o dinâmico, o gradual, e centra seus estudos na primazia do ser” (ALMEIDA, 2009, p. 13). Essa ideia é corroborada na fala de Ribeiro (2008, apud ALMEIDA, 2009, p. 14), para quem a ótica tensiva parece ter dilatado a semiótica das oposições (de Greimas):

por uma semiótica dos intervalos, trazendo não apenas configuração mais dinâmica para o modelo semiótico como também preenchendo a maioria das lacunas deixadas pelo percurso gerativo greimasiano. O conceito de tensividade consegue tratar com coerência as questões relativas às paixões, ao sensível, à percepção e ainda une, em um só modelo, resoluções que são comuns aos dois planos da linguagem (RIBEIRO, 2008, apud ALMEIDA, 2009, p.14).

De fato, não há, na vertente tensiva, um rompimento com as concepções inaugurais propostas pela linha francesa. Há um continuum teórico, no qual “os principais fundadores das ideias que norteiam esse novo campo de investigação [o *da semiótica tensiva*] assumem uma retórica de continuidade com a tradição que o precede” (ALMEIDA, 2009, p. 14; grifo nosso). Dessa, forma, a abordagem tensiva ampliaria o foco de análise, traria a dimensão do sensível para o âmbito das discussões semióticas, conferindo à afetividade papel central nos processos de significação.

Além disso, essa perspectiva concederia um lugar, na teoria, ao inesperado, ao insólito, o que daria conta dos dois grandes modos de acesso à arena perceptiva: o impacto da novidade e o conforto do conhecido. Essas duas formas de percepção se relacionam, justamente, a dois conceitos caros a este artigo: o de acontecimento e o de rotina (ZILBERBERG, 2007). O *acontecimento* ocorreria por meio de um inesperado que irromperia no campo de presença do sujeito, desestabilizando-o. Já a *rotina*, seria verificada, nas situações em que o sujeito se anteciparia para entender o significado do objeto. É, precisamente, desse alargamento teórico e dessa atenção dada ao imprevisto, ao repentino,

proposto pela tensiva, que justificamos a escolha de ambas as teorias (francesa e tensiva) neste artigo, uma vez que elas se complementam, propiciando um estudo do inteligível ao lado do sensível.

## **ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA: UMA ANÁLISE DE TEXTOS SUBVERTIDOS**

A título de ilustração, apresentaremos, a seguir, três análises, divididas da seguinte forma: uma apresenta um anúncio tradicional da década de 1960 e as outras duas, textos publicitários atuais, sendo um parodiado e um transgredido. Acreditamos que esses estudos recriam, ainda que de forma rasteira, o contexto histórico e cultural nos quais se inserem essas produções, uma vez que essas análises revelam a ideologia que sustenta/sustentava a sociedade atual e a da década de 1960. Passemos ao primeiro caso.

A Avon Cosméticos – ou simplesmente Avon – é uma empresa estadunidense fundada em 1886. O nome Avon surgiu em 1939, inspirado no dramaturgo britânico William Shakespeare, que nasceu na cidade de Stratford-upon-Avon. Hoje essa empresa é mundialmente conhecida, inclusive no Brasil, onde chegou em 1959<sup>2</sup>. Essa data é notadamente significativa para a construção deste trabalho, pois representou a realização de projetos culturais e ideológicos lançados nos anos 1950. Nessa época, teve início uma grande revolução comportamental, marcada pelos movimentos civis em favor dos negros e dos homossexuais e pelo surgimento do feminismo. Dentro desse cenário efervescente, a figura da mulher começa a ganhar contornos mais nítidos, o que se faz presente nos próprios anúncios publicitários da marca Avon.

A Avon é conhecida pelo seu sistema típico e pioneiro de vendas, no qual o atendimento em domicílio constitui a base da atividade comercial da companhia. No início da implementação dos produtos da marca no Brasil, a figura feminina era associada ao ambiente doméstico, aos afazeres de casa e ao cumprimento das funções maternas. O estilo de vendas criado pela Avon permitiu que essas mulheres, antes subordinadas às atividades do lar, pudessem adquirir maior independência, tanto na esfera financeira, como na forma de se portar diante da sociedade. Nessa perspectiva, o anúncio a seguir reflete esse intenso panorama histórico-social do qual fez parte.

Como foi dito, do ponto de vista semiótico (nível narrativo), cada produto anunciado apresenta-se como um objeto no qual se inscrevem valores relevantes para o sujeito, o que faz dele um objeto de valor (Ov) com o qual o sujeito quer

---

2 Informação disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Avon\\_Cosm%C3%A9ticos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Avon_Cosm%C3%A9ticos). Acesso em 20 set. 2012.

entrar em conjunção ou, ao contrário, em disjunção (caso os valores sejam negativos). Verifiquemos, então, quais são os valores que se inscrevem nos objetos dos anúncios e se estes são apresentados como eufóricos (positivos) ou disfóricos (negativos). Vamos ao primeiro anúncio<sup>3</sup>:



Nesse anúncio, os produtos (cosméticos) da Avon apresentam-se como objetos nos quais se inscrevem valores positivos (eufóricos), como a beleza. Trata-se, portanto, de um Ov que, na sua relação com o sujeito, revela-se, mais do que desejável (querer-ser), necessário e proveitoso (dever-ser), chegando quase a ser obrigatório, o que se revela pelo uso do imperativo (receba-a). Nesse caso, a manipulação se dá por meio da tentação: o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa. Aplicando essa teoria ao anúncio acima, verificamos que a instância publicitária (Avon) propõe ao consumidor um mundo de beleza, ou seja, um Ov positivo, com o propósito de fazer com que seus produtos sejam consumidos/vendidos. Com isso, a marca faz com que os seus consumidores adquiram não somente um produto (um cosmético), mas também um novo modo de ser. Adquirir um produto significa adentrar um universo atraente, feminino, no qual a consumidora pode personificar o seu ideal de beleza.

A representante da marca Avon, por seu turno, figurativiza não apenas a feminilidade (ligada à beleza), mas também a independência (financeira) da mulher que, antes restrita aos afazeres domésticos e, portanto, dependente do homem (pai, marido), começa a adentrar o mundo do trabalho. Esse “conjunto” temático-figurativo – reforçado pelo enunciado “Quando uma de nossas representantes bater a sua porta... Receba-a. Ela está levando a BELEZA até você.”, que funciona como uma espécie de slogan, de fácil memorização, constitui, na perspectiva de Fiorin (2007), a FD dominante, a qual remete à ideologia dos anos 1960 que não apenas incita a mulher a ser feminina e atraente (usando o Ov Avon, no qual se inscreve o valor “beleza”), mas também a se tornar independente (vendendo produtos Avon).

Por meio desse texto verbovisual, o enunciador (o anunciante da Avon) propõe, assim, ao enunciatário (no caso, mulheres, por excelência público-alvo da publicidade de cosméticos) um contrato de consumo (e venda) de produtos Avon. Assim, a enunciatária, ao realizar o fazer-interpretativo que lhe cabe, crê no enunciador, no seu discurso, nos valores que ele representa, tomando-os como verdadeiros (articulação entre o ser e o parecer) e aceitando, pois, o contrato proposto. Há, portanto, uma adesão fiduciária que envolve, sobretudo, o crer e que revela o caráter ideológico da interpretação como reconhecimento da verdade no/do discurso.

A seguir, apresentamos um anúncio atual (parodiado)<sup>4</sup> da mesma marca:



No texto acima, Avon transfere-se da esfera da beleza (mulher/feminilidade), na qual é um cosmético cujo consumo garante o acesso ao universo do belo, do desejável, para o âmbito do tecnológico, no qual se transforma numa imagem

4

Disponível em: [http://mullerdiego.wordpress.com/2010/09/16/dilma\\_avon/](http://mullerdiego.wordpress.com/2010/09/16/dilma_avon/). Acesso em 20 de set. 2012.



“photoshopada”. Por “photoshop” deve-se entender o aplicativo de edição de imagem mais usado para corrigir fotografias. Os valores inscritos nesse Ov passam, pois, a ser negativos (disfóricos), uma vez que se ligam ao tratamento de imagens, à correção de algo fora dos padrões de beleza, o que distingue esse texto do anterior, em que os produtos Avon estavam ligados a valores como beleza, a temas como feminilidade e independência. Lembremos que a paródia, ao imitar algo, desqualifica-o no próprio movimento de imitação.

Dessa forma, Avon transforma-se em “Avon Ps”, num divertido jogo linguístico, no qual duas letras “Ps” são capazes de criar uma esfera cômica, explorando “o antes” e “o depois” de uma personagem notória no cenário atual: a Presidente Dilma Rousseff. Vale ressaltar que a escolha da governante como alvo desse texto deve-se, provavelmente, às plásticas feitas por ela, após tomar posse no seu atual cargo. Dessa forma, o texto acima se torna palco de luta entre duas vozes, o que é próprio da paródia: a voz “séria”, tradicional, da marca Avon como empresa do ramo cosmetológico, e a “voz” que incorpora esse primeiro modelo para contestá-lo e recriá-lo como uma fotografia “photoshopada”. No entanto, essas “vozes” não se fundem, permitindo que o modelo que serviu de base para a paródia seja reconhecido pelo outro (leitor).

Em síntese a visão convencional do produto é alterada, sem ser, totalmente, apagada, pois, conforme se vê, o nome da marca (Avon), a imagem do cosmético (creme anti-idade) e o slogan (“Consulte sua revendedora Avon”) inerentes à marca, permanecem na versão parodiada. Com isso, ao mesmo tempo em que se questiona a autoridade, a legitimidade do produto, contribui-se para fortalecê-lo, já que a versão segunda (a paródia) deixa implícita a versão primeira (a do texto “sério”). O perfil do consumidor deixa de ser o da mulher preocupada com a aparência e com os cuidados estéticos para se transformar no perfil de um leitor imbuído da ideologia do prazer pelo prazer direcionado a um público específico: aos indivíduos conhecedores da tecnologia digital, já que a sigla “Ps” condiciona, majoritariamente, a leitura do texto no plano humorístico.

Por fim, apresentamos, a seguir, um texto atual também ligado à marca Avon – trata-se de um texto publicitário<sup>5</sup>, que se apresenta sob a forma de uma lei química, nomeada como Lei da Conservação das Massas, mais conhecida, pelo senso comum, como Lei de Lavoisier. Vejamos:

5 Disponível em: [http://farelosesilabas.blogspot.com.br/2008\\_04\\_01\\_archive.html](http://farelosesilabas.blogspot.com.br/2008_04_01_archive.html). Acesso em 20 de set. 2012.



No texto acima, ocorre uma transgressão de gêneros (ou dialogismo intergenérico), em que a lei química assume a função do anúncio publicitário (a de vender um produto, no caso os cosméticos da marca Avon), emprestando-lhe, ao mesmo tempo, sua forma: trata-se, em linhas gerais, de um texto que adota um “tom” objetivo, a priori, “científico” por meio da utilização de uma linguagem formal, que explora a intertextualidade com o campo semântico das ciências. Contudo, diferentemente dos anúncios de cosméticos tradicionais que focalizam seus produtos como verdadeiros objetos de consumo, aqui o artigo de beleza assume um papel marginal, uma vez que não se encontra exposto diretamente ao leitor. No caso vislumbrado, é o leitor, por meio dos seus conhecimentos prévios sobre a marca Avon, que estabelece a relação entre o anúncio, a Lei de Lavoisier e os objetos de valor imbricados nessa mescla de gêneros. Nesse caso, não se cumpre, pois, a *rotina* genérica de um anúncio convencional, que se limitaria a apresentar o produto e suas vantagens em relação aos concorrentes (como foi feito com o anúncio da década de 1960). A exemplo da versão parodiada da AvonPs (texto 2), também aqui duas vozes (dois gêneros) co-habitam o texto, revelando o caráter polifônico, dialógico da transgressão.

O texto não verbal, com a figura da mulher sorrindo integra-se ao texto verbal: “Nada se perde, tudo se transforma. (Pra melhor)” que remetem, simultaneamente, às esferas do científico (útil) e do fútil, temas, inicialmente, discrepantes que se encontram materializados em um mesmo enunciado. O tema do científico é subentendido a partir da relação entre o trecho “Nada se perde, tudo se transforma”, que faz menção direta à lei que prega que em qualquer sistema, físico ou químico, nunca se cria nem se elimina matéria, apenas é

possível transformá-la de uma forma em outra. Já o tema associado à beleza, à “futilidade”, é incorporado a partir da leitura da imagem, inclusive do logotipo da Avon, enriquecidos do trecho “Pra melhor”, que provoca a “quebra” entre o ortodoxo, próprio à lei, e o fruitivo, comum ao universo cosmetológico. Até o uso da redução linguística “pra”, serve para reforçar o elo de proximidade entre a campanha publicitária e a leitora, que se sente feliz (assim como a modelo do anúncio) ao reconhecer que é possível envelhecer, se “transformar”, sem perder a beleza, que é garantida pelo uso dos produtos Avon.

Dessa forma, concluímos que é exatamente nessa hibridização entre o sério (uma lei) e o criativo (a publicidade) que reside a originalidade desse anúncio. Nele, o objeto (anúncio publicitário) entra de forma abrupta, inesperada no campo de presença do sujeito, que é, então, apreendido, tomado pela situação, o que remete à fórmula concessiva: (embora a, entretanto não b): “embora simule ser uma lei, trata-se, em última análise, de uma publicidade de cosmético”. Nesse caso, o leitor/consumidor é surpreendido, é apanhado, de forma inesperada, pelo *acontecimento* oriundo da transgressão genérica. Com isso, encobre-se o apelo comercial do produto, por meio de uma estratégia mais emotiva, que envolve o público-alvo, ao ponto de fazê-lo adquirir os artefatos da Avon, munido de um “querer” mais passional, que racionalizante.

## CONCLUSÃO

Conforme constatamos, a publicidade vem buscando novas formas para persuadir um interlocutor (leitor/ouvinte/espectador) cada vez mais crítico e exigente. Como afirma Chaves (2010), diante da nova configuração mercadológica instaurada com o advento da pós-modernidade, na qual os consumidores são conduzidos a consumir mais por prazer do que por necessidade, a publicidade se vê obrigada a

[...] (re)(i)novar suas táticas, esforçando-se, ao máximo para conciliar pelo menos duas tarefas: *distrair* e *surpreender* o consumidor. *Distrair* para tentar dissimular tanto quanto possível a origem comercial da mensagem publicitária [...] *Surpreender* para lograr atrair a atenção do consumidor, para trazer de volta o sabor da novidade e do desejo, perdidos em meio ao bombardeamento diário de imagens, sons e palavras. (CHAVES, 2010, p. 120-121; grifos do original)

Diante dessas novas táticas, adotadas para influenciar o consumidor, concluímos que os anúncios parodiados e transgredidos têm sido utilizados,

na atualidade, a fim de se destacar um texto publicitário<sup>6</sup>. Com relação às produções parodiadas, sobretudo aquelas divulgadas em *sites* na internet, notamos que esse formato ampliou-se de forma rápida na rede virtual nos últimos anos. Constatamos, que tais “anúncios” são criados apenas para divertir o internauta (no estilo “humor pelo humor”), porém, mesmo assim, eles não deixam de divulgar um dado produto, na medida em que chamam a atenção sobre ele.

A elaboração deste trabalho tornou possível a construção de um projeto singular dentro do estudo dos gêneros do discurso, mais especificamente da publicidade. A partir do referencial teórico estudado, que foi de Bakhtin à Semiótica Francesa, foi-nos possível realizar uma pesquisa que aliou fundamentação teórica à prática efetiva do que foi apre(e)ndido. Além disso, as análises dos anúncios publicitários, bem como do texto parodiado, permitiu-nos comprovar a produtividade dos princípios e procedimentos propostos pela Análise do Discurso, constituindo uma oportunidade de aprendizado, tanto para todos nós, quanto para outros (futuros) estudantes que um dia poderão se servir deste artigo para fins acadêmicos e/ou científicos.

Voltar à década de 1960 contribuiu, portanto, para desvelar alguns dos valores, ideias e (pre)conceitos presentes na sociedade brasileira daquela época e compará-los à ideologia vigente na atualidade. Nesta, constatamos que, na busca pela sedução de um leitor/consumidor cada vez mais crítico, a publicidade renovou suas táticas, valendo-se da paródia e da transgressão, subverteu o tradicional, o já dado, para divertir esse exigente público pós-moderno. Além disso, sob o domínio da semiótica tensiva, comprovamos, com este estudo, que os fenômenos aqui descritos - paródia e transgressão - encontram-se associados ao regime de sentido do *acontecimento* (ZILBERBERG, 2007) subvertendo o contrato – a *rotina* do texto publicitário. Isso porque, ao adentrar o campo de presença de maneira inesperada e infringir, assim, suas expectativas, tanto a transgressão quanto a paródia cumprem a função de “surpreender” e “distrair” o rigoroso leitor/consumidor contemporâneo.

---

6 Durante nossa pesquisa, não foram encontrados anúncios da década de 1960 transgredidos ou parodiados, o que nos leva à conclusão inicial de que esses fenômenos, associados à publicidade, estão mais nítidos na atualidade.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Dayane Celestino. *A vertente tensiva da semiótica greimasiana no Brasil: breve estudo historiográfico*. CASA (Araraquara), v. 7, p. 1, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CARVALHO, Nelly Medeiros. *Publicidade: a linguagem da sedução*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- CHAVES, Aline Saddi. *Gêneros do discurso e memória: o dialogismo intergenérico no discurso publicitário*. 2010. 366 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007.
- LYZARDO-DIAS, Dylia. *Análise discursiva da parodização dos provérbios na mídia impressa*. In: LARA, Gláucia M. P. et al. (orgs). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lucerna, 2008. v. 2, p. 157-176.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, Ed. UNICAMP/Pontes, 1993.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, Ângela P.; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, M. Auxiliadora (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- RESENDE, Graciele Silva de. *As representações do homem e da mulher no gênero outdoor*. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de (orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALE-UFMG, 2004.
- RIBEIRO, Camila dos Santos. *A missividade em “Ciao Cadaver”, de Delmo Montenegro*, 2008. In: ALMEIDA, Dayane Celestino. *A vertente tensiva da semiótica greimasiana no Brasil: breve estudo historiográfico*. CASA (Araraquara), v. 7, p. 1, 2009.
- ZILBERBERG, Claude. *Louvando o acontecimento*. São Paulo: Revista Galáxia, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

## “THE BEATING” TOA E SOA: ETA LATINO – AS RE(A)PRESENTAÇÕES DE “THE TELL-TALE HEART”

GOMES, Juliana Walczuk  
UnB - walczuk.juliana@gmail.com

### RESUMO:

A escrita de Edgar Allan Poe guarda nela e para ela lugares interpretativos, gerando uma preocupação acerca do ato de *superinterpretar*, especialmente, quanto à possibilidade de re(des)velar nesse ato de retratar o que é a literatura. É, pois, analogicamente, a letra grega *eta* e a sua possibilidade de nada e tudo dizer, tal qual o *beating* do coração. E nesse lugar, particular a cada leitor complica-se no processo adaptativo para outras artes como na versão ilustrada de Gris Grimly, ou na televisiva de Hugh Whysall (1995) ou, ainda, na fílmica nos curtas de Aaron Quinn (2008) e da APA (1953).

### PALAVRAS-CHAVE:

Edgar Allan Poe, Superinterpretação, Adaptação, Imagem

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe. (BECKETT, 2009, p. 27).

A Lagarta e Alice ficaram olhando uma para a outra algum tempo em silêncio. Finalmente a Lagarta tirou o narguilé da boca e se dirigiu a ela numa voz lânguida, sonolenta.

“Quem é você?” perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu *era* quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então”. (CARROLL, 2002, p. 45).

Ao se deparar com um texto literário aquele que o lê busca de alguma forma questionar aquelas palavras e questionar a si mesmo quanto a que elas o fazem pensar, sentir e até mesmo acreditar sobre. Em suma, busca ele o para si. Literariamente, e mais, artisticamente, esse processo se dá no nível da interpretação. Porém, a questão em si, é até que lugar esse ato pode ser encarado como particular e como geral. Afinal, a busca por interpretação não se atém apenas a palavras codificadas e encrustadas em etimologias, nem a significados vigentes ou mortos, como também não a sintaxes e semânticas,

por fim, nem a um mesmo e único idioma. Ela, de fato, encontra-se em todo processo de retratar.

Para isso, entende-se aqui este retratar como um trato segundo. Ou seja, deve-se perceber que tanto a imagem natural quanto a fictícia primariamente é jogada nos pensamentos e encontra-se diretamente ligada com o ato de descrever, pois que, para que se possa fazê-lo é preciso antes ter-se mantido um contato original de profunda observação. E, que isto não está apenas em nível teórico, mas também e, principalmente, literário. Afinal, este segundo trato, enquanto processo artístico, está coligado ao ato de re(des)velar, de saber que há algo por trás e na tentativa de trazê-lo à luz ele se esconder.

Essa observação se sustenta, por exemplo, no trabalho de análise feito por Décio Pignatari (2004) em relação ao conto “Berenice” (1835) de Edgar Allan Poe, mantendo-o num lugar extremamente literal, analogicamente onde se encontra a homografia portuguesa de *eta* (h). Pois esta é ambientada em uma ausência sonora – uma ausência de sentido-, tal qual o sonar de um morcego ou de um submarino: inaudível, invisível, apenas existe. Porém, o que não se vê é que eles, em suas existências, fazem diferença ao trazer consigo algo a mais, de mesma forma que a análise de Pignatari (2004) discorre quanto aos dentes de Berenice e os enfoca como diferencial.

É, assim, o *eta* não apenas parte do silêncio na Língua Portuguesa, como também aquele que contém em si significado por si. Agindo similarmente a como a imagem se porta perante Jaques Aumont (2010) enquanto particularidade da percepção visual, ou seja, não a tornando excludente de um lugar em que ela é, apenas, silêncio e parte de um processo natural, tal qual é natural o *eta* enquanto “h” ser mudo. Já que

Como toda informação, esta é *codificada* – em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação natural (nem arbitrarias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. Falar de codificação da informação visual significa, pois, que nosso sistema visual é capaz de localizar e interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos. (AUMONT, 2010, 16)

Logo, chega-se em questionar por que não se poderia valer dessa mesma possibilidade de diferença contida na letra para uma análise outra, não mais analógica, mas sim hospedada no literal. É, pois propor um esvaziamento de sentido no trabalho artístico, entendendo que é por meio dele que se possui as possibilidades interpretativas.

De tal maneira que esse paralelo de similaridades não mais se permite enquanto posição detetivesca, onde se sabe que há um “segredo” a ser revelado. Não mais assumir uma interpretação paranoica (ECO, 1997) e nem mais um lugar totalmente fronteiro ao poder cedido ao leitor que o submete a um autor ditador e dono de tudo o que se expõe no texto, mesmo que admitindo a possibilidade de inconsciência desse último como veio a afirmar Umberto Eco (2000) em *Os limites da interpretação*.

Pensando por esse viés o trabalho daquele que adapta encontra-se também no nível interpretativo. E, dessa maneira, quando se trata de um trabalho nascido de tal processo a preocupação não se dirige apenas ao que e a como o espectador/leitor encara o produto final, mas também, e, principalmente, relaciona-se ao olhar que o profissional da determinada área que produz a nova obra possui sobre a mesma. Entra-se assim, em aspectos que buscam criticar, apreciar e mesmo averiguar onde e por que se encontra a fidelidade daquele que produz a adaptação para com o original. Apontando, então, que o adaptador por si só é espectador/leitor e também crítico.

E mais, é permitir que essa obra não mais precise se encontrar em obrigação para com o original ou para com o público leitor do mesmo. Mas, que sim, se permita observar no literal e não mais no metafórico e no analógico o lugar pelo qual pode tomar a iniciativa de seu trabalho.

É encarar que quando Jonh Culler afirma que

A interpretação em si não precisa de defesa; está sempre conosco, mas, como a maioria das atividades intelectuais só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse. (CULLER, 1997, p.130).

Ele está afirmando muito mais que o lugar onde o teórico se faz, ele está apontando que este lugar apenas é pelo fato de existir. E de que este *ser interpretativo* se dá pela mão daquele que interpreta e não mais acreditar que o texto o induz a interpretar.

Assim, a ambientação da interpretação como aquela que gera interesse só pode encontrar-se no que Umberto Eco (1997) determina de *superinterpretação*. Mas, não mais encarando esta como um lugar depreciativo como o mesmo teórico vem a proceder posteriormente (2000), ao contrário, é ele o único lugar da interpretação, pois que a interpretação moderada afirmada por Culler (1997)



só se torna presente, seguindo o que já foi exposto, quando completamente esvaziada de sentido, de segredos e de pistas.

Sendo assim, é inteiramente plausível que a teoria contemporânea encontrada, por exemplo, em Jacques Derrida (1991) e em Maurice Blanchot (2007) se tornem entusiásticas no estudo tanto literário como das demais artes. Isso se deve à abertura que elas conquistam com o trato ao texto. Por exemplo, quando Blanchot afirma que

A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença. (...) é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido. (2007, p. 185-7).

Ele se faz detentor de um sistema interpretativo extremista como o defendido pelo já citado John Culler (1997) no momento em que evoca a “se pôr radicalmente em questão” e de manter sua argumentação no que está inacessível e desconhecido. O mesmo faz Derrida (1991) com a leitura de margens, pensando o limite e a passagem na estrutura da Filosofia, fazendo do seu próprio texto fruto dela. Abrigando, na mesma página, dois textos: um que se apresenta nos modelos usuais dos livros e um segundo que vem escrito na margem direita do primeiro.

Nessa abordagem adaptar é, portanto, em sentido mais amplo o ato de interpretar, escolher para si uma visão acerca de algo tido como primeiro, desde o mais fiel ao que se lê superficialmente até as leituras extremistas - sempre percebendo que todas se encontram em uma superinterpretatividade particular. Parte-se, então, de uma ideia onde sempre há uma escolha interpretativa extremista por parte de todo aquele que busque observar um determinado texto literário ou outra obra de natureza artística diferente se portando tanto como crítico, adaptador ou leitor.

O caso especial que aqui se expõe acerca dessa problemática entre o processo interpretativo e o processo adaptativo é o conto “The tell-tale heart” de Edgar Allan Poe escrito em 1843 e quatro adaptações diferenciadas do mesmo: duas animações em curta: uma de Aaron Quinn (2008) e outra da United Productions of America (1953), uma adaptação televisiva dirigida por Hugh Whysall (1995) e uma adaptação ilustrada feita por Gris Grimly (2009). Basicamente trata-se

de uma narração que se faz por uma única voz: a do narrador, o qual se afirma são mesmo após cometer o assassinato de um senhor de idade, retirando a sua culpa por ser doente, e, que tal doença o tornou um ser com todos os sentidos aguçados. O motivo que o levou ao crime, ao que ele indica se deve por ter se incomodado profundamente com o olho com catarata do senhor e, com o prosseguimento do conto, também com o som do batimento cardíaco do mesmo velho. Por fim, o rapaz entrega-se, pois mesmo em sua morte, acredita estar ouvindo a pulsação do velho e que seu olho demoníaco, como afirma, ainda se encontra vivo e o observando.

Assim, por meio desse breve resumo, é acertado que para esse processo de análise buscar-se-á trabalhar com a particularidade dos sentidos da audição e da visão que o texto evidencia. Além disso, também será observado como os autores das adaptações interpretaram e então escolheram signos e estruturas para apresentá-los.

Partindo desse lugar a primeira limitação, como já se pode ter percebido, é não separar as artes refletindo sobre o fato de cada uma ter uma linguagem particular. E, simultaneamente, a segunda limitação encontra-se em observar que ambos os sentidos não se encontram separados um do outro, mas sim, unidos. Pois que, como o próprio narrador diz ao seu leitor: “a enfermidade me aguçou os sentidos, não os destruiu, não os entorpeceu.” (POE, 1986, p. 287). E que, desses sentidos “era penetrante, acima de tudo, o sentido da audição” (POE, 1986, p. 287), sendo que a causa de seu tormento quanto ao velho que o abrigava se apresenta no fato de que “um de seus olhos se parecia com o de um abutre... um olho de cor azul-pálido, que sofria de catarata.” (POE, 1986, p. 288).

Isso se gera de tal forma que se aparenta

um outro tipo de relação, de ordem “analógica, entre o som (...) e a imagem (relação dialética, na medida em que permite a aproximação regular desta com aquele): como, por exemplo, em uma cena (com ações mudas), que se passa em um bosque de bambus, acompanhada por uma série de instrumentos parecidos com matracas, sugerindo imediatamente o som que talvez se obtivesse batendo nos talos dos bambus que enchem a tela. (BURCH, 1992, p.121-2).

E mais ainda que o exemplo acima de Noel Burch, as imagens que se evidenciam nas quatro adaptações evocam não uma indução de como vem a ser o som, mas muito mais a existência de um som. E não apenas um som qualquer ou uma música, mas sim algo ritmado e que se inicia calmamente e vai ganhando força ao decorrer da história.

Entra-se, portanto, num pertencimento segundo ao *eta* enquanto latino pela sua possibilidade de se presentificar como som pelo eco da vogal que o precede – a letra enquanto muda – e de se tornar levemente sonoro ao fim de expressões como “ah!” ao provocar uma aspiração local da vogal que o antecede. É ele pertencente ao soar e ao toar enquanto entendidos como aquele que ecoa e como aquele que ressoa e ritma. Permitindo então que a imagem ganhe para si adjetivações de nível sonoro pela sua utilização em repetições, jogos de claro e escuro, aumento ou diminuição da imagem e de escolha do uso dos planos.

Essa proposição se evidencia, por exemplo, na adaptação de Aaron Quinn (2008) quando ele apresenta uma sequência de planos que oscilam entre um completamente preto e outro que apresenta o rosto do narrador suavemente iluminado por tons de cinza bem próximos ao preto. Seguidos por um segundo jogo de planos que se alternam com maior rapidez entre um plano preto e outro que traz, novamente, a imagem do narrador, porém, muito mais iluminada que a primeira, tornando-se, então, mais evidente. Fatos que são observáveis nas imagens a baixo:

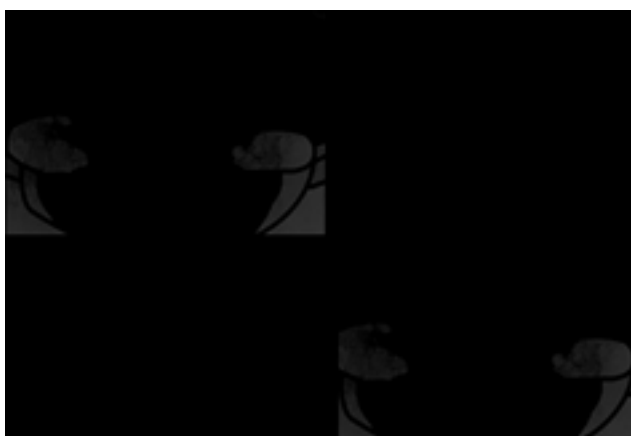


Figura 1 – Primeira sequência de planos alternados

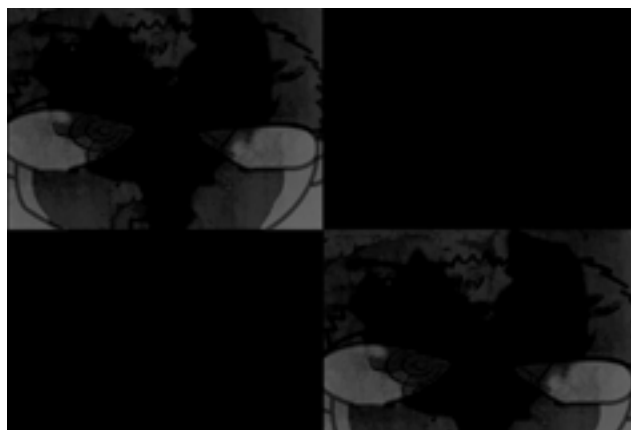


Figura 2 – Segunda sequência de planos alternados

Permitindo, que em sua obra haja uma sequência imagética que evoque o som em suas formas soante – ecoando – e toante – ritmando.

O mesmo se apresenta na obra produzida pela United Productions of America (1953) em colaboração com a Columbia Studios. A diferença para com a de Quinn (2008) se deve a abordagem não ter optado pela escala de cinza, mas sim, ter se permitido trabalhar com as cores e, também, não mais com planos separados, ao contrário, escolheu pela sobreposição deles. Observação essa que se percebe nas seguintes imagens:



Figura 3 – Sobreposição de planos ocorrida entre 6:43 a 6:45 minutos do curta da United Productions of America referente à sonoridade contida no gotejar.



Figura 4 – Sobreposição de planos ocorrida entre 6:55 a 7:18 minutos do curta da United Productions of America referente à sonoridade contida no gotejar.

E, o mesmo ocorre, ainda nesse mesmo curta, quando surge, pela primeira vez, a perturbação dos batimentos cardíacos. Porém, nesse momento o diretor Stephen Bosustow escolhe um jogo de planos sequenciais: um plano completamente negro e outro em tom púrpura. Estes se alternam cada vez mais rápido, e o plano púrpura se torna mais iluminado com o passar do tempo. Como pode se observar na posterior sequência:



Figura 5 – Os batimentos cardíacos pela interpretação de Stephen Bosustow

Enquanto que para suas escolhas, Hugh Whysall (1995) opta por não se valer de sequências de planos alternados e nem de planos sobrepostos, mas sim, atém-se ao que Burch (1992) propôs com a imagem das maracas. Dessa maneira, ao contrário de apenas induzir um toar que se inicia por um soar de imagens, Whysall (1995) interpreta que a imagem deva estar ligada ao real, ao

visível e auditivo geral, e não mais local “como o de um relógio quando abafado em algodão” (POE, 1986, p. 290). Logo, se a ideia era apontar uma batida, por que não evidenciá-la por passos:



Figura 6 – Os passos referentes ao planejamento de assassinato da adaptação de Hugh Whysall

Sua abordagem, então se produz em uma (super)interpretação baseada em conceber a imagem que encontra-se na obra apenas para viabilizar uma representatividade, permitindo então que ela seja entendida como *imagem representativa* (AUMONT, 2010). Entrando, então de acordo que ela se torne “uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude.” (AUMONT, 2010, p. 254-5).

E, ainda mais, além de apresentar por meio do recurso das imagens sons separados e compassados, ele ainda nos induz a inferir sobre que tipo de sonoplastia estaria contido em seus quadros. Exemplo disso é a imagem que aqui precede, pois que nela, e nos quadros que a antecedem, observa-se a silhueta de uma pessoa subindo as escadas sob uma luz que gera – inferindo-se – um certo ar macabro:



Figura 7 – Referente ao minuto 11:33 do curta da United Productions of America

Já na estrutura da página, Gris Grimly (2009) opta por um acompanhamento duplo da repetição de seu desenho. Assim, em uma primeira menção ao fator determinante do incômodo causado pelo batimento soando e toando aos ouvidos do narrador, o ilustrador apresenta uma sequência de corações desenhados – vistos biologicamente – seguindo a largura da página:



Figura 8 – Página 11 apresentando a sensibilidade auditiva pelos olhos de Grimly

Seguindo por esta estratégia, com a perturbação apontada pelo texto estar se ampliando, Grimly (2009) escolhe acompanhar o comprimento da página com desenhos que se iniciam pequenos e vão aumentando de tamanho, até o fim. E, é este último que guarda em si tanto a proposta de uma imagem que possa soar quanto uma que possa toar. Tal afirmativa averigua-se na seguinte imagem:



Figura 9 – Página 12: a sensibilidade auditiva se torna mais atenuada

Todavia, não é apenas o processo de interpretar a audição e a visão que está contido em cada uma das adaptações/interpretações. Elas projetam-se para além desse lugar que pertence a um outro, no caso, ao conto norte-americano do qual beberam, pois por seus leitores/adaptadores se definiram como apresentações de uma autoria outra, de visão particular, aqui, quatro outras. Tornadas, assim, reapresentações de um mesmo texto produzidas por meio de representações em nível interpretativo.

A concordância em afirmar esse parecer procede a partir do momento em que se toma uma terceira limitação: o tema. Já que “mesmo em sua expressão mais simples, o tema é o microcosmo, não apenas de cada sequência, mas quase de cada plano” (BURCH, 1992, p. 170). Entendendo aqui que este tema não é aquele encontrado pela interpretação do texto poeano, mas sim pela superinterpretação gerada pelo adaptador. Dessa maneira, não apenas o tema é um microcosmo de plano a plano como afirma Burch (1992), mas sim a superinterpretação.

Assim, o pensamento de que o tema enquanto estrutura e mesmo itinerário da obra amplia-se da noção de que

à medida que o filme progride, mais numerosas são as sequências e mesmo os planos isolados que, através das contradições e coincidências (...) partem de uma “realidade” aparentemente coerente, para chegar a uma artificialidade cada vez mais “rígida” e mais “aguda”. (BURCH, 1992, p.175).

Para a sua potencialidade apenas como imagem. Onde, enquanto recortadas da obra possam ser tratadas tanto como *única* (AUMONT, 2010), ou seja, aquela que permite que todo um acontecimento seja tratado por ela, quanto pela *sequencial* (AUMONT 2010) enquanto tratada como conjunto de outras imóveis que precisam uma da outra para o acontecimento – como já foi apontado no decorrer do texto. Porém, é nessa *imagem única* que se apresentam tanto o tema quanto, e com muito mais aspecto, a (super)interpretação.

Para Quinn (2009) suas imagens únicas e que tornam seu trabalho uma re(a)apresentação buscam manter a constância que todo o seu curta tem: escalas de cinzas, formas geometrizadas e momentos em negro ou com muito choque. Dessa maneira imagens que buscam apresentar a interpretação feita acerca do olho do senhor ganharam no olho de catarata a particularidade de se apresentar como uma espiral sempre em movimento (Figura 10), já quando o diretor escolhe por apresentar o narrador como louco, os olhos ganham veias e se tornam o foco da imagem (Figura 11). E, por fim, no momento em que se



chega ao desfecho não há mais imagens, apenas palavras escritas em caixa alta (Figura 12) e, inesperadamente, o único momento de cor do curta na palavra *heart*, coração em inglês, (Figura 12).

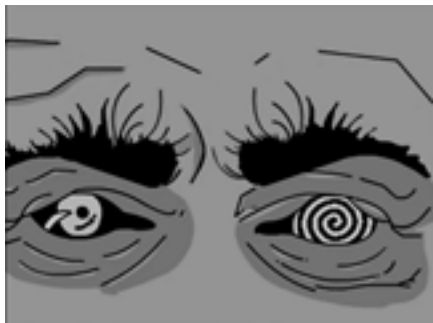


Figura 10

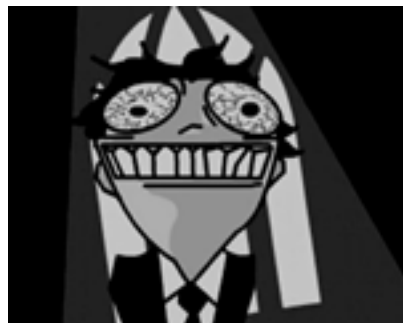


Figura 11

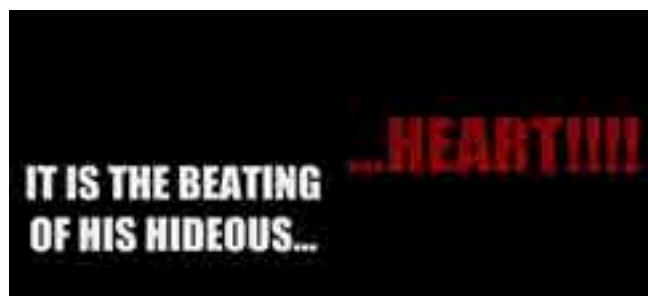


Figura 12

Em contraponto, as versões tanto de Whysall (1995) quanto a da United Productions of America (1953) se valeram de diversas imagens únicas voltadas para a imagem do olho e da tentativa de transferir a sensação do narrador de se sentir observado, em especial na obra de 1995. Assim, no caso do curta, buscou-se atenuar a ideia da catarata deixando que o olho fosse o mais branco possível (Figura 13) e que ele se estende por todo o quadro (Figura 13). E, na versão televisiva a escolha caiu por sobre o exagero da imagem do olho e também de seus *closes* como se eles sempre acontecessem quando o velho espiava o narrador (Figura 14) e este exagero se consuma na junção do olho com o coração (Figura 15).



Figura 13



Figura 14



Figura 15

E fugindo de todas elas e encontrando um tema e uma interpretação feitos pela escolha dos traços e pela forma de retratação brincando entre algo mais próximo ao real, como as imagens dos corações (Figura 8 e Figura 9) e algo mais próximo do surreal, aparentes no desenho do velho quando já se sabe do olho (Figura 16 e Figura 17) está o quadrinho de 2009.



Figura 16



Figura 17

Para que todas essas informações não se percam uma na outra, Grimly decide-se por adotar tons amarelos e marrons em seus desenhos como uniformidade, aproveitando a primeira como luz. Como a seguir:



Figura 18

Porém, é no seu trato com como enfocar os sentidos e assim trazer o microcosmo do tema e gerar um macrocosmo na página de como se dá sua interpretação que é o que mais chama atenção nessa adaptação. E isso é gerado por conjuntos de imagens que se tornam a margem (DERRIDA, 1991) do texto escrito:



Figura 19



Figura 20

E é nele, e com ele que se (des)fecha que esse lugar de interpretar não é simplesmente aberto ou fechado, ele não é apenas uma escolha na qual *eta* se observa. Ele é, a argumentação teórica que dentro da leitura feita consegue “inventar um sistema que torne plausíveis pistas que, em outras circunstâncias” (ECO, 1997, p. 73) poderiam ou não ter ligação.

Portanto, o que se tem, de fato, em todos esses processos agora entendidos como superinterpretativos é que obtém-se, como produto final, quatro apresentações que se dão pela busca de cada uma de representar aquilo que a seu ver está contido no conto “The tell-tale heart”. E não mais um projeto vinculado a um primeiro, a uma obra original, mas sim, de autoria e mais, de autoridade daquele que o assina.

É pois, o trabalho interpretativo em si o próprio narrador de “The tell-tale heart”. Detentor do lugar de nascimento do extremo admirado por Culler (1997) e do de ditos de um autor defendido por Eco (2000). Autor esse de um crime aos olhos do caminho que aqui se escolheu ser apenas morrer, que nos grita, em mente, em íntimo que é “Genuíno! – em nervado – pavorosamente ao extremo enervado fui e me sou; Eu? Em louco? Mas, por quê?” (POE, tradução própria)

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. “A parte do olho”. *A Imagem*. 15ª edição. Campinas: Papyrus, 2010, p. 11-76.

\_\_\_\_\_. “A parte da imagem”. *A Imagem*. 15ª edição. Campinas: Papyrus, 2010, p. 205-70.

BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

BLANCHOT, Maurice. “A experiência limite”. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007, vol. 2, p. 183-222.

BOSUSTOW, Stephen; PARMELEE, Ted.. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido por Stephen Bosustow e dirigido por Ted Parmelee. Estados Unidos, United Production of America in association with Columbia Pictures, 1953. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/watch?v=hMe7P0b4FAg> >, 7:44 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 3 – *Sobreposição de planos ocorrida entre 6:43 a 6:45 minutos do curta da United Productions of America referente à sonoridade contida no gotejar*. In BOSUSTOW, Stephen; PARMELEE, Ted.. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido por Stephen Bosustow e dirigido por Ted Parmelee. Estados Unidos, United Production of America in association with Columbia Pictures, 1953. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/watch?v=hMe7P0b4FAg> >, 7:44 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 4 – *Sobreposição de planos ocorrida entre 6:55 a 7:18 minutos do curta da United Productions of America referente à sonoridade contida no gotejar*. In BOSUSTOW, Stephen; PARMELEE, Ted.. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido por Stephen Bosustow e dirigido por Ted Parmelee. Estados Unidos, United Production of America in association with Columbia Pictures, 1953. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/watch?v=hMe7P0b4FAg> >, 7:44 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 5 – *Os batimentos cardíacos pela interpretação de Stephen Bosustow*. In BOSUSTOW, Stephen; PARMELEE, Ted.. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido por Stephen Bosustow e dirigido por Ted Parmelee. Estados Unidos, United Production of America in association with Columbia Pictures, 1953. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/watch?v=hMe7P0b4FAg> >, 7:44 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 13 – *Os batimentos cardíacos pela interpretação de Stephen Bosustow*. In BOSUSTOW, Stephen; PARMELEE, Ted.. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido por Stephen Bosustow e dirigido por Ted Parmelee. Estados Unidos, United Production of America in association with Columbia Pictures, 1953. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/watch?v=hMe7P0b4FAg> >, 7:44 min. color. son.

BURCH, Noel. “*Sobre a utilização estrutural do som*”. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 115-28.

\_\_\_\_\_. “*Temas de Ficção*”. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 167-84.

CARROLL, Lewis. “*Aventuras de Alice no País das Maravilhas*”. *Alice*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 3-124.

CULLER, John. “*Em defesa da superinterpretação*”. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 129-46.

DEMPSEY, Terry; WHYSALL, Hugh. *Edgar Allan Poe's: Tales of mystery and imagination*. [Filme-vídeo]. Produzido por Terry Dempsey e dirigido por Hugh Whysall. Richmond Hill, Ontario, Canadá, Dark Film Production in association with Jadran Film Zagreb, 1995. Box com 4 discos, 332 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 6 – Os passos referentes ao planejamento de assassinato da adaptação de Hugh Whysall. In DEMPSEY, Terry; WHYSALL, Hugh. *Edgar Allan Poe's: Tales of mystery and imagination*. [Filme-vídeo]. Produzido por Terry Dempsey e dirigido por Hugh Whysall. Richmond Hill, Ontario, Canadá, Dark Film Production in association with Jadran Film Zagreb, 1995. Box com 4 discos, 332 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 7 – Referente ao minuto 11:33 do curta da United Productions of America. In DEMPSEY, Terry; WHYSALL, Hugh. *Edgar Allan Poe's: Tales of mystery and imagination*. [Filme-vídeo]. Produzido por Terry Dempsey e dirigido por Hugh Whysall. Richmond Hill, Ontario, Canadá, Dark Film Production in association with Jadran Film Zagreb, 1995. Box com 4 discos, 332 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 14 – Referente ao minuto 11:33 do curta da United Productions of America. In DEMPSEY, Terry; WHYSALL, Hugh. *Edgar Allan Poe's: Tales of mystery and imagination*. [Filme-vídeo]. Produzido por Terry Dempsey e dirigido por Hugh Whysall. Richmond Hill, Ontario, Canadá, Dark Film Production in association with Jadran Film Zagreb, 1995. Box com 4 discos, 332 min. color. son.

\_\_\_\_\_. Figura 15 – Referente ao minuto 11:33 do curta da United Productions of America. In DEMPSEY, Terry; WHYSALL, Hugh. *Edgar Allan Poe's: Tales of mystery and imagination*. [Filme-vídeo]. Produzido por Terry Dempsey e dirigido por Hugh Whysall. Richmond Hill, Ontario, Canadá, Dark Film Production in association with Jadran Film Zagreb, 1995. Box com 4 discos, 332 min. color. son.

DERRIDA, Jacques. “Timpanizar – a filosofia/Tímpano”. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991, p. 11-31.

ECO, Umberto. “Superinterpretando textos”. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 53-77.

\_\_\_\_\_. “*Intentio lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção*”. *Os limites da Interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 200, p. 1-20.

GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. Figura 8 – Página 11 apresentando a sensibilidade auditiva pelos olhos de Grimly. In GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. Figura 9 – Página 12: a sensibilidade auditiva se torna mais atenuada. In GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. Figura 16. In GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. Figura 17. In GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. Figura 18. In GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. Figura 19. In GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. Figura 20. In GRIMLY, Gris. “The tell-tale heart”. *The tell-tale heart and other stories*. New York: Atheneum, 2009, p. 1-24.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. Cotia: Ateliê Cultural, 2004. P. 165.

POE, Edgar Allan. “O coração denunciador”. *Edgar A. Poe: Ficção completa, poesia & ensaios*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p. 287-92.

QUINN, Aaron. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido e dirigido por Aaron Quinn. Austin, Estados Unidos, Aaron Quinn’s Production, 2008. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/edwin2517> e <http://www.youtube.com/watch?v=t8So5ZyFtWU>>, 8:14 min. preto e branco. son.

\_\_\_\_\_. Figura 1 – *Primeira sequência de planos alternados, 2008*. In QUINN, Aaron. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido e dirigido por Aaron Quinn. Austin, Estados Unidos, Aaron Quinn’s Production, 2008. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/edwin2517> e <http://www.youtube.com/watch?v=t8So5ZyFtWU>>, 8:14 min. preto e branco. son.

\_\_\_\_\_. Figura 2 – *Segunda sequência de planos alternados, 2008*. In QUINN, Aaron. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido e dirigido por Aaron Quinn. Austin, Estados Unidos, Aaron Quinn’s Production, 2008. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/edwin2517> e <http://www.youtube.com/watch?v=t8So5ZyFtWU>>, 8:14 min. preto e branco. son.

\_\_\_\_\_. Figura 10, 2008. In QUINN, Aaron. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido e dirigido por Aaron Quinn. Austin, Estados Unidos , Aaron Quinn's Production, 2008. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/edwin2517> e <http://www.youtube.com/watch?v=t8So5ZyFtWU>>, 8:14 min. preto e branco. son.

\_\_\_\_\_. Figura 11, 2008. In QUINN, Aaron. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido e dirigido por Aaron Quinn. Austin, Estados Unidos , Aaron Quinn's Production, 2008. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/edwin2517> e <http://www.youtube.com/watch?v=t8So5ZyFtWU>>, 8:14 min. preto e branco. son.

\_\_\_\_\_. Figura 12, 2008. In QUINN, Aaron. *The tell-tale heart*. [Curta-animação]. Produzido e dirigido por Aaron Quinn. Austin, Estados Unidos , Aaron Quinn's Production, 2008. Vídeo no youtube < <http://www.youtube.com/edwin2517> e <http://www.youtube.com/watch?v=t8So5ZyFtWU>>, 8:14 min. preto e branco. son.



## TRANSTEXO E TRANSDISCURSO – UMA HIPÓTESE DE GRAMATICALIZAÇÃO?

CAETANO, Marcelo Moraes

UERJ, IBMR/Glion/Kendall: Laureate International Universities

Albert-Ludwigs Universität, Freiburg-im-Breisgau (Uni-Freiburg) - marcelo.caetano@ibmr.br

### RESUMO:

O texto há de ser produzido com base no receptor, devendo-se firmar, portanto, um contrato de comunicação que tenha como premissas as condições de produção e previsões de contexto e situação de sua inserção. Para isso, ocorre espécie de transcendência do material concreto de que dispõe a tessitura (textualidade), indo-se à alteridade ou outredade, e travando-se, ademais, diálogos com outros elementos intratextuais, intertextuais ou até mesmo extratextuais (e de transdiscursividade), que, portanto, devem articular-se para a produção e interpretação pretendidas no aludido contrato prévio. Este trabalho visa à demonstração da necessidade da transtextualidade e, ainda, ao oferecimento de exemplos alusivos a como aquela transtextualidade se concretiza semioticamente em relações de presença (sintagma intratextual) e ausência (paradigma metatextual), ou, em outros termos, na dicotomia básica da compreensão (produtor/receptor), calcada na relação entre a metonímia textual/discursiva e a metáfora textual/discursiva, ambas passíveis de descrição segundo os parâmetros do processo de gramaticalização.

### PALAVRAS-CHAVE:

Texto, Discurso, Metáfora, Metonímia, Gramaticalização

### BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A GRAMATICALIZAÇÃO

Para começar, precisamos retroceder à gênese da epistemologia/empíria sobre gramaticalização propriamente dita, para, só depois, vermos como a analogia à interpretação da gramática textual-discursiva é operante.

O primeiro teórico a explorar detidamente a gramaticalização foi Antoine Meillet, em 1912 (cf. MEILLET, 1948 [1912]), em sua *Linguistique historique et linguistique générale*. Repare-se que a obra em questão veio à luz antes mesmo da publicação do *Cours* de Saussure, que, no entanto, ajudou a embasar a pesquisa de Meillet, apesar da crítica genética saussuriana de que a mudança (diacronia) não é passível de estudo linguístico científico.

SAUSSURE (1984 [1916]) concebia a língua basicamente como um **estado**, embora não desconhecesse nem descartasse por completo a noção

de variabilidade (variação e mudança); apenas não a previa como passível de análise científica, porque a considerava fortuita e demasiado abstrata. Por seu turno, o estudo de Meillet já previa a língua como constante devir, não um produto fechado, sendo a gramática, antes do mais, um contínuo processo de gramaticalização em constante mudança.

Dessa forma, Meillet previa que o estudo da gramática de uma língua, que é, em última instância, sua própria estrutura profunda, deve contemplar casos de variação (sincronia) e mudança (diacronia), concretizados no texto, no intertexto e, antes (ou depois), no interdiscurso.

O que Meillet, em seu artigo inaugural, previu como gramaticalização foi a passagem de um item do inventário aberto (lexical) para um item do inventário fechado (gramatical), assim representado:

(1') [lexical] > [gramatical]

Houve inúmeras contribuições a essa perspectiva de mudança, inclusive terminológica. Cite-se como importante correlato a nomenclatura dada por Martinet:

[vocábulo nocional] > [vocábulo instrumental] (MARTINET, 1978, p. 126)

Importante caso a que devemos nos reportar, aqui, é o dos processos de **metáfora** e **metonímia** que digam respeito à gramaticalização, para, em seguida, traçarmos a articulação que nos parece verossímil entre os casos de gramaticalização *stricto sensu* e a de gramaticalização *lato sensu*, que é, precisamente, a que estamos pesquisando neste artigo, ao promovermos a sua inter-relação com a noção mais ampla de texto e discurso.

Quando se fala em “metáfora” e “metonímia” em gramaticalização, não se deve confundir com os casos das figuras de linguagem homônimas. Só serão metáforas e metonímias pertinentes à gramaticalização aquelas que, partindo do discurso, entrarem efetivamente no paradigma formal da gramática. Com efeito, este é um dos casos que comprovam por que funcionalismo (discurso) e formalismo (paradigma gramatical) não devem ser dissociados no estudo do fenômeno da gramaticalização. Estar-se-á propugnando pela tese da **complementaridade** entre Formalismo e Funcionalismo, no caso do fenômeno em tela.

Mais especificamente, ainda, neste artigo, procurarei definir como **metáfora textual** a que faz com que a interpretação de determinado texto concreto se dê mediante a consideração de uma situação extratextual que, embora oculta, possa e/ou deva ser igualmente levada em consideração para a interpretação

completa do elemento textual explícito que se tem em mão. Esta é uma das razões por que o termo “metáfora textual” não difere muito do termo “paradigma textual”, pois ambos tocam no aspecto de que a concretização de um texto, que poderá ser concebida como o “sintagma textual”, ou o texto de per se, deverá, em casos de metáfora textual, recorrer a textos/intertextos/discursos/interdiscursos que permanecem ocultos ou implícitos, mas cuja apreensão é completamente necessária à interpretação do sintagma textual que se quer empreender.

Assim, Meillet prossegue com desdobramentos da linha sequencial que aponta (ou descreve) o processo de gramaticalização:

(1.2) [velhas formas] > [novas funções] (MEILLET, 1948, p. 144)

[concreto] > [abstrato] (Predominante na metáfora e na metáfora textual.)

[-abstrato] > [+ abstrato]

[-contexto] > [+contexto] (Predominante na metonímia e na metonímia textual.)

Daremos exemplos dos casos 1.3 e 1.4, tanto do ponto de vista da gramaticalização propriamente dita, ou *stricto sensu*, como da gramaticalização textual, ou *lato sensu*. Por ora, seria interessante a análise da passagem dos advérbios de lugar (provenientes de categoria cognitiva e gramatical mais concreta) que deslizam gradualmente até os advérbios de tempo (mais abstratos<sup>1</sup>) e, em seguida, paulatinamente, até os de concessão, isto é, de categorias cognitivas mais concretas para categorias cognitivas menos concretas, como se disse, no seguinte *continuum*:

### **METÁFORA EM GRAMATICALIZAÇÕES PROPRIAMENTE DITAS: [CONCRETO] > [ABSTRATO]**

Padrão da linha unidirecional a estabelecer o exemplário: [espaço] > [tempo] > [condição] > [concessão] = [-abstrato] > [+abstrato]

Para citarem-se parcimoniosos exemplos:

(2.1) Vou-me embora pra Pasárgada,

*Lá* sou amigo do rei [...]. (BANDEIRA, 2003, p. 19, grifamos)

(2.2) “O homem, como o conhecemos, surgiu há cerca de 10 mil anos.

De *lá* para cá, poucas coisas mudaram”.

(2.3) “E eu *lá* sou homem de meias palavras?”

<sup>1</sup> Uma das comprovações de que a categoria cognitiva de espaço é mais concreta que a de tempo é a profusão do verbo “ir”, desde o século XIV, para indicar-se não deslocamento espacial, mas sim temporal, futuramente, como em “vou ao Japão” X “vou falar com ele”, caso patente, exatamente por essa razão, de gramaticalização.

Em (2.1) o item “lá” indica espaço. Em (2.2), passa a indicar tempo. Em (2.3), há tão somente um marcador discursivo, informal, que enfatiza a sentença como um todo, e está arrolado na gramática na classe de palavras denotativas, que, para OITICICA (1947, p. 50, *apud* BOMFIM, 1988, p. 72, s.u. *Palavras denotativas*), “são ‘palavras que exprimem meros acidentes do discurso, como as interrogações, afirmações, confirmações, realces, correções, ressalvas, exclusões, designações, etc.’”

Sobre a passagem da [condição] para a [concessão], pode-se afirmar que esta última é uma especialidade daquela primeira, como se pode observar no caso de orações com as locuções conjuntivas “mesmo que”, “ainda que”, as quais, semanticamente, indicam que há uma condição (genericamente indicada pela conjunção “se”) somada a um adendo semântico de “não importa” ou “não fará diferença”.

Percebe-se essa presença da condição + o adendo semântico assinalado (o que torna menos abstrata a circunstância simples de condição e mais abstrata a concessão), numa frase como:

(2.4) Mesmo que chova, irei à praia.

Ou seja, “Se chover” (condição), “Isso não fará diferença” (adendo semântico da concessão) e “Irei à praia”, sentença precedida de elemento mais abstrato que a condição pura e simples (que é a concessão).

Perceba-se que o fato de chamar-se a essa passagem do concreto para o abstrato de metáfora se dá pela razão de que haverá elemento oculto (a condição da existência da metáfora) a ser decodificado e discursivamente adaptado pelo intérprete a fim de que o enunciado seja compreendido. Assim, quando deslocamos a noção de “ir” do lugar (e.g. “**vou** ao Japão”) para a de tempo (e.g. “**vou** falar com ele”), houve uma metáfora discursiva, já que o intérprete, para compreender a noção de futuridade, precisará lançar mão da noção oculta de deslocamento **espacial**, e adaptá-la à sua substância de deslocamento puro, mas não mais espacial, e sim **temporal**. Se não houver essa interpretação baseada no elemento oculto (o **espaço** ficou oculto), a interpretação não ocorre e, antes disso, nem sequer teria havido motivação linguística para a perífrase verbal baseada em “ir” passar a dizer respeito a tempo, e não mais a lugar.

Como vemos, e veremos melhor abaixo, a noção de metáfora está calcada numa noção de paradigma de gramaticalização (cf. Lehmann, 1998), em que o

contexto é menos claro (havendo até ocultamente de elementos imprescindíveis à interpretação). Já a metonímia precisará de mais contexto (como aponta 2.4 acima) do que a metáfora em gramaticalização, estando mais ligada, pois, à noção de sintagma de gramaticalização (cf. Lehmann, 1998).

### **METONÍMIA EM GRAMATICALIZAÇÕES PROPRIAMENTE DITAS: [-CONTEXTO] > [+CONTEXTO]**

Como se sabe, a metonímia se dá *in praesentia*, isto é, na consubstanciação do sintagma, que é concreto. Assim, a contiguidade que proporciona a captação de sentido própria da metonímia se concretiza, precisamente, no eixo sintagmático, tanto no plano da gramaticalização propriamente dita, quanto no plano da **gramaticalização textual por metonímia**, dada, pois, no plano do parâmetro sintagmático da gramaticalização (cf. Lehmann, 1998).

Um exemplo de gramaticalização *stricto sensu* (ainda não a textual) por metonímia é o da locução conjuntiva “desde que”, que, apenas de acordo com o contexto, poderá ser classificada como temporal ou condicional. Assim, uma vez que elejamos que determinado emprego, posterior, carece de mais contexto que o anterior, temos visto o caso de gramaticalização concretizado:

(3.1) “Desde que ele chegou, não o vi” (tempo)

>

(3.2) “Desde que ele venha, falarei com ele” (condição)

Em 3.2, percebe-se a gramaticalização em curso, pois, além de a locução ter provindo de uma outra, temporal (3.1), aqui, em 3.2, é necessário um aporte de contexto quase redundante: a presença do modo subjuntivo (ou condicional, para muitos gramáticos), a correlação ou servidão gramatical do futuro na oração principal (cf. “falarei”). A necessidade de um suporte contextual maior (até redundante no sintagma), além de se saber que a preposição “desde” e, antes, temporal (e, antes ainda, locativa), demonstram que o emprego condicional da locução “desde que” é um caso de gramaticalização por metonímia.

Num **nível textual**, pode-se dizer, por exemplo, que as chamadas fotopotocas constituem, também, gramaticalizações por metonímia, porém textual-discursiva, enfatizemo-lo. Isso porque a **contiguidade** das montagens fotográficas só alcançará seu objetivo comunicativo se for dado um contexto muito específico (sobre [+contexto]) à montagem que se quer transmitir como enunciação.

## OS PARÂMETROS DE LEHMANN

Lehmann (1995 [1982]) definiu a gramaticalização sob os pontos de vista de Meillet (1948 [1912]) e Kurylowicz (1975 [1965]) simultaneamente: trata-se do processo pelo qual um lexema desliza gradativamente a um formativo gramatical e pelo qual um formativo gramatical desliza a um formativo mais gramatical. Um panorama sobre o que torna um item mais gramatical, e como isso se processa, numa escala de gradações bem definidas e imprescindíveis à detecção e descrição do fenômeno em pauta, foi apresentado acima.

Lehmann, voltando a Ferdinand de Saussure e aos pilares básicos do Estruturalismo – paradigma/sintagma –, estabelece uma distribuição cartesiana de três aspectos divididos nas duas pedras-de-toque do Estruturalismo acima aludidas.

Os aspectos ou parâmetros de Lehmann, divididos no sintagma e no paradigma segundo a visão saussuriana de sistema interno da língua (formalista), acrescidos da necessária inserção das forças externas (funcionalistas) são o PESO, a COESÃO e a VARIABILIDADE. De acordo com o eixo em que esses parâmetros se encontram (sintagmático ou paradigmático), eles ganham nomenclaturas próprias à sua especificidade capaz de tornar apreensível a gramaticalização.

Primeiro, deixamos claro que o quadro empreendido por Lehmann, como dissemos, dizia respeito à gramaticalização estritamente dita (passagens de itens do léxico à meta gramatical). No entanto, a par dos quadros que o autor propõe como parâmetros, amplamente utilizados pelos estudiosos da gramaticalização como se concebe até o presente, proporemos, de nossa parte, uma analogia em que se perceberá a plausibilidade de os mesmos parâmetros, *mutatis mutandis*, serem compreendidos para a aferição de uma gramaticalização que, pelo que queremos demonstrar, pode ser um modo de explicar as relações intratextuais e intradiscursivas, assim como intertextuais e interdiscursivas e, até mesmo, extratextuais e extradiscursivas.

## OS PARÂMETROS DE LEHMANN APLICADOS AO TEXTO E AO DISCURSO

Nos níveis textual e discursivo, a gramaticalização no eixo paradigmático e sintagmático dirão respeito, como sugerem as nomenclaturas, à gradação processual de itens capacitadores de interpretação que deslizam de possibilidades de escolha (paradigma) ou distribuição mais livres e amplos em direção a possibilidades cada vez mais fixas e restritas.

Para os parâmetros análogos que proporemos, não faremos distinção entre texto e discurso, nem entre intertexto e interdiscurso, respectivamente àqueles dois primeiros termos, uma vez que consideramos que o parâmetro de gramaticalização alcança explicar as duas ocorrências linguísticas (texto e discurso), sendo necessário, apenas, que se procedam, anteriormente, às conceituações que diferenciam essas ocorrências, as quais já esboçamos e às quais, ainda, retornaremos mais uma vez adiante.

Não faremos também distinção entre **paradigma** textual-discursivo e **metáfora** textual-discursiva, que nos parecem termos cujo emprego epistemológico é bastante aproximado. Por fim, tampouco faremos distinção entre o que chamaremos de **sintagma** textual-discursivo e **metonímia** textual-discursiva, pelas mesmas razões.

Chamaremos, no caso do texto e discurso, nos parâmetros de gramaticalização por paradigma/metáfora, de OCORRÊNCIA ao que, em Lehmann, em seu quadro, chamou de ITEM. Assim, o texto/discurso cotejado sob o prisma da paradigmática-metáfora é uma OCORRÊNCIA, tal qual o vocábulo é um ITEM.

Por sua vez, no caso do sintagma/metonímia, daremos o nome de ELEMENTO ao que é, também denominado ITEM por Lehmann.

Pela análise das relações paradigmáticas de gramaticalização textual-discursiva, observamos que, *grosso modo*, existem gêneros textuais cuja própria origem é menos ou mais gramaticalizada. Assim, por exemplo, um poema inédito, que não se paratextualize ou transtextualize (por incorporação ou reelaboração) com nenhuma outra ocorrência textual-discursiva, será pouco ou nada gramaticalizado. Isso porque, em seu PESO (INTEGRIDADE), corresponderá a um Texto/discurso provavelmente original, com preeminência de traços semânticos inéditos ou inovadores, passível de poucas associações a outros textos/discursos, pouca intertextualidade e interdiscursividade, muitas associações extralinguísticas.

Já uma bula de remédio, por seu turno, poderia corresponder ao arquétipo/protótipo de um gênero textual muito gramaticalizado, tendendo à necessidade de estabelecer rigorosamente as quatro **máximas** intelectual-pragmáticas de Grice (1980), retiradas, como se sabe, da releitura que Kant empreendeu sobre as obras de Aristóteles: **quantidade, qualidade, modo e relação**.

1. **QUANTIDADE:** seja tão informativo quanto for necessário e requerido, nem mais, nem menos.

2. **QUALIDADE:** seja verdadeiro em sua informação (nem diga algo que não possa comprovar, nem algo que não acredite ser verdade).
3. **RELAÇÃO:** seja relevante, apresente informações importantes ao texto e ao contexto, saiba a hora e a vez (quando e como) de mudar o assunto.
4. **MODO:** seja claro, objetivo, evite ambiguidades, prolixidade, obscurantismo, seja organizado e ordenado. (CAETANO, 2010, p. 98)

Antes de prosseguirmos, é preciso compreender que Grice estabelece a linguagem como elemento unívoco em suas MÁXIMAS, mas não em suas IMPLICATURAS, que são formas de implícitos, inferências concretizadas na intersubjetividade do (inter)discurso vivo. Ora, quando se fere uma das máximas griceanas, esta é a sua teoria Pragmática, estar-se-á alcançando uma implicatura, isto é, infere-se algo daquela infração. Peço, mais uma vez, licença para citar obra que escrevi, em que estabeleço a diferença entre dois tipos de inferências ou implícitos: as implicaturas (termo griceano) e as pressuposições:

## IMPLICATURAS E PRESSUPOSIÇÕES

IMPLICATURA e PRESSUPOSIÇÃO não são a mesma coisa, mas podem conter o mesmo objetivo textual em muitas situações.

Basicamente, um enunciado PRESSUPÕE outro se o último é uma pré-condição do primeiro. Ela comunica algo sem (aparente) intenção de fazer isso. Se o último enunciado (B) não fosse verdadeiro, o primeiro (A) seria falso igualmente.

Exemplos:

- A. Minha biblioteca está em reforma. PRESSUPÕE
- B. Tenho uma biblioteca.
- C. Vou inclusive a Paris. PRESSUPÕE
- D. Vou a outros lugares.

Já a IMPLICATURA é uma insinuação de algo que se disse ou deixou de dizer, como veremos melhor. Têm mais relações com a violação ou mesmo com o uso das máximas de Grice, que vimos acima.

Não é raro que um sentido implicado e pressuposto caminhem lado a lado.

Ocorre que há textos (até mesmo jornalísticos, embora mais raros) em que alguma ou algumas das máximas de Grice são violadas. Com isso, geram-se implicaturas, ou seja, geram-se PRESSUPOSIÇÕES que, também, devem ser interpretadas, sob pena de não termos sequer entendido o texto. Mais uma vez, é o ENUNCIADO X a ENUNCIACÃO que se promove. Ou seja, o texto pode ter palavras explícitas que violam uma das máximas acima e, com isso, IMPLICAR ou PRESSUPOR informações importantes para a interpretação do texto.

Por exemplo, no seguinte diálogo:

- A) – Pedro, que horas são?



B) – Já está muito tarde.

Foi violada a máxima da quantidade, pois a informação requerida por A era saber exatamente as horas (1, 2, 3...?), e não se era cedo ou tarde. B deu menos informações do que eram requeridas. No entanto, ao violar essa máxima, B acaba IMPLICANDO ou fazendo PRESSUPOR que, para determinada atividade (motivo pelo qual pressupomos que A perguntava as horas) já não há mais tempo. Isso não foi dito, mas está IMPLICADO ou PRESSUPOSTO na ENUNCIÇÃO, não no ENUNCIADO.

Outro exemplo:

C) – Qual a sua nacionalidade?

D) – Eu sou francês, mas sou simpático...

Também foi violada a máxima da quantidade: dessa vez, no entanto, foi dada mais informação do que requerida. Segundo o viés de B, os franceses, em geral, são antipáticos. (CAETANO, id. p. 103-104)

Portanto, o que Grice trouxe de novo em relação à “teoria clássica da significação”, de Aristóteles e à noção de razão (ou juízo) analítica e sintética de Kant, foi o fato de que Grice previa que, na infração, perfeitamente plausível nos atos de fala, das suas MÁXIMAS, espécies de tradução das Categorias aristotélicas e kantianas, haverá a abertura para a pluralidade de significações (e não apenas de significados), que carecem, pois, da “subjetividade da linguagem”, termo que ficou célebre no capítulo homônimo de Émile Benveniste (BENVENISTE, 1998, p. 121).

Sobre as primogênicas Categorias aristotélicas, de que tanto falamos, e que ensejaram as posteriores análises de Kant e Grice, a que também tanto aludimos, são producentes as palavras seguintes, aqui, pelo fato de as observarem pelo viés do dialogismo, calcado na subjetividade dos interlocutores, além de nos fatores de implicitude (a pressuposição e as inferências, inclusive o que viria a ser a implicatura griceana) inerentes e indispensáveis à realização da discursividade:

Uma primeira observação a respeito das Categorias é a de que elas, ao marcar o “lugar” do discurso, marcam também a estruturação de um raciocínio que define a origem do argumento de um ponto de vista subjetivo e argumentativamente marcado. Definição (essência), propriedade (peculiaridade), Gênero (inerência, espécie) e acidente (transitoriedade) são marcas que determinam ou pressupõem uma relação dialética que podemos depreender no interior dos sistemas linguísticos, daí se inferindo a discursividade da linguagem. (FOCAS, 2006, p. 166-167)

Em nota de pé de página, sobre a relação dialética, a autora assim se manifesta: “Essa ‘relação dialética’ fundamenta todo o pensamento de Saussure, mais especificamente no eixo paradigmático e sintagmático e na definição de signo: ‘o signo é aquilo que ele não é’” (FOCAS, id., ib.).

Cabe, aqui, a explicitação do que vimos expondo: qual seja a circunstância de o ato de “interpretação” transpor, transcender, por assim dizer, o de “intelecção”. A diferença é semelhante à que existe entre **entender** e **interpretar** um enunciado, passando-se, pois, à enunciação.

Um exemplo disso pode-se evidenciar no contraste dos seguintes enunciados > enunciações abaixo apresentados, para cuja análise parto do contraste de duas sentenças simples:

A) “Aquela menina é bonita, mas burra”;

B) “Aquela menina é burra, mas bonita” (CAETANO, 2012, p. 49)

Ora, do ponto de vista meramente intelectual (a intelecção ou entendimento), as duas frases dizem a mesma coisa, possuem os mesmos referentes, SIGNIFICAM, pois, a mesma ideia: uma menina que possui, simultaneamente, atributos de beleza (positivo) e burrice (negativo). Não há o que se dizer mais sobre esses enunciados, se nos mantivermos no plano do entendimento, linguisticamente conhecido como PLANO DO ENUNCIADO, ou do SIGNIFICADO propriamente dito.

Se partirmos para o PLANO DA ENUNCIÇÃO<sup>2</sup> (ou da SIGNIFICAÇÃO ou do SENTIDO), contudo, que é o da interpretação, pois envolve os referentes físicos somados à força locucionária presente no enunciado, podemos chegar a conclusões mais amplas.

Voltando, então, à questão dos implícitos, são eles que nos dão pistas de ênfase, indiretidades, implicaturas, modalizações, topicalizações, pressupostos ou pressuposições, inferências plausíveis, efeitos obtidos e, até, mas somente em casos muito nítidos, bastante fluidos, implícitos em que se conseguem captar efeitos **pretendidos** pelo autor. Indo-se além, poder-se-ão captar, por vezes, até ideologias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A língua é encarada de acordo com ênfases que se queiram atribuir a ela. Duas das principais são aquela que a focaliza como elemento de comunicação e discurso, e aquela que a encarece pelo ponto de vista do pensamento ou da cognição.

Essas duas formas básicas de se encarecer a língua encontram guarida no formalismo e no funcionalismo, que, como quisemos demonstrar, são reciprocamente necessários à compreensão mais ampla do fenômeno linguístico.

<sup>2</sup> Fazemos menção a que o termo surgiu de uma distinção psicanalítica proposta por Lacan (cf. Lacan, 2003), e foi, em seguida, desdobrada pelos estudiosos da Análise do Discurso, como Chareadeau & Maingueneau (2008), Maingueneau (2006), além de Ducrot (1980, 1989) Benveniste (1998a).

Assim, indo ao exemplo de uma Teoria Geral que se ocupa dos casos da passagem de itens do discurso para a gramática, qual seja a Gramaticalização, procuramos demonstrar que ocorrem processos contínuos e ininterruptos de fluxo dessa unidirecionalidade, mas também no sentido oposto, tanto no plano meramente lexical-gramatical (item), quanto nos planos do texto e do discurso (ocorrência ou elemento, segundo se fale em gramaticalização por metáfora ou metonímia textual-discursiva, respectivamente).

Este parece ser um material que contribui com os estudos que privilegiam a língua como um espectro mais amplo, em que o discurso (concretizado no texto) e a gramatização (concretizada na gramática e no dicionário) encontram, como tese e antítese que constituem, a sua síntese numa análise que se permita movimentos de reciprocidade, sem descartar a pancronia e a pantopia. Ou, como diria Lehmann: “a variação sincrônica e a mudança diacrônica” (cf. Lehmann, 1985, p. 19).

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas de Manuel Bandeira*. São Paulo: Global Editora, 2003
- BENVENISTE, Émile. “Capítulo 21: *Da subjetividade na linguagem*. In: *Problemas de linguística geral I*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1998
- BOMFIM, Eneida. do R. M. *Advérbios*. São Paulo: Ática, 1988
- \_\_\_\_\_. *Advérbios, preposições ou conjunções? Fronteiras entre classes de palavras*. In: VALENTE, André (org.) *Aulas de Português: Perspectivas inovadoras*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999.
- CAETANO, Marcelo Moraes. *Caminhos do texto*. Rio de Janeiro: Editora Ferreira, 2010
- \_\_\_\_\_. *Desafios da redação*. Rio de Janeiro: Editora Ferreira, 2012
- FOCAS, Júnia Diniz. *Dialética e argumentação: as categorias aristotélicas e o discurso*. In *Análise do Discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. Emediato, Vander; MACHADO, Ida Lúcia; NONEGE, William (Orgs.). Belo Horizonte: NAD/ POSLIN/FALE-UFMG, 2006
- GRICE, H. Paul , *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, 1989

- HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*, Berlin, Guttenberg Spiegel, 1806
- KURYLOWICZ, J. *The evolution of grammatical categories*. In: *Esquisses linguistiques II*. Munique: Fink, p. 38-54, [1965] 1975
- LEHMANN, C. *Grammaticalization and related changes in contemporary german*. In: TRAUGOTT, E. & HEINE, B. (eds.). *Approaches to Grammaticalization*, v. 1. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 37-80, 1991
- \_\_\_\_\_. *Grammaticalization: Synchronic Variation and Dyachronic Change*. *Lingua e Stile*, v. 20, n. 3, 1985, pp.303-318
- \_\_\_\_\_. *Thoughts on grammaticalization*. A programmatic sketch. Colônia: *Arbeiten des Köllner Universalien – Projekts 48*, 1995 [1982]
- MARTINET, André. *Eléments de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1960
- MEILLET, A. “L’Evolution des Formes Grammaticales”. In: *Linguistique Historique et Linguistique Générale*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1948 [1912].
- OITICICA, José. *Manual de análise*. 5.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1940.
- SAUSSURE. Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 9ª edição. São Paulo. Cultrix. 1984