

DISCUSSÕES E APLICAÇÕES DA SEMIÓTICA DE EXTRAÇÃO PEIRCEANA

**Darcilia Simões
Claudio Correia
(Orgs.)**



DISCUSSÕES E APLICAÇÕES DA SEMIÓTICA DE EXTRAÇÃO PEIRCEANA

Darcilia Simões
Claudio Correia
(Orgs.)



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Ruy Garcia Marques

Vice-Reitora

Maria Georgina Muniz Washington

DIALOGARTS

Coordenadores

Darcilia Simões

Flavio García

Conselho Editorial

Estudos de Língua

Darcilia Simões (UERJ, Brasil)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)

Estudos de Literatura

Flavio García (UERJ, Brasil)

Karin Volobuef (Unesp, Brasil)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua

Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)

Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)

Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)

Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)

Maria João Marçalo (UÉvora, Portugal)

Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)

Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)

Tania Shepherd (UERJ, Brasil)

Estudos de Literatura

Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)

Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)

Júlio França (UERJ, Brasil)

Magali Moura (UERJ, Brasil)

Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)

Rosalba Campra (Roma 1, Itália)

Susana Reisz (PUC, Peru)



DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11017 - Bloco A (anexo)
Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-900
<http://www.dialogarts.uerj.br/>

Copyright© 2018 Darcilia Simões e Claudio Manoel de Carvalho Correia (Orgs.).

Edição

Darcilia Simões

Diagramação

Darcilia Simões

Capa

Raphael Ribeiro Fernandes

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório
Multidisciplinar de Semiótica



FICHA CATALOGRÁFICA

T129 SIMÕES, Darcilia; CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho (Orgs.).

C824 Discussões e aplicações da semiótica de extração peirceana.

Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

Bibliografia.

ISBN 978-85-8199-105-4

1.Semiótica 2. Linguística. 3. Análises.

I. Simões, Darcilia; II. Correia, Claudio Manuel de Carvalho.

III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. IV. Departamento de Extensão. V. Título.

Índice para catálogo sistemático

400 – Linguagens e línguas

410 – Semiótica aplicada

407 – Estudos sobre a linguagem

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
APRESENTAÇÃO	10
Darcilia Simões	19
Claudio Manoel de Carvalho Correia	19
A LEITURA E A PRODUÇÃO DE TEXTOS A PARTIR DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS	20
Aira Suzana Ribeiro Martins	20
A VOLTA DA ASA BRANCA DE LUIZ GONZAGA, O LUA: LEVANTAMENTOS TRIÁDICOS A PARTIR DA SEMIÓTICA PEIRCEANA	46
Augusto Gonçalves Ribeiro	46
Luciana Rocha dos Santos	46
RETIRANTES, MENINO MORTO E ENTERRO NA REDE DE PORTINARI: UM RECORTE HISTÓRICO-SOCIAL E SEMIÓTICO DO NORDESTE BRASILEIRO	77
Augusto Gonçalves Ribeiro	77
Luciana Rocha dos Santos	77
A SEMIÓTICA COMO FERRAMENTA PARA O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA	116
Claudia Moura da Rocha	116

<i>OS SIGNOS DA CONTRADIÇÃO EM VIDAS SECAS: ÍCONE E ÍNDICE NA CONSTRUÇÃO DO PROJETO COMUNICATIVO</i>	154
Márcia da Gama Silva Felipe	154
<i>ANÁLISE FÍLMICA NA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA PEIRCEANA: ESPAÇOS DE VIVÊNCIA DELINEADOS EM “QUE HORAS ELA VOLTA?”</i>	192
Maria Ogécia Drigo	192
Luciana Coutinho Pagliarini de Souza	192
<i>GRITOS E SUSSURROS: PARA UMA SEMIÓTICA DO CAMPO DO AUDÍVEL</i>	224
Ivan Capeller	224
<i>TEORIA DA ICONICIDADE VERBAL: APLICAÇÕES.</i>	262
Darcilia Simões	262
<i>DAS PERCEPÇÕES AO MEDO: UMA ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO CONTO “O HOMEM DE TERNO PRETO” DE STEPHEN KING</i>	287
Claudio Manoel de Carvalho Correia	287

PREFÁCIO

A semiótica de Charles Sanders Peirce nasce na obra desse autor motivada por questões epistemológicas sobre como podemos compreender, o que podemos compreender e quais os limites do nosso conhecimento. A semiótica peirceana é, portanto, uma semiótica fundamentada em questões filosóficas que busca mostrar os modos como os signos funcionam gerando significados, por meio de processos de mediação. Ela não se restringe a uma ou outra linguagem, embora possa ser aplicada a todas elas. O caráter geral do conceito de signo de Peirce e do seu modo de funcionamento permite que a semiótica peirceana seja amplamente utilizada em diversas áreas que buscam compreender sistemas de linguagens específicos.

Esta coletânea organizada por Darcilia Simões e Cláudio Correia, nos apresenta em nove capítulos diferentes modos de aplicar a semiótica peirceana e de relacioná-la com outras teorias para discutir variados processos de mediação em diferentes linguagens. Ao longo dos capítulos podemos perceber as estratégias de cada autor para aplicar a semiótica peirceana e o seu potencial para descrever e analisar processos sógnicos atuais. A aplicação dos conceitos semióticos desenvolvidos por Peirce entre 1867 e 1910, para compreensão e discussão de fenômenos atuais de linguagem, é bastante relevante pois mostra que, muito embora o desenvolvimento tecnológico tenha gerado uma grande mudança nos sistemas de linguagem e nos seus

modos de produção, distribuição e recepção durante esse século que nos separa, a abstrata teoria dos signos de Peirce ainda é um bom método para compreender os processos de mediação.

Entender sistemas de linguagem a partir da semiótica de Peirce implica considerar que sistemas de linguagem são complexos sistemas de signos encadeados, cujo sentido só pode ser alcançado a partir da ação dos signos, isto é, a partir da semiose. A produção de sentido não pode ser explicada como um processo interpretativo que parte de um sujeito intérprete, mas como um processo de mediação sígnica. Isto é, um processo de representação no qual um signo ocupa o lugar de algo que ele representa. São processos de representação tanto aqueles criados pelo homem quanto aqueles próprios dos processos cognitivos. Segundo Peirce (1873, W3:76), todo processo de cognição atual tem a natureza de um signo, pois uma ideia (ou signo) é algo que ocupa o lugar daquilo que ela representa (seu objeto) e que é capaz de levar para cognições posteriores a ideia daquilo que ela representa (seus interpretantes). A efemeridade dos signos de pensamento se contrapõe à perenidade dos pensamentos materializados em sistemas de escrita, de gravação de imagem, som, de imagem e som...

Os recursos tecnológicos permitiram o registro de imagens e sons, possibilitaram a reprodução e, conseqüentemente, propiciaram a atividade analítica. No entanto, ao materializarem e fixarem os signos, os recursos tecnológicos possibilitaram também o desenvolvimento de sistemas de signos complexos que passaram a fazer parte de

nossas práticas sociais. As análises semióticas de textos, sons, imagens e filmes, como as que encontramos neste livro, mostram de que modo determinados sistemas de signos foram criados, quais as características desses signos, como a partir de suas qualidades esses signos podem representar determinados objetos, de que modo os signos os representam e, finalmente, como tendo determinadas características e estabelecendo um certo modo de relação com seus objetos, esse signo pode, dentro de certo contexto, produzir interpretantes que se relacionam de modo mais ou menos preciso com o objeto do signo.

Em cada capítulo, dependendo dos objetivos da pesquisa, os autores põem foco em um ou outro aspecto da semiótica. Alguns capítulos destacam características dos signos em si focalizando os processos de criação e o modo como os signos foram utilizados, o que permite, a partir da percepção do modo de criação e de produção das linguagens, compreender melhor os sistemas de linguagens analisados e desenvolver práticas próprias nesse sistema. Outros capítulos destacam a relação do signo com o seu objeto, buscando perceber por meio da análise os diferentes objetos representados. Por fim, há trabalhos que destacam a relação dos signos com seus interpretantes, buscando perceber os modos como esses signos podem gerar significado em diferentes contextos, algumas vezes traçando relações em diferentes temporalidades.

A variedade de temas que encontramos nos capítulos mostra a rica experiência dos pesquisadores brasileiros na aplicação da semiótica peirceana para compreensão de

diferentes sistemas de linguagem. As diversas abordagens utilizando a semiótica peirceana indicam que o conceito triádico de representação pode ser utilizado para atender a diferentes objetivos de pesquisa. Transitar entre a abstração teórica dos textos e conceitos de Peirce para a aplicação e discussão de signos atuais dentro de contextos socioculturais particulares é uma tarefa árdua feita por todos os autores nesse livro. Tal tarefa demanda inicialmente um grande esforço de reflexão para dominar os conceitos abstratos e, em seguida, um esforço talvez ainda maior para transitar do geral e abstrato para o particular e concreto. Há ousadia e criatividade nesse tipo de pesquisa que se arrisca pela interdisciplinaridade. Se hoje no Brasil a semiótica peirceana ainda encontra terreno fértil para tantas aplicações é porque fomos inspirados pelo pensamento de Peirce e pelo trabalho de Lucia Santaella que difundiu a semiótica de Peirce no Brasil mostrando com exímia habilidade o potencial da semiótica peirceana aplicada às mais diversas áreas de conhecimento.

Priscila Borges

Brasília, julho de 2018.

APRESENTAÇÃO

Consideradas as demandas das múltiplas linguagens e códigos que hoje se entrecruzam em função do avanço das novas tecnologias de informação e comunicação (NTIC), cumpre discutir os processos de produção de signos, não só para aperfeiçoar-lhes a criação, mas também possibilitar a identificação dos valores agregados pelas formas, cores, sons, gênero, posições etc. Portanto, a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, seja como fundamento, seja como metodologia de análise, é a base teórica eleita para o desenvolvimento desta coletânea.

O conceito triádico de signo estruturado em representâmen, objeto e interpretante, e a tríade ícone, índice e símbolo e respectivas funções, observados na construção dos diferentes processos de semioses, de metáforas e de metonímias, estarão presentes nos diferentes capítulos que fazem parte desta obra.

O volume tem como objetivo reunir trabalhos de pesquisadores de diferentes áreas de conhecimento e de formação, que se ocupam de projetos que, de alguma forma, dialogam com a semiótica peirceana. Assim sendo, reúnem-

se aqui discussões sobre a aplicação dos princípios da semiótica peirceana em diversos sistemas de linguagem que, de alguma forma, possam enriquecer a prática pedagógica no âmbito das línguas, literaturas, design, comunicação, música e artes. Assim, nesta coletânea, linguagem verbal, não verbal e suas mesclagens são estudadas sob diferentes abordagens tendo como parâmetro a engenharia semiótica de Charles Sanders Peirce, com vistas a demonstrar seu potencial de aplicação.

Aira Suzana Ribeiro Martins apresenta em seu artigo algumas possibilidades de aplicação da Semiótica de Peirce no estudo e ensino da produção textual discente em nível de ensino fundamental e médio, demonstrando que a presença da multiplicidade de linguagens que podem ser observadas na constituição dos textos, sejam eles impressos sejam digitais, trazem informações fundamentais para a significação. Assim, a autora propõe um trabalho de multissemiose, com o objetivo de contribuir para a educação do olhar do aluno à percepção dos elementos significantes de um texto, auxiliando-o à melhor compreensão e à consequente produção textual.

Também com o objetivo de aplicação na área do ensino de línguas, Claudia Moura da Rocha busca caminhos

para uma aplicação da Semiótica Peirceana ao ensino de Língua Portuguesa, em especial ao desenvolvimento das práticas de leitura. A autora tem como objetivo em seu artigo demonstrar como a teoria semiótica pode ser empregada pelo professor de língua materna, com o objetivo de formar um leitor proficiente e crítico. Segundo a autora, tendo em vista que o aluno se encontra rodeado de signos, estimulá-lo a desenvolver um “olhar” semiótico para os textos é, sobretudo, dotá-lo de ferramentas para que desvende seus objetos de leitura com mais desenvoltura e propriedade. Com a presença cada vez maior dos textos multimodais, o aluno deve ser estimulado não apenas a ler as palavras e as frases encontradas na superfície textual, como também a diagramação do texto e os elementos não verbais que o compõem, como uma abordagem integrada para o entendimento dos sentidos de um texto.

Luciana Rocha dos Santos e Augusto Gonçalves Ribeiro nos apresentam um artigo com uma abordagem voltada, mais especificamente, para as Categorias da Experiência, com vistas à interpretação de alguns aspectos semióticos encontrados na linguagem sonora que constitui o *cópus* analisado no artigo: “A volta da Asa Branca de Luiz Gonzaga”. Os autores propõem uma análise baseada nas

classificações dos signos em: remas, discentes e argumentos; observando a relação triádica entre o signo, objeto e interpretante, contrapondo os elementos eufóricos, ou desejados, aos disfóricos, ou não desejados. Da atenta observação dos signos, objetos e interpretantes presentes no texto musicado como objeto de denúncia social, representado pela seca como causadora da migração do nordestino, os autores buscam verificar a significação sócio-político-cultural para a região nordestina e os efeitos produzidos na sociedade local com a divulgação e expansão da música nordestina no contexto brasileiro. Segundo os autores, a motivação para a pesquisa desenvolvida está relacionada à possibilidade de análises dos aspectos sociais presentes nas questões político-culturais de hoje, sob uma ótica semiótica.

Em outro artigo, Augusto Gonçalves Ribeiro e Luciana Rocha dos Santos buscam interpretar alguns aspectos semióticos encontrados na linguagem pictórica que constitui a série *Retirantes* (1944). Utilizando-se da Matriz Visual, os autores abordam de que forma a arte pictórica de Portinari, elemento denunciador de um momento histórico, pode estabelecer elos com o presente e cotidiano do nordestino. A proposta do capítulo está centrada na

utilização das teorias da significação, objetivação e interpretação, a partir de uma análise das relações dos signos consigo mesmos, verificando suas propriedades internas; das relações de determinação do objeto a partir de uma leitura icônica, indicial e simbólica e da análise do efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou potencial. Os autores buscam, dessa forma, verificar a significação sócio-político-cultural da matriz visual da linguagem pictórica de Portinari para destacar os problemas sofridos pelo nordestino em momentos disfóricos. .

Márcia da Gama Silva Felipe aborda a fidelidade com que o romance *Vidas Secas* retrata o homem sertanejo e o sertão nordestino, porém através de uma perspectiva que vai além da leitura. O caminho proposto pela autora busca compreender a estrutura subjacente à história dos retirantes. As análises apresentadas conduzem à uma compreensão da narrativa como parte de um provável projeto comunicativo do autor do romance. Em seu artigo, Márcia da Gama Silva Felipe rastreia as pistas deixadas pelo autor do romance utilizando-se da Teoria da Iconicidade Verbal de Simões (2009) para investigar os signos apreendidos na narrativa. Essa teoria propõe uma abordagem do texto com base na tríade ícone, índice e símbolo, possibilitando a identificação

da trilha desenhada pelo autor, a partir da estruturação sintática e da escolha lexical. Por meio da aplicação dessa teoria, a autora analisa as estratégias desenvolvidas por Graciliano Ramos na configuração supostamente contraditória de *Vidas Secas* e no entendimento da obra literária como representante de um período histórico.

Maria Ogécia Drigo e Luciana Coutinho Pagliarini desenvolveram um texto cujo objetivo está em refletir sobre espaços de vivência delineados em “Que horas ela volta?”, um filme brasileiro produzido em 2015, por Ana Muylaert. No artigo, as autoras apresentam conceitos propostos por Deleuze na obra *Imagem-movimento Cinema 1*, em confluência com o pensamento peirceano como o de imagem-movimento e as suas três componentes: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afeção; e especificidades da imagem-ação, nas três modalidades: imagem-pulsão, a grande forma e a pequena forma. As autoras buscam explicitar por meio da análise de recortes do filme, como as duas modalidades de imagem-ação: a grande forma e a pequena-forma articulam-se ao delinear espaços de vivência. A grande importância do capítulo desenvolvido por Maria Ogécia Drigo e Luciana Coutinho Pagliarini está na possibilidade de propor estratégias de análise fílmica que

ênfatem o papel das imagens na construção de sentidos, levando a análise para além da análise textual, narratológica ou psicanalítica.

Ivan Capeller propõe uma discussão sobre em que medida o estudo dos sons e do campo do audível nos permite repensar questões pertinentes à semiótica de Peirce e suas implicações para a filosofia da linguagem? O autor, em seu artigo, repensa as relações entre o elemento mimético e o elemento semiótico da linguagem a partir de uma interrogação sobre os nossos modos de escuta e sua dupla relação - com o mundo dos sons e com o universo do sentido e da significação. Ivan Capeller, aplica a lógica triádica de Peirce ao mapeamento das fissuras que partilham o campo do audível entre som e sentido, permitindo a dupla articulação dos três regimes de partilha do sensível: ético, poético-mimético e estético, desenvolvidos por Jacques Rancière, aos três modos de escuta: reduzida, causal e semântica, descritos por Michel Chion. Segundo o autor, as três categorias fenomenológicas de Peirce possibilitam a geração de várias combinações triádicas entre os modos de escuta de Chion, os regimes de partilha do sensível de Rancière e a ontologia triádica do signo desenvolvida pelo próprio Peirce. Como resultado, o autor apresenta em seu

artigo o campo do audível como um vão organizado, entre sons e signos, que pode ser compreendido através de um diagrama que demonstra como o processo de semiotização dos sons recalca seus elementos sinestésicos e miméticos nos extratos hipossêmicos da experiência da escuta, para organizar a linguagem em torno de objetos sonoros específicos, como vozes humanas e padrões musicais.

No artigo, “Teoria da Iconicidade Verbal: aplicações”, Darcilia Simões busca demonstrar como é possível desenvolver a competência da leitura e da produção escrita com auxílio da iconicidade. Para isso, a autora traz a semiótica phaneroscópica para o espaço da descrição linguística com o objetivo de levantar as pistas icônicas e indiciais que podem orientar a análise e a estruturação verbal. Segundo Darcilia Simões, a produção de uma Teoria da Iconicidade Verbal surgiu da necessidade de criação de uma base teórica que observasse o signo em sua materialidade sonora ou visual e subsidiasse interpretações intimamente relacionadas à construção sígnica do texto. A atenção para a materialidade do signo surge quando se considera a mediação da interação comunicativa. Seja oralmente, seja por escrito, dá-se uma materialização de signos. Segundo a autora, qualquer signo se funda a partir de

uma imagem mental de algo. Essa imagem primeira é um ícone. Dela se toma conhecimento por intermédio de sua representação por um ícone de segunda (hipoícone) que busca re(a)presentar o objeto pensado por um sinal material sonoro (na fala) ou gráfico (na escrita). Para Darcilia Simões, o ícone é a fonte primária do signo e a prova disso está na própria origem da comunicação humana, uma vez que as primeiras linguagens humanas fundaram-se na imagem. Esse capítulo chama a atenção para a relevância da imagem e da iconicidade na comunicação e expressão humanas, enfatizando o signo visual por ter como objeto formal de investigação o texto verbal escrito.

Claudio Manoel de Carvalho Correia em seu artigo, “Das percepções ao medo: uma análise fenomenológica do conto ‘O homem de Terno Preto’, de Stephen King”, apresenta uma análise do conto à luz da fenomenologia desenvolvida por Charles Sanders Peirce. Nesta, os fenômenos advindos da experiência podem ser classificados em três categorias que refletem as formas de relação com a experiência. A terminologia desenvolvida por Peirce para estas categorias é: primeiridade, secundidade e terceiridade. Neste artigo, as categorias da experiência são aplicadas para analisar a forma como o protagonista do conto-cópus da

análise reconhece o diabo a partir da apreensão dos signos que se oferecem à sua percepção. O uso das categorias da experiência como substrato teórico-metodológico para a análise permite observar o processo gradativo de reconhecimento utilizado pelo protagonista, a partir de fragmentos da experiência que levam ao ápice do medo. Para a análise são, também, utilizados os princípios da primeiridade icônica, secundidade indexical, e terceiridade simbólica desenvolvidos por Gorrée (1987). Tais conceitos permitiram a observação dos estágios de percepção e de interpretação que demonstram as riquezas da estratégia do autor para a construção do medo na narrativa do conto de terror.

Darcilia Simões
(UERJ/UEG/SELEPROT)

Claudio Manoel de Carvalho Correia
(UFS/SELEPROT)

A LEITURA E A PRODUÇÃO DE TEXTOS A PARTIR DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS

Aira Suzana Ribeiro Martins

1. Introdução

Atualmente, vê-se, cada vez mais, a presença de uma multiplicidade de linguagens na constituição dos textos, sejam eles impressos ou digitais. Observa-se que o projeto gráfico de uma obra ou de um texto, com as imagens, as cores e a diagramação trazem informações fundamentais para sua significação. A presença de todos esses elementos na constituição de um texto não pode passar despercebida pela escola, pois o trabalho com a multisssemiose contribui para levar nosso aluno a educar o olhar e a perceber que tudo significa em um texto. O aproveitamento das várias linguagens presentes nos textos que circulam em diferentes suportes faz com que o indivíduo se habitue a buscar nas experiências anteriores elementos que possam auxiliá-lo na solução de novos desafios, sobretudo no que se refere à compreensão leitora e à produção textual.

Os textos encontrados nos diversos meios de comunicação podem se tornar importantes materiais para o trabalho em sala de aula devido à presença de várias linguagens. Seu aproveitamento vai fazer também com que

o aluno perceba que a escola não é um mundo à parte, mas um espaço onde se reflete sobre os fatos presentes em nossa vida, com importante papel para sua formação como cidadão crítico e participante dos caminhos trilhados pela sociedade.

É muito importante também a leitura literária, pois, para muitos alunos, o contato com o livro se dá exclusivamente na escola. Desse modo, é necessário que a instituição escolar crie situações propícias à leitura e ao manuseio do livro, se possível, na biblioteca, o ambiente próprio para a leitura. A ida à biblioteca vai possibilitar também a criação do hábito de escolher uma obra para leitura, sem a imposição da escola.

No propósito de levar o aluno de sexto ano a conhecer um texto literário, no qual se podem encontrar variadas linguagens, planejamos um projeto de leitura e produção textual com base na obra “Grande Livros dos Medos” (2008), de Emily Gravett. O trabalho relatado neste texto foi desenvolvido com turmas do sexto ano do Ensino Fundamental de uma escola pública do Rio de Janeiro. Vimos, no livro, a possibilidade da realização de leituras em variadas linguagens, além da oportunidade de observação do interessante trabalho com a linguagem verbal.

Conforme observa Rojo (2012), os textos contemporâneos, nos quais se observa a multimodalidade ou multisssemiose, exigem multiletramentos. Textos compostos de muitas linguagens ou semioses requerem o contato com essas linguagens para que as histórias tornem inteligíveis. As mídias, em geral, fazem uso de múltiplas semioses, portanto, é urgente, como se observou anteriormente, que a escola promova atividades que deem condições ao aluno de ler o mundo que o cerca de forma competente.

A instituição de ensino, atualmente, não pode se limitar a trabalhar unicamente com papel, caneta e quadro de giz. É necessário que outras linguagens estejam presentes no universo da aprendizagem desde as primeiras séries do Ensino Fundamental.

A presença de várias linguagens no texto contemporâneo, como imagens, cores, textura do papel, diagramação, entre outras, vai exigir a participação ativa do leitor. Além da escrita verbal, existem, paralelamente, linguagens que significam, trazendo elementos que fazem parte do texto em sua totalidade.

Desenvolvemos este trabalho a partir dos fundamentos da semiótica americana, que tem como

principal teórico Charles Sanders Peirce (1975). Buscamos suporte dos princípios semióticos também na obras de Simões (2004, 2009) e de Santaella (2001) que desenvolvem suas pesquisas com base na teoria semiótica peirceana. As pesquisas de Rojo (2009, 2012) e Ribeiro (2016) também acrescentaram importantes contribuições às nossas investigações.

2. A semiótica peirceana e a atividade de leitura

Como sabemos, a dificuldade de compreensão leitora e a falta de habilidade de escrever um simples texto resultam em baixos resultados de aproveitamento nas disciplinas escolares, já que a leitura e a expressão escrita são essenciais para a assimilação dos conteúdos em todas as áreas do conhecimento. Logo, é necessário que o professor, nas aulas de Língua Portuguesa, procure fazer a correlação entre a sistematização de conteúdos gramaticais, as vivências trazidas pelo aluno e as experiências realizadas no espaço escolar. Além disso, precisamos tornar nosso aluno um indivíduo capaz de buscar, futuramente, por conta própria, informações em textos de qualquer gênero e nos mais variados suportes.

Acreditamos que a teoria semiótica possa ter um importante papel para o desenvolvimento do raciocínio, da expressão oral e de uma escrita clara e de acordo com o contexto e com as intenções do sujeito. Conforme observa Simões (2004), a semiótica de extração peirceana explicita os mecanismos de produção de textos. Por exemplo, a sensação provocada por um signo aciona mecanismos cerebrais que se repetirão todas as vezes que esse mesmo signo se apresentar à mente interpretadora. Uma experiência vivenciada por um indivíduo provoca o surgimento de uma convenção mental que será acionada posteriormente em experiências semelhantes. Simões (2009) lembra que a intervenção semiótica opera diretamente na mente do indivíduo, permitindo o armazenamento das vivências que serão reutilizadas em situações futuras. De acordo com a teoria semiótica de Peirce (1975), um signo se transformará em outro signo, ou seja, as experiências vivenciadas se transformarão na mente do indivíduo e isso possibilitará a solução de dificuldades em contextos que necessitem da utilização desse conhecimento. Resumindo: as sensações provocadas pelas experiências provocarão mudanças mentais que representarão um desenvolvimento, tornando o indivíduo cada vez mais apto para a solução de problemas.

Desse modo, segundo a teoria semiótica, as sensações experimentadas em situações nas quais o indivíduo se encontrar, como a leitura de uma história, a visita a uma exposição, ou até mesmo a visualização de uma cena cotidiana vão capacitá-lo para atuar com desenvoltura em contextos semelhantes. Essas experiências podem contribuir para que o sujeito adquira desenvoltura para enfrentar outros desafios, como a leitura de um livro.

De acordo com a semiótica de extração peirceana, quanto maior o número de experiências vivenciadas pelo indivíduo maior capacidade ele terá para a interpretação de situações novas. Assim, é importante que a escola promova eventos repletos de múltiplas linguagens para que o aluno, cada vez mais, desenvolva sua capacidade de compreensão leitora e de expressão escrita. A experiência com diversas linguagens na escola vai preparar o aluno também para lidar com as diversas tecnologias presentes nos vários acontecimentos do dia a dia.

De acordo com as ideias de Peirce (1975), pensamento, signos e percepção são inseparáveis. Partindo desse princípio, Santaella (2001) acredita que, embora se observe uma grande quantidade de linguagens, as matrizes da linguagem e do pensamento estão sustentadas na

existência de três classes principais de signos: o qualissignos icônico para a sonoridade, o sinsigno indicial para a visualidade e o legi-signo simbólico para o discurso verbal. Desse modo, a linguagem sonora sendo a mais primordial, está no nível da primeiridade. A visualidade introduz um elemento diádico, o signo e aquilo a que ele se refere. A matriz verbal, devido à sua natureza simbólica e convencional, é considerada por muitos como o modelo exclusivo de linguagem.

As matrizes do pensamento e da linguagem de que trata Santaella (2001) são muito importantes para este trabalho, já que o projeto de leitura relatado foi desenvolvido a partir de uma narrativa em que se encontram a matriz visual e a matriz verbal da linguagem.

3. A multissemiótica de “Grande Livro dos Medos do Pequeno Rato”: o texto imagético e o texto verbal

Em o “Grande livro dos medos”, de Emily Gravett (2008), vemos o trabalho com a palavra e a imagem. Portanto, pode-se dizer que o livro apresenta uma linguagem híbrida, em que o texto imagético contribui para a formação de sentido da história ao lado do texto verbal. Em relação às matrizes da linguagem, pode-se afirmar que ocorre a predominância da matriz visual, já que a leitura do texto

escrito e do texto imagético exige o olhar do leitor. Podemos afirmar, com base na concepção de Santaella (2001), que a obra “Grande Livro dos Medos” apresenta uma linguagem visual-verbal.

Segundo a semiótica, o mundo das imagens compreende o domínio das representações visuais, como desenhos e pinturas e o domínio imaterial das imagens na nossa mente, como as visões, as fantasias e as imaginações. Esses dois domínios não existem separados, pois estão ligados desde a sua gênese. As imagens seriam o elemento deflagrador de outras sensações responsáveis pela continuidade de cenas, narrativas e eventos na mente interpretadora.

O texto verbal e o texto imagético que compõem a obra de Emily Gravett (2008) levam o leitor a dar vida à narrativa, imaginando o desenrolar das cenas. Isso se verifica, por exemplo, nas emoções que o leitor expressa, emitindo interjeições, onomatopeias e comentários durante a leitura das confissões do pequeno rato.

De acordo com Santaella (2001), não existem linguagens puras; a linguagem verbal é a mais misturada das linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a

forma do domínio visual. Como lembra a mesma autora, a sonoridade se encontra no nível da primeiridade, do qualissigno icônico, a visualidade se refere à secundidade, ao sinsigno indicial e o elemento verbal é um legi-signo simbólico.

3.1. O texto imagético

O projeto gráfico do livro, icônico, indicial e simbólico aponta o personagem para o leitor. As páginas rasgadas e roídas fazem alusão à ação característica dos roedores, como se vê na capa: (Figura 1)

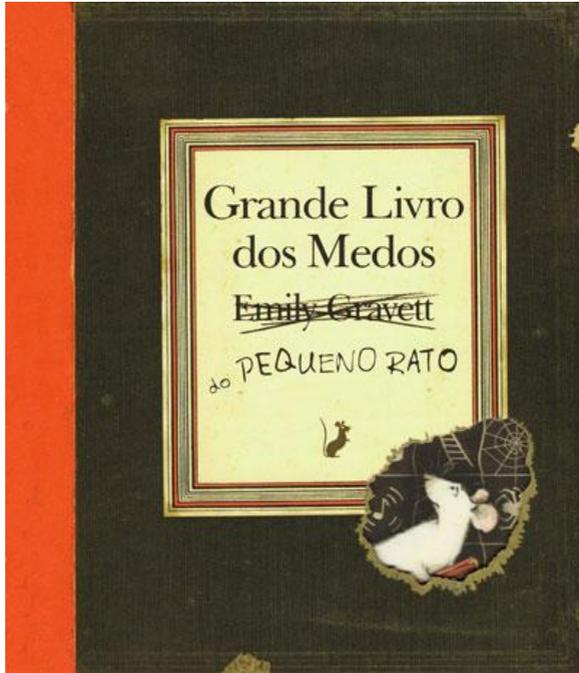


Figura 1- Capa de “Grande Livro dos Medos do Pequeno Rato”

A mente interpretadora, familiarizada com o comportamento característico dos ratos, participa da história conferindo um valor de verdade aos elementos que a conduzem à figura do narrador-personagem.

A reação natural do leitor, ao avistar os buracos e os rasgões no livro, provocados pela suposta roedura do personagem, é passar as mãos para senti-los. Como observa Santaella (2001), o sentido do tato não cria linguagem, assim como o paladar e o olfato. Entretanto, segundo a

autora, o sentido tátil lança mão de órgãos exploratórios, que são também órgãos motores performativos, isto é, ao tocarem o objeto, agem sobre eles. Esse ato de tocar o objeto pode provocar um som, dando oportunidade, assim, do tato se tornar linguagem.

O livro, com ilustrações da própria autora, Emily Gravett, seduz tanto jovens leitores quanto adultos, sendo o ato de tocar sua primeira reação. As páginas rasgadas, com buracos, artigos que simulam terem sido arrancados de jornais, cartas, bilhetes, mapas impressos e manuscritos são um convite ao manuseio do livro. Cremos que esse som provocado pelo toque das mãos nos mapas, nos rasgões e nos buracos faça parte do projeto da autora.

Há um mapa na obra (Figura 2). De caráter icônico, se apresenta como a silhueta de um rato, intitulado “Mapa Turístico de Terror Leste”, com escalas, legendas e convenções de cores, traços e ícones que representam outros animais e objetos responsáveis pelas fobias do personagem, como pássaros, facas, barulhos altos, entre outros. As denominações são bem sugestivas, com palavras do campo lexical de cada parte do corpo do pequeno animal.

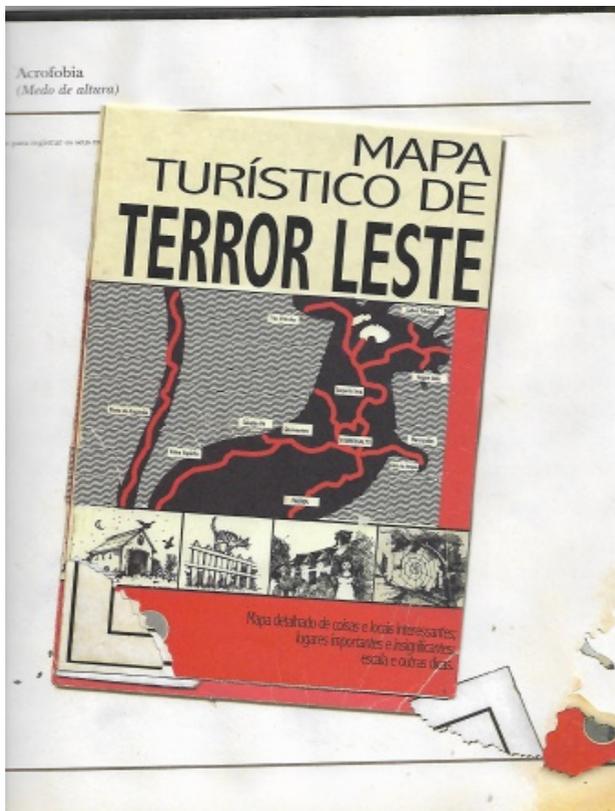


Figura 2- Capa do Mapa do Terror Leste

O outro mapa manuscrito recebe o nome de “Indicações”, com verbos no imperativo. A planta, no verso do Mapa do Terror, representa um plano de fuga para os momentos de perigo, com indicações de lugares perigosos e locais mais apropriados para esconderijo nas situações ameaçadoras. (Figura 3)



Figura 4- Notícias de jornal e anúncios de produtos aterrorizantes para ratos

Com o incidente, como mostra o anúncio abaixo da notícia, o show, que seria estrelado por esses ratos, teve de

ser cancelado. A figura 5 mostra cartões e o anúncio do show, com o carimbo de cancelamento.



Figura 5- Cartaz da apresentação dos Ratos com o carimbo de cancelamento

Os mapa completo, com escalas, convenções de cores, de linhas, de ícones, plano de fuga nas situações de

perigo, notícias de jornal, cartões, convites e anúncios e o próprio plano do livro mostram que “ O Grande Livro dos Medos de um Pequeno Rato” é multimodal. A obra é dividida em seções, uma para cada fobia do personagem. Os gêneros de textos, como gráficos, mapas, anúncios, entre outros, aparecem contextualizados na história, cujo narrador provoca grande empatia com o leitor.

3.2. O texto verbal

A obra da autora inglesa Emily Gravett, publicada em 2005, recebeu a medalha Kate Greenaway em 2007. Traduzida por Áurea Akemi Arata para o português do Brasil, a história foi publicada pela editora Moderna, em 2008.

O livro narra a história de um pequeno rato, sensível e muito medroso. Na apresentação, a autora se propõe a ajudar as pessoas a enfrentar os medos, dando um efeito de verdade à obra.

Na parte final da apresentação, a autora esclarece que o livro tem áreas livres para o leitor registrar seus medos. Nessas páginas, lê-se o enunciado: “Tenho medo do que tem debaixo da cama.” O personagem, dessa forma, justifica o medo que sente em ir para a cama (clinofobia), pois pode deparar com monstros (teratofobia). Em cada

página, o leitor é incentivado a registrar suas fobias, com a seguinte frase: “Use o espaço para registrar os seus medos.”

Como se pode verificar, na elaboração da obra considerou-se a participação do leitor. O pequeno rato expõe seus medos e convida o leitor a registrar aquilo que lhe causa apreensão. Em cada página, vemos a formação de palavras, em que se apresentam as palavras compostas com o radical “fobia” e seus significados, como “ornitofobia”, “aracnofobia” e “entomofobia”, entre outras. Numa linguagem bem-humorada, algumas palavras são neologismos criados pelo personagem, como “ondestoufobia”, que significaria medo de se perder e “macairofobia”, que, segundo o personagem, significaria medo de facas.

À medida que a narrativa progride, o pequeno rato confessa seus medos e chega à conclusão de que tem medo de quase tudo e admite, de maneira singela, como mostra a linguagem visual que, mesmo sendo pequeno, a dona da casa onde ele vive sente medo de sua presença. A frase “Ela tem medo de mim.” mostra certa surpresa do narrador, ao descobrir que também provocava medo nas pessoas.

A narrativa é finalizada de maneira inusitada, pois, embora seja medroso, ele também provoca medo. Apesar de ter conhecimento de que os ratos são animais indesejáveis, o leitor, já conquistado pelo personagem, se surpreende com o clímax da história que é também seu desfecho (Figura 7).



Figura 6- Clímax e desfecho da história

Na obra de Emily Gravett, o texto verbal caminha paralelamente com o texto imagético, de forma que é impossível a presença de apenas uma modalidade de linguagem.

Podemos observar, também, na obra de Gravett, um interessante trabalho com a semelhança sonora dos vocábulos. No “Mapa Turístico de Terror Leste”, vemos as expressões “Frilnes Tômago”, “Frilna Espinha”, “Gague Jada”, “Mansuadas”, “Cabelim Pé” para denominar o estômago, a coluna vertebral, a garganta, as patas e as costas, respectivamente. Há também outras denominações interessantes, com aproveitamento do léxico relacionado a acidentes geográficos, como “Ponta da Angústia”, “Ponta Aguda”, “Monte da Apreensão”, “Trás da Orelha” “Cabo do Arrepio”, “Águas Dexixi do Oeste” “Estreitinho Solto”, relacionados à ponta da cauda, ao início do rabo, à orelha, à parte de trás da orelha, às extremidades das patas, à uretra e ao ânus, respectivamente. Todos esses locais e acidentes geográficos têm as cores indicativas do grau de apreensão, como verde, amarelo e laranja, entre outras cores, que indicam os estados de apreensão, nervosismo e susto. Portanto, a mente do leitor de forma lúdica, também faz

operações simbólicas, já que as cores indicam a convenção do grau de intensidade do medo do pequeno rato.

Como afirmamos anteriormente, leitura da obra de Emily Gravett agrada tanto ao público infantil e jovem quanto ao leitor adulto. Há várias leituras possíveis da obra. O público infantil faz uma leitura mais linear, considerando a linguagem bem-humorada do personagem, identificando-se com ele em relação aos medos, tão comuns entre as crianças. Com o leitor jovem, podemos fazer a leitura dos textos multimodais, observando suas especificidades em relação à linguagem, aos gráficos, às convenções, ao registro de língua, modo verbal e outras classes de palavras, como substantivos concretos e abstratos, adjetivos, o léxico empregado e sua relação com o sentido da obra. O texto oferece, ainda, uma maneira bem interessante de trabalho com a formação de palavras. Dessa forma, mostramos ao aluno a importância da gramática e a necessidade de seu conhecimento para a elaboração de um texto agradável como “O Grande Livro dos Medos de um Pequeno Rato”.

Em nosso projeto, desenvolvido com alunos de sexto ano do Ensino Fundamental, após a leitura da obra discutimos sobre a importância da linguagem sonora e vimos a função da melodia na apresentação de um texto, que

denominamos fundo musical, cuja função é complementar uma leitura ou uma cena representada. No caso de uma narrativa de terror, a melodia faz aumentar a intensidade do medo. Apresentamos aos alunos a Tocata e Fuga em Ré Menor, de Bach, e depois fizemos leitura de passagens do livro acompanhadas da melodia do compositor alemão.

4. A produção textual

Após a leitura das confissões do pequeno rato, passamos para a etapa da produção textual. Solicitamos que os alunos elaborassem um texto, narração ou poema, no qual expusessem seus medos. Após a elaboração dos textos, com ilustrações, eles fizeram uma pesquisa em seus aparelhos celulares, com a finalidade de encontrar uma melodia apropriada para suas produções. O momento final do projeto foi a apresentação das produções textuais com acompanhamento da melodia selecionada por cada um.

Transcrevemos aqui três textos elaborados por alunos:

Texto I

Meus medos
À noite vou dormir
Com o cobertor

Vou me cobrir

Porque depois
Da meia noite
Vejo o bobo da corte
Com seu sorriso aterrorizante

Com os fantasmas
A me aterrorizar
Não dá!

Autora: Fernanda

Texto II

Medo

Todos nós temos medo
E agora o meu medo
Vou contar:
Medo de morrer cedo
Considero uma fobia
Medo da cabeça
Até a ponta do dedo

Não me abrace
Estou assustado
Também não fique
Do meu lado

Medo de ser afogado
Baleado, esfaqueado,
Triturado, carbonizado.

Medo de morrer em geral
Mas acho que é natural
Vivemos todos com medo
De algo sobrenatural
Que normal!

Prefiro dormir logo
Para não acordar mal!
Agora termino com medo
De algo fatal!

Autor: Rafael

Texto III

Meus medos

medos

Eu, sim, eu tenho

Medo de escuro

De solidão

De insetos

Sim, são coisas bobas

Mas fazer o quê?!

Às vezes fico

Refletindo, refletindo

Sobre meus medos

Como poderia

Acabar com eles?

Mas nunca dá em nada
Sempre termino
À noite, pensando
Naquele escuro
Que predomina
No fim do meu quarto.
Penso no que há nele.

É real? É imaginário?
E assim acabo adormecendo.

Autora: Roberta

Como podemos perceber, os três textos mostram, numa linguagem bem-humorada, os medos de cada um. Como informamos anteriormente, os textos foram apresentados em sala de aula acompanhados de fundo musical adequado para cada poema ou narrativa e depois afixados num mural para que cada um visse a produção do outro, com as respectivas ilustrações.

4. Palavras finais

Vimos, neste texto, o relato de um projeto no qual tivemos a intenção de fazer um trabalho com variadas linguagens. Inicialmente, fizemos a leitura da obra de Emily Gravett, com uma observação atenta das linguagens presentes no texto. Com base nas leituras de autores que se dedicam à aplicação da teoria semiótica como um caminho

para o trabalho de leitura e produção textual, procuramos explorar todas as linguagens presentes em “O Livro dos Medos de um Pequeno Rato” adicionadas à linguagem musical. Feitas as leituras e observações, sugerimos uma produção textual, em que cada um mostraria seu medo.

Os elementos icônicos, indiciais e simbólicos presentes na obra permitem a formação da semiose na mente interpretadora, isto é, a transformação de um signo em outro signo mais desenvolvido. Esse momento é de grande importância, pois possibilita a criação de textos nos quais são aproveitadas as experiências vivenciadas pela leitura, as ideias mais desenvolvidas que emergem e, ainda, todo o repertório de cada um. Como os poemas mostram, a leitura chamou atenção dos alunos, pois houve a semiose nas mentes interpretadoras, com a produção de signos mais desenvolvidos.

A leitura de “O grande Livro dos Medos” permitiu, ainda, que os alunos produzissem textos multimodais de forma inusitada.

5. Referências

BACH, Johann Sebastian. **Tocata e Fuga em ré menor**, BWV 565 Kjell Baekkelund (pn). Orq. Fil. de Oslo. Dir. Odd Grüner-Hegge.

GRAVETT, Emily. **O Grande Livro dos Medos do Pequeno Rato**. Tradução Áurea Akemi Arata. São Paulo: Editora Moderna, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Textos multimodais. Leitura e produção**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

ROJO, Roxane. **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SIMÕES, Darcília. **Estudos Semióticos. Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004.

_____. **Iconicidade Verbal**. Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

Aira Suzana Ribeiro Martins é Doutora em Língua Portuguesa pela UERJ-2006. É professora do Colégio Pedro II, onde trabalha em turmas do Ensino Fundamental e do Mestrado Profissional em Práticas de Educação Básica. É também supervisora do Programa de Residência Docente da mesma instituição. Faz parte dos grupos de pesquisa SELEPROT e LITESCOLA.

Contato: airasuzana.ribeiromartins@gmail.com

A VOLTA DA ASA BRANCA DE LUIZ GONZAGA, O LUA: LEVANTAMENTOS TRIÁDICOS A PARTIR DA SEMIÓTICA PEIRCEANA

Augusto Gonçalves Ribeiro

Luciana Rocha dos Santos

1. Introdução

Na história da civilização, as sociedades sofrem metamorfoses sócio-político-culturais que as revitalizam e fazem-nas inserir-se em novos horizontes. A linguagem imbricada na gênese destas sociedades modela-as de acordo com a prerrogativa dominante em cada comunidade. Este processo de transformação social é mediado pelas diferentes linguagens, e, a partir dele, novos signos nascem e proliferam-se a cada instante, motorizados, principalmente, pelos avanços tecnológicos.

Segundo Kristeva (1988, p. 15): “cada época ou cada civilização, em conformidade com o conjunto do seu saber, das suas crenças, da sua ideologia, responde de modo diferente e vê a linguagem em função dos moldes que a constituem a si própria”. Logo, a mudança sógnica ocorre dentro dos parâmetros estabelecidos socialmente com a finalidade de manter uma interação dialética própria da comunidade.

A inserção da linguagem como mediadora entre os homens faz com que nasçam diferentes conotações sgnicas e provoque sua transformação e evolução. Em analogia, um ícone evolui para índice e se transforma em símbolo, mas isto não quer dizer que os signos percam seu caráter de signos individuais que são. Além do mais, o inverso também é possível. O signo transformado passa a pertencer ao universo convencional e cultural estabelecido pela sociedade em que o indivíduo está inserido, visto que o símbolo, com seu caráter de lei, norma ou convenção, incorpora e engloba as qualidades possíveis dos ícones e as referências existentes dos índices.

Nossa proposta de leitura visa a estabelecer as três etapas teóricas de Charles Sanders Peirce, ou seja, a significação, a objetivação e a interpretação que sofrem as inferências de nossos atavismos e do nosso olhar sobre o porvir.

As relações triádicas entre homem, meio e mundo, através da decodificação e consequente interação comunicativa das linguagens, acontecem no cosmo semiótico, posto que o homem procura seu equilíbrio, ordem, harmonia e organização como ser humano pertencente à natureza dos elementos, e, também, como ser

dialético, na contextualização sócio-política de seus textos tanto orais quanto escritos. A harmonia desejada reflete, de forma especular, a busca constante de sua identidade cultural à medida que o homem precisa de suas raízes para se estabelecer como ser político, crítico e reflexivo.

No entanto, nesta busca de seu cosmo perfeito e harmônico, o retirante trava uma constante luta com o caos existente, ou melhor, a desarmonia e o consequente desequilíbrio dos elementos naturais. No entanto, é justamente nesse cronotopo de intercâmbio, entre cosmo e caos que se desenvolvem todas as facetas múltiplas das relações semiótico-humanas, quer sejam elas, cognitivas, artísticas, linguísticas ou sócio-políticas, histórica e culturalmente determinadas.

Neste trabalho, buscaremos interpretar alguns aspectos semióticos, com base na Semiótica do norte americano Charles Sanders Peirce, da linguagem sonora que constituem o *corpus* do seguinte texto *A Volta da Asa Branca* de Luiz Gonzaga procurando estabelecer as conexões das categorias do conhecimento: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade com os subníveis da semiótica, em particular, o interpretante e sua relação com o objeto sígnico.

2. Levantamentos triádicos

A VOLTA DA ASA BRANCA

(Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

Já faz três noites
Que pro norte relampeia
A asa branca
Ouvindo o ronco do trovão
Já bateu asas
E voltou pro meu sertão
Ai, ai eu vou me embora
Vou cuidar da prantação

A seca fez eu desertar da minha terra
Mas felizmente Deus agora se alembrou
De mandar chuva
Pr'esse sertão sofredor
Sertão das muié séria
Dos homes trabaiador
[...]
Sentindo a chuva
Me arrescordero de Rosinha
A linda flor
Do meu sertão pernambucano
E se a safra
Não atrapaiá meus pranos
Que que há, o seu vigário
Vou casar no fim do ano (MILTON, 1996,
d.1)

A música, por pertencer à natureza, como nos cantos das aves – asa branca, acauã, sabiá, assum preto, etc. –, no ranger dos carros de boi, no movimento sonoro do vento da caatinga, está intrinsecamente imbricada na caracterização de qualquer sertanejo, e o Gonzaga não fugiria à regra. Desde pequeno gostava de mexer nas sanfonas que o pai

consertava, como nos declara sua prima Maria das Dores:

Com cinco ou seis anos, Gonzaga, ainda nuzinho, como os meninos do Sertão, que só ganham calça com sete ou oito anos, já começava a bulir nas sanfonas que o pai consertava. Parece que tinha o tino de ser o que ia se tornar mais tarde. Ele pegava o fole escondido e tocava no terreiro pra nós pinotar. Quando ele ouvia o zabumbeiro, ele pegava uns pratos e saía atrás. Ele tocava qualquer coisa. [...] E na Novena do Araripe, ele ficava com o zabumba. (DREYFUS, 2000, p. 39)

O destino musical de Gonzaga já estava traçado em seu cosmo semiótico, fortemente, pelas influências de seu pai, Januário, que era sanfoneiro, trabalhava de quinta a domingo alegrando as festas e comemorações típicas do sertão, e também consertava sanfonas; e de sua mãe, Santana, que era cantadeira de igreja e puxadora-de-reza.

Ao perceber que seu filho tinha dom para a música, Januário, permite que Gonzaga o acompanhe em suas apresentações, contrariando sua esposa, Santana, pois ele, desde os sete anos de idade, já fazia o roçado com os outros irmãos.

Trabalhando para o coronel Manuel Aires de Alencar, por mostrar sua esperteza, consegue economizar para comprar sua própria sanfona, visto que neste momento

já era chamado para tocar sem o seu pai. Desta forma, “em 1926, Luiz Gonzaga entrou na vida artística... como sempre sonhara”, (DREYFUS, 2000, p. 45).

Em 1930, Gonzaga, como a asa branca, ave migratória, parte de sua terra, principalmente por ter contrariado a educação recebida de sua mãe ao desafiar o pai de sua paixão, Nazinha, “mais ou menos importante, e sobretudo branca”, de 17 anos, que dissera que sua filha não casaria com ninguém sem “futuro e negro”. Inicialmente, alista-se como recruta, e, posteriormente, torna-se o corneteiro 122, o “bico de aço”, abandonando-se assim, o seu amor, como pode ser verificado em sua música, em parceria, com Humberto Teixeira, *No Meu Pé de Serra*, que diz:

Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai que saudade sinto
Quero voltar pro meu Sertão.
(DREYFUS, 2000, p. 57)

Contudo, somente ao deixar o quartel, é que inicia a vida artística no Mangue, no Rio de Janeiro, onde havia uma clientela formada de prostitutas, estivadores e marinheiros de todo o mundo. Lá fez dupla com Xavier Pinheiro, padrinho e pai adotivo de Luiz Gonzaga Jr.. Começa, então,

a tocar em festas, os ritmos da moda: fados, tangos, valsas e *foxtrots*. A partir daí, vai se engajando no meio artístico da época até conseguir um lugar de destaque na música popular brasileira, graças ao interesse de Getúlio Vargas em promover a união cultural do país, como nos relata:

no plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura como o regionalismo pós-modernista do ciclo dos romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital.(TINHORÃO,2002, p. 290)

Gonzaga tenta uma participação na rádio Tupi no *show* de calouros de Ary Barroso “Calouros em Desfile”, cantando ritmos da moda, entretanto, consegue apenas não ser gongado e recebe a nota três, sem, contudo, levar o prêmio de melhor calouro. Aos poucos, passa a tocar ritmos nortistas incentivado por alguns amigos cearenses. Ao notar a satisfação da plateia ao ouvir *Pé de Serra*, “uma polca

charmosa e alegre” como nos relata Dominique Dreyfus (2000, p. 82), “Gonzaga nunca esqueceria a felicidade que sentiu ao ver o público rindo, aplaudindo, gritando, pedindo bis”, e resolve voltar ao *show* “Calouros em Desfile”, tocando, finalmente, música instrumental típica nordestina, como *Vira e Mexe*. Desta vez, obtém a nota máxima do evento e recebe o prêmio de cento e cinquenta mil réis que ajudou sua família a enfrentar os horrores da seca. E a partir de então, ele começa atingir uma popularidade jamais alcançada anteriormente por seus conterrâneos, como informa Valdones (OLIVEIRA, 2000, p. 37): “Ele foi uma pessoa que quebrou barreiras”, e Raimundo Borges (OLIVEIRA, 2000, p. 35): “Luiz Gonzaga foi homem da roça, da foice, do machado e da enxada, soldado do Exército que derrubou Washington Luiz em 1930, e das armas de fogo pulou para as armas do espírito, da canção e da sanfona”. O espírito de seriedade, trabalho obstinado, representante simbólico de um povo sofredor, apresentado também na canção “A Volta da Asa Branca”: Sertão das muié séria / Dos homes trabaiador.

Verificamos em Peirce a relação da palavra **estrela** com seus possíveis significados dependentes de um contexto, ou melhor, a relação do signo com seu objeto:

a palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido – pois a palavra “*estrela*”, que é um Signo, não é imaginável, dado que não é *esta palavra em si mesma* que pode ser transposta para o papel ou pronunciada, mas apenas *um de seus aspectos*, e uma vez que é a mesma palavra quando significa “astro com luz própria” e outra totalmente distinta quando significa “artista célebre” e uma terceira quando se refere a “sorte”. (PEIRCE, 2000, CP 230, p. 46-47)

Luiz Gonzaga consegue reunir em si os três aspectos da palavra “estrela”. Em primeiro lugar, seu cognome *Lua* e seu nome *Lu(i)z* representam o satélite de nossa órbita e sua luz. Sendo assim, sua música se eternizou em nossa memória e em nossos corações ao sentirmos sua força, energia, luta, desejo, amor, em todo momento em que o escutamos. Seu último nome *Nascimento* relaciona-se com a chegada do menino Jesus à terra representante de uma luz que transcende o tempo e o espaço. Em um segundo momento, com toda uma destinação propiciadora de sucesso, a sorte seria para a sua carreira, o elemento crucial concretizador de seus anseios e projetos.

É, justamente, com o retorno às origens, já esquecidas, devido ao seu distanciamento cronotópico e sua tentativa de adaptação ao meio carioca, como pode ser

verificado em suas próprias palavras:

ninguém sabia que eu era nordestino. Eu já era um malandro, me atirava no meio dos crioulos, vestido igual a eles, até cantava samba nas gafieiras. Eu tinha interesse em me adaptar ao sotaque carioca. Sotaque nordestino, havia muito tempo que eu já tinha perdido. [...] (DREYFUS, 2000, p. 81),

Gonzaga reconhece o valor musical em potencial de sua cultura e redescobre sua id/entidade ser-nordestino, em outras palavras, seu subconsciente lhe mostra o valor de sua nordestinidade.

Luiz Gonzaga era um poeta, músico, compositor, ou seja, cancionista, por possuir qualidades naturais ou aptidões inatas, devido, talvez, às influências musicais de seus pais, Januário e Santana, sanfoneiro e cantadeira, respectivamente. Para justificar o caráter de cancionista, notamos uma verossimilhança nos dizeres de Luiz Tatit:

o par cancionista/malabarista alcançou alta motivação ao longo da história. O dom inato, talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. [...] Foi

o tempo de exteriorizar o que já estava pronto.
(TATIT, 1996, p. 17)

Com sua genialidade e humildade, Gonzaga verifica a necessidade de um parceiro que pudesse completá-lo musicalmente, posto que sua escola fora a da vida e não a de conteúdos sistematizados. Podemos constatar seu desejo quando diz:

Eu queria cantar o Nordeste. Eu tinha a música, tinha o tema. O que eu não sabia era continuar. Eu precisava de um poeta que saberia escrever aquilo que eu tinha na cabeça, de um homem culto pra me ensinar as coisas que eu não sabia. Eu sempre fui um bom ouvidor. Cheguei até a enganar que era culto! (DREYFUS, 2000, p. 109)

Assim, ao encontrar, Humberto Teixeira, cearense de Iguatu, advogado e músico, concretiza sua necessidade e inicia, portanto, uma de suas melhores e mais produtivas parcerias. A linguagem coloquial do texto musicalizado de Gonzaga e Teixeira é remática por apresentar signos simples ou substitutos que possibilitam, em um movimento primeiro, as qualidades de aparência, as semelhanças e as normas que propiciam uma informação. Segundo Peirce,

um *Rema* é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível. Todo Rema propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido. (PEIRCE, 2000, CP 250, p. 53, *grifo do autor*)

Palavras tais como “relampeia”, “alembrou”, “muié”, “homes”, “pranos”, “prantação”, “arrescodo”, “atrapaiá”, “moiada” entre outras, denotam por impressão e originalidade primeira, a fala característica de uma classe social menos favorecida por justamente não possuir os registros da linguagem culta evidenciados na classe dominante. O sotaque caracteriza o sertanejo como nordestino devido a diferenças fonológicas presentes em sua fala ao mesmo tempo em que o distingue dos outros sotaques brasileiros. O *Lua* nos dá seu depoimento vivo sobre o fato em “quando eu toco, falo, faço arranjo, é tudo com meu sotaque. O meu sotaque não me permite cantar valsa, bolero, samba. A minha sanfona é parecida comigo”. Temos, assim, formas diferentes de se apresentar o abecedário no Brasil, como por exemplo no *ABC do Sertão* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas:

Lá no meu sertão
Pro caboclo ler

Tem que aprender um outro ABC
O jota é ji e o ele é lê
O esse é si, mas o erre tem nome de rê
Até o ipsilon lá é pissilone,
O eme é mê e o ene é nê,
O efe é fê, o ge chama-se guê.
(MILTON, 1996, d. 2)

Por semelhança icônica entre as linguagens coloquial e padrão, evidencia-se o fato de ambas serem possíveis e passíveis de compreensão. O rema é a qualidade e similaridade irresponsável e livre, portanto, primeira, do interpretante, na relação interpretativa do fundamento e na relação triádica, onde os signos peirceanos se complementam e se contextualizam no universo semiótico do ser humano.

Em um movimento segundo, os vocábulos sígnicos, apresentados anteriormente, veiculam informações que perpassam o fundamento e o objeto e se completam no interpretante, que nesta fase segunda, são os dicentes, ou seja, signos duplos ou informativos da lógica peirceana que possuem existência no aqui e agora da interpretação e indicam fatos reais e concretos na interação do homem com a natureza. Como nos informa Peirce,

um *Signo Dicente* é um Signo que, para seu Interpretante, é um signo de existência real.

Portanto, não pode ser um Ícone o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real. Um Dicissigno necessariamente envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ele indicado. (PEIRCE, 2000, CP 251, p. 53, *grifo do autor*)

Os nordestinos, na ação interpretativa de seu contexto sociocultural, são capazes de compreender a linguagem coloquial com maior facilidade, justamente, por vivenciarem de forma singular esta linguagem em seu cotidiano. Segundo Bakhtin (2002, p. 38), “nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da unidade da consciência verbalmente constituída”. A música popular brasileira consegue sua expressão nacional pelo fato de ser fácil de compreender e pertencer às classes sociais, e, em especial, à classe menos favorecida. A música brasileira em geral e a nordestina em particular, desta forma, torna-se um veículo de informação que atravessa fronteiras regionais, nacionais e internacionais, portanto, uma cultura local que se transforma em ícone universal.

Finalmente, a linguagem coloquial apresenta-se argumentativa, por ser signo de lei, regra reguladora e princípio guia, ou melhor, signos triplos ou persuasivos ao

funcionar em sua terceiridade, como conclusivos das premissas levantadas inicialmente. Citamos Peirce, para nos apoiar:

um *Argumento* é um Signo que, para seu Interpretante, é um signo de lei. Podemos dizer que um Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um Dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um Argumento é um Signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo. (PEIRCE, 2000, CP 252, p. 53, *grifo do autor*)

Neste nível, inferimos que a linguagem coloquial, em seu nível qualitativo, similar e possível, retrata a realidade do nordestino em suas vivências introspectivas ou exteriores com seu mundo semiótico, com a finalidade de induzir o intérprete a verificar que esta fala singular, indicial e referencial pertence às camadas populares de todo o Brasil. Logo, dedutivamente, a música popular brasileira, em especial, o baião de Gonzaga, funciona como símbolo ao evidenciar seu caráter de lei e convenção perante toda sociedade, comprovada pelas consequências lógicas de sua evolução e expansão no mercado nacional e internacional alcançado, em maior escala, na década de quarenta.

Devemos reforçar o caráter social da linguagem

empregada na música gonzaguiana como meio de promoção de uma maior comunicabilidade entre as classes marcadas pelas disforias da vida. Em Bakhtin, notamos o relativo caráter social da linguagem:

se algumas vezes temos a pretensão de pensar e de exprimir-nos *urbi et orbi*, na realidade é claro que vemos a ‘cidade e o mundo’ através do prisma do meio social concreto que nos engloba. Na maior parte dos casos, é preciso supor, além disso, um certo *horizonte social* definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito. (BAKHTIN, 2002, p. 112, *grifo do autor*)

A ave do título da música de Gonzaga e Teixeira, *A Volta da Asa Branca*, refere-se a um pássaro cinza que quando voa visualiza-se a cor branca por baixo de suas asas. A brancura de suas penas inferiores, em sua qualidade primeira, nos transmite uma sensação de tranquilidade em sua livre e original indeterminação, propiciando rematicamente, esta informação. Com o signo dicente, a cor branca veicula a informação de paz e harmonia que são inferências racionalizadas que os humanos retiraram dedutivamente a partir de sua experiência com ela, simbolizando-a como a cor da paz e do equilíbrio,

justamente, por significar a união, visto que a cor branca é o somatório de todas as cores primárias. A cor cinza, dominante na ave, como índice, nos remete aos céus nublados e carregados que trarão chuva em breve, pois como signo indicial que é, se refere a seu objeto, veiculando, ao nível do interpretante, a informação da ocorrência possível da chuva através das singularidades existentes nas nuvens, como podemos observar no trecho a seguir:

Já faz três noites
Que pro norte relampeia
A asa branca
Ouvindo o ronco do trovão
Já bateu asas
(MILTON, 1996, d. 1)

Tanto em *Asa Branca* como em *A Volta da Asa Branca*, o verão representa a seca para os nordestinos, pois o ar torna-se insuportável, “Quando oiei a terra ardendo”; a plantação acaba, “Nem um pé de prantação”; os animais perecem, “Morreu de sede meu alazão”; os pássaros que carregam consigo o semema da migração, só permanecem com a chuva, e também faz com que os homens trabalhadores partam de sua terra natal, “A seca fez eu desertar da minha terra”. Sua saída também é índice de

desolação, sofrimento e seca, pois a ave não aguenta a estiagem por ser delicada como uma pomba, e, no verão, afasta-se, “Inté mesmo a asa branca / Bateu asas do sertão”. O verão afasta os viventes do semiárido nordestino por não conseguirem resistir a uma estação tão mortificante.

O inverno, a estação chuvosa, é a mais desejada no sertão nordestino e podemos notar o retorno da ave, trazendo consigo a possibilidade de dias melhores, de alegria ao se mostrar como signo informativo, ou seja, signo da fertilidade, prosperidade que a sua volta sugere. Podemos observar o inverno como signo de fecundidade na música *A Volta da Asa Branca* de Luiz Gonzaga e Zédantas:

Terra moiada
Mato verde, que riqueza
E a asa branca
Tarde canta, que beleza
Ai, ai, o povo alegre
Mais alegre a natureza;
(MILTON, 1996, d. 1)

Na primeira estrofe do texto *Asa Branca*, apresenta-se de forma veemente o caráter místico, onde a figura de Deus, ser máximo, onisciente, que tudo pode fazer e que se encontra cronotopicamente, é questionada devido ao calor escaldante, “Por que tamanha judiação”. A incerteza e o

questionamento provocados pelo desespero, a dor e o sofrimento ao ver a vida se esvaír a cada instante, deixa o matuto, sem saber o que fazer, e, inclusive, a indagar sobre seu destino inseguro, cruel e devastador. Entretanto, como resignados e temente a Deus que são, os nordestinos aguardam o enverdecer sem perder a esperança que vence os obstáculos, como pode ser observado em *Obrigado, João Paulo* música de Luiz Gonzaga e Padre Gothardo Lemos:

Há séculos sofrendo
Rigor mais tremendo
De um clima feroz
O povo suporta
A fé nos conforta
Deus luta por nós
(MILTON, 1996, d. 3)

Na segunda estrofe em *A Volta da Asa Branca*, o nordestino se regozija com a lembrança que Deus, signo da religiosidade, tem para com seu povo, e a esperança renasce com a chuva, signo da fertilidade, fim dos sofrimentos dos homens honestos e trabalhadores:

A seca fez eu desertar da minha terra
Mas felizmente Deus agora se alembrou
De mandar chuva
Pr'esse sertão sofredor
Sertão das muié séria

Dos homes trabaiador
(MILTON, 1996, d. 1)

A religiosidade do sertanejo está presente em todo momento visto que umas das saídas encontradas pelos habitantes é a resignação proporcionada pela fé católica. Deus é símbolo que ajuda os nordestinos a lutar pela sobrevivência de seus familiares, a enfrentar as atrocidades provocadas pelo clima mórbido do verão sertanejo, e a manter a união da família como escapatória de uma vida sacrificada. No texto, aparece a incerteza da razão do sofrimento, já que todos são filhos de Deus, e por que somente eles têm de sofrer cruelmente — sob os desígnios religiosos —, este clima horrendo? Mas, é justamente, nesta desolação que sua fé cresce, e eles conseguem sobrepujar os elementos da natureza, enquanto possível. No momento da partida para outras regiões, continuam esperançosos de seu regresso em um futuro mais fecundo e promissor, verificado na canção *Obrigado, João Paulo*:

Se fica, padece
Se parte, entristece
Mas mostra o valor
De quem na pobreza
Descobre a riqueza
Da fé no Senhor
(MILTON, 1996, d. 3)

Em *A Volta da Asa Branca*: “A seca fez eu desertar da minha terra”, assim como, na segunda estrofe de *Asa Branca*, o desespero, signo informativo ou dicente do afastamento, aumenta com a constatação dos elementos disfóricos que a natureza apresenta: o calor, “Que braseiro, que fornáia”; a seca, “Nem um pé de prantação”; a falta d’água, “Morreu de sede meu alazão”. O caos, representante da falta de ordem e equilíbrio natural do ecossistema, deixa o sertanejo sem condições mínimas de permanência. As referências sîgnicas existentes na natureza, através de seu conhecimento e aprendizagem com o meio, simbolicamente, o persuadem a seguir um novo caminho em busca da continuidade de sua existência.

Visto que a terra se tornara inabitável, o retirante, na figura da “asa branca”, deixa tão dolorosamente seu espaço único e singular, “Inté mesmo a asa branca / Bateu asas do sertão”. E vai viverem outras terras, ou melhor, sobreviver, escravo e mendigo, sem dinheiro e trabalho, sem saúde, higiene e educação. Ratifica-nos o poema *A Triste Partida* de Patativa do Assaré, musicalizado por Luiz Gonzaga:

Distante da terra
Tão seca, mas boa
Exposto à garoa
À lama e o pau,

Meu Deus, meu Deus
Faz pena o nortista
Tão forte, tão bravo
Viver como escravo
No Norte e no Sul
(DREYFUS, 2000, p. 233)

Como consequência do êxodo, aumenta o fluxo populacional das favelas paulistas, cariocas, e sulistas, formadas pelas camadas mais desprovidas de recursos monetários. O desejo do regresso é eterno, e torna-se cada vez mais difícil para o retirante voltar à sua terra, às suas entranhas, ou seja, sua id/entidade de ser brasileiro. Novamente, em *A Triste Partida* de Patativa do Assaré, verificamos o sofrimento do nordestino em não poder retornar:

Trabaia dois anos, três ano e mais anos,
E sempre no prano,
De um dia inda vim,
Mas nunca ele pode, só veve devendo,
E assim vai sofrendo
Tormento sem fim.
(ASSARÉ, 2002, p. 92)

Também, há a tristeza na separação do coração: “Entonce eu disse, adeus, Rosinha”, ao deixar sua amada para buscar o tão sonhado poder da riqueza nas grandes metrópoles. Ao mencionar, “Guarda contigo o meu

coração...”, ele se assegura que voltará para reaver seu amor, pois ele deixa uma parte de si — “meu coração”—, metaforicamente, é claro, como elo entre o presente e o futuro. Este amor leva-o a lutar constante e bravamente, dia após dia, em busca do reencontro com sua felicidade amorosa:

Sentindo a chuva
Me arrescordero de Rosinha
A linda flor
Do meu sertão pernambucano
(MILTON, 1996, d. 1)

Uma doce e pura ilusão leva os retirantes a se afastarem de seu cosmo para conseguir prosperar em outro lugar e retornar, assim, que tiverem alcançado êxito. Ao mesmo tempo, esperam que a chuva caia trazendo novamente a prosperidade à região. Em *Baião da Garoa* de Luiz Gonzaga e Herve Cordovil, canção produzida em 1987, verificamos que a chuva, elemento eufórico, traz o sertanejo de volta:

Uma vez choveu na terra seca
Sabiá então, cantou,
Houve lá tanta fartura
Que o retirante voltou
Foi graças a Deus
Choveu, garoou.
(MILTON, 1996, d. 2)

Novamente, a presença da religiosidade nos últimos versos, comprovando a teoria que o ser-nordestino carrega em sua cultura um forte caráter de misticismo.

Com o deslocamento espacial, “Hoje longe muitas léguas”, que o emigrante sofre em sua pele com a partida, o primeiro sentimento de separação e distanciamento que lhe atinge é a tristeza, amargura e dor que são acentuadas pelos momentos de solidão, “Nessa triste solidão”, visto que eles não conseguem adaptar-se à nova situação, região e aos novos costumes. Observamos esta ocorrência singular no texto musical *No Ceará não tem disso não*, de Guio de Moraes:

Nem que eu fique aqui dez anos
Eu não me acostumo não
Tudo aqui é diferente
Dos costumes do sertão.
(MILTON, 1996, d. 2)

O retirante permanece, assim, isolado dos outros, por possuir seu modo, estilo e personalidade distintos. Seu desejo maior é o retorno ao cosmo, ou seja, à ordem e harmonia, somente possibilitadas pela chegada do inverno: “Espero a chuva cair de novo”, levando-o, assim, de volta à terra natal: “Pra mim vortá pro meu sertão”. A chuva

carrega semanticamente, na relação do fundamento com o objeto, os valores simbólicos de fecundidade, vida, alegria, prosperidade e amor, visto que são estabelecidos como norma e lei a partir da vivência do nordestino que assim a considera. Em outras regiões, a chuva pode ser vista como mau tempo devido às enchentes provocadas pelo excesso de pluviosidade no sul e sudeste brasileiro. A chuva era inclusive utilizada neste sentido nos meios de comunicação através das previsões do tempo da mídia de circulação nacional. Contudo, nos estados do nordeste tal significação não fora bem aceita, ocorrendo assim, uma alteração da conotação do vocábulo chuva como mau tempo através de um ajuste sociolinguístico. Interessante notar, como um uso estilístico de uma palavra pode carregar em si discordância em uma mesma sociedade gerada pelas variações sociais e geográficas. O signo, em sua relação objetual e em sua relação com o interpretante que o medeia, é estabelecido convencionalmente pela comunidade local, visto que por ser terceiro, é na regularidade contextual do signo que o homem através de seu aprendizado intelectual codifica seus códigos semióticos.

Em ambos os textos, *Asa Branca* e *A Volta da Asa Branca*, citados abaixo, a chuva possibilita o rebrotar da

plantação, em outras palavras, o renascer da vida representada sîgnica e metaforicamente pelo verde tão comum nos olhos das caboclas nordestinas: “Quando o verde dos teus óio / Se espaiá na prantação”. Com a plantação enverdecendo os horizontes nordestinos, a paz, a terra fecunda, e a prosperidade futura trazem de volta o viver em harmonia e alegria que introspectivamente livra o retirante momentaneamente da dor, desespero, fome e morte tão presentes e marcantes em seu cosmo.

A asa branca
Ouvindo o ronco do trovão
Já bateu asas
E voltou pro meu sertão
Ai, ai eu vou me embora
Vou cuidar da prantação(MILTON, 1996, d.
1)

É a partir da aparência qualitativa das possibilidades remáticas que o signo “prantação” propicia, da ocorrência singular e referencial que a interação ser-natureza veicula, e da informação registrada nesta relação triádica considerada em sua normatividade simbólica e mediada pela mente do indivíduo socialmente inscrito em certa cultura, que podemos inferir os dias chuvosos como abundantes, ou melhor, férteis e possibilitadores do retorno do amado distante: “Eu te asseguro, num chore não, viu / Que eu vortarei, viu, meu coração...”

A musicalidade do poema, juntamente com a sonoridade da voz do intérprete, Luiz Gonzaga, que são somados ao ritmo do baião, nos fornecem indícios de que os fenômenos seca/chuva; esterilidade/fecundidade; verão/inverno; partida/volta, ou seja, elementos disfóricos, e antônimos entre si, ocorrem ciclicamente como pode ser observado através do ritmo que é repetido em todas as estrofes, nos informando que os nordestinos vivem sob a égide divina ao enfrentar o calor intenso hiperbolizado nos vocábulos “ardendo”, “fogueira”, “braseiro” e “fornáia”. Através da pontuação, ou melhor, das reticências, podemos observar o caráter terceiro de continuidade, ou seja, de abertura e devir sígnicos, infinitamente possíveis, dependendo somente do olhar especular e particular do intérprete na intratextualidade primeira, na contextualidade segunda, e na intertextualidade terceira, entre o seu conhecimento introspectivo de ser ativo e interagente e o mundo semiótico textual exógeno, repleto de miríades de possibilidades sígnicas distintas de seu mundo endógeno.

Gonzaga migra do agreste nordestino, viaja o mundo e faz história, como nos relata Patativa do Assaré em *É triste a separação*:

Nasceu este sanfoneiro
Lá na terra de Nabuco
Glória do País inteiro
Ainda mais de Pernambuco

Foi artista preferido
Em toda parte querido.
(OLIVEIRA, 2000, p. 300)

O nordestino sofre com sua saída e despedida dolorosa apesar de jamais perder a fé ao apresentar-se esperançoso, pois sonha com seu eterno retorno ao seio natal tão querido. Embora saiba reconhecer simbolicamente os efeitos do clima que regularizam sua vida por apresentar aspectos gerais de lei, ou seja, a chuva traz de volta o verde e a certeza de dias melhores, ele é consciente de que ainda terá que esperar alguns meses na fome e miséria, enquanto a natureza se recupera e seu trabalho árduo coloca as plantações e as criações no devido *status quo*.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A saga dos retirantes é de muita dor, tristeza e miséria ao ser forçado a sair de suas entranhas e enfrentar uma nova série de obstáculos longe dos seus familiares e isolados em um novo espaço totalmente distinto. Encarar a nova realidade exige muita fé, esperança, união e luta para conseguir sobrepujar as adversidades e continuar sua árdua

caminhada.

A música de Gonzaga foi de vanguarda por apresentar temas sociais argumentativos repletos de possibilidades remáticas e informações dicentes sugeridas nas entrelinhas dos textos musicalizado. A sutileza de seus versos denunciam a condição social, cultural e política, árida do sertão, em uma convivência com a fé e a esperança.

O *Lua*, com seus parceiros, Zé Dantas e Humberto Teixeira, exaltam a beleza das terras verdes, representativas da fertilidade e as mazelas de sua terra natal causadas pelo tórrido verão. Eles retratam também os homens e as mulheres trabalhadores de um sertão agreste que se retiram no caos e retornam no cosmos apaziguado, traduzindo ideias e emoções, valores morais e éticos em sua linguagem simbólica repleta de polissemia.

A semiótica peirceana nos proporciona um olhar interpretativo dos aspectos observados pelo autor, contudo, abre significações e ressignificações *ad infinitum* para outros olhares, haja vista a potencialidade interpretativa de cada ser devido aos seus mundos vivenciados e corporificados.

Referências

- ASSARÉ, Patativa do (2002). *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. Petrópolis: Vozes.
- BAKHTIN, Mikhail. (2002). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec.
- DREYFUS, Dominique. (2000). *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34.
- MILTON, José. (1996). *Luiz Gonzaga, 50 anos de chão*. Gravações originais: 1941/1987. Sonopress – Rimo da Amazônia LTDA, Manaus, RCA, BMG ARIOLA.
- KRISTEVA, Julia. (1988). *História da Linguagem*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- OLIVEIRA, Gildson. (2000). *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. Brasília: Letraviva.
- PEIRCE, Charles Sanders. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- TATIT, Luiz. (1996). *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- _____.(2001). *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- TINHORÃO, José Ramos. (2002). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34.

Augusto Gonçalves Ribeiro é Diretor Geral, Coordenador do NEL e Professor de Inglês na ETEJBM (FAETEC). Mestre em Cognição e Linguagem (UENF, 2004). Aluno do Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Professor na ETE João Barcelos Martins/FAETEC-Campos. Contato: rgoncalvesaugusto@gmail.com

Luciana Rocha dos Santos é Professora de Informática na ETEJBM (FAETEC). Mestre em Ciências de Engenharia (UENF, 2001). Aluna do Programa Especial de Doutorado na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF. Professora na ETE João Barcelos Martins/FAETEC-Campos. Contato: lurochas@yahoo.com.br

RETIRANTES, MENINO MORTO E ENTERRO NA REDE DE PORTINARI: UM RECORTE HISTÓRICO-SOCIAL E SEMIÓTICO DO NORDESTE BRASILEIRO

Augusto Gonçalves Ribeiro

Luciana Rocha dos Santos

1. INTRODUÇÃO

Em todas as sociedades, formações linguísticas, semânticas e gramaticais sofrem processos de transformação sincrônicos ou diacrônicos, onde o fator social é mediado pelas diferentes linguagens, produzindo novos signos a cada instante.

Podemos constatar o papel da linguagem na teoria de Charles Sanders Peirce em sua forma triádica de conceber o signo:

a *significação* que é “a relação do signo consigo mesmo, isto é, a natureza do seu fundamento, ou seja, aquilo que lhe dá capacidade para funcionar como tal, que pode ser sua qualidade, sua existência concreta ou seu caráter de lei”;

a *objetivação* que é “a relação do fundamento com o objeto, ou seja, com aquilo que determina

o signo e que é, ao mesmo tempo, aquilo que o signo representa e ao qual se aplica, e que pode ser tomado em sentido genérico como o contexto do signo”;

e a *interpretação* que é “a relação do fundamento com o interpretante, com as implicações quanto aos seus efeitos sobre o intérprete, individual ou coletivo”. (SANTAELLA, 2002, p. 10)

A linguagem será mediadora de todas as relações triádicas por ser o meio de expressão e comunicação estabelecido pelas conjunturas sociais (estruturas internas), políticas (poder ideológico), históricas (fatores cronotópicos) e culturais (identidade).

A inserção da linguagem como mediadora entre os homens possibilita o nascimento de diferentes conotações sígnicas e provoca sua transformação e evolução. Em analogia, um ícone evolui para índice e se transforma em símbolo, mas isto não quer dizer que os signos percam seu caráter de signos individuais que são. Além do mais, o inverso também é possível. O signo metamorfoseado passa a pertencer ao universo convencional e cultural estabelecido pela sociedade em que o indivíduo está inserido, visto que o símbolo, com seu caráter de lei, norma ou convenção, incorpora e engloba as qualidades possíveis dos ícones e as referências existentes dos índices.

Sígnico, o mundo está em constante transformação, adquirindo ressignificações, segundo as diferentes culturas e épocas, porque as fronteiras espaço-temporais são diferenciadas em cada lugar e em cada momento dado de sua historização. Em um primeiro momento, fizemos um levantamento da relação dos signos consigo mesmos, verificando suas propriedades internas, isto é, qualidades, existências e leis. Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo. Posteriormente, esboçamos a relação determinada pelo objeto que o signo possibilita, ou melhor, uma leitura icônica, indicial e simbólica constituinte da relação objetual, pois o signo sempre funciona como mediador entre o objeto e o interpretante. Enquanto o objeto é aquilo que o signo determina e que o signo representa, o interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial. O interpretante se estabelece triadicamente: imediata, dinâmica e final, significando respectivamente, sua potencialidade, dimensão psicológica e resultado interpretativo.

Uma das soluções encontradas pelo nordestino tem sido a saída estratégica de sua terra favorecendo a migração interna em nosso país. O êxodo rural propicia o crescimento

desordenado das metrópoles e o aumento da desigualdade social, os quais não recebem a devida atenção dos detentores do poder observadas pela falta ou ineficazes políticas públicas na educação e no combate à exclusão.

A linguagem utilizada pela classe dominante tem a finalidade de escamotear o verdadeiro significado presente em seu discurso. Como a maioria da população não logra abstrair o essencial de uma mensagem, não atingem uma terceiridade peirceana, ou seja, fazer uma análise adequada e exaustiva dos significados internos e externos do discurso. A classe dominada propicia a conseqüente dominação e adequa-se aos valores e condições impostos pela classe dominante.

Analisamos três quadros da série *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari – *Retirantes*, *Menino Morto* e *Enterro na Rede* –, baseados na teoria semiótica peirceana da significação. Em um primeiro momento, verificamos os qualissignos ou signos de aparência; sinsignos ou signos de ocorrência; e legissignos ou signos de lei, segundo as categorias fenomenológicas de Peirce (2000), ou melhor, a primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade na sua relação de originalidade livre e irresponsável; a secundidade das noções de matéria, realidade, dúvida, força

bruta e cega, esforço-resistência; e a terceiridade que corresponde à camada da continuidade, mediação, lei, norma, hábito, regularidade e aprendizagem. Em uma segunda instância, seguimos a teoria da objetivação, ou seja, a relação diádica entre o signo e o objeto ao qual ele se refere e pelo qual é conseqüentemente, determinado, levantando os ícones, índices e símbolos pertencentes à relação objetual por assemelharem, indicarem e normatizarem algo. Finalmente, abordaremos a teoria da interpretação, ou seja, a relação triádica entre o signo, objeto e interpretante, sendo este o resultado do efeito que o signo produz em uma mente interpretativa. Assim, analisamos os quadros em questão com os signos: rema, dicente e argumento, pertencentes à relação interpretativa por propiciarem, veicularem e racionalizarem sobre as informações presentes em nosso cosmo semiótico.

2. Análise da série *RETIRANTES* (1944)

Devemos contemplar os quadros com a finalidade de imbuirmo-nos dos sentimentos impressivos de primeiridade que podem suscitar algo na nossa mente, porém sem considerarmos a interação diádica entre o signo e o objeto, pois estaríamos já em secundidade, e muito menos ainda, a

interpretação que os efeitos mediados pelos signos causariam em nossa mente, visto que já nos encontraríamos em um movimento terceiro. Santaella escreve:

abrir os olhos do espírito e olhar para a pintura, como na lenda chinesa em que o observador demorou-se tanto e tão profundamente na contemplação da paisagem de um quadro, que, de repente, penetrou dentro dela e se perdeu nos seus interiores. (SANTAELLA, 2002, p. 86)

Devemos também conhecer como é caracterizada historicamente a interpretação artística de Portinari:

dimensão humana e não épica dos acontecimentos;
história feita pelo homem do povo (sentido coletivo) não pelo herói (glorificação individual);
ênfase da participação do braço escravo na história americana;
ausência de símbolos culturais ostensivos (*Catequese, Primeira Missa*);
interesse pelo significado dos acontecimentos e não por sua descrição celebrativa (FABRIS, 1990, p. 34)

Em relação à contemplação primeira de um quadro o que nos interessa é a aparência que suas formas, através das cores, pontos, linhas, tons, e traços podem nos sugerir. Depois devemos descrever os objetos através de nossa reação à existência real e concreta, ou melhor, da ocorrência

singular das pessoas, animais, e da natureza que a tela nos sugere. Finalmente, devemos compreender e normatizar, através de nossos hábitos culturais, as possibilidades sígnicas interpretativas que chegam até a nossa mente pela mediação do signo presente nas formas pictóricas em estudo. É, justamente, pela mediação da cultura que introjetamos em nossa cosmovisão os aspectos de lei, norma, e continuidade sígnica, visto que, a partir de uma elaboração cognitiva coletiva daremos início ao processo intrapsíquico, ou seja, individual, baseado na contingência dos hábitos adquiridos pela comunidade.

Para trabalharmos com quadros através de livros, como é nosso caso, evidencia-se que os qualissignos serão diferentes do original por apresentar características distintas, tais como: a textura, dimensão, cromatização, traçado e tonalidade. Santaella também nos informa da necessidade desta diferenciação:

Para a pintura, como objeto único que é, o qualissigno é substancial. Por isso, a exigência de se trabalhar com o original não é meramente formal. Em uma reprodução, as cores adquirem uma pigmentação distinta da original. Quando passamos de um quadro a óleo para uma reprodução em papel, perde-se a textura, a marca do gesto. Perde-se, além do mais, a dimensão. [...]

As reproduções também perdem esse qualissigno. As qualidades que se transformam devem ser levadas em conta porque quali-signos distintos produzirão efeitos, impressões de qualidades também distintas.(SANTAELLA, 2002, p. 90)

Outro fator importante para iniciarmos uma análise é conhecer que a grande temática social de Portinari – o Retirante –, fora trabalhada, por assim dizer, em três momentos estilísticos diferentes:

composições da década de 30, clássicas e equilibradas;
composições da década de 40, produzidas sob o impacto de *Guernica*;
composições da década de 50, caracterizadas pelo cromatismo vibrante que a paleta do pintor adquire após a viagem a Israel. (FABRIS, 1990, p. 108)

Após a contemplação dos quadros, verificamos através de nosso olhar que a paisagem vai gradativamente desaparecendo de um quadro para o outro e, nas palavras de Annateresa Fabris, a paisagem (1990, p. 95), “é retratada sempre como parte integrante da vida do homem: ora como fruto de seu trabalho; ora como cenário de sua trágica condição”. Para conhecermos um pouco mais da relação entre paisagem e personagens nas telas portinarianas, Fabris

(1990, p. 47-48) faz um esquema com a finalidade de demonstrar a importância das figuras enormes e da colocação da paisagem apenas como pano de fundo na significação da linguagem visual:

figuras desproporcionais, tratadas de forma escultórica e simplificada, contra um morro com casebres desenhados de modo propositalmente canhestro e desordenado, que criam zonas cromáticas mais claras, avivando a intensa coloração marrom do fundo: *Meninas de Flores* (1934-38);

figuras de intenso vigor plástico, bem mais modeladas que as anteriores, tratadas de forma mais realista contrapõem-se a uma paisagem em que é evidente o trabalho do homem: a terra cultivada (*Mulatas à Beira do Rio*, 1934), as casas distribuídas ordenadamente morro acima (*São João*);

a terra roxa de Brodósqui, com suas casinhas brancas, sua igreja modesta, o pequeno cemitério, pequenas plantações, os bois no pasto abrigam em sua vastidão estranhos jogos de futebol, cenas de circo, vividas por figuras expressivas, captadas em seus traços essenciais: *Futebol* (1935). (FABRIS, 1990, p. 47-48)

Este qualissigno, paisagem diminuta ou secundária, pode nos oferecer o aspecto de aparência causada pela impressão das telas que nos acomete. Esta qualidade inicial e efêmera não pode ser descrita nem definida verbalmente

por apresentar uma originalidade livre que o nosso olhar ao acaso sente.

Em um movimento segundo, começamos a interagir com os quadros da série em estudo, e, a partir de uma dialética da ação e reação, configuramos o caráter de existência concreta da paisagem no aqui e agora de sua apresentação. Esta singularidade pode ser observada e apreendida. No quadro *Retirantes*, a paisagem é secundária, porém, também, importante para a compreensão da mensagem veiculada pelo artista. A finalidade do artista em exagerar a figura humana e minimizar a paisagem é justamente para deflagrar o caráter social dos quadros ao contextualizar o drama vivido pelas personagens em questão. No segundo quadro da série, *Menino Morto*, a paisagem já se encontra sem os animais, a lua, as estrelas, e neste caráter concreto desta singularidade, nos informa que o drama expressado atinge um relevo de maior importância para o pintor. No último quadro em estudo, *Enterro na Rede*, a paisagem desaparece completamente para enfatizar e dramatizar todo o sofrimento dos seres humanos diante da morte causada por adversidades da natureza.

Em terceiridade sígnica, começa-se a elaboração cognitiva dos aspectos acometidos à mente pela mediação

do signo, visto que os legissignos encontrados nos remetem ao caráter de lei, regra, ou seja, é através de uma vivência neste clima árido, do qual a vida natural se esvai, que o sertanejo compreende os sinais desta natureza e decide procurar um novo lugar para continuar sobrevivendo. No quadro *Retirantes*, podemos observar alguns detalhes, como a terra árida, a falta de vegetação, os restos animais, os urubus à espreita, como legissignos reais por apresentarem suas formas concretas e singulares em suas aparências qualitativas existentes, formalizando assim, o caráter convencional que estes signos oferecem aos habitantes por lidarem com estes fatores que diariamente estão presentes em seu meio ambiente. Em *Menino Morto*, os detalhes naturais, que se encontravam presentes no primeiro quadro, vão desaparecendo para enfatizar a dor causada pela morte da criança. Os legissignos mais importantes agora passam a ser as formas esqueléticas dos seres, apresentando tanto a dor carnal quanto a espiritual das mulheres, figuras femininas, mais sensíveis e sentimentais. De acordo com Santaella (2002, p. 13), verificamos o caráter da lei: “a ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade. É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram de acordo com

aquilo que a lei prescreve.” E, é assim, que se desenvolvem no nordeste brasileiro, precisamente no sertão, os legissignos, pois são comumente experimentados e conhecidos pelos sertanejos, como regra de sobrevivência da espécie humana.

Alguns elementos básicos pertencentes às comunicações visuais por possibilitarem mensagens visuais, objetos e experiências, segundo Dondis, nos serviram para levantar e diagnosticar os possíveis signos pictóricos:

- o *ponto*, a unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço;
- *alinha*, o articulador fluido e incansável da forma, seja na soltura vacilante do esboço seja na rigidez de um projeto técnico;
- a *forma*, as formas básicas, o círculo, o quadrado, o triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões;
- a *direção*, o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares;
- o *tom*, a presença ou a ausência de luz, através da qual enxergamos;
- a *cor*, a contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático, o elemento visual mais expressivo e emocional;

- a *textura*, óptica ou tátil, o caráter de superfície dos materiais visuais;
- a *escala* ou *proporção*, a medida e o tamanho relativos;
- a *dimensão* e o *movimento*, ambos implícitos e expressos com a mesma frequência. (DONDIS, 2000, p. 23)

A cromatização que Portinari utiliza na série em estudo também se modifica visto a sua necessidade de enfocar os detalhes de cada quadro. Em *Retirantes*, a variação cromática vai dos tons terrosos ao preto na parte superior do quadro. A impressão primeira das cores é a possibilidade de significação de suas qualidades intrínsecas em sua aparência como qualissígnos que são, e, portanto, indescritíveis, mas somente sensíveis ao ser humano através de sua presentidade no ambiente que circunda os habitantes desta região semiárida. Através da ação e reação que obtemos diante da tela impressa, a aparência única de cada cor adquire no aqui-agora da interação entre artista e o observador seu caráter de concretude, pois este dará sua interpretação a partir dos efeitos que o interpretante possibilitará à sua mente. Estas cores, como sinsígnos que são, existem de fato no meio ambiente em que vivem os nordestinos, ou seja, o céu acinzentado que aponta para uma iminente chuva, desejo de todos os sertanejos; a terra seca e

sem vida comportando somente pedregulhos e destroços dos viventes que por ali passaram e morreram; e, por último, a claridade provocada pelo amarelo claro indicando a presença constante do sol como sinônimo de seca que avassala e de caráter conflitivo e opositivo, portanto, diádico, na relação com a chuva, elemento de prosperidade. Segundo Dondis (2000, p. 66) “a segunda dimensão da cor é a *saturação*, que é a pureza relativa de uma cor, do matiz ao cinza. e (...) quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção”.

Na mesma tela, generalizando a cromatização, podemos observar que o artista consegue mostrar os elementos principais, ou seja, sol e chuva, sinônimos de verão e inverno, como são conhecidos pelos nordestinos, e a consequente secura da terra sem nenhum sinal indicador de fertilidade, pois não encontramos no solo o verde, sinônimo de prosperidade. O verde se encontra somente na camisa do menino ao centro da figura, como uma fagulha de esperança que ainda não se esvaiu. O preto já internalizado e simbolicamente interpretado como morte, sugere o luto em evidência, principalmente por encontrarmos ossos caídos ao chão. É por esta compreensão de seu *habitat* que o

nordestino do sertão, percebe estas cores como convencionais, normativas, e, conseqüentemente, como leis da natureza, onde somente os fortes, que conseguem sobrepujar as forças da natureza, sobrevivem.

Em *Menino Morto*, os tons terrosos continuam presentes para mostrar a terra sem vegetação, sem vida, sem prosperidade, ou melhor, já incitando no observador, a possibilidade de morte. Assim como, os terrosos, as diversas tonalidades do preto sugerem, em um movimento terceiro, a convencionalidade cultural da passagem deste mundo terreno, isto é, a morte, que também é suscitada pela claridade do meio da tela, porém como uma conotação de espiritualidade, portanto, dual, singular, ou seja, para onde este pequeno ser imóvel alcançará o descanso eterno. Configurando-se assim, na única forma de aceitação da realidade deste sertanejo resignado, um mundo melhor. O verde aqui já está totalmente ausente, evidenciando que a esperança que simbolicamente esta cor sugere, encontra-se fora de alcance destes seres neste inexorável momento de grande dor e sofrimento.

Já, em *Enterro na rede*, a predominância é dos tons amarelo-alaranjados deflagrando a dramaticidade pictórica e provocando com a sutileza da pincelada do artista a

expansão do sofrimento da mãe em desespero. Nem a luz divina, nem a escura treva se atualizam nesta tela, pois sua finalidade é justamente priorizar o caráter sentimental, emocional e humano de um ser social com seu grito de dor devido às privações que sofre em seu mundo terreno. Dondis nos fornece alguns significados das cores que vêm confirmar nossa teoria:

o amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se. Quando são associadas através de misturas, novos significados são obtidos. O vermelho, um matiz provocador, é abrandado ao misturar-se com o azul, e intensificado ao misturar-se com o amarelo, que se suaviza ao se misturar com o azul. (DONDIS, 2000, p. 65)

É a partir do ponto, unidade mínima da pintura, que se formam as linhas que darão origem, consecutivamente, às formas e também é o aglomerado de pontos que virtualmente nos transmitem a ilusão das cores. Podemos constatar em Dondis a significação do ponto:

O ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima. (...) Em grande número e justapostos, os pontos criam a ilusão de tom ou de cor. (...) A capacidade única que uma série de pontos tem de conduzir o olhar

é intensificada pela maior proximidade dos pontos. (DONDIS, 2000, p. 53)

Para Dondis (2000, p. 56): “a linha é o meio indispensável para tornar visível o que ainda não pode ser visto, por existir apenas na imaginação”. Somente, por meio destes significados visuais poderemos iniciar o projeto de interpretação da linguagem pictórica.

A forma triangular, ou melhor, piramidal das telas é um fato constante na série estudada. O sentimento que esta forma nos traz à mente, com sua aparência implícita, não pode produzir uma significação cognitiva, pois já estaria partindo de um movimento segundo, ou movimento de concretização real para um terceiro, o da inteligência. Devemos somente sentir e nos imbricar desta sensação primeira irresponsável para seguirmos no universo peirceano.

A pirâmide pode ser considerada em seu aspecto concreto como algo real e singular por possuir uma existência neste mundo, como as pirâmides do Egito, ou as pirâmides das classes sociais. A partir desta conclusão, poderemos ter no mínimo duas interpretações, pois ambas já são utilizadas com regra convencional de uma cultura universal, portanto, terceira.

Ao atualizar a pirâmide egípcia, no aqui-agora de sua existência singular, e como legissigno nos fornece significações. Primeiramente, está relacionada ao lugar onde os faraós sepultavam seus entes queridos com a finalidade de perpetuar a matéria, isto é, seus corpos. Além do mais, a pirâmide é símbolo de espiritualidade, caráter este adquirido com hábito, regra, lei, correspondendo à camada da inteligibilidade, ou pensamentos em signos, através dos quais representamos o mundo semiótico que nos envolve. Neste sentido, o artista vê a salvação espiritual como primordial na relação social do homem em seu cosmos. Na tela *Retirantes* fica evidente este formato, principalmente pela disposição dos componentes humanos, completados pelo cajado do ancião ao fornecer equilíbrio ao lado esquerdo, e da trouxa de roupas na cabeça da mulher-mãe finalizando o ápice da estrutura triangular ou piramidal.

Outro fator interessante de se notar sobre o significante pirâmide é que na escala social os humildes se encontram na base como a grande maioria dos nordestinos e dos brasileiros, visto que somente um por cento da população detém o poder econômico. Portanto, a classe dominante concentra-se na parte superior. Este ponto de referência parece convergir diferentemente na tela *Enterro*

na Rede, onde a pirâmide é invertida, já produzindo a partir desta nova singularidade de sua existência, novos significados, pois como elemento de terceiridade, produz em nossa mente efeitos para sua compreensão. Sendo assim, chegamos à conclusão, ao observar a pirâmide voltada para a terra onde a matéria corpórea fica para o todo sempre, que há um momento no qual todos os seres humanos se igualam, ou seja, a morte. Neste momento não há diferenças entre negros e brancos, pobres e ricos, religiosos ou ateus, todos, sem exceção, vão perecer e se destinar ao mesmo lugar, aos braços da mãe Terra.

Podemos verificar as figuras de traços esqueléticos ocupando quase a totalidade da tela com suas mãos e pés de grande tamanho incitando nos observadores a força telúrica das personagens desta série, ou seja, o valor incomensurável da terra com os seus significantes de trabalho, produção, vida, família durante o inverno, e ao mesmo tempo, devido à seca do verão, a improdutividade, escassez de trabalho, morte e separação. E também, juntamente com o caráter social da deflagração da miséria do nordestino que vive em um sertão sem possibilidade de prosperar e em uma resignação religiosa que o faz aceitar como destino divinatório tal tragédia humana. Tragédia que o artista

consegue transpor para a tela através de sua observação da realidade, a peculiaridade da significação sócio-político-cultural de seu tempo, isto é, da contextualidade do entre guerra (1944) e transcender aos dias atuais posto que a seca, miséria, fome, sede permanecem inalteradas. Annateresa Fabris também apreende este quadro e nos relata o seguinte:

Numa série de composições, dominadas por figuras gigantescas, de uma consistência escultórica, já se fazem patentes as deformações tipicamente portinarianas – o pé e a mão grandes – dentro de uma estrutura que obedece a um rigor geométrico e a uma estaticidade clássica. Há, frequentemente, um contraste entre a composição – geométrica, equilibrada, clara em sua disposição – e as gigantescas figuras deformadas que parecem transbordar dos limites da tela, ao mesmo tempo em que buscam uma relação orgânica com a paisagem que as cerca.(FABRIS, 1990, p. 44)

Partiremos, agora, para uma análise de algumas partes que compõem o todo, na discriminação de figuras, objetos concretos devido à sua existência real nos quadros da série *Retirantes*, de acordo com nossa interação e posterior compreensão das possibilidades qualitativas e das ocorrências singulares. Relembrando o caráter terceiro do signo, Santaella afirma que:

a forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). (SANTAELLA, 2002, p. 7)

A semioticista Santaella segue definindo mais amplamente o signo peirceano com a finalidade de proporcionar maiores detalhes a sua compreensão:

em uma definição mais detalhada, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2002, p. 8)

Além da classificação do objeto em ícone, índice, e símbolo, Peirce (2000) estabeleceu em seus estudos semióticos a distinção entre o objeto dinâmico e objeto imediato. O objeto dinâmico deste nosso trabalho é a prerrogativa de denúncia sociocultural do autor, enquanto, o modo particular de como é feita esta denúncia através dos recortes específicos intencionados a partir do artista,

representa o objeto imediato. Santaellanos exemplifica também a diferenciação entre os objetos dinâmico e imediato:

Quando pronunciamos uma frase, nossas palavras falam de alguma coisa, se referem a algo, se aplicam a uma determinada situação ou estado de coisas. Elas têm um contexto. Esse algo a que elas se reportam é o seu objeto dinâmico. A frase é o signo e aquilo sobre o que ela fala é o objeto dinâmico.

O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato. Ele se chama imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar realidade. (SANTAELLA, 2002, p. 15)

Da tela *Retirantes*, retiramos, para análise, algumas figuras, como: os urubus, as estrelas, as colinas e a família de retirantes, significantes para o nosso contexto de estudo. Esses traços no céu relembrando os urubus são ícones destes pássaros pela similaridade que sua aparência qualitativa fornece a partir da interação no aqui e agora que esta sensação primeira ocasiona à nossa mente, justamente por serem reconhecidos convencionalmente como tais em nosso mundo real. Estes pássaros nos apontam para um possível futuro aterrorizante, ou seja, a morte que não discrimina e

nem escolhe. Simbolicamente, estas aves são compreendidas como devoradoras da putrefação humana e animal. Outro signo simbólico encontrado na ave é precisamente sua cor característica do caráter normativo da não vida.

O caráter religioso, em nosso olhar, se verifica através da presença no céu acinzentado das três estrelas. A distância entre as três se configura em um ícone de nossa realidade. Indicialmente, elas representam a fé dos resignados sertanejos por aceitarem seu sofrimento como concepção da divina luz, ou melhor, do Deus presente em todos os corações evoluídos, ou seja, crentes, e não ateus. Simbolicamente, chamadas, em nossa cultura, as três Marias, representam Nossa Senhora Mãe de Jesus. Regra estabelecida pela comunidade católico-cristã e como tal seguida por todos seus fiéis, cronotopicamente falando.

Podemos notar duas montanhas, ou melhor, colinas no fundo do quadro. A primeira, ao lado esquerdo, está claramente focalizada, porém a segunda é apenas sugerida, pois se encontra atrás do sertanejo-pai. É através de seu formato que a semelhança aparente da imagem, o ícone, nos remete ao mundo real. Portinari soube retratar a realidade a partir de outro prisma, apontando para o principal ocasionador da desgraça do sertão. São justamente estas

colinas que impedem ou bloqueiam as correntes frias de ar que vêm do Oceano Atlântico e que possibilitariam as chuvas tão clamadas pelos nordestinos. Estas colinas passam a receber simbolicamente um valor muito importante na vida cotidiana dos cidadãos por serem apreendidas desta forma pela cultura local.

O ventre bojudado da criança à direita nos remete à precariedade relacionada à falta de alimentação e higiene adequadas. Todos os corpos são marcados pela seca, calejados pela batalha das grandes distâncias percorridas. Os olhares atônitos, preocupados, ansiosos e melancólicos por não saberem seu destino, que futuro se aproxima. O olhar da criança no colo da mãe parece angelical, com a inocência inerente a sua idade e nos indica a esperança de um futuro melhor. A esperança como símbolo da paz, amor e solidariedade entre os povos.

No quadro *Menino Morto*, esculpido pelo olhar portinariano, predomina mulheres em desespero diante da morte de uma pequena criança, provavelmente vítima da fome e sede. Podemos verificar esta dor retratada no quadro de Portinari, assim como, no poema *A morte de nanã* de Patativa do Assaré:

Eu, quando me lembro disto,
Dá vontade de chorá.
Quando há seca no sertão,
Ao pobre farta feijão,
Farinha, mio e arrôis.
Foi isso o que aconteceu:
A minha fia morreu,
Na seca de trinta e dois.
(ASSARÉ, 2002, p. 38-43)

A descrição do poema nos remete ao quadro de Portinari que expressa em seus traços, cores e desenhos, a dor de uma criança sucumbida pela inanição, miséria e maus tratos decorrentes da vida sofrida à qual a família tenciona sobreviver.

A supremacia das mulheres neste quadro nos aponta para a maior sensibilidade emocional do sexo feminino o qual é reconhecido simbolicamente como tal. Em nossa cultura, e particularmente a nordestina dos cabras-machos, homem que é homem não chora, sente e nem se emociona. O único menino se encontra quase apático à situação de desespero das mulheres, talvez proibido socialmente de expressar sua dor.

A religiosidade também se encontra nesta tela, se compararmos o movimento implícito sugerido pela aparência primeira de semelhança icônica, quando a mãe segura a criança no colo nos reportando cronotopicamente,

assim, a Maria, mãe de Jesus, com Ele morto em seu colo, nas distantes terras da Palestina. Este significado presente é índice de que a fé é uma constante no povo sertanejo, capaz de proporcionar forças para sobreviver e continuar a luta contra as adversidades impostas pela natureza e descaso político. Portinari nos adverte da emotividade presente em todos os artistas como índice de humano que são:

(...) a condição de um artista é ser um homem sensível. Não é possível que as emoções mais altas do mundo não toquem um homem normal. A injustiça humana, a miséria, as crianças famintas são um grito tão grande que não pode deixar de ser ouvido. (FABRIS, 1990, p. 57)

Assim, Portinari conclama os artistas para através de suas formas, ou seja, de suas linguagens, quer sejam elas, pictóricas, verbais, escultóricas ou musicais a expressarem de forma veemente as mazelas sociais que acometem, principalmente, às camadas menos favorecidas da sociedade brasileira.

3. Considerações finais

Neste momento final, damos nossa interpretação de alguns aspectos semióticos observados nas telas da série *Retirantes* (1944). Contudo novas interpretações poderão ser

acrescidas em novos trabalhos partindo ou não deste, pois o pensamento humano possibilita uma infinidade de outros pensamentos ou signos. Lucia Santaella nos confirma o caráter de continuidade do pensamento:

a teoria dos signos é uma teoria sógnica do conhecimento. Todo pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de um outro, para continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida. (SANTAELLA, 2000, p. 9)

A partir da expressão do pensamento, transgredimos as fronteiras espaço-temporais ao configurá-la em textos, sonoros, pictóricos ou verbais, como em nosso estudo. Desta forma os artistas conseguem eternizá-la e suscitar novos sentidos nos diversos receptores.

O caráter de modernidade do artista plástico de acordo com o julgamento de Ibiapaba Martins diante da série *Retirantes*:

[...] Portinari sabe “ver” e, sabe emocionar-se com a realidade. Um grupo de retirantes não é simplesmente um conjunto de figuras morenas ou negras, com tais ou quais traços fisionômicos, imersas nesta ou aquela luz. É algo mais do que isso: é miséria, a angústia, uma infinidade de sentimentos, de fatos impalpáveis, mas que o

pintor tem que transformar em cores, em ritmos. É outra realidade, a realidade vista pelo olho do espírito como diriam os hindus. (FABRIS, 1990, p. 21)

Contudo, observamos detalhes em sua apresentação que o prende às características da arte renascentista pormenorizada em sua estada na França. Arnold Hauser nos fornece algumas informações sobre este período:

[...] o individualismo da Renascença era novo somente como programa consciente, como uma arma e um grito de guerra, não como um fenômeno em si. (HAUSER, 2000, p. 276-277)

[...] uma obra na Renascença sempre parece ser um todo inteiro e perfeito, e, por mais rico que seja seu conteúdo, fundamentalmente simples e homogênea. (HAUSER, 2000, p. 280)

[...] é sobretudo a essa uniformidade da apresentação artística que a arte da Renascença deve a impressão de totalidade, ou seja, a aparência de um mundo autêntico, independente e autônomo. (HAUSER, 2000, p. 281-282)

E Portinari consegue demonstrar este mundo totalizante a partir da composição equilibrada de suas partes, mesmo imprimindo uma deformação pictórica ao sofrimento humano, ou seja, seu grito de dor. Este grito também observado nas palavras de Annateresa Fabris:

O grito de dor de Portinari parece não ter limites: o pintor deforma, desarticula suas figuras, transforma-as em gigantescos seres emblemáticos de gestos amplos e poderosos. Ao homem, impotente diante da dor, restam lágrimas. Lágrimas petrificadas e mãos levantadas num gesto de súplica ou de maldição. (FABRIS, 1990, p. 58)

A pictoricidade remática do quadro *Retirantes* nos possibilita através de sua qualidade indeterminada, porém impressiva, sugerida pela grande dimensão das figuras humanas, a semelhança de uma existência concreta das personagens retratadas. O rema, signo substitutivo, propicia informações a partir dos qualissignos presentes na tela, como a inanição aterrorizante. Em um movimento segundo, o signo dicente, sendo referencial, toma como base uma realidade concreta e singular e veicula a informação que o nordestino ao se retirar de suas terras está fadado a passar todas as dificuldades possíveis até ficar esquelético como neste quadro.

Outro detalhe observado é a camisa do pai das crianças. Esta camisa a partir de seus traços de qualidade remática sugere uma espiritualidade, pois já em secundidade, a visão de vários pequenos rostos se materializa. E através do signo argumentativo, deduzimos

que podem ser espíritos de nordestinos, familiares ou não que já passaram por estes momentos de tragicidade, visto que o drama da seca perpassa os séculos na história deste país.

Outro detalhe interessante que pode ser observado é a falta da boca na menina que carrega uma criança ao colo à esquerda da tela. Incapaz de dar seu grito de dor e exprimir seus sentimentos, emudece diante de tal calamidade e segue resignada seu caminho incerto.

Um fato curioso que atualiza o nordestino pobre como ser brasileiro e universal, e, portanto, moderno, está no fato de possuir uma grande família. Pobres e apartados de conhecimento sobre a fertilidade e o controle de natalidade, tanto no Brasil quanto no exterior, principalmente, nas regiões ou países com baixa renda *per capita*, possuem em geral muitos filhos.

Mas mesmo assim, passando por tantas provações e privações, o nordestino caminha ao encontro de seu destino. Sem nunca desistir, pois como em um sonho, deseja a volta da chuva com dias de prosperidade, alegria e vida. As grandes mãos e pés demonstram sua grande força interior de persistir, e apontam, como índices que são, para o devir, caso volte a chuva, ou para a caminhada até as longínquas

terras onde o destino lhes guarda.

A cromatização escolhida pelo pintor, assim como os objetos visivelmente representados, como as aves, estrelas, montanhas e a família carregam em si mensagens individuais pertencentes ao universo do sertão brasileiro. Todas as partes juntas perfazem harmonicamente na dramaticidade da estética portinariana um tema central e comum, isto é, a seca, a miséria e a morte.

Vejamos o que Annateresa Fabris, estudiosa da obra de Portinari, relata sobre este quadro:

Em *Retirantes*, ao contrário, a natureza é um elemento ativo. As carcaças, os cactus, os urubus em revoada, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferente consistência e expressividade. O rosto vincado de rugas do velho é uma trágica máscara à qual se opõe o rosto de espantinho do homem com suas órbitas vazias, o nariz triangular, a boca informe. O *pathos* diferente, expresso pelos dois rostos, é mediado pelas figuras atônitas das mulheres e das crianças. (...) O menino à direita pode ser visto como uma espécie de síntese do retirante, quer por sua característica física (ventre bojudo, pernas deformadas pela caminhada), quer pela expressividade psicológica – olhos arregalados, boca distorcida, interrogação atônita. (FABRIS, 1990, p. 113)

Podemos verificar que há muito em comum com as

nossas observações, porém como dito anteriormente um pensamento gera um outro pensamento e assim sucessivamente. Portanto, as nossas ideias partiram da contemplação primeira do quadro, posteriormente dos estudos realizados e das conclusões alcançadas e alicerçadas na teoria peirceana.

Em *Menino Morto*, após a contemplação primeira de onde emergem as impressões originais e irresponsavelmente livres da aparência qualitativa, e da similaridade icônica, materializa-se o desespero de uma família nas formas apresentadas pelo artista, ou seja, em um movimento segundo, cuja indeterminação primeira ganha a corporificação necessária ao estágio da compreensão cognitiva. O céu, como signo dicente, portanto, referencial, nos veicula a informação que a família está em luto, pois o manto negro se espalha no horizonte celeste. O preto simboliza a morte, sendo aceito convencionalmente como signo de lei, regra reguladora.

As mulheres em desespero choram lágrimas petrificadas, ao se assemelharem a pequenas gotas de pedra, e como índice que são, apontam para a dureza da vida, do clima em que vivem, circunstâncias cruéis de sobrevivência. A pedra, mineral sólido, sem água, como signo referencial

que é, nos induz a pensar concretamente neste movimento segundo, na aspereza desta terra infértil que se apresenta diante de nossos olhos. Através das deduções do signo argumentativo, portanto, a partir das consequências lógicas das premissas levantadas, verificamos que somente os mais velhos, ou seja, os homens e as mulheres, por serem os mais fortes vão encontrando a luz divina a cada dia que passa, enquanto as crianças vão definhando rapidamente, e em suplício de dor, fome e sede, partem, como no caso do menino morto no colo da mãe. Ele já apresentando um corpo esquelético, e porque não dizer cadavérico, prenúncio de morte certa, de onde a água, elemento que simboliza a vida, também se esvaiu.

O caráter de espiritualidade pode ser sugerido pela pequena pirâmide que se encontra refletida no centro inferior. Uma pequena pirâmide para um pequeno infante desprovido de sua singular existência, que neste momento sela a passagem espiritual de sua alma para um universo etéreo, para além de nossas terrestres possibilidades imagéticas. Inferimos assim, diante destes signos argumentativos, que a materialidade dos corpos perece, ou seja, a vida terrena, porém a espiritualidade, ou melhor, a essência divina no homem jamais desaparece, somente

muda de plano, porque não dizer, de um plano semiótico a outro.

Esta espiritualidade também se encontra no desespero da mãe nos remetendo ao fato bíblico quando Nossa Senhora segura Jesus morto em seu colo.

Este olhar sobre a religiosidade também pode ser notado nas palavras da estudiosa, Annateresa Fabris:

Diferente é a atmosfera de *Menino Morto*, apesar do andante religioso, que lembra a tela anterior. A Pietá central, que segura o pequeno cadáver já transformado em esqueleto, é ladeada por dois grupos, cuja dor é expressa pelas lágrimas de pedra das figuras femininas e pelo olhar perdido do menino. O corpo ressequido, a cabeça transformada em caveira, os braços quase em forma de cruz revelam o intenso sofrimento do pequeno morto. Os elementos expressivos do rosto, aliás, fazem pensar muito mais numa representação simbólica do que numa fisionomia individualizada, pois lembram a iconografia medieval da máscara da Morte. O quadro revela uma tensão expressiva entre a VIDA e a MORTE. Uma pobre vida, em que já se pressente a presença da morte – os corpos transformando-se em esqueletos (elemento já presente em *Criança Morta*) –, uma morte que parece não ter apagado os sofrimentos da vida. Há uma correspondência psicológica entre os dois grupos de figuras: a mulher de marrom pode ser vista como um primeiro momento da mãe desolada; a menina, que segura ternamente a cabeça do pequeno

morto, parece projetar seu futuro na mulher da direita, que traz pela mão uma informe esperança de vida. A composição é notável pelo agrupamento compacto que cria a série de correspondências psicológicas, pela unidade cromática, baseada apenas em poucos tons, mas de seguro efeito expressivo, pela redução da cena a seus elementos essenciais, reservando-se à natureza o simples papel de pano de fundo. (FABRIS, 1990, p. 112-113)

O último quadro da série, *Enterro na Rede*, demonstra toda a força do drama do homem social. A paisagem não está presente como indício referencial da dor tamanha ao perder um ente querido que, em sua primeiridade remática, não pode ser descrita, porém, sentida, através das impressões da aparência imediata e indeterminada. Esta dor, torna-se em um momento segundo, um signo dicente, por veicular uma referencialidade indicativa de todo o sofrimento humano diante da seca ou da guerra. A seca é uma batalha contra as adversidades das forças da natureza, portanto, divina. A guerra é uma luta de homens contra homens movidos por interesses político-econômicos, portanto, terrena, humana.

A pobreza é tamanha que o pobre ser é carregado em uma rede por homens cujos pés e mãos disformes estão a serviço da morte inescrupulosa que varre do plano terreno as

pequenas e indefesas criaturas. A dor é tamanha que já não há mais lágrimas, referindo-se ao sofrimento mudo, calado, como seu próprio destino de sertanejo, sem direito, sem voz. E assim, os nordestinos vão sofrendo mudamente o desespero iminente da morte. O sofrer da mãe por não aceitar o destino tão cruel de seu filho é de uma enormidade tamanha que ela se ajoelha ao chão em súplicas para não levarem, ou melhor, não arrancarem de seu seio materno, aquele imóvel ser, sem respiração e sem fluidez.

Podemos também, inferir da cena, o formato de cruz que as mãos da mãe perfazem ao ser levantadas. Movimento este que nos induz a mais um ato de amor a Deus, tão implicitamente revelado, sugerindo a salvação humana e evidenciando a religiosidade do nordestino que resignado segue o seu destino sem blasfemar.

Os elementos na tela apontam para o enorme drama humano, ou seja, a morte. Os traços negros, fortes, delineiam as figuras carregadas de dramaticidade plástica suprema, realçada pela tonalidade amarela que expande os sentimentos, de dor, desespero, incerteza, incompreensão como na música de Gonzaga: “Eu perguntei a Deus do céu, ai / Por que tamanha judiação?” (MILTON, 1996, d. 1)

Segundo Annateresa Fabris, a obra acima estudada, é

a mais expressiva da série *Retirantes* de 1944:

Os enérgicos traços pretos aproximam-no dos Profetas bem como a desarticulação mais pronunciada, a gestualidade e a movimentação mais acentuadas. À geometria abstrata do fundo opõe-se um desenho incisivo e sintético, feito de massas compactas, realçado por um dinamismo barroco, que dá vida a dois grupos expressivos: a dor muda dos homens, a gestualidade patética das figuras femininas. Nessa tela, a dramaticidade é dada mais pelos meios intrinsecamente plásticos (traço incisivo, equilíbrio cromático, dinamismo da pincelada) que pela máscara trágica das figuras. Os rostos dos homens são apenas esboçados, as figuras femininas são pura gestualidade, a dor é mais pungente por não ter lágrimas ou espanto. (FABRIS, 1990, p. 113/116)

Com dramaticidade apaixonada e deformação expressiva, Portinari consegue dar vida a uma de suas melhores séries sociais. O homem é exaltado, sobrepondo-se à natureza, como paisagem secundária, para melhor explorar o caráter volitivo-emotivo das personagens, a dignidade dos viventes perante as mazelas da natureza, e o descaso da classe sócio-política brasileira.

Referências

ASSARÉ, Patativa do (2002). *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. Petrópolis: Vozes.

DONDIS, Donis A. (2000). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.

FABRIS, Annateresa. (1990). *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1996). *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp.

HAUSER, Arnold. (2000). *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

MILTON, José. (1996). *Luiz Gonzaga, 50 anos de chão*. Gravações originais: 1941/1987. Sonopress – Rimo da Amazônia LTDA, Manaus, RCA, BMG ARIOLA.

PEIRCE, Charles Sanders. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.

SANTAELLA, Lucia. (2000). *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira.

_____. (2002). *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning.

Augusto Gonçalves Ribeiro é Diretor Geral, Coordenador do NEL e Professor de Inglês na ETEJBM (FAETEC). Mestre em Cognição e Linguagem (UENF, 2004). Aluno do Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Professor na ETE João Barcelos Martins/FAETEC-Campos.

Contato: rgoncalvesaugusto@gmail.com

Luciana Rocha dos Santos é Professora de Informática na ETEJBM (FAETEC). Mestre em Ciências de Engenharia (UENF, 2001). Aluna do Programa Especial de Doutorado na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF. Professora na ETE João Barcelos Martins/FAETEC-Campos.

Contato: lurochas@yahoo.com.br

A SEMIÓTICA COMO FERRAMENTA PARA O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Claudia Moura da Rocha

Considerações iniciais sobre semiótica e ensino

A Semiótica ocupa-se das mais variadas linguagens, estruturadas a partir de múltiplos signos, de natureza diversa. A linguagem verbal, alicerçada no signo linguístico, por sua vez, também pode se beneficiar das contribuições da teoria semiótica. Partindo dessa premissa, intentamos aplicar uma abordagem semiótica ao ensino de Língua Portuguesa, em especial ao desenvolvimento das práticas de leitura. As habilidades e as competências envolvidas no processo de leitura não se restringem apenas à capacidade de decodificar letras, sílabas ou palavras. Sabemos que ler não se resume a “juntar” signos linguísticos em busca de um sentido. Ler envolve conhecimentos prévios, noções sobre o próprio idioma (que vão além da decodificação de letras e sílabas; por exemplo, saber que um determinado vocábulo não é empregado em um gênero textual específico), sobre o contexto e os gêneros textuais (como o fato de um conto ser constituído por parágrafos e um soneto ser escrito em versos).

Nosso objetivo é demonstrar como as contribuições da teoria semiótica (especificamente a de extração peirceana) podem ser empregadas pelo professor de língua materna para que efetivamente seu aluno se torne um leitor proficiente e crítico. O mesmo aluno encontra-se rodeado de signos, constituindo-se (parafraseando Peirce) um signo. Levá-lo a desenvolver um “olhar” semiótico para os textos é dotá-lo de ferramentas para que desvende seus objetos de leitura com mais desenvoltura e propriedade. Esse “olhar” semiótico não se deve limitar apenas à identificação de ícones, índices e símbolos (característicos da linguagem não verbal) presentes em um texto, como se pode pensar, mas pode ser direcionado às palavras e ao texto como um todo. Cumpre ressaltar a grande variedade de textos com que o aluno se depara em seu cotidiano; dentre eles, é cada vez maior a presença dos multimodais. Nesse sentido, o aluno deve ser estimulado não apenas a ler as palavras e as frases encontradas na superfície textual, como também a diagramação do texto (sua organização em parágrafos ou em estrofes; a posição de uma notícia na primeira página do jornal impresso ou *on-line*) e os elementos não verbais nele presentes (como o emprego das cores, dos diferentes tamanhos de letra e caracteres, dos balões de fala e de

pensamento, dentre outros), como uma forma mais integrada de estabelecer o(s) sentido(s) de um texto. Nesta tarefa, a de propor uma leitura semiótica dos textos com os quais o aluno lida, basear-nos-emos na teoria semiótica de Charles S. Peirce (2005) e nas contribuições de Darcilia Simões (2009) para o ensino de Língua Portuguesa, em especial a Teoria da Iconicidade Verbal, a fim de apresentar sugestões de atividades de leitura para o aluno.

I. Desenvolver um “olhar” semiótico

Ao tratarmos de Semiótica e ensino, talvez a ideia mais comumente suscitada seja a da leitura de ícones, índices e símbolos (classificação dos signos proposta por Peirce) encontrados em gêneros textuais em que predomina a linguagem não verbal ou em que se mesclam a linguagem verbal e a não verbal (como histórias em quadrinhos, charges, cartuns, só para citar alguns). Essa abordagem dos aspectos sígnicos, apesar de ser a mais recorrente, nem de longe representa o potencial que a Semiótica tem a oferecer a professores no desenvolvimento de habilidades de leitura de seus alunos. No tocante ao signo linguístico, também classificado como símbolo em virtude de seu caráter

convencional, ele costuma ser menos associado ao âmbito da Semiótica, muito em virtude do papel central que desempenha nos estudos desenvolvidos pela Linguística. No entanto, a teoria semiótica pode contribuir muito para os estudos da linguagem verbal.

Como dissemos anteriormente, o aluno deve ser estimulado não somente a ler palavras e frases presentes na superfície textual, como também outros recursos gráficos empregados. Não ignoramos que ler não se resume apenas a decodificar letras e palavras, pois acionamos conhecimentos de diferente natureza e empregamos várias estratégias cognitivas para preencher as lacunas do texto, porém, também seus aspectos gráficos não podem ser desconsiderados no trabalho de leitura que se pretende realizar com o aluno. Ao incentivá-lo a observar esses outros aspectos textuais, o professor lhe permite desenvolver uma espécie de “olhar” semiótico para o texto, o qual não se resumirá apenas a um agrupamento de palavras ou frases, mas será constituído por um conjunto de informações, que progressivamente vão sendo acrescidas e contribuem para a produção dos sentidos do próprio texto. O olhar semiótico a que nos referimos é uma postura investigativa, curiosa e, ao mesmo tempo, criteriosa por parte do leitor, que lançará

mão de todas as informações disponíveis na superfície textual (que funcionarão como “pistas” a serem seguidas) para atribuir sentido ao texto. Esse olhar deve levá-lo a uma conduta reflexiva e crítica a respeito de todas as categorias de textos; em artigo anterior, já havíamos sugerido essa postura de leitura relativa ao texto jornalístico, mais especificamente à primeira página do jornal (ROCHA, 2016, p. 309).

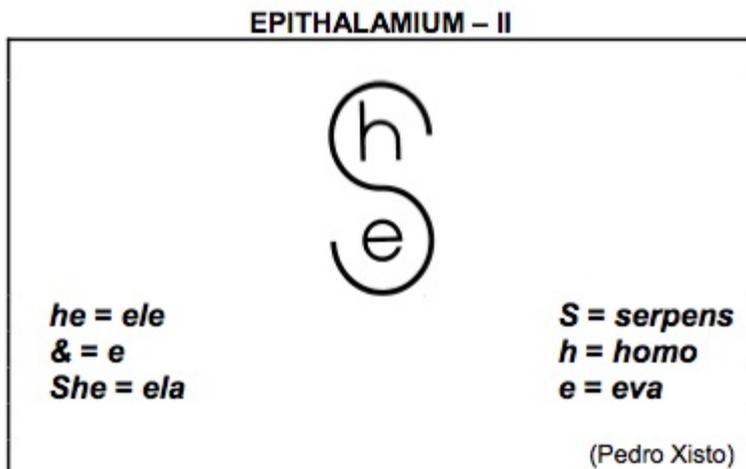
Como é praticamente impossível um texto (seja verbal seja não verbal) fornecer todas as informações necessárias para que o leitor possa compreendê-lo, muitas delas não são explicitadas, confiando o produtor do texto nos conhecimentos que o leitor deve ter para preencher essas lacunas. Dessa maneira, ao ler um texto, o aluno deverá partir dos elementos encontrados na superfície textual para chegar ao que não está ali explicitado, justamente as informações implícitas que nem sempre são facilmente identificáveis pelo leitor. Quando lemos uma charge sobre um acontecimento do cotidiano, podemos perceber que o chargista omite uma série de informações (não as reproduzindo em seu desenho), pois acredita que o leitor será capaz de inferi-las com base em seu conhecimento de mundo (conhecimento sobre os fatos que

estão ocorrendo em uma determinada localidade ou no mundo). Ao executarmos uma receita culinária, lançamos mão de vários conhecimentos sobre procedimentos e produtos que não são explicados no texto da receita. Portanto, partindo do que é apresentado na materialidade linguística do texto, na sua superfície textual (palavras, frases, ilustrações, diagramação do texto, emprego de cores, entre outros fatores), o leitor, tomando por base seus conhecimentos prévios, busca atribuir sentido ao que lê.

É extremamente usual, no tocante à leitura de aspectos semióticos, a identificação de ícones, índices e símbolos presentes em histórias em quadrinhos, cartuns e charges, o que pode levar-nos a pensar que uma leitura desses aspectos semióticos resumir-se-ia a isso. Contudo, o signo linguístico, símbolo por excelência em virtude de seu caráter convencional, também pode ser explorado em relação a aspectos icônicos e indiciais a ele relacionados (como um todo) e às letras que o compõem, como ocorre no poema concreto de Pedro Xisto. A palavra inglesa *she* (que corresponde, em português, ao pronome pessoal do caso reto *ela*) é apresentada como se englobasse, de certa maneira, a palavra *he* (que, por sua vez, corresponde ao pronome pessoal do caso reto *ele*), como se a contivesse, e remete ao

poder da sedução feminina. Por outro lado, a letra *s* remete à serpente da história bíblica de Adão e Eva, percebendo-se a intenção de representá-la iconicamente (por semelhança com os movimentos sinuosos do réptil). Nesse caso, a letra *s* também pode sugerir a capacidade que a serpente tem de envolver, seduzir, hipótese corroborada pela legenda à direita, em que se esclarece que as letras *s*, *h* e *e* se referem respectivamente às palavras *serpens*, *homo* e *eva*. A letra *s* seria um índice da sedução, da capacidade que a serpente teve de envolver o primeiro homem e a primeira mulher (Adão e Eva). Identificamos, nesse exemplo, o emprego intencional, que poderíamos chamar de estratégico, do léxico. As palavras de língua inglesa *she*, *he*, as palavras latinas *epithalamion* (*epithalamium*), *ī* (epitalâmio, canto nupcial), *serpens*, *-ēntis* (serpente), *homō*, *-īnis* (homem, em oposição a *mulier*) e *eva* (substantivo próprio grafado com letra inicial minúscula, tornando-o um substantivo comum, que pode ser relacionado a qualquer mulher) limitam as possibilidades de leitura que podem ser feitas desse texto, uma vez que remetem especificamente a uma determinada história bíblica e não a outras narrativas. Esse emprego estratégico da seleção lexical pode ser classificado

como um caso de *iconicidade lexical*, segundo Simões (2009, p. 86).



Poema concreto de Pedro Xisto¹.

Na série *Poesia Cinética*, Millôr Fernandes também explora a iconicidade a partir dos signos linguísticos. No primeiro poema, procura representar por similaridade (atributo essencial do ícone) a maneira como o homem, após beber muito, tropegamente anda e como as casas e as coisas giram ao seu redor. Para tanto, os signos linguísticos

¹ Disponível em: <https://www.preprova.com.br/enem/2004/questao/18>. Acesso em 04/04/2017.

No segundo, Millôr emprega o signo linguístico escrito ao contrário (“de cabeça para baixo”) para expressar ora um abraço mais apertado entre os namorados, ora o desapontamento do rapaz. Nesse segundo caso, pode-se imaginar que o signo linguístico seja um índice (um indicativo) de que o namorado tenha ficado cabisbaixo. A disposição do verso “Que ele sobe a escada” na superfície textual também busca reproduzir iconicamente a forma como o rapaz sobe a escada para encontrar a namorada:

Poesia Cinética II

(Millôr Fernandes)

Apertados no balanço
Margarida e Serafim
Se beijam com tanto ardor
Que acabam ficando wɿssɐ.

O moço entra apressado
Para ver a namorada
E é da seguinte forma

escada.

a

sobe

ele

Que

Mas lá em cima está o pai
Da pequena que ele adora
E por isso pela escada

wɿssɐ

ele

wəɐ

embora.

Poema de Millôr Fernandes³.

Não apenas esses, mas outros recursos podem e devem ser observados pelo aluno, como os aspectos gráficos

³ Disponível em:

<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/poemas/007.htm>. Acesso em 09/08/2017.

do texto. Um desses aspectos que deve ser abordado, por oferecer informações relevantes ao leitor, é a indicação de parágrafo. Cada parágrafo corresponde a um novo tópico a ser desenvolvido no texto. Ou seja, cada vez que se inicia um novo parágrafo, um novo aspecto do mesmo assunto passa a ser abordado. Se os alunos conseguirem visualizar o texto como um conjunto de informações que vão sendo progressivamente alinhavadas (o que é explicado em parte pela origem etimológica da palavra *texto* e a constante metáfora que associa o texto a um tecido), isso facilitará enormemente a sua compreensão. Os estudantes poderão entrever os movimentos que o texto “realiza” (informações novas sendo acrescentadas às informações dadas, o que nos remete a uma das metarregras de Charolles, a progressão — cf. COSTA VAL, 2006, p. 23-24) por meio da sua organização em diferentes parágrafos. Só para citar um outro exemplo da importância de se atentar para a paragrafação, ao ler um texto de caráter dissertativo-argumentativo, como uma carta dos leitores, um artigo de opinião ou um editorial publicados em um jornal, o aluno deve esperar que em seu(s) parágrafo(s) final(is) o autor explicita a sua conclusão sobre o tema discutido. Portanto, a diagramação do texto é assunto que deve ser abordado nas

aulas de Língua Portuguesa. Ademais, observar se um texto se estrutura em parágrafos ou em estrofes já delimita bastante o número de gêneros textuais a que podemos relacioná-lo. Identificar a que gênero um texto pertence é informação essencial na tarefa de estabelecer os sentidos do texto.

Obviamente é necessário considerar os casos em que um gênero pode ser apresentado sob a forma de outro (um anúncio publicitário em forma de palavras-cruzadas, por exemplo), o que chamamos de *intertextualidade intergêneros* (MARCUSCHI, 2007, p. 31-32; KOCH; ELIAS, 2006, p. 114-119), caso em que prevalecerá a função do gênero (anunciar um serviço ou produto) sobre a forma, e o leitor também deverá estar pronto para reconhecer isso.

Identificar quando um gênero desempenha a função de outro, em outros termos, reconhecer quando ocorre a intertextualidade intergêneros, é prova cabal de que não basta ao leitor conhecer apenas os aspectos gráficos (a “forma”) de um gênero textual para atribuir sentido ao texto; ele necessitará recorrer a seus conhecimentos prévios e ao contexto para identificar o verdadeiro objetivo do texto (a

sua função). No entanto, isso não diminui a importância da leitura dos aspectos gráficos de um texto.

Simões (2009, p. 83) propõe o conceito de *iconicidade diagramática* para se referir a alguns dos aspectos citados anteriormente. A autora entende que tal conceito se aplica à forma como os elementos verbais e não verbais se organizam sobre a superfície textual, ao “projeto visual ou sonoro do texto”. Em virtude dela, somos capazes de identificar a que gênero textual pertence um texto, mesmo que esteja escrito em uma língua estrangeira. Somos capazes disso porque não consideramos apenas o material linguístico encontrado na superfície do texto, mas também a sua forma de organização em parágrafos ou em versos, sua diagramação (espaços em branco, recuos etc.) e a presença de elementos não verbais (como ilustrações, cores, tamanho das letras etc.).

Uma excelente maneira de se comprovar a importância da diagramação é a observação da primeira página de um jornal. Ao compararmos diferentes capas de jornal publicadas no mesmo dia, percebemos que cada veículo de comunicação realiza uma seleção diferente dos acontecimentos ocorridos, atribuindo-lhes uma valoração distinta. Saber identificar que a posição de uma notícia na

primeira página de um jornal impresso ou *on-line* é um índice do valor atribuído por aquele veículo à notícia divulgada (uma vez que ocupam a parte superior da capa as notícias de maior destaque) é uma prática bastante desejável se intentamos formar leitores críticos. O tamanho das letras da manchete e dos títulos, além do número de colunas dos textos, também informa o leitor sobre a relevância do assunto. O aluno, ao comparar duas capas de jornal publicadas no mesmo dia, poderá perceber que as notícias recebem tratamentos diferentes, dependendo do veículo de comunicação em que são apresentadas, merecendo maior ou menor destaque na primeira página, assim como servem para identificar o público-alvo daquele jornal. Por exemplo, se um jornal reserva sua manchete a uma notícia sobre economia e outro, a uma notícia sobre uma partida de futebol, isso revela muito sobre cada um dos veículos e seu público-alvo. Essas diferentes abordagens servem para ilustrar como a leitura deve ser uma prática constante e reflexiva, pois a própria escolha de qual(is) assunto(s) figurará(ão) na primeira página já indica um posicionamento adotado pelos editores do jornal; tal escolha não deve passar despercebida ao leitor.

Faria (2011, p. 124-125), em *Como usar o jornal na sala de aula*, detalha a relação entre a relevância das notícias e a posição ocupada por elas na primeira página, fornecendo ao professor um vasto roteiro de atividades a serem realizadas com jornal. Uma atividade adaptada desse roteiro, que pode ser realizada com os alunos, é a comparação de várias capas de jornal publicadas na mesma data (de preferência no dia seguinte a um acontecimento de destaque). Dessa maneira, os alunos poderão avaliar a importância dada por cada veículo ao fato (se ocupou a parte superior ou inferior da capa ou se ocupou a página inteira). Pode-se solicitar que pesquisem dados sobre os jornais (ano da fundação, preço do exemplar, público-alvo, manchete do dia, foto de maior destaque, nível de linguagem empregado) e observem os aspectos gráficos presentes em cada um deles. Um exemplo da aplicação dessa atividade pode ser observado nas fotografias a seguir (atividade realizada com jornais publicados em 09/07/2014, dia seguinte à derrota da seleção brasileira na Copa do Mundo de 2014, sediada no Brasil):



Fotos do acervo pessoal da autora

Note-se, nessas capas, o papel desempenhado pelas letras maiúsculas (responsáveis por destacar o sentimento de indignação diante da derrota; normalmente as manchetes são

escritas com letras maiúsculas, mas o tamanho da fonte não costuma ser o adotado nesses exemplos); a seleção das fotos é estratégica, aliada ao seu tamanho e à posição ocupada por elas na primeira página; observam-se fotos maiores, como a primeira, de um jogador em um momento de desespero; a segunda, da Copa de 1950, quando a seleção brasileira também foi derrotada em seu próprio país; e a terceira, do técnico fazendo um gesto para os jogadores que remete ao placar da partida (Alemanha 7 X 1 Brasil). Com os recursos tipográficos atuais, as capas costumam ser coloridas, no entanto, duas delas tiram proveito da ausência de cores; a opção pela capa em preto e branco pode ser associada à tristeza pelo resultado da partida.

Em determinados gêneros, tais como HQ, charges, cartuns, são utilizados recursos gráficos mais específicos. Cabe ao aluno também considerar, durante o processo de leitura, o emprego de elementos não verbais, como as cores, os diferentes tamanhos de letras e caracteres, os balões de fala e de pensamento, dentre outros, para o estabelecimento do sentido textual. O emprego de palavras ou frases em caixa alta pode indicar que o personagem está gritando ou dando ênfase a uma determinada palavra; letras tremidas podem revelar o seu medo ou espanto. Se, em um conto, o

discurso direto seria introduzido por um verbo *dicendi*, seguido de aspas ou travessão, em uma HQ basta a utilização de um balão de fala. Em alguns casos, a economia linguística é considerável, pois uma situação complexa pode ser resumida por uma metáfora visual (uma lâmpada para indicar que o personagem teve uma ideia, uma serra para indicar que o personagem ronca etc.). Tais metáforas podem ser classificadas como símbolos devido à sua convencionalidade. Os leitores de HQs já estão habituados a elas e costumam atribuir-lhes um sentido estabelecido por uma convenção.

Tratemos mais especificamente de um aspecto gráfico dos textos que nem sempre recebe a atenção devida: o emprego das letras maiúsculas e minúsculas. Como vimos, esse assunto costuma ser mais explorado nos estudos acerca das manchetes de jornal, deixando-se de lado a sua contribuição em outros contextos. O emprego das letras maiúsculas, recurso oferecido pela escrita e indisponível na fala, tem se configurado uma dificuldade para a maioria dos estudantes, que nem sempre as utilizam (por desconhecimento das regras de seu emprego ou apenas por esquecimento). O reconhecimento da letra maiúscula, durante a atividade de leitura de um texto, pode indicar-lhe,

por exemplo, se é um substantivo próprio (e, portanto, um nome de uma pessoa, de um lugar, de uma marca ou produto etc.) ou comum; se está diante do início de uma nova frase (o que significa que uma informação nova poderá ser acrescentada a algo que já tenha sido dito na frase anterior). Tais informações, em muitas situações, são automaticamente acionadas pelo leitor para realizar inferências e confirmar ou excluir hipóteses de leitura. Podemos reconhecer na letra maiúscula, por conseguinte, uma função indicial, a de indicar, apontar ao aluno uma categoria gramatical (os substantivos próprios) ou o início de uma frase (introdução de novas informações em um texto).

Os sinais de pontuação também exercem uma função indicial ao apontarem, indicando ao leitor, uma determinada entoação ou uma pausa, além de uma função para cada frase (“pausa que indica o término do discurso ou de parte dele”: ponto final; “pausa que serve para frisar uma intenção ou estado emotivo”: ponto de interrogação; ponto de exclamação) (LIMA, 1992, p. 458). O escritor Moacyr Scliar tirou excelente proveito dos sinais de pontuação, partindo de suas funções habituais para associá-los às fases da vida:

Ai, gramática, ai, vida

[...]

INFÂNCIA: A PERMANENTE
EXCLAMAÇÃO

Nasceu! É um menino! Que grande! E como
chora! Claro, quem não chora não mama! Me dá!
É meu!

[...]

A PUBERDADE: A TRAVESSIA (OU O
TRAVESSÃO)

[...]

— O que eu acho, Jorge — não sei se tu também
achas — o que eu acho — porque a gente sempre
acha muitas coisas — o que eu acho — não sei —
tu és irmão dela — mas o que eu estive pensando
— pode ser bobagem — mas será que não é de a
gente falar — não, de eu falar com a Alice —
— Alice tu sabes — tu me conheces — a gente se
dá — a gente conversa — tudo isto Alice — tanto
tempo — eu queria te dizer Alice — é difícil — a
gente — eu não sei falar direito.

JUVENTUDE — A INTERROGAÇÃO

Mas quem é que eu sou afinal? E o que é que eu
quero? E o que vai ser de mim?

E Deus, existe? E Deus cuida da gente? E o anjo
da guarda, existe?

[...]

Mas por que é que tem pobres e ricos? Por que é
que uns têm tudo e outros não têm nada? Por que
é que uns têm auto e outros andam a pé? Por que
é que uns vão viajar e outros ficam trabalhando?

AS PAUSAS RECEOSAS (RECEOSAS,
VÍRGULA, CAUTELOSAS) DO JOVEM
ADULTO

Estamos, meus colegas, todos nós, hoje, aqui, nesta festa de formatura, nesta festa, que, meus colegas, é não só nossa, colegas, mas também, colegas, de nossos pais, de nossos irmãos, de nossas noivas, enfim, de todos quantos, nas jornadas, penosas embora, mas confiantes sempre, nos acompanharam, estamos, colegas, cômnicos de nosso dever, para com a família, para com a comunidade, para com esta Faculdade, tão jovem, tão batalhadora, mas ao mesmo tempo, tão, colegas, tão.

O HOMEM MADURO. NO PONTO.

Uma cambada de ladrões. Têm de matar.

Matar. Pena de morte.

O Jorge também. Cunhado também. Tem de matar. Esquadrão da morte. E ponto final. No meu filho mando eu. E filho meu estuda o que eu quero. Sai com quem eu quero.

Lê o que eu quero. Frequenta os clubes que eu mando.

Tu ouviste bem, Alice. Não quero discutir mais este assunto. E ponto final.

(UM PARÊNTESE)

(Está bem, Luana, eu pago, só não faz escândalo)

O FINAL... RETICENTE...

Sim, o tempo passou... E eu estou feliz... Foi uma vida bem vivida, esta... Aprendi tanta coisa... Mas das coisas que aprendi... A que mais me dá alegria... É que hoje eu sei tudo... Sobre pontuação... (SCLIAR, 1995, p. 88-91)

Percebe-se que, a cada fase da vida, o indivíduo é associado a um sinal de pontuação devido às suas características, às supostas semelhanças entre sua faixa etária e a função a ser desempenhada por aquele sinal de pontuação. A infância remete à alegria e às descobertas surgidas com a chegada do recém-nascido, emoções e surpresas associadas ao ponto de exclamação; os questionamentos e dúvidas da juventude são relacionados ao ponto de interrogação; as vírgulas, comumente associadas à pausa, ao receio e à cautela da idade adulta; os parênteses podem remeter à digressão, um desvio do projeto original do texto; nesse caso, se referem a algo que precisa ser mantido em segredo. Nesses casos, os sinais de pontuação exercem uma função indicial (a de indicar os sentimentos e as emoções característicos de cada faixa etária).

Outro excelente exemplo do emprego expressivo da pontuação pode ser encontrado na obra de Machado de Assis. É necessário que o leitor acione, assim como no exemplo anterior, seus conhecimentos a respeito da língua (em particular sobre os sinais de pontuação) para compreender o diálogo que se dá entre os dois amantes, Brás Cubas e Virgília, e os sentidos do texto que ficam “velados”:

específico sobre os sinais de pontuação, o leitor necessita de informações sobre o episódio bíblico de Adão e Eva (já mencionado no presente texto, quando tratamos do poema concreto de Pedro Xisto) para atribuir sentido ao texto. É o conhecimento de mundo sobre quem foram Adão e Eva que fornecerá pistas para que o leitor possa estabelecer um sentido para o texto, considerando-o coerente. Nesse exemplo, também a pontuação assume uma função indicial, apontando implicitamente as emoções e os desejos dos personagens de Machado de Assis.

A vírgula tem papel fundamental na organização sintática da frase, sendo responsável por separar elementos. Pode-se, portanto, afirmar que a vírgula também se configura como um recurso indicial (indicando o aposto ou o vocativo, ou ainda o deslocamento de um termo para o início da frase).

Não só a presença da pontuação, como a sua ausência, pode ser um recurso expressivo. Sandmann (2007, p. 18) afirma que “a falta proposital de pontuação, vírgulas e pontos, no entanto, é um símbolo icônico”, pois podem apresentar uma “relação natural com o título ou o objetivo do texto”, o que ocorre quando a ausência de pontuação intenta reproduzir continuidade, ausência de interrupções,

como ocorre no primeiro poema de Millôr Fernandes anteriormente apresentado, em que reproduz iconicamente o incessante movimento giratório também pela ausência das vírgulas em “assim assim assim”.

Demonstrar ao aluno a função indicial dos sinais de pontuação lhe propiciará maior domínio sobre os recursos expressivos da escrita. Os sinais de pontuação são recursos aos quais recorrem os usuários da língua para suprir a ausência dos recursos característicos da oralidade, como os gestos e a entonação.

A esse emprego estratégico dos recursos gramaticais, como a pontuação, Simões (2004, p. 91) chamou de *iconicidade linguístico-gramatical*. Identificamos esse tipo de iconicidade sempre que ocorre o emprego intencional de algum recurso linguístico, de natureza gramatical, com o fim de gerar efeitos expressivos.

Drummond (1992, p. 146), em seu poema *Quadrilha*, emprega como recurso estratégico a estruturação sintática das estrofes: a primeira é constituída por um período composto por subordinação, enquanto a segunda o é por um período em que predomina a coordenação. Essa forma de estruturar as orações serve para indicar não só as

relações sintáticas de dependência ou independência entre as orações que compõem os períodos, como também as ligações que se estabelecem entre os integrantes dessa famosa quadrilha amorosa. Na primeira estrofe, a subordinação sintática (por meio de orações adjetivas) é um recurso expressivo para indicar a subordinação amorosa nessa dança de pares desencontrados e amores não correspondidos. Na segunda, em que ficamos sabendo dos destinos de cada um dos personagens, do seu distanciamento, é a coordenação que predomina, uma vez que se caracteriza pela independência sintática de seus constituintes. Na segunda estrofe, J. Pinto Fernandes é o único personagem merecedor de nome e sobrenome, sendo a ele relacionada uma oração adjetiva, o que acaba servindo também para distingui-lo dos demais. De certa forma, a última oração retoma o padrão sintático da primeira estrofe (subordinação), fechando um ciclo, o que remete à ideia de circularidade, característica da quadrilha.

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava
Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o
convento,

Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para
tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto
Fernandes
que não tinha entrado na história.
(Carlos Drummond de Andrade)

Quanto à pontuação, a primeira estrofe é marcada por sua quase ausência, com exceção do ponto final, que dá fim à quadrilha romântica. A ausência da pontuação, nesse caso, é significativa, pois confere um ritmo ininterrupto à leitura, semelhante ao de uma roda girando. Na segunda estrofe, a pontuação se faz presente pelas vírgulas que separam as orações coordenadas assindéticas, assim como estão definitivamente separados os destinos de cada um dos personagens.

Podemos deduzir que reconhecer a *iconicidade linguístico-gramatical* presente em um texto, ou seja, o emprego estratégico dos recursos disponíveis em uma língua, também é uma condição para a sua plena compreensão, por isso enfatizamos anteriormente a necessidade de conhecimentos prévios por parte do leitor (sejam a respeito do mundo, do assunto, sejam acerca da própria língua ou dos gêneros textuais).

II. A semiótica e a leitura de textos multimodais (ou multissemióticos)

Com o grande incremento das novas tecnologias, muitos conceitos tiveram que ser reavaliados, como os de *texto* e *letramento*, por exemplo. Até o presente momento, temos tratado de textos escritos, impressos, no entanto, convivemos diariamente com categorias de textos que exploram tanto a linguagem verbal como as mais variadas linguagens não verbais.

Apesar de muitas queixas feitas às novas tecnologias e aos novos gêneros textuais que a elas estão relacionados (diminuição do número de leitores de livros impressos; o emprego do “internetês”, uma linguagem própria da internet, em detrimento da língua padrão), as pessoas continuam a ler e a escrever bastante nos meios digitais. Isso se deve consideravelmente ao surgimento de novos gêneros textuais relacionados ao âmbito digital (como *e-mails*, *chats*, mensagens SMS, *posts* etc.), responsáveis por facilitar a comunicação interpessoal.

Portanto, com as novas tecnologias, a noção de texto vem se alterando. Se outrora, por *texto* entendíamos apenas os escritos (posteriormente, os estudos sobre a oralidade garantiram o reconhecimento dos textos orais), atualmente o

leque de possibilidades se ampliou enormemente. Nesse contexto, passamos a lidar com textos multimodais (também denominados multissemióticos), aqueles em que não apenas ocorrem palavras e frases, mas também animações, vídeos, sons, cores, ícones (RIBEIRO; COSCARELLI, s/d).

Segundo Rojo (s/d), esses “enunciados híbridos” ou “novos escritos”, como ela assim os define, geram novos gêneros:

Na era do impresso, reservou-se a palavra texto principalmente para referir os textos escritos, impressos ou não; na vida contemporânea, em que os escritos e falas se misturam com imagens estáticas (fotos, ilustrações, gráficos, infográficos) e em movimento (vídeos) e com sons (sonoplastias, músicas), a palavra texto se estendeu a esses enunciados híbridos de “novo” tipo, de tal modo que hoje falamos também em textos orais e em textos multimodais, como as notícias televisivas e os vídeos de fãs no YouTube.

As mudanças relativas aos meios de comunicação e à circulação da informação, o surgimento e ampliação contínuos de acesso às tecnologias digitais da comunicação e da informação provocaram a intensificação vertiginosa e a diversificação da circulação da informação nos meios de comunicação analógicos e digitais, que, por isso mesmo, distanciam-se hoje dos meios impressos, muito mais morosos e seletivos, implicando, segundo alguns autores, como Chartier e Beaudouin, mudanças significativas

nas maneiras de ler, de produzir e de fazer circular textos nas sociedades.

Esses “novos escritos”, obviamente, dão lugar a novos gêneros discursivos, quase diariamente: chats, páginas, tweets, posts, ezines, funclips etc. E isso se dá porque hoje dispomos de novas tecnologias e ferramentas de “leitura-escrita”, que, convocando novos letramentos, configuram os enunciados/textos em sua multissemiose (multiplicidade de semioses ou linguagens), ou multimodalidade. São modos de significar e configurações que se valem das possibilidades hipertextuais, multimidiáticas e hipermediáticas do texto eletrônico e que trazem novas feições para o ato de leitura: já não basta mais a leitura do texto verbal escrito – é preciso colocá-lo em relação com um conjunto de signos de outras modalidades de linguagem (imagem estática, imagem em movimento, som, fala) que o cercam, ou intercalam ou impregnam. Esses textos multissemióticos extrapolaram os limites dos ambientes digitais e invadiram, hoje, também os impressos (jornais, revistas, livros didáticos).

Como se percebe, os chamados gêneros digitais somaram-se aos tradicionais gêneros escritos. Por extensão, a concepção de letramento também se ampliou, passando-se a exigir dos leitores letramentos multissemióticos:

(...) os letramentos multissemióticos, ou seja, a leitura e a produção de textos em diversas linguagens e semioses (verbal oral e escrita, musical, imagética [imagens estáticas e em movimento, nas fotos, no cinema, nos vídeos, na

TV], corporal e do movimento [nas danças, performances, esportes, atividades de condicionamento físico], matemática, digital etc.), já que essas múltiplas linguagens e as capacidades de leitura e produção por elas exigidas são constitutivas dos textos contemporâneos. Isso encaminha, é claro, para a necessidade de um trabalho interdisciplinar, já que não somos formados para ensiná-las todas. Por outro lado, é importante também hoje abordar as diversas mídias e suportes em que os textos circulam, já que há tempos o impresso e o papel deixaram de ser a principal fonte de informação e formação. Assim, impõe-se trabalhar com os impressos, mas também com as mídias analógicas (TV, rádio, vídeos, cinema, fotografia) e, sobretudo, com as digitais, já que a digitalização é o futuro da informação e da comunicação. (ROJO, 2009, p.119)

Nessa tarefa, a de ler e produzir textos que reúnem múltiplas linguagens e uma extensa e variada gama de signos (não apenas o linguístico), contamos com a Semiótica:

Com esses novos textos, é preciso repensar o sentido da palavra texto, trazendo para ela uma concepção um pouco diferente daquela que tínhamos em mente e nas teorias tradicionais da Linguística. É preciso entrar na semiótica e aceitar a música, o movimento e a imagem como parte dele. (COSCARRELLI, 2006, p. 66)

Reconhecer a necessidade de estimular outros tipos de letramento, não significa desconsiderar a relevância da linguagem verbal, da palavra, do signo linguístico, em virtude de seu papel central nos letramentos digitais.

Em razão dessa confluência de signos e linguagens, como já vimos, a Semiótica nos oferece ferramentas para a leitura e a compreensão textual. Tomemos como exemplo o hipertexto digital e o comparemos com um texto escrito. Para essa tarefa, consideremos a primeira página de um jornal impresso e um digital. Na primeira, podemos identificar elementos característicos das linguagens verbal e não verbal, como na segunda também. A diferença reside na atualização dos dados e na gama de linguagens envolvidas. Na primeira página impressa, encontramos uma manchete que assim se manterá até a edição seguinte (o máximo que pode ocorrer é a publicação de uma nova tiragem, uma segunda edição, em que os editores podem optar por atualizar a capa em virtude de fatos mais recentes, alterando, assim, a manchete e a disposição das notícias na primeira página, por exemplo); na página virtual, a manchete e as notícias são atualizadas em tempo real, constantemente, podendo uma notícia mais recente receber o destaque e assumir o alto da página e merecer a manchete. É para essa

“dança” das notícias que o leitor deve estar preparado, para não se perder numa infindável oferta de informações sobre as quais não refletirá. A página digital também apresenta hiperlinks, que direcionam o leitor para outros textos e para outros sites também. Vídeos e áudios também são recursos oferecidos pela mídia digital, que não estão “acessíveis a um toque” na página impressa.

A proposta de uma leitura semiótica não deve se resumir apenas à leitura dos múltiplos signos e linguagens (o que vem bem a calhar nesse contexto multissemiótico, é verdade), mas deve permitir uma leitura crítica do que é oferecido ao leitor. Perceber que a alteração de uma manchete e a posição de uma notícia na primeira página (tanto no jornal impresso como no digital) possuem um significado é crucial para desenvolvermos leitores reflexivos e críticos.

III. Considerações finais

Esperamos ter demonstrado, mesmo que brevemente, que a Semiótica pode enriquecer as aulas de Língua Portuguesa. A abordagem semiótica dos textos que propomos não se restringe à identificação de ícones, índices e símbolos encontrados na superfície textual. Ela se refere à

identificação de aspectos gráficos (como a organização do texto em parágrafos ou em versos, o emprego das cores, das letras maiúsculas e minúsculas etc.) e de recursos linguísticos (como a pontuação ou a estruturação sintática) como uma estratégia para o estabelecimento dos sentidos do texto.

Nessa tarefa, os conceitos de *iconicidade diagramática* e de *iconicidade linguístico-gramatical* podem auxiliar o professor a estabelecer um roteiro de atividades de leitura a ser desenvolvido com os textos. Dessa forma, cremos que esse tipo de abordagem permitirá a formação de alunos mais reflexivos e críticos, não meros reprodutores de conteúdo.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de (1992). *Antologia poética*. 28.ed. Rio de Janeiro: Record.
- ASSIS, Machado de (1990). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 15.ed. São Paulo: Ática.
- COSCARELLI, Carla Viana (2006). “Entre textos e hipertextos”. In: _____ (Org.). *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica.

COSTA VAL, Maria da Graça (2006). *Redação e textualidade*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes.

FARIA, Maria Alice de Oliveira (2011). *Como usar o jornal na sala de aula*. 11.ed. São Paulo: Contexto.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria (2006). *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha (1992). *Gramática normativa da língua portuguesa*. 31.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

MARCUSCHI, Luiz Antônio (2007). “Gêneros textuais: definição e funcionalidade”. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna. p. 19-36.

PEIRCE, Charles Sanders (2005). *Semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva.

RIBEIRO Ana Elisa; COSCARELLI, Carla Viana. “Letramento digital”. In: *Glossário Ceale. Termos de Alfabetização, Leitura e Escrita para educadores*. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/ve/betes/letramento-digital>. Acesso em 31/08/2017.

ROCHA, Claudia Moura da (2016). “Leitura semiótica da primeira página do jornal: contribuições para o desenvolvimento de habilidades de leitura e interpretação textual”. In: Anais Eletrônicos do IV Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá: UEM.

ROJO, Roxane (2009). *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial.

_____. “Textos multimodais”. In: *Glossário Ceale. Termos de Alfabetização, Leitura e Escrita para educadores*.

Disponível em:

<http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/textos-multimodais>. Acesso em 31/08/2017.

SANDMANN, Antônio José (2007). *A linguagem da propaganda*. 9.ed. São Paulo: Contexto.

SCLIAR, Moacyr (1995). *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar e outras crônicas*. Porto Alegre: L&PM. p. 88-91.

SIMÕES, Darcilia (2009). *Iconicidade verbal. Teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts.

_____. (2004). “Semiótica & Ensino. Estratégias para a leitura e textualização”. In: SIMÕES, Darcilia (Org.). *Estudos Semióticos. Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Dialogarts. p. 86-95.

Claudia Moura da Rocha é doutora em Letras/Língua Portuguesa pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), onde atua como Professora Adjunta do Instituto de Letras. Atualmente também leciona no 2º segmento do Ensino Fundamental da rede pública do Rio de Janeiro (SME-RJ). Já lecionou no 1º segmento do Ensino Fundamental e no Ensino Médio. Desenvolve pesquisas relacionadas ao ensino de Língua Portuguesa e ao aproveitamento didático do humor. Integra o grupo de pesquisa SELEPROT.

Contato: claudiamoura@infolink.com.br

OS SIGNOS DA CONTRADIÇÃO EM *VIDAS SECAS*: ÍCONE E ÍNDICE NA CONSTRUÇÃO DO PROJETO COMUNICATIVO

Márcia da Gama Silva Felipe

Introdução

Quando os nossos olhos se abrem para este mundo de miséria e dor, é impossível não reagir, não clamar contra tanto infortúnio (...). E eles querem que nos calemos, de braços cruzados, ou que façamos arte pela arte.

Graciliano Ramos (In
SALLA, 2014, p. 98)

A fala de Graciliano Ramos, destacada na epígrafe, motiva o início deste artigo para tratar de um possível projeto comunicativo, subjacente à narrativa do romance *Vidas Secas*. Publicada na década de 1930, é considerada uma obra de cunho crítico por muitos estudiosos. Segundo Alfredo Bosi (2000), os romances de Graciliano Ramos revelam “as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda” (p. 393). É essa verdade histórica mais profunda que se pretende elucidar neste estudo.

Primeiramente, deve-se destacar que o contexto, no qual se insere a produção de *Vidas Secas*, não permitia ao autor apresentar com clareza a sua opinião. Graciliano Ramos experimentara a prisão, de onde saíra um ano antes de escrever a história dos retirantes. Por isso, não havia condições, na vigência do *Estado Novo*, de que o romancista escrevesse todas as suas inquietações de forma clara. Por isso, com o objetivo de desvendar as estratégias usadas pelo autor para dizer o que não poderia ser dito, foi aplicada a *Teoria da Iconicidade Verbal* (SIMÕES, 2009) na análise do texto narrativo. Desse modo, cabe esclarecer os principais pressupostos dessa teoria de base semiótica.

EMBASAMENTO TEÓRICO

A *Teoria da Iconicidade Verbal* (TIV) parte do pressuposto de que as escolhas lexicais feitas pelo autor, quando da escrita de um texto, desenham uma trilha possível de ser recuperada durante o processo de leitura. Esse percurso deverá ser perseguido pelo leitor para a reconstrução do sentido do texto o mais próximo da intenção comunicativa de seu autor. Considera-se o sucesso do leitor, a partir da perseguição dessas pistas de leitura,

condicionada a dois fatores principais: o poder icônico-lexical do texto e o potencial de leitura de quem o lê. Por isso, esta investigação busca apoio teórico na TIV, tendo em vista que seu objetivo consiste em rastrear no texto pistas que orientam o leitor e proporcionam o “entendimento da semiose textual” no ato de leitura. Segundo Simões, a característica de signo, inerente à palavra, permite a identificação da tríade (ícone, índice e símbolo) representativa dos valores e funções que emergem da trama textual, devido ao potencial expressivo da linguagem. A autora de *Iconicidade verbal: teoria e prática* (2009) resume:

Em palavras simples, o ícone é uma representação plástica, modelar (por similaridade), de uma ideia ou ideologia; ao passo que o índice é um signo vetorial que conduz o raciocínio a uma interpretação por contiguidade. De sua parte, o símbolo é uma manifestação sígnica que generaliza uma apreensão- interpretação (SIMÕES, 2009, p. 77–78).

Para melhor organizar a realização do processo icônico no texto, Simões apresenta sugestão de vários níveis de análise textual para a verificação da iconicidade. A iconicidade pode ser: “1 – diagramática; 2 – lexical; 3 –

isotópica; 4 – alta ou baixa iconicidade; 5 – eleição de signos orientadores ou desorientadores” (2009, p. 77–78).

A título de exemplificação, apresentam-se dois trechos do *córpus*⁴ e a respectiva análise. O primeiro caracteriza a personagem *Baleia*, no capítulo homônimo: “As chagas na boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida” (*Vidas Secas*, p.127). Observam-se aqui alguns ícones que remetem ao estado no qual a personagem se encontrava, às vésperas de sua morte. Os substantivos *chagas* e *inchação* produzem uma imagem na mente do leitor que lhe propicia visualizar o estado do animal. O verbo *dificultar* intensifica a seriedade desse estado; por causa de sua condição, a cadela não conseguia ingerir nada. No fragmento a seguir, observa-se a presença do vocábulo *nuvem* que reúne em si as funções de *índice* e *símbolo* conforme comprova o excerto:

Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se: uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, (...) (*Vidas Secas*, p. 47-48).

⁴ Opta-se pelo aportunuesamento da forma, seguindo a regra de acentuação das palavras paroxítonas.

Nesse contexto, um mesmo vocábulo configura *índice* e *símbolo* simultaneamente. A palavra *nuvem* direciona o pensamento das personagens para a possibilidade de chuva; por isso, representa um *índice*, que “conduz o raciocínio a uma interpretação por contiguidade”; presença de nuvens: indício da ocorrência de chuva.

Por outro lado, esse mesmo signo também funciona como *símbolo* no sertão. A possibilidade de chuva faz renascer a esperança de uma nova vida; por isso eles temiam o desaparecimento da nuvem. Logo, o mesmo índice, que aponta para a possibilidade de chuva, converte-se em símbolo da esperança de *Fabiano* e família. Considera-se a seleção adequada do léxico como fator essencial para que o processo de significação seja deflagrado. Nessa perspectiva, todo o romance foi alvo de análise semiótica minuciosa⁵, da qual esse artigo configura uma pequena parte. Com a constatação da riqueza semiótica na narrativa de *Vidas Secas*, vislumbrou-se a possibilidade de um provável projeto comunicativo do autor. Para que o texto literário conduza à eficácia do ato comunicativo, há necessidade da

⁵ Este artigo é parte da Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa: “Os signos da contradição em *Vidas Secas*”, defendida em janeiro de 2017.

identificação do leitor com o texto, da realidade vivida com a narrada. É pertinente, pois, trazer ao texto os estudos acerca do conceito de verossimilhança.

Conceito de verossimilhança

Em *A arte poética*, no capítulo no qual trata da construção de personagens, Aristóteles afirma que tanto as características quanto as ações devem buscar apresentá-las “de modo que seja necessário ou provável, que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro”. Segundo o filósofo grego, as personagens deveriam apresentar características ou ações coerentes com seu perfil ou com a narrativa proposta; e acrescenta: “É matéria das ideias tudo quanto se deve deparar por meio da palavra” (ARISTÓTELES, 1997, p. 35, 40).

Calcado na interpretação da *Poética* de Aristóteles, o conceito de verossimilhança foi entendido, por um longo tempo, como o que era “semelhante à realidade”, ou seja, semelhante à realidade externa ao texto. Dessa forma, a obra conquistaria um *status* de verdade, à medida que os fatos narrados e a composição de suas personagens fossem equivalentes a fatos possíveis no mundo real, objetivo.

Hodiernamente, esse conceito segue outra perspectiva: a da verdade textual. Essa verdade é identificada de acordo com “o potencial de verossimilhança inscrito no texto” (SIMÕES, 2007, p.25). Segundo Simões, a verdade textual não se relaciona necessariamente com o mundo empírico. Aproximando-se de Aristóteles⁶, a pesquisadora destaca que um argumento convincente, ainda que impossível na realidade, é melhor que o possível que não convença. Destaca ainda: “mesmo o irracional pode ser utilizado com aparência de racional e tornar-se aceitável” (SIMÕES, 2007, p.29). Essa ideia é investigada com base nos signos textuais usados na composição do texto. Segundo a autora, as experiências de vida dialogam com os signos textuais, produzindo a iconicidade estabelecida “a partir da referenciação ao mundo objetivo ou ao mundo subjetivo, ambos extratextuais” (SIMÕES, 2007, p.51).

O conceito de verossimilhança remete a outro, caro aos textos literários: o conceito de *mimesis* (imitação, do grego *imitatio*). Segundo Simões, o conceito de *mimesis* aproxima-se do conceito de *iconicidade*, qualidade de um signo, que busca “representar uma ideia” (SIMÕES, 2007, p.23). Segundo a autora de *Iconicidade e Verossimilhança*, a

⁶ Aristóteles. *A poética clássica*, 1997, p. 50.

teoria semiótica da iconicidade é “sucessora do antigo conceito de mimesis” (SIMÕES, 2007, P.23). A compreensão desses conceitos é imprescindível para o entendimento de *Vidas Secas* como obra literária representativa de um momento histórico, pois, um dos pontos essenciais na concepção de um possível projeto comunicativo toca diretamente na recepção dessa obra como verossimilhante em relação ao período no qual se insere e ao qual se refere. Defende-se que a narrativa dos retirantes apresenta verossimilhança, em qualquer perspectiva, com o mundo narrado.

Apresentação do corpúsculo

A narrativa de *Vidas Secas* retrata a vida de uma família de retirantes, composta por quatro pessoas: *Fabiano*, *Sinhá Vitória* e dois filhos, tratados por *menino mais velho* e *menino mais novo*. Dessa família ainda fazem parte dois bichos de estimação: um papagaio e a cachorra *Baleia*. O texto retrata a rotina da família de retirantes: a fuga das fazendas castigadas pela seca, a sobrevivência na caatinga, a procura por emprego e a fixação em outras terras onde ainda restasse uma possibilidade de vida. Esse ciclo recomeçava quando a seca atingia a nova moradia e o temor da escassez voltava a afugentá-los.

Alguns dos capítulos recebem por título os nomes das personagens e outros os nomes de lugares ou situações que marcaram a trajetória da família. Destacam-se os capítulos *Mudança* e *Fuga*, primeiro e último respectivamente, que demonstram a reação da família de retirantes diante da seca. *Mudança* descreve a viagem. Narra a trajetória alimentada pelas lembranças e pela esperança de encontrar um novo chão que os acolha e lhes ofereça condições de sobrevivência. O capítulo *Fuga* mostra a retirada, a necessária saída dos retirantes em busca de um novo lugar onde haja água, trabalho e, conseqüentemente, vida. Graciliano Ramos apresenta o meio físico, no qual as ações são desenvolvidas, fiel à realidade seca e estéril do sertão nordestino. Os recursos poucos que carregam: uma espingarda, um baú de folhas e poucas roupas, também se estendem à linguagem; nenhuma personagem apresenta desenvoltura linguística. Sua fala é caracterizada como resmungos, grunhidos e sons guturais. Até o papagaio, uma espécie conhecida por repetir frases inteiras aprendidas com seus donos, tem sua mudez marcada na narrativa, por isso, *Sinhá Vitória* resolve aproveitá-lo como alimento já que ele era “mudo e inútil”.

A linguagem seca das personagens configura uma metalinguagem com o próprio nome do romance. São vidas secas em tudo: palavras, sentimentos, direitos, água e trabalho. O texto de *Vidas Secas* representa o chão a ser semeado e regado à luz de teorias linguísticas no campo da leitura e da interpretação de textos, a fim de que produza frutos que alimentem tanto os leitores comuns quanto os amantes da boa literatura. A análise lexical da obra, realizada em estudos anteriores⁷, embasa a afirmação dessa narrativa como reflexo da realidade vivenciada por inúmeras famílias do sertão nordestino no período do *Estado Novo*. Essa conclusão leva ao entendimento de que *Vidas Secas* configura uma metáfora da realidade sertaneja e que sua narrativa apresenta um possível projeto comunicativo de seu autor.

Um projeto comunicativo

Considera-se, que a configuração icônica e verossímil de *Vidas Secas* contribui para a percepção de uma possível intenção, subjacente ao texto de Graciliano Ramos, de representar a contradição real na qual vivia o sertanejo na década de 30. Para esclarecer essa

⁷ FELIPE, Márcia. *Os signos da contradição em Vidas Secas*. Dissertação defendida em 18/01/2017.

possibilidade, traz-se a contribuição de Simões (2007), segundo a qual, o texto que atinge/cumpre o objetivo de seu projeto comunicativo tem iconicidade e verossimilhança como características. A autora defende ainda que a eficácia do projeto comunicativo deixa patente a baixa ou a alta iconicidade presente na obra, a partir de três dimensões:

(a) da escolha apropriada do léxico (signos verbais); (b) da aplicação de estratégias estilísticas na produção dos enunciados; (c) da possibilidade de desenhar com palavras, tornando-as valores semióticos, que orientariam (ou desorientariam) a leitura, dando cumprimento ao projeto comunicativo original. (SIMÕES, 2007, p. 95)

Simões afirma que: “a semelhança é a condição da verossimilhança. Porque é pela associação entre ideias similares que se constrói a plausibilidade, e o intérprete é persuadido a acreditar no texto” (SIMÕES, 2007, p. 35). Ainda segundo a estudiosa, “a verossimilhança resultará de um projeto de dizer possível de ser aceito pela comunidade leitora a que se destina” (SIMÕES, 2007, p. 102). Longe de uma afirmação categórica, considera-se possível um projeto comunicativo do autor, com base nos estudos desenvolvidos até o presente momento. O engajamento político, os

testemunhos, verificados em suas cartas e entrevistas dadas a jornalistas, traçam o perfil de um autor comprometido com o seu tempo e com seus conterrâneos. Essas evidências associadas à sua concepção de que o ato de escrever deveria ter por base as experiências pessoais, corrobora a possibilidade de projeto comunicativo de Graciliano Ramos.

As análises desenvolvidas demonstraram como a obra *Vidas Secas* configura *ícone*, *índice* e *símbolo* do mundo narrado. *Ícone*, configurado na iconicidade lexical, porque ativa signos na mente do leitor, com um referencial na realidade. A semelhança com essa realidade é sustentada na iconicidade, representada pela imagem comunicada ao leitor, a partir do meio físico e do perfil das personagens.

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam. (*Vidas Secas*, p. 46)

Índice, porque aponta para a contradição histórica vivenciada por esse mesmo sertanejo. No entanto, para que essa realidade seja percebida, exige-se do leitor um aporte de conhecimentos necessários à apreensão da mensagem veiculada pelo texto literário. Os índices, nos quais

fundamenta-se a verossimilhança do romance, são identificados a partir do confronto entre o perfil psicológico, decorrente das ações e do “estar no mundo” das personagens, e a identidade, iconicamente deflagrada pelos nomes com os quais são identificadas. O resultado desse confronto aponta para uma realidade histórica, cuja contradição foi vivenciada pelo homem sertanejo. Desumanizadas, as personagens de *Vidas Secas* pensam, mas não falam, estão impossibilitados. Por isso, o romancista fora caracterizado pela crítica como um homem amargo, desumano, sem amor pelos seres humanos. Segundo Álvaro Lins, “O Sr. Graciliano Ramos movimenta as suas figuras humanas com uma tamanha impassibilidade que logo indica o desencanto e a indiferença com que olha para a humanidade” (LINS, 1970, p. 19).

A suposta aversão pelo ser humano sinaliza, em *Vidas Secas*, o compromisso político de Graciliano Ramos com seus conterrâneos, compromisso esse representado no protesto que configura sua obra. Havia que se denunciar a realidade do povo, o sofrimento causado pela seca e pelas condições socioeconômicas. Contudo, a denúncia do romancista não poderia ser clara e objetiva. Como permanecer com postura crítica e compromisso político sem,

contudo, expor-se a riscos? Mascarando o projeto de dizer. Nesse ponto, traz-se ao texto mais uma contribuição de Simões, acerca da relação sígnica entre o texto literário e a realidade:

As máscaras acontecem em qualquer produção discursiva. O sujeito do discurso é a máscara pela qual se explanam as ideias em um texto, e na máscara residem as defesas prévias, sempre que argumentos usados geram choque com ideias preestabelecidas (SIMÕES, 2007, p. 36).

Ainda que não propositalis, as máscaras eram necessárias nesse contexto histórico; por suas ideias, estivera preso por quase um ano (de março de 1936 a janeiro de 1937). As ideias vigentes no período histórico, no qual foi escrita a obra em análise, já haviam entrado em choque com as do autor de *Vidas Secas*. O discurso indireto-livre, base de toda a narrativa, configura uma dessas máscaras usadas pelo autor para amenizar o mundo real. Aspectos tão dessemelhantes à realidade, quais sejam: a fala interior de *Fabiano* – homem rude – e a elevação de um animal a um nível quase humano foram usados para denunciar a falsa realidade, apresentada nas propagandas e políticas do governo.

Se, por um lado, a verossimilhança da narrativa é sustentada no signo icônico representado na vida das personagens, no sofrimento em relação à seca e às condições sociais; por outro, a estrutura da obra aponta para uma realidade histórica, cuja contradição é representada por signos indiciais, que apontam as contradições vivenciadas pelo homem sertanejo. Os principais exemplos desse processo podem ser verificados nas personagens de *Fabiano* e do *soldado amarelo*. O primeiro, com uma carga de dupla iconicidade: ícone de *prosperidade* e *dor*⁸, tem seu perfil calcado nas informações da própria personagem e naquelas acrescentadas pela voz do narrador. A visão coisificada ou desumanizada que *Fabiano* tem de si mesmo é fato recorrente: “Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado” (p.54). As características atribuídas o vaqueiro são reproduzidas em outras personagens, ao longo dos capítulos seguintes.

Fabiano oscila entre o real e o imaginário; entre a desumanização e a esperança de dias melhores. Essa dualidade é configurada pelas relações de poder que

⁸ “Iconicidade e contradição na configuração das personagens de *Vidas Secas*”. Comunicação feita no IV CIELLI, Maringá/2016.

perpassam a narrativa. Nesse âmbito, a questão da língua é marcante. Não obstante o fato de que “Fabiano dava-se bem com a ignorância”, ele acreditava no conhecimento como sinônimo de autoridade. Por isso, não entende a contradição representada por *Seu Tomás da bolandeira*: “falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês (...). Mas todos obedeciam a ele” (*Vidas Secas*, p.58). Já *Fabiano*, era tratado por todos sem um traço de cortesia, logo, considerava que essa era a forma certa, afinal, os outros sabiam mais que ele, “um bicho”.

Acreditando em sua inferioridade em relação a tudo e a todos, *Fabiano* sujeitava-se ao tratamento a que era submetido. A relação de poder também se refletia no tratamento agressivo recebido do patrão “descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor” (*Vidas Secas*, p.58). A despeito disso, precisava assemelhar-se ao meio, ser duro e resistente como um tatu, “Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria um homem” (*Vidas Secas*, p.60). Com esse perfil, *Fabiano* torna-se símbolo de um povo que resiste às adversidades. Nesse sentido, uma das acepções para o substantivo *Fabiano* apresenta a seguinte definição:

2 Relativo ou pertencente a, ou designativo de uma associação socialista inglesa, fundada em Londres em 1884, The Fabian Society, que advogava um socialismo moderado a ser difundido gradualmente, sem tentativas de ações revolucionárias. sm Membro ou simpatizante dessa associação socialista. (Michaelis, 1998).

Dessa forma, a personagem principal tem associado ao seu nome uma definição que aponta para uma possível influência da visão política do autor. Segundo Simões, “Via de regra, os símbolos são marcas ideológicas inscritas no texto; identificadores “do(s) sujeito(s) enunciador(es)” (2009, p. 100). Essa ideologia reflete o projeto comunicativo do autor, uma proposta político-social para curar a “ferida social” representada pelo sertanejo: símbolo da contradição. Essa indicialidade é configurada também na personagem *soldado amarelo*.

O capítulo “O soldado amarelo” inicia com um reencontro da personagem homônima com *Fabiano*. No primeiro encontro, o *soldado amarelo* estava em seu campo de atuação: a cidade; cercado por pessoas que o temiam, mais do que o respeitavam. Acompanhado de seus iguais, agiu com agressividade e covardia, levando *Fabiano* a passar uma noite na cadeia, depois de uma surra. O reencontro, no entanto, ocorre em outro espaço: a caatinga.

Fabiano estava em seu domínio, num lugar do qual dominava todos os códigos e conhecia todos os segredos. Nesse espaço, o soldado amarelo é a representação da covardia em pessoa; nem a farda que veste empresta ao soldado o poder que o Estado lhe outorga. “O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia”. Essa imagem acovardada do soldado amarelo faz o sertanejo achar graça: “Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim” (*Vidas Secas*, p. 144-145).

Fabiano reluta entre vários pensamentos: por um lado, as lembranças da noite na prisão e da surra que levava o impelem a acabar com a vida do soldado. Por outro, o poder representado pelo soldado o enfraquece, pois entende que a lei e o governo deviam ser obedecidos. Nesse momento, Fabiano sente-se impotente e não entende a contradição: “Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia (...) Enfim apanhar do governo não é desfeita, (...) Mas aquilo... Por que motivo o governo aproveitava gente assim?”, gente fraca e covarde. A imagem do governo faz o vaqueiro recuar, “Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se” (*Vidas Secas*, p. 149-152).

Para Fabiano, “Governo é governo”, não adiantaria lutar contra o poder, ainda que este se mostrasse contraditório.

O *soldado amarelo*, também portador de dupla iconicidade, tem os ícones de autoridade, força e coerção associados aos índices de fraqueza e covardia. Ressalta-se ainda que a função exercida por essa personagem está acima do indivíduo. O *soldado amarelo* não tem nome, é o agente / símbolo de um Governo ambíguo e contraditório. As marcas ideológicas, presentes no romance, transformam *Vidas Secas* em uma metáfora do mundo real. Em meio a um programa de governo, que prometia um Brasil próspero para seus cidadãos, apresenta-se o miserável homem sertanejo, em absoluta oposição ao desenvolvimento dos grandes produtores. Cidadão desvalorizado, necessidades básicas não atendidas, repressão política e social são as imagens deflagradas na narrativa de humanos desumanizados e animais “pensantes”. Não apenas as personagens, mas também a estruturação da própria narrativa contribui para essa configuração. A análise que segue focaliza os capítulos, cujos títulos fazem referência a simples intercorrências ou a eventos da natureza. Este enfoque tem por objetivo compreender de que modo esses trechos corroboram a ideia principal, perseguida nas análises. Dessa forma a sequência

apresentada é a mesma da ocorrência dos títulos no romance.

Outros signos

O primeiro capítulo de *Vidas Secas* inicia com a família já na estrada. “Mudança” narra a trajetória dos sertanejos; expulsos da fazenda pela seca, caminham em busca de outro lugar, onde possam sobreviver. É inevitável a associação do sentido da palavra *mudança* à passagem de um lugar a outro, o que efetivamente ocorre na narrativa. Segundo o verbete no dicionário *Novo Aurélio Século XXI*, *mudança* significa

s.f. (mudar + ança) 1 Ação ou efeito de mudar. 2 Ação ou efeito de fazer passar ou transportar alguém ou alguma coisa de um lugar para outro. 3 Os móveis que se mudam. 4 Variação das coisas de um estado para outro.

As ideias de alteração, modificação e variação, associadas ao verbete, encontram correspondência no texto, apenas com o sentido de “transportar alguém ou alguma coisa”. A ideia de *mudança* como “variação das coisas de um estado para outro”, presente na quarta acepção, não é corroborada pelo texto. Os retirantes transportam-se uns aos outros, quase que literalmente; arrastam-se para sair do lugar de origem em busca de outro, qualquer que seja este.

Mas, a mudança de estado, da seca, da vida miserável, não ocorre; a situação permanece marcando a vida dos retirantes. A própria ideia de mudança pressupõe conhecido o lugar para onde se vai; no entanto, isso não é uma verdade para a família de *Fabiano*, já que “o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde” (*Vidas Secas*, p. 44).

Dessa forma, mais uma vez, depara-se com a ideia de contradição no romance de Graciliano Ramos. Por isso, busca-se a contribuição de recursos que possam trazer luz a essa intrigante característica da história dos retirantes. Oportuna se torna a definição do verbete *mudança*, presente nas páginas de um dicionário especializado. Segundo o Dicionário do Nordeste, o substantivo feminino *mudança*, remete a uma

Espécie de charivari, préstimo cômico, mascarado, indo pelas estradas com estandartes, atabaques, agogô e ganzá, conduzindo objetos imprestáveis, latas velhas, cestos rotos, utensílios domésticos estragados, deixando tudo à porta da pessoa alvejada pela antipatia ou crítica do grupo. Durante o percurso cantam modinhas e cocos (NAVARRO, 2014, p. 462).

Carregando certo tom de ironia, não há como não associar essa definição a um projeto comunicativo do autor. A família levava consigo apenas “uma espingarda de

pederneira, o aió, a cuia de água e o baú de folha pintada” (*Vidas Secas*, p. 51). Utensílios domésticos e vidas imprestáveis eram tudo o que possuíam. As vidas secas iam sendo deixadas ao longo do caminho de forma real, lembre-se do papagaio sacrificado para alimentar a família, ou anunciada: “o voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos”. Graciliano Ramos, representado na figura da família sertaneja, coloca os “objetos imprestáveis” à porta daqueles que mereciam sua crítica. Como não podia ser diferente, contrariamente ao “préstimo cômico”, esse percurso não era acompanhado de modinhas nem cantigas, “A viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande” (*Vidas Secas*, p. 45).

Entre o sonho e a realidade, o capítulo “Mudança” alterna entre a ideia positiva desse substantivo – associada à mudança de condições de vida – e a constatação do lado negativo da realidade, que insistia na perpetuação do sofrimento e da seca. Esse primeiro capítulo da obra liga-se intimamente ao último, não só pela repetição da ideia de mudança, mas também pela que está embutida no próprio título: “Fuga”. *Fabiano* e família “Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores” (*Vidas Secas*, p. 48).

Pavores esses também configurados na relação com outras pessoas, distantes do seu meio social. A dificuldade em vencer esse obstáculo rende a *Fabiano* uma noite na cadeia.

Esse período de reclusão é narrado no capítulo “Cadeia”, o texto inicia com as desconfianças de *Fabiano* em relação a *Seu Inácio*. O sertanejo acreditava que o dono da venda acrescentava água ao querosene e cobrava preço maior nas mercadorias. Incomodado pela falta de dinheiro e pelo pensamento insistente de que fora enganado, *Fabiano* bebe e termina envolvendo-se em briga com o *soldado amarelo*. Injustiçado e preso, a personagem tem oportunidade de refletir sobre vários aspectos de sua existência. Esse processo traça a configuração do capítulo em torno da prepotência da lei e da submissão do sertanejo. A covardia sofrida faz com que *Fabiano* duvide de quem deveria representar o governo. Ele “não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar” (*Vidas Secas*, p. 70).

Certo de não ser merecedor da atitude covarde do soldado, o vaqueiro acredita que “O governo não devia consentir em tão grande safadeza” (*Vidas Secas*, p. 70). A personagem oscila entre a revolta e a resignação. Sente-se culpado, julga que a falta de estudos era a causa de não

conseguir se defender. No entanto, resignava-se à sua condição: “Cada qual como Deus o fez” (*Vidas Secas*, p. 73). A despeito de sua ignorância e do fato de estar alcoolizado, *Fabiano* reconhece que o problema estava acima do poder representado pelo *soldado amarelo*; havia uma hierarquia à qual esse estava sujeito. Para o vaqueiro, “o soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. (...) faria um estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo” (*Vidas Secas*, p. 75). O retirante entendia: assim como ele, o *soldado amarelo* tinha “dono”. Aquele que representaria a autoridade também é coisificado, não passa de um objeto do sistema, portanto, manipulado por outros; a ficção retrata a vida.

O capítulo seguinte, “Inverno”, apresenta a família em torno do fogo, que não era suficiente para aquecê-los no frio. A cena mostra as tentativas frustradas de diálogo e a mistura de sentimentos contraditórios que invadem a família durante as chuvas de inverno. Por um lado, o temor da enchente: “Sinhá Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida (...)” (*Vidas Secas*, p. 105). Por outro, a esperança de a natureza voltar a produzir,

as vacas “iriam engordar com o pasto novo, dar crias. O pasto cresceria no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicaria”. (*Vidas Secas*, p. 107).

Em momento raro, o texto apresenta os sertanejos vestidos diferentemente do que estavam acostumados. Assim começa o capítulo “Festa”, os retirantes saem da fazenda a fim de participarem da festa na cidade. A narrativa mostra a família tentando assemelhar-se ao povo daquele lugar. Um tom caricato é emprestado às personagens: figuram dentro de roupas apertadas e malfeitas, devido à pouca quantidade de tecido. Já na cidade, depois de longa caminhada, percebe-se a incongruência entre os retirantes e os que ali residiam. *Fabiano* tem aversão à multidão: “A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso” (*Vidas Secas*, p. 115). Os retirantes estavam na festa, mas não faziam parte dela; estavam encolhidos numa calçada, como meros expectadores, não participantes. Observavam e admiravam, com um medo inexplicável, a beleza distante das coisas e das palavras.

Depois da “festa” vêm as contas. O capítulo “Contas”, apresenta o protagonista perseguido pela sensação de estar sendo trapaceado. Esse capítulo configura um

desabafo de *Fabiano*. Enganado pelo patrão, pelos comerciantes e pelos cobradores de impostos da prefeitura, o sertanejo sente-se oprimido por todos. No pagamento de sua parte nos cuidados com a fazenda, o vaqueiro queixara-se: “Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!”. Contudo, a ameaça de perder o emprego, fê-lo recuar. “Era bruto, não fora ensinado” (*Vidas Secas*, p. 136).

Certo de que não tinha o direito nem de protestar, “aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura” (*Vidas Secas*, p. 139). *Fabiano* revolta-se com seus opressores, desde os desastres naturais aos inventados pelos homens. “Se lhe dessem o que era dele estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos.” (*Vidas Secas*, p. 140).

“O mundo coberto de penas”, essa era a sensação de *Fabiano* ao ver a água findar-se entre os bicos das aves que chegavam nas arribações. Esse capítulo inicia com a chegada das aves. O céu azul, sem nuvens, sinal de mau agouro, não anuncia chuva. Nesse cenário, a chegada das aves agrava a situação, porque bebem a pouca água que resta na beira do rio. O tamanho do problema que se

avizinha, diminui o mundo de *Fabiano*, um mundo já reduzido. Em meio à seca, no sertão, “estirou os olhos pela campina, achou-se isolado. Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo” (*Vidas Secas*, p. 158). Símbolo da seca, as aves de arribação enchem o sertanejo de medo, pois anunciam a proximidade da estiagem, por isso, o vaqueiro creditava a culpa da seca às aves.

Ao deparar-se com tamanho problema, inúmeras lembranças fazem toldar o espírito de *Fabiano*: o *soldado amarelo*, as contas com o patrão, o sentimento de culpa pela morte de *Baleia*. Todos esses acontecimentos disputavam espaço em suas lembranças com a pena que sentia da esposa. “Pobre de Sinhá Vitória. Não conseguiria nunca estender os ossos numa cama, o único desejo que tinha” (*Vidas Secas*, p. 159). Por ser “uma pessoa de tanto juízo”, *Fabiano* não a achava merecedora de tanto sofrimento. Importante trazer aos estudos as possibilidades de significação do substantivo *pena* nesse contexto. Encontram-se as seguintes entradas para o verbete:

Pena¹ – *sf* (*lat. pena*)¹ “Órgão que cobre o corpo das aves”.

Pena² - *sf* (*lat. poena*) 1 Castigo, punição. 2 *Dir* Modo de repressão pelo poder público, à violação da ordem social. 4 Aflição, cuidado, sofrimento. 5 Contrariedade, desgosto, tristeza. 6 Desgraça,

lástima. 7. Compaixão, dó, piedade.
(MICHAELIS)

A despeito dos diversos significados para o verbete, foram transcritos aqueles que apresentam correspondência com o texto. Dos diversos sentidos apresentados na primeira entrada, apenas o primeiro corresponde à realidade objetiva narrada no capítulo, marca de verossimilhança com o mundo objetivo. Dos sete significados para a segunda entrada, seis apresentam clara associação com a carga semântica do verbo *penar* e com os sentimentos nutridos por *Fabiano* em função do sofrimento a que era submetido. Ele era castigado, punido pela seca, pelo patrão, pelo *soldado amarelo*. O poder público, representado neste capítulo pelo *soldado amarelo*, e pelo fiscal da prefeitura no capítulo “Contas”, exercia repressão sobre a figura de *Fabiano*. As acepções de número quatro, cinco e seis configuram a própria existência da família de sertanejos. O último significado – “compaixão, dó, piedade” – configura o sentimento que, frequentemente, *Fabiano* nutre por *Sinhá Vitória* e pela cachorra *Baleia*.

Os vários sentidos associados ao vocábulo *penas*, nesse contexto, configuram indicialidade que aponta para várias questões subjacentes ao texto de *Vidas Secas*, logo,

condizentes com o projeto comunicativo de seu autor. Desse modo, pode-se estender essa possibilidade ao outro substantivo componente do título. Acredita-se que, em “O mundo coberto de penas”, o vocábulo *mundo* faz referência não simplesmente ao mundo físico de *Fabiano*, mas a uma esfera tanto maior, quanto subjetiva, na qual o poder público exerceria seu poder de repressão. Esse mesmo capítulo inicia com o seguinte período: “O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações”. Destaca-se aqui o substantivo *arribações*, movimento migratório, muito recorrente ao ambiente narrado. Para essas investigações, traz-se a contribuição de Pacheco, quanto ao potencial de contradição do uso desse vocábulo na narrativa. Apesar de longa, vale a pena a transcrição.

No que diz respeito às arribações, até onde sei, a crítica tendeu a decifrar a alegoria no sentido de uma representação dos próprios retirantes. Por serem migratórias, espelhariam, em teto baixo, a ante-imagem da família de Fabiano, sedenta e faminta, e de tantas outras famílias no vasto território do sertão. Todavia, basta ir ao dicionário para toparmos com a ambiguidade do signo e vemos que não é bem assim. Pois, além de “migrar” (o que, como vimos, os proprietários também fazem na época da seca), “arribar” significa “mover-se em sentido ascendente, subir, elevar-se”, “melhorar de saúde, de sorte ou financeiramente”¹⁷. Nesses dois sentidos é

patente a oposição à máxima de Fabiano, aqui citada em epígrafe. Se as arribações alegorizam uma posição social, sem dúvida não é a dos retirantes, ainda que elas também se retirem. O episódio das arribações e dos urubus tematiza os polos da visão/cegueira/ clarividência: em contexto, os olhos são tanto perspectiva, possibilidade de reorganizar o mundo a partir do olhar, como carne (PACHECO, 2015, p. 41-42)

A epígrafe citada por Pacheco se refere ao pensamento e à fala de *Fabiano*, no capítulo “Contas”: “quem é do chão não se trepa” (*Vidas Secas*, p. 135). Essa expressão demonstra o determinismo com o qual a personagem percebia o destino dos retirantes, presos à sua condição. A contribuição desse trecho corrobora a hipótese inicial defendida nestas investigações. Sujeito a essas contradições, resta-lhes a “Fuga”. Fuga ou mudança, as motivações são sempre as mesmas, logo não diferem muito da razão de acontecerem, nem do período em que ocorrem. Endividado com o patrão, devido à estiagem, resta ao sertanejo sair escondido da fazenda. Foge do patrão, da seca, das lembranças. O sentido do substantivo – “*sf (lat. fuga)* **1** Ato ou efeito de fugir. **2** Saída, retirada, partida rápida para escapar a perseguições” (*Michaellis*) – remete significativamente à narrativa. *Fabiano* e família saem de

madrugada, pois “não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada”.

A insegurança dos sertanejos era motivada pelas lembranças e pelo confronto de dois mundos completamente diferentes. Sua limitação não permitia que tivessem uma visão ampla de sua condição. Para eles, o mundo era grande, mas a fala do narrador contradiz esse pensamento: “Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande” (*Vidas Secas*, p. 167). O narrador, onisciente, afirma aquilo que as personagens não conseguem ver. Não veem, não falam, vão em silêncio; não cantam modinhas. O *charivari*, proposto por Graciliano Ramos, assume um tom irônico; abandona a comicidade, mas permanece com a crítica que lhe é peculiar. Deixam suas vidas secas à porta de seus alagoes. A configuração metafórica do romance, apresentada pelas análises desenvolvidas, traz ao texto mais uma contribuição de Eco, com relação ao conceito de metáfora. No tópico a “Metáfora e a Intenção do Autor”, Eco afirma:

A interpretação metafórica nasce da interação entre um intérprete e um texto metafórico, mas o resultado dessa interpretação é permitido tanto pela natureza do texto quanto pelo quadro geral dos conhecimentos enciclopédicos de uma certa

cultura e, em linha de princípio, não lida com as intenções do falante. Um intérprete pode tomar a decisão de considerar metafórico qualquer enunciado, desde que sua competência enciclopédica lho permita. (...) O critério de legitimação só pode ser dado pelo contexto geral no qual o enunciado aparece. (ECO, 2000, p. 123)

Dessa forma, entende-se o romance *Vidas Secas* como a configuração de uma *metáfora literária* da década de 1930. O projeto comunicativo, subjacente à estrutura narrativa, alimenta a ideia de que o romance representa o momento histórico do Estado Novo, testemunhado pelo autor. Por isso, apresenta-se a seguir, de forma resumida, uma possibilidade de correspondência, implícita na metáfora, entre o mundo narrado por Graciliano Ramos e o mundo real do referido período. A estrutura da narrativa possibilita um sistema de correspondências que alcança três campos de influência na vida em sociedade: social, político e econômico.

No primeiro, estão as personagens principais: *Fabiano* e *Sinhá Vitória*. O segundo, representando o Governo, figuram o *soldado amarelo* e o fiscal da prefeitura e no último campo, econômico, o comerciante *Seu Inácio* e o patrão. O *menino mais novo*, o *menino mais velho* e *Seu Tomás da bolandeira* serão tratados por último, por

configurarem casos especiais. No campo social, *Fabiano* corresponde ao homem sertanejo, com seus sonhos e necessidades, comuns a qualquer cidadão: trabalho, moradia, alimentação e o sustento para sua família. Contudo, o que lhe cabe é: desemprego, falta de moradia, submissão, desvalorização, inferiorização social. Seu ponto de equilíbrio é *Sinhá Vitória*, o “porto seguro” de *Fabiano* nas decisões acertadas. Representa a mulher sertaneja: vitoriosa por resistir às adversidades, mas derrotada pela falta de acesso a direitos básicos.

A política e a economia são representadas na narrativa pelo *soldado amarelo* e por *Seu Inácio*, respectivamente. O primeiro corresponde à lei: ambígua e contraditória. Sua existência conota a proteção do cidadão e a garantia de seus direitos, mas, contraditoriamente, oprime aquele a quem deveria proteger. *Seu Inácio* corresponde ao comércio, só visa ao lucro. Caracterizado por sua desonestidade, e pela cobrança de preços altos, a personagem contribui para opressão do trabalhador assalariado, que vê suas posses serem consumidas sem que perceba como.

Adicionalmente, *Seu Tomás da bolandeira* corresponde ao saber: contraditório, porque desvalorizado.

O conhecimento e a intelectualidade de *Seu Tomás* representam a desvalorização da educação. Em um mundo no qual vigora a força, o autoritarismo e o jogo de interesses, o saber fica relegado a segundo plano. Ao mesmo tempo em que seu conhecimento lhe garante o respeito de seus conterrâneos, sua imagem representa o fracasso, pois sua formação não lhe garante sequer o sustento da própria família. Finalmente, os dois meninos correspondem à perpetuação de um modelo. Um modelo “fabiano” de ser: sem identidade, sem direitos, sem voz.

Contudo, a afirmação segura de que o romance configura uma *metáfora literária* demanda pesquisa mais aprofundada, para que se apresente como resultado de pesquisa científica. A configuração da *metáfora literária* foi feita aqui de forma bastante superficial, visto demandar pesquisa a ser desenvolvida em outra oportunidade. Ainda assim, a representação metafórica da realidade subjetiva será percebida no romance pelo “leitor-modelo crítico” (ECO, 2000) pois, sua concretização necessita de um mergulho além da superfície do texto. Logo, a ideia de contradição tomará forma na mente desse leitor, a partir do confronto de todas as características analisadas com a realidade histórica, subjetiva, do período de publicação da obra.

Considerações finais

A forma como o autor percebe o mundo que o cerca tem influência direta em sua produção escrita, na forma como representa o mundo real, com o uso de signos icônicos, indiciais e simbólicos. Desse modo, é possível identificar as pistas deixadas por seu autor, com base na seleção lexical e em sua organização no texto, a fim de recuperar um possível projeto comunicativo. A realidade contraditória, vivenciada pelo povo sertanejo na década de 1930, foi representada com fidelidade na obra de Graciliano Ramos em dois níveis. O primeiro, ao alcance do leitor comum, é representado pela realidade imediata, visível; representada por humanos desumanizados e animais “humanos”. O segundo nível de interpretação, possível de ser apreendido por um leitor mais preparado, apresenta as contradições de um período histórico adverso às necessidades de um povo.

Entende-se, pois, que a abordagem semiótica contribui significativamente para o exercício de interpretação do texto, assim como de sua produção. Tal fato se deve ao considerável valor agregado ao aparato lexical do leitor, ampliando sua possibilidade de leitura e interpretação de textos diversos. Acrescente-se ainda que a

seleção lexical feita pelo autor não atua sozinha nesse processo, pois a bagagem de leitura do leitor é determinante para o desenvolvimento da semiose de modo eficiente. Desse modo, considera-se que o texto literário configura um valioso objeto para o desenvolvimento de estudos linguísticos e históricos. Por um lado, amplia o léxico do leitor com base nos signos apreendidos no tecido textual; por outro representa uma visão de mundo em dado momento e circunstância de produção.

Referências

ARISTÓTELES. “Poética”. In *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FELIPE, Márcia. *Caminhos possíveis no processo de humanização da cachorra baleia: uma proposta de análise*. Comunicação feita no XII FELIN, 2015.

_____. “Iconicidade e contradição na configuração das personagens de *Vidas Secas*”. Anais eletrônicos – 4º CIELLI, Maringá, 2016.

_____. *Os signos da contradição em Vidas Secas*. 2017. 93 p. Dissertação (mestrado em Língua Portuguesa), UERJ, RJ, 2017.

LINS, Álvaro. “Valores e misérias das *Vidas Secas*”. Prefácio à 27 ed. (p. 9-40). In. RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

SALLA, Thiago Mio. LEBENSZTAYN, Ieda (Org.). *Conversas. Graciliano Ramos*. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade e verossimilhança*.

Semiótica aplicada ao texto verbal. Rio de Janeiro:

Dialogarts, 2007. In

http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidade_e_verossimilhanca.pdf

_____. *Iconicidade verbal. Teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. In <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidadeverbal.pdf>

Márcia da Gama Silva Felipe é Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira nas Redes estadual e municipal de educação do Estado e Município do Rio de Janeiro – Doutoranda em Língua Portuguesa. Mestre em Língua Portuguesa (UERJ). Especialista em Língua Portuguesa (Liceu Literário Português/2006). Membro do grupo de pesquisa Semiótica, Leitura e Produção de Textos – SELEPROT. Membro da Asociación de Linguística y Filología de América Latina - ALFAL.

Contato: prof.marciadagama@gmail.com

ANÁLISE FÍLMICA NA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA PEIRCEANA: ESPAÇOS DE VIVÊNCIA DELINEADOS EM “QUE HORAS ELA VOLTA?”

Maria Ogécia Drigo

Luciana Coutinho
Pagliarini de Souza

Introdução

A proliferação de representações visuais, tais como desenhos, gravuras, pinturas, fotografias, imagens televisivas e cinematográficas entre outras, nas mais diversas mídias, explica sua presença constante na composição do *corpus* de pesquisas em diferentes áreas, principalmente em comunicação e informação. Assim, vale ir além da análise dos sentidos produzidos pela linguagem verbal, ou pelas imagens impressas e tentar explorar os sentidos construídos pelas imagens em movimento.

Conforme Deleuze (1990), há duas formas de ler um livro: a primeira é a que suscita interpretações e faz com que infinitos livros sejam escritos, ou seja, com esta forma de ler, escreve-se o livro do livro e assim sucessivamente; a segunda opõe-se à primeira, já que um livro “é uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito complexa. Escrever é um fluxo entre outros e que não tem qualquer

privilégio relativamente aos outros, e que entra em relações de corrente, de contracorrente, de turbilhão com outros fluxos” (DELEUZE, 1990, p. 18).

Buscamos o pensamento deleuzeano que consta na obra *Imagem-movimento: Cinema 1*, construído no fluxo com o pensamento peirceano, principalmente com a fenomenologia e a gramática especulativa, um dos ramos da semiótica ou lógica. A partir das teorias em fluxo na obra mencionada, buscam-se estratégias de análise de imagem em movimento. Para tanto, apresentamos, de modo geral, a classificação da imagem-movimento nas suas três divisões: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afeção, com ênfase na imagem-ação em duas das suas três modalidades: a grande forma e a pequena forma. Por fim, os recortes do filme “Que horas ela volta?” para, assim, analisarmos a atualização da grande forma e da pequena forma, acompanhando, portanto, um possível percurso cognitivo com tais imagens.

Imagem-movimento

As teorias apresentadas por Bergson, em “*Matéria e Memória*”, demonstraram a identidade entre imagem e movimento, ou seja, conforme Deleuze (2009, p. 11), a

partir delas já não mais seria possível opor o “movimento como realidade física no mundo exterior à imagem como realidade psíquica na consciência”.

O movimento, segundo as teorias de Bergson, de um lado “é aquilo que se passa entre objetos ou partes, por outro é aquilo que exprime a duração ou o todo” (DELEUZE, 2009, p. 27). O “movimento estabelece-se entre esses cortes e relaciona os objetos ou partes com a duração de um todo que muda, exprime, portanto, a mudança do todo relativamente aos objetos e ele próprio é um corte móvel da duração” (DELEUZE, 2009, p. 27). Não há somente imagens instantâneas, ou cortes imóveis do movimento, mas imagens-movimento, que são cortes móveis da duração.

No cinema, o plano é a imagem-movimento, ou seja, é um corte móvel de uma duração, pois refere o movimento a um todo que muda. É próprio da imagem-movimento cinematográfica “extrair de veículos ou dos corpos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é sua essência” (DELEUZE, 2009, p. 44).

A imagem-movimento divide-se em: imagem-percepção; imagem-ação e imagem-afecção. Tal divisão, conforme Deleuze (2009, p. 98), vem da concepção de que a

percepção e a linguagem distinguem corpos, qualidades e ações, sendo que o corpo “substitui o movimento pela ideia de um sujeito que o executaria ou de um objeto que o sofreria, de um veículo que o transportaria”; a qualidade, por sua vez, “substitui o movimento pela ideia de um estado que persiste enquanto não lhe suceder outro” e, por fim, as ações substituem “o movimento pela ideia de um lugar provisório para onde ele se dirige ou de um resultado que ele obtém”. As imagens, na sua materialidade, não são coisas concebidas como corpos, mas como qualidades, ou ações.

A imagem-percepção, para Deleuze (2009, p. 106), “refere o movimento a “corpos” (substantivos), quer dizer, a objetos rígidos que vão servir de móveis ou de movidos, a ação refere o movimento a “atos” (verbos) que serão o desenho de um termo ou de um resultado supostos”. Passamos da imagem-percepção à imagem-ação de modo quase que imperceptível.

A imagem-movimento constitui-se com a imagem-percepção, que corresponde ao primeiro aspecto material da subjetividade, a subtração; com a imagem-ação, o segundo aspecto material da subjetividade, que corresponde à ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as

coisas. Mas, há ainda o terceiro aspecto material da subjetividade, a imagem-afeção.

A afeção é aquilo que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o encher ou o tapar. Ele surge no centro da indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção sob certos aspectos perturbante e uma ação hesitante. Ela é uma coincidência do sujeito e do objeto, ou a maneira como o sujeito se percebe a si mesmo, ou antes, faz a experiência de si ou se sente “de dentro” (terceiro aspecto material da subjetividade). Ela refere o movimento a uma “qualidade” como estado vivido (adjetivo). (DELEUZE, 2009, p. 106).

A percepção não só retém ou reflete o que nos interessa como também não deixa passar o que, num primeiro momento, nos parecia indiferente. A importância disto é enfatizada por Deleuze (2009, p. 106-107).

Há forçosamente uma parte de movimentos exteriores que “absorvemos”, que refratamos, e que não se transformam nem em objetos de percepção nem em atos do sujeito; em vez disso eles vão marcar a coincidência do sujeito e do objeto numa qualidade pura. É esse o último avatar da imagem-movimento: a imagem-afeção. Seria um erro considerá-lo como uma falha do sistema percepção-ação. Pelo contrário, é um terceiro dado absolutamente necessário.

Após a exposição dos três tipos de imagem-movimento, Deleuze procura os signos que lhes correspondem na semiótica ou lógica peirceana. Ele também associa cada um dos três tipos de imagem-movimento às categorias fenomenológicas instituídas por Peirce. No âmbito deste artigo, vamos analisar a imagem-ação, mas em duas das suas modalidades.

A imagem-ação refere-se a qualidades e poderes atualizados em estados de coisas e pode ser vista como imagem-pulsão, grande forma e pequena forma, segundo as denominações de Deleuze. Com essa classificação, o filósofo busca esclarecer os modos de aparecer característico da imagem-ação, bem como atribui novas denominações a tais imagens, considerando a classificação dos signos empreendida por Peirce.

A imagem-pulsão está enraizada no mundo originário que, conforme Deleuze (2009, p. 189), “não é um espaço qualquer (embora possa assemelhar-se-lhe), porque só parece no fundo dos meios determinados; mas também não é um meio determinado”. Os meios histórico e geográfico fazem a intermediação com o mundo originário, sendo assim, as pulsões são sempre advindas das paixões, sentimentos, emoções e comportamentos reais que as

peças vivenciam nesses meios. Tal mundo só existe e opera no mundo real. “Dir-se-ia que o mundo originário só aparece quando se carrega, engrossa e prolonga as linhas invisíveis que recortam o real, que desarticulam os comportamentos e os objetos” (DELEUZE, 2009, p. 191).

Apresentamos, a seguir, as outras duas modalidades de imagem-ação: a grande forma e a pequena forma.

Imagem-ação: a grande forma em Deleuze

Veamos a grande forma, outra modalidade de imagem-ação. Quando as qualidades e os poderes não se apresentam em quaisquer espaços e também não povoam mundos originários, mas atualizam-se em espaços geográficos, históricos e sociais, bem como os afetos e as pulsões emergem encarnados, como emoções ou paixões que os regulam ou desregulam, segundo Deleuze, estamos num domínio mais fácil de definir. Trata-se de um domínio no qual os meios atualizam-se e os comportamentos encarnam-se. Com isso, as qualidades e os poderes passaram a ser força do meio.

O meio e suas forças encurvam-se, atuam sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ela fica apanhada. A

personagem reage por sua vez (ação propriamente dita) de maneira a responder à situação, a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação ou com outras personagens. Ela deve adquirir uma nova maneira de ser (*habitus*) ou adequar a sua maneira de ser às exigências do meio e da situação. Daí resulta uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. Tudo está individuado: o meio como tal ou tal espaço-tempo, a situação como determinante e determinada e a personagem quer seja coletiva ou individual. (DELEUZE, 2009, p. 214).

Foi esse modelo, o realismo, “que assegurou o triunfo universal do cinema americano, a ponto de ser servido de passaporte aos autores estrangeiros que contribuíram para a sua constituição” (DELEUZE, 2009, p. 213).

Com a imagem-ação: a grande forma, instaura-se um meio em que é possível distinguir as qualidades-poderes e o estado de coisas que as atualiza. A situação e a personagem, ou a ação, estabelecem uma relação dual e esta última, por sua vez, como enfatiza Deleuze (2009, p. 214), “é um duelo, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo”. A imagem-ação constitui a representação orgânica, “que tem a fórmula S-A-S’ (da situação à situação transformada por intermédio da ação). Esta fórmula parece-

nos corresponder àquilo a que Burch chamava ‘grande forma’" (DELEUZE, 2009, p. 214).

Deleuze (2009, p. 215) classifica essa imagem-ação ou representação orgânica como sinsigno, enfatizando que segundo Peirce, “o sinsigno é um conjunto de qualidades poderes atualizados num meio, num estado de coisas ou num espaço-tempo determinado”. No entanto, enfatiza que tal imagem tem dois polos, um que remete ao orgânico, que classificou como sinsigno, e outro ao funcional. Considerando que o termo funcional parece designar relações comunicativas do signo, Deleuze a denomina de binômio.

E ao outro gostaríamos de chamar binômio, para designar todo o duelo, ou seja, aquilo que é propriamente ativo na imagem-ação. Há binômio a partir do momento em que o estado de uma força remete para uma força antagônica, e particularmente quando, sendo uma das forças “voluntária” (ou ambas), envolve no seu mesmo exercício um esforço para prever o exercício da outra força: o agente age em função daquilo que pensa que o outro vai fazer. (DELEUZE, 2009, p. 215).

Deleuze tenta generalizar ou buscar leis que regem a imagem-ação: a grande forma. A primeira lei refere-se à representação orgânica. Segundo Deleuze (2009, p. 227):

É uma lei estrutural, porque os lugares e os momentos estão bem definidos nas suas oposições e nas suas complementaridades. Do ponto de vista da situação (S), do ponto de vista do espaço, do quadro e do plano, ela organiza a maneira como o meio efetua vários poderes... e, do ponto de vista do tempo ou da sucessão de planos, ela organiza a passagem de S a S', a grande respiração, a alternância dos momentos de contração e de dilatação, as alternâncias do exterior e do interior, a divisão da situação principal em situações secundárias que são como outras tantas pequenas tarefas locais dentro da tarefa global.

A segunda lei refere-se à montagem alternada e como esclarece Deleuze, ela rege a passagem de S para A. Na fórmula S-A-S', a passagem de S para S' faz-se por intermédio de A, mas agora por meio de uma ação decisiva e muito próxima de S'. Trata-se de um signo, um sinsigno que se contrai num binômio, ou seja, deve ser um sinsigno que se traduza em puro duelo, de modo que os poderes atualizados conspiram para o triunfo de um deles.

A terceira lei é como o inverso da segunda, também denominada lei de Bazin, ou montagem proibida. Na fórmula mencionada: S-A-S', não se trata da passagem S-S', ou A-S, mas da própria ação A. Deleuze (2009, p. 229) torna claro que “se a montagem alternada é absolutamente necessária para a passagem da situação para a ação, há

qualquer coisa na ação assim cumprida, no fundo do duelo, que parece rebelde a toda montagem”, ou ainda, “há necessariamente no efeito produzido um momento em que dois termos se afrontam face a face e têm que ser captados numa irreduzível simultaneidade, sem que se possa recorrer a uma montagem nem até a um campo-contracampo”.

Ao concluir as suas reflexões sobre imagem-ação, Deleuze tece comentários gerais sobre a imagem-ação: a grande forma. Segundo o filósofo, essa imagem-ação inspirou o cinema de comportamento, que é uma ação que passa de uma situação a outra, ou seja, ele corresponde a uma resposta dada a uma situação, para modificá-la ou instaurar uma outra situação. A representação orgânica, traduzida na fórmula S-A-S’, segundo Deleuze (2009, p. 232), “não deve apenas estar composta, deve também ser engendrada: é preciso por um lado que a situação impregne profundamente e continuamente a personagem e, por outro lado, que a personagem impregnada exploda em ação, a intervalos descontínuos”.

Deleuze retoma Bergson para esclarecer qual é a diferença entre a violência naturalista, presente na imagem-pulsão e a realista, presente na grande forma (S-A-S’), que se apossou da imagem. “É como a diferenciação da vida

segundo Bergson: a planta, ou o vegetal, em geral, deu-se por tarefa armazenar o explosivo, sem se mover, ao passo que o animal se encarregou de o fazer detonar, em movimentos bruscos” (DELEUZE, 2009, p. 233).

A imagem-ação: a grande forma é um sinal, um objeto emocional, um signo genético ou embrionário para a imagem-ação, que se constitui como “o laço interior, mas visível, entre a situação impregnante e a ação explosiva” (DELEUZE, 2009, p. 238).

Revendo, à luz de Peirce, a imagem-ação: a grande forma

Retomamos a denominação dada por Deleuze para a imagem-ação: a grande forma, conforme a classificação de Peirce. A imagem-ação que caracteriza o movimento de uma situação englobante (sinsigno) para a ação como duelo (binômio) foi denominada grande forma.

Ao classificar tal imagem como sinsigno, Deleuze levou em conta apenas a classificação do signo em relação ao seu fundamento, na perspectiva peirceana. Numa primeira classificação dos signos, Peirce propõe que o signo possa ser classificado na sua relação com o fundamento, com o objeto dinâmico e com relação ao interpretante.

Observando essas possibilidades, podemos completar a classificação empreendida por Deleuze, como o uso do termo sinal, para designar a grande forma.

A imagem-ação: a grande forma assume a fórmula S-A-S', que exhibe um conjunto de imagens cinematográficas, ou o filme como um todo, caminhando da situação S para a situação transformada S', por intermédio da ação A. Neste aspecto, na relação com o objeto, o signo em ação é um diagrama, uma modalidade de hipóicone. A fórmula dada por Deleuze apresenta uma síntese do filme, ou de um conjunto de imagens do filme, que exhibe uma estrutura, um formato para as relações possíveis entre as imagens que o compõem. Assim, a denominação grande forma se faz pertinente.

Se um intérprete observar o diagrama S – A – S', no contexto das imagens cinematográficas, ou da análise de um filme, em busca de explicações, a princípio essa modalidade de representação, ou apresentação, parece lacônica, suscetível de maior desenvolvimento, pois os elos apenas sugerem relações...

Em termos lógicos, o diagrama coloca a mente do intérprete ao sabor de associações e, como num enigma, pode incitar a busca por respostas e promover, portanto,

descobertas. No entanto, com isso o intérprete infere que o seu criador (ou produtor) caminhou por todos os elos sugeridos, ou seja, a elaboração dessa modalidade de representação ou apresentação requer conhecimento do assunto, do conceito, como pode ser fruto de ideias que anseiam por conexões. Ou seja, o diagrama emerge tanto de um estado posterior do conhecimento do assunto ou de um conceito como pode ser fruto da abdução, modalidade de raciocínio em que se adivinham possíveis elos entre as partes do todo ou entre ideias e conceitos, ou possíveis soluções de problemas – hipóteses-, mas que ainda precisam ser comprovadas. Constata-se, portanto, num primeiro momento, que dois tipos de síntese são possíveis, os quais arriscamos chamar de síntese de *insight* – fruto de conexões pressentidas ou adivinhadas – o primeiro tipo e síntese de reconhecimento o segundo, vinculados, respectivamente, à primeiridade e à terceiridade.

Embora o diagrama comunique de modo breve, ele requer um olhar demorado, que pode suscitar o interesse pela inteligibilidade. No caso do filme, isso implica a possibilidade de despertar o interesse pela reflexão sobre o contexto sintetizado em S-A-S'. Trata-se da possibilidade de que o filme como um sinsigno icônico – aqui como

hipóicone na relação com o objeto (o filme) – contribua para a atualização da consciência sintética, seara da semiose. Em geral, o efeito do filme, como um diagrama, auxilia reflexões posteriores. Ele permanece na mente do intérprete dando apoio às suas reflexões envolvendo o filme.

Mas, vejamos como a outra modalidade de imagem-ação, a pequena forma se instaura.

A imagem-ação: a pequena forma

Apresentamos, em linhas gerais, as reflexões de Deleuze sobre a imagem-ação: a pequena forma e as classificações então propostas. Em seguida, revemos as classificações, sob o ponto de vista das teorias peirceanas.

Na modalidade anterior, a imagem-ação: a grande forma, regida pela fórmula $S-A-S'$, vai da situação S para a ação A que, por sua vez, modifica esta situação, fazendo emergir uma nova situação S' . Agora, na imagem-ação: a pequena forma, uma nova fórmula – $A-S-A'$ – vem à tona. Nessa modalidade de imagem a ação revela a situação, “um pedaço ou aspecto da situação, o qual desencadeia uma nova ação. A ação avança às cegas e a situação revela-se na escuridão ou na ambiguidade. De ação em ação a situação surgirá pouco a pouco, variará, tornar-se-á clara por fim ou manterá o seu mistério” (DELEUZE, 2009, p. 239).

Esclarece o autor que a imagem-ação enquanto pequena forma vai de uma ação, de um comportamento ou de um *habitus*

para uma situação parcialmente revelada. Trata-se de uma representação que não é global, mas local; não é espiralada, mas elíptica; não é estrutural, mas acontecimento; não é ética, pois passa a dar lugar a uma comédia. “O signo de composição desta nova imagem-ação é o indício” (DELEUZE, 2009, p. 239).

Dois são os tipos de indício. No primeiro, uma ação, que pode ser um simples gesto, revela uma situação não dada. Nesse sentido, infere-se uma situação a partir de um indício de falta. “Como a situação não é dada por si mesma, o indício é aqui indício de falta, implica num buraco na narrativa e corresponde ao primeiro sentido da palavra “elipse”. (...) É uma imagem-raciocínio” (DELEUZE, 2009, p. 240).

O segundo tipo de indício, corresponde ao indício de equívocidade. Para explicá-lo, Deleuze vale-se do conceito geométrico de elipse. A lei desse indício, para Deleuze (2009, p. 241), traduz-se em: “uma diferença muito pequena na ação ou entre duas ações induz uma enorme distância entre duas situações”. Esclarece ainda que se trata de uma elipse, “no segundo sentido da palavra, já que situações distantes são como um duplo foco. É um indício de equívocidade, ou antes, de distância, e já não de falta” (DELEUZE, 2009, p. 241-2).

É como se uma ação, um comportamento, contivesse uma pequena diferença que basta, porém, para o remeter simultaneamente para duas situações oponíveis ou opostas. As duas situações podem ser tais que uma só seja real e a outra

aparente ou enganadora; mas também podem ser ambas reais; e por último podem permutar-se tão completamente que uma se torne real e a outra aparente e inversamente. (DELEUZE, 2009, p. 241).

Essa modalidade de imagem-ação se expressa, conforme Deleuze (2009, p. 242), “no cinemascopo, na cor, na suntuosidade da *mise en scène* e nos cenários”. A pequena forma, ou A-S-A’, está presente na comédia de costumes, filme de época e filme policial. No filme de época, segundo Deleuze (2009, p. 243), “o traje, o vestuário e até mesmo os tecidos funcionam como comportamentos ou *habitus* e são indícios de uma situação que revelam”. Esclarece ainda que no filme de época e na comédia de costumes, “os *habitus* são inseparáveis das peças de vestuário, as ações inseparáveis do estado dos trajes que constitui a sua forma e a situação daí decorrente inseparável dos tecidos e tapeçarias” (DELEUZE, 2009, p. 243).

A imagem-ação: a pequena forma “tem deveras por signos indícios, que são ao mesmo tempo indícios de falta, como o mostram as elipses brutais na narrativa, e indícios de distância ou de equivocidade, como o mostram a possibilidade e a realidade de súbitas inversões de situação” (DELEUZE, 2009, p. 250).

Em seguida, revemos as explicações de Deleuze para a imagem-ação: pequena forma.

Revendo, à luz de Peirce, a imagem-ação: a pequena forma

Tendo como elemento norteador as reflexões sobre índice, na perspectiva peirceana, anunciadas anteriormente, constatamos que na imagem-ação: a pequena forma, Deleuze nomeia e analisa duas modalidades de sinsignos indiciais, descrevendo dois possíveis efeitos, ou dois possíveis interpretantes para esses signos.

Nesse conjunto de imagens cinematográficas a mente do intérprete é posta em movimento, sob a ação do índice a cada uma delas ou num conjunto menor delas, que não abarca todo o filme, como na imagem-ação: a grande forma. A fórmula ou o modelo é construído e reconstruído com e na sequência de imagens. Deleuze menciona como exemplo, o filme policial, no qual as ações desencadeiam-se às cegas, com pistas, vestígios, que mantêm as situações obscuras até que resvalam por completo com um ou alguns indícios. Deste modo, o intérprete é conduzido, passo a passo, com os índices, ou com as pistas, de embate a

embate, retomando o nível da consciência dual continuamente, mantendo o intérprete alerta, em atenção.

Assim, o fato bruto, o confronto, permite-nos acessar o real de duas maneiras distintas: uma refere-se ao próprio embate, segundidade; a outra, pela qualidade de sentimento, uma vez que a primeiridade está presente na segundidade. Como esclarece Peirce, “a ideia de outro, de não, se torna o verdadeiro pivô do pensamento” (CP 1.324). Isto porque é a compulsão – característica da segundidade – que permite à consciência ir do nível da consciência dual para a sintética.

Com isso, pode-se dizer que pela presença dos índices que propiciam conexão com o real, a mente do intérprete é incitada a adentrar o terceiro nível de consciência, o da consciência sintética, da cognição, do pensamento autocontrolado, pois instaura-se a compulsão externa propícia à passagem da consciência dual, da segundidade, para a sintética, da terceiridade. Estando a consciência no seu terceiro nível, a passagem de um subnível a outro é mais provável, no caso a passagem para o terceiro subnível pode se efetivar, independentemente de ser um indício de falta ou de equivocidade, de acordo com a classificação de Deleuze. No caso, os aspectos qualitativos que os permeiam é que são distintos, propiciando a geração

de interpretantes emocionais também distintos. Nos dois casos descritos por Deleuze, a imagem-ação: a pequena forma prevalece como sinsigno indicial remático.

Em sendo remáticos os efeitos dos dois sinsignos indiciais, a força do índice acentua a possibilidade da consciência sintética instaurar-se, pois com esses efeitos atualiza-se o tecido qualitativo propício e necessário à cognição, como já mencionamos quando tratamos da lei da mente, na perspectiva peirceana.

A fórmula A-S-A' mantém a situação encoberta, escondida em uma combinação de ações. Assim sendo, o filme como um todo pode provocar surpresa, espanto, quando a situação se revela. Isso ocorre, pois nem sempre os intérpretes acompanham o raciocínio necessário – vinculado à lógica formal – para decifrar as pistas.

A grande forma e a pequena forma em “Que horas ela volta?”

“Que horas ela volta?” é um filme brasileiro de 2015, do gênero híbrido comédia/drama, escrito e dirigido por Anna Muylaert, título que abre e encerra o filme e remete o espectador à ausência da mãe.

A narrativa, em tom de crônica social, trata do cotidiano de Val, a imigrante nordestina que se estabelece como empregada doméstica em São Paulo, e sua relação com a família de classe média-alta a quem passa a servir. Depois de 13 anos de dedicação, sobretudo ao filho do casal, Val se vê às voltas com o pedido da filha, deixada em Pernambuco com a avó, de prestar vestibular em São Paulo. Nesses anos todos, a ausência é justo o que une Val à patroa, afinal ela cuida do filho que não é o seu e deixa a filha na terra natal.

O convívio servil que a mantinha num ambiente sem conflitos se rompe com a chegada da filha, Jéssica, cuja presença, nada afeita aos protocolos que a situação da mãe impunha, desestrutura o convívio e aprofunda a distância entre mãe e filha.

As fronteiras que, a princípio, cumpriam a “naturalidade” que caracteriza a relação patrão/empregado, tornam-se visíveis nas atitudes preconceituosas da patroa a quem incomoda a actorialidade da filha da empregada. Bastante conversada, distinta dos padrões esperados de filha de domésticas, Jéssica tem a “petulância” de querer estudar arquitetura na FAU/USP e concorre ao mesmo vestibular com o filho dos patrões.

Dentre as marcas hierárquicas que se materializam quer nas palavras – de um lado, o uso dos pronomes pessoais Senhor(a), Dona; de outro, as constantes quebras de diálogo impostas pela patroa que tem coisas mais importantes para fazer –, quer nos frequentes gestos de servilismo, quer nas roupas que indiciam o abismo social, a diferença inscrita nos espaços de ocupação é notória e, neste artigo, recebe o predomínio do nosso olhar.

Diferentemente da amplitude dos espaços ocupados pelos padrões – sala, suítes, área de lazer com piscina, atelier – o espaço ocupado pela Val é bastante acanhado... não apenas o quarto, mas também a área de serviço. O quarto pequeno, servido de uma janela que dá para uma parede com um vão gradeado, é insuportavelmente quente. Um ventilador velho não dá conta de refrescar e a janela aberta só permite a entrada de pernilongos, não de ar fresco. A área de serviço ou o hall em que seu quarto desemboca acolhe o cachorro da casa e também as paredes não têm pintura recente como os outros cômodos da “casa grande”. Mas é a porta da cozinha a materialização da fronteira entre os personagens.

O conflito que a chegada de Jéssica institui contribui para a reconstrução da relação mãe/filha. O ponto alto dá-se

com a “invasão” da piscina – espaço representativo de classe social elevada, tão caro à patroa. Primeiro por Jéssica que, à sua revelia, foi forçada a entrar pelo filho dos patrões e por um amigo. Tal fato levou a patroa a mandar esvaziar a piscina, alegando a presença de um “rato”. Depois, a invasão pela própria Val que, pela primeira vez, se refresca na água da piscina quase vazia e se liberta... Essa passagem simbólica é determinante da cisão com a patroa e do reencontro com a filha que, juntas, num novo espaço revelado através da janela – uma favela – recomeçam a vida, passando a limpo a distância que as separou por tanto tempo. O resgate se efetiva na vinda do neto, filho de Jéssica, deixado em Pernambuco. Rompe-se, enfim, a pseudo-circularidade anunciada pelo título “Que horas ela volta?”.

Vejamos como atualizar, com o filme, a forma S-A-S’. Há uma situação S dada, que se estende por cerca de treze anos. A empregada Val, imigrante nordestina, convivendo com uma família paulista. Nesse período, ela, distante da filha, que deixou em Pernambuco, acompanha o crescimento – com atenção e carinho – do filho dos patrões, em uma “casa grande”, em São Paulo.

A ação A, que vai provocar a transformação da situação S dada, para outra situação S', é a chegada da filha da empregada Val, na casa dos patrões, para prestar vestibular em São Paulo. A situação S' é a que culmina com a convivência, em família e em um lugar específico, da mãe, a personagem Val, da filha e do neto. A filha já universitária e a mãe não mais empregada doméstica. Uma nova relação mãe/filha, num novo espaço de vivência.

Pois bem, vamos explicitar pequenas formas nesses espaços de vivência. Seleccionamos quatro deles: espaços internos na casa, espaços abertos na nova morada e os espaços construídos pela FAU/USP e pelo edifício Copan.

Todos os espaços internos seleccionados podem ser considerados de grandes dimensões e de pequenas dimensões, quando postos em comparação. Na casa, no pavimento superior, os ambientes são amplos, abertos, como as salas de jantar e de estar, as suítes. Ampla é também a parte com jardim e piscina (Fig. 1), enquanto no pavimento inferior, onde estão localizadas as dependências da empregada – de pequenas dimensões – há uma janela e uma pequena porta, que dá para um saguão quadrangular, com paredes altas por todos os lados, que permite ao usuário ver apenas um pedaço quadrangular do céu.



Figura 1 – O jardim e a piscina da casa em foco⁹

Na planta (Fig. 2) pode-se observar as grandes e as pequenas dimensões dos pavimentos superior e inferior, respectivamente.



Figura 2 – Pavimento superior X Pavimento inferior¹⁰

⁹ Fonte: Reprodução de cena do filme com uso da tecla Print Screen

O espaço físico de grandes dimensões e o outro de pequenas são representações locais, seguindo as explicações de Deleuze sobre a pequena forma. São sinais indiciais e funcionam como pistas, vestígios para que o espectador faça conjecturas sobre a nova situação S' que se delineará. A pequena forma contribui para que a grande forma se instaure.

Para que a situação S' se efetive, novas pistas são dadas com a exibição do edifício Copan¹¹, de Oscar Niemayer (Fig. 3). Ele propõe um novo trajeto por entre os edifícios, rompendo com a linearidade, com a ordenação na divisão do terreno. Segundo Oukawa (2010), o edifício Copan parece sugerir o rompimento com os princípios do loteamento, no centro da cidade consolidada sob tais princípios e em plena expansão da verticalização.

A lâmina esbelta em forma de S que abriga 1.160 unidades habitacionais é feita da justaposição de seis blocos que funcionam como edifícios autônomos (embora, do ponto de vista estrutural,

¹⁰Fonte: Reprodução de cena do filme com uso da tecla Print Screen

¹¹ Segundo Oukawa (2010), Oscar Niemayer foi um dos arquitetos brasileiros de maior notoriedade no século XX e XXI. Suas obras primam pela invenção da forma como instrumento de transformação social. A técnica do concreto armado é usada pelo arquiteto para conferir liberdade e invenção à arquitetura. O edifício Copan veio na contramão da expansão da verticalização da cidade de São Paulo, nos anos 50 do século XX.

configurem-se somente quatro corpos). Sob ela, o embasamento ocupa toda a projeção do lote de geometria irregular e abriga uma galeria que funciona como extensão da rua, com funções de comércio e serviço. (OUKAWA, 2014).



Figura 3 – A sinuosidade do Edifício Copan¹²

Enquanto o edifício Copan exibe-se sinuosamente por entre os outros edifícios que o rodeiam, o lugar da nova morada da personagem – que virá na situação S' – exibe também outro modo de dividir a terra. A janela é ampla e o lugar, numa dança complexa, se mostra ao usuário (Fig. 4). As moradias aglutinam-se, enroscam-se, alternam-se. Por entre as moradias, há escadas sinuosas, estreitas e que sempre levam os usuários para pontos mais elevados.

¹² Fonte: Reprodução de cena do filme com uso da tecla Print Screen



Figura 4 – Uma janela para as moradias que se aglutinam...¹³

As conexões que se estabelecem nesse novo lugar, em certa medida, reverberam a sinuosidade do Copan e também vão ao encontro do espaço de vivência proposto pelo edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, pelo arquiteto Vilanova Artigas (Fig. 5).

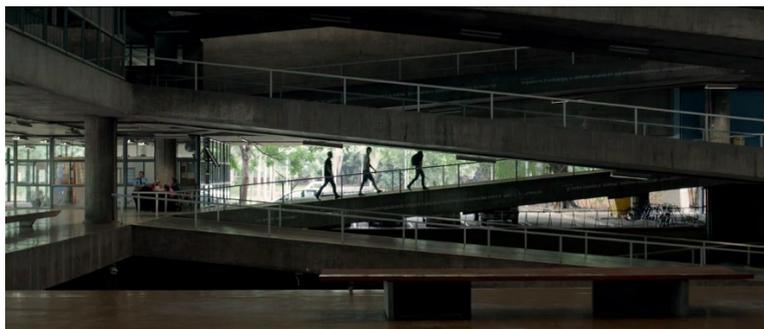


Figura 5 – Novas possibilidades de vivência, de encontros de comunicação¹⁴

¹³ Fonte: Reprodução de cena do filme com uso da tecla Print Screen

O edifício mostra que, por meio de rampas, os usuários têm acesso aos ambientes dispostos nos vários níveis: o dos estudantes, museu e restaurante, o da biblioteca, o dos departamentos e ateliê interdepartamental (AI), o dos estúdios e, finalmente mais acima, o dos espaços disponíveis para as aulas. Para Perrone (2016), o edifício concretiza uma linguagem e uma organização de espaços de uso caracterizado pela socialização dos ambientes, com ampliação de possibilidades de vivência, de encontros e de comunicação.

Essas imagens que permanecem diante do espectador, silenciosas, no caso dos recortes mostrados, são propícias para que os efeitos da “pequena forma”, ou dos sinais indiciais, se efetivem e incitem o pensamento do espectador a delinear a situação S' , mesmo antes que ela se concretize. Os contrastes das dimensões, no caso, e dos modos de relações possíveis nesses espaços físicos, incita à busca por novos espaços de vivência, de comunicação.

¹⁴ Fonte: Reprodução de cena do filme com uso da tecla Print Screen

Considerações finais

Pensar com as imagens, verificar como elas se articulam, nesse caso, implica mostrar como os índices contribuem para a construção de um diagrama, ou uma síntese do filme, apenas com as imagens. A situação S' vai se configurando com essas pistas. Mostramos, no caso do artigo, como se opera a transformação do espaço de vivência. De um espaço ordenado, hierarquizado, com passagens controladas para espaços abertos, que permitem uma maior interação entre os usuários. Para ampliar a análise, ainda nessa relação grande forma e pequena forma, seria interessante explorar também o uso dos objetos, dos mais utilitários aos objetos de arte, bem como das vias de comunicação entre os ambientes constituídas ora de corredores amplos ora estreitos e ascendentes; ora amplos, suaves e comunicativos, também postos no filme como sinais indiciais e contribuindo para delinear a grande forma: S – A – S'.

Completar a análise do filme, portanto, envolveria selecionar outras seqüências de recortes, para cada um dos aspectos considerados relevantes para a consolidação de S'.

Referências

DELEUZE, Gilles. (2009). *A imagem-movimento*. Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. (1990). *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit.

PERRONE, Rafael A. C. (2016) “Vilanova Artigas e o edifício da FAU-USP.” In: *Revista Vitruvius*. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6004>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

OUKAWA, Carolina S. (2010). *Edifício Copan: uma análise arquitetônica com inspiração na disciplina análise musical*. Dissertação de Mestrado. FAU-USP. Orientadora: Anália Marinho de C. Amorim, 211p.

_____. (2014). Edifício Copan, de Oscar Niemeyer. *Revista aU Educação*. Edição 245. Disponível em:<<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/245/edificio-copan-de-oscar-niemeyer-324013-1.aspx>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

QUE HORAS ELA VOLTA? Direção de Barbara Alvarez e Marquinho Pedroso. Produção de Fabiano Gullane, Caio Gullane, Debora Ivanov, Gabriel Lacerda. Roteiro de Anna Muylaert. Produção da África Filmes, Globo Filmes e Pandora Filmes. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=W6QwrhFt8kU>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

Maria Ogécia Drigo é docente e atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), Sorocaba/SP (2016 - 2020). Fez estágio pós-doutoral na Universidade de Kassel, Kassel, Alemanha (2008) e Pós-doutorado pela Escola de Comunicação e Artes na USP (2014). É doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP (2002). Atualmente desenvolve pesquisa sob os auspícios da Fapesp, intitulada Deleuze e Peirce: imagem-movimento e imagem-tempo nas relações entre pensamento e imagem. Publicou Comunicação e cognição: semiose na mente humana, pela Sulina e EdUniso. Publicou também Publicidade no contexto intercultural antes e depois da lei Cidade Limpa e Aulas de semiótica peirceana, pela Annablume, em coautoria com Luciana Coutinho Pagliarini de Souza. Contato: maria.ogécia@gmail.com

Luciana Coutinho Pagliarini de Souza é Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), Sorocaba/SP (2016 - 2020). Fez estágio pós-doutoral na Universidade de Kassel, Kassel, Alemanha (2008). É doutora e mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP (2002). Lidera o Grupo de Pesquisa em Imagens Midiáticas - GPIM (Base CNPq). Publicou A trama do texto e imagem: um jogo de espelhos, pela Annablume. Publicou também, em coautoria com Maria Ogécia Drigo, Publicidade no contexto intercultural antes e depois da lei Cidade Limpa e Aulas de semiótica peirceana, pela Annablume. Contato: luciana.souza@prof.uniso.br

GRITOS E SUSSURROS: PARA UMA SEMIÓTICA DO CAMPO DO AUDÍVEL

Ivan Capeller

...ce seul objet dont le néant s'honore
Mallarmé

Introdução: campo do audível e teoria da linguagem

O presente ensaio pretende repensar as relações entre os elementos mimético e semiótico da linguagem através do campo do audível, isto é, a partir daquilo que os sons e a escuta nos informam acerca da correlação entre os processos de codificação e de significação da linguagem e as formas de repartição social dos campos do visível e do dizível, vale dizer, suas visibilidades e seus enunciados.

A tradicional dualidade estabelecida entre o campo do verbal e o campo do visual, entre o domínio da palavra e o da imagem, silencia a presença dos sons e o papel da escuta em processos semióticos não-musicais, além de desconsiderar completamente as possibilidades de tradução intersemiótica inerentes não só à esfera do discurso verbal, mas também a todo tipo de fenômeno sinestésico em que palavras, imagens e sons se articulam na geração e produção de sentido.

Essas possibilidades de articulação do sentido já haviam sido postuladas por Walter Benjamin em dois textos do início dos anos 1930 que até agora foram relativamente negligenciados, *A Doutrina das Semelhanças* e *Sobre a Faculdade Mimética*, que discutem as relações entre o elemento mimético e o elemento semiótico no surgimento e desenvolvimento da linguagem. Para Benjamin, quando o signo é pensado como um mero instrumento de comunicação, recalca-se o potencial mimético presente nas faculdades sinestésicas da linguagem, já que fenômenos de correspondência e semelhança miméticas (de ordem sensível ou extra-sensível) podem estar presentes no desenvolvimento filo e ontogenético da linguagem de forma muito mais poderosa do que o fenômeno da significação por convenção. Assim, faz-se necessária uma teoria da linguagem radicalmente anti-funcionalista em que a arbitrariedade convencional do signo seja deslocada da sua função estruturante habitual:

(...) Se a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos, é imperioso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência, a certas ideias contidas nas teorias onomatopaicas em sua forma mais crua e primitiva. (...) A chave, que pela primeira vez torna essa tese transparente,

está oculta no conceito da semelhança extra-sensível. Se ordenarmos várias palavras de diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro. (BENJAMIN, 1987, 110-111)

A doutrina benjaminiana das correspondências (ou semelhanças) extra-sensíveis, em contraposição à ênfase sistêmica nos aspectos paradigmático-sincrônicos que estruturam as diversas línguas, aponta para a dimensão sintagmático-diacrônica da linguagem como um processo sinestésico em que a produção mimética de semelhanças não representa apenas certo tipo de articulação específica de um significante a um significado, como a onomatopeia, mas a reconfiguração incessante de três pares possíveis de oposição que atravessam as diversas línguas em si mesmas e entre si, isto é, tanto intra quanto intersemioticamente:

É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível. A mais importante dessas ligações é talvez a última, entre a palavra escrita e a falada. Pois a semelhança que nela prevalece é comparativamente a menos sensível de todas. E

também a que foi alcançada mais tarde.
(BENJAMIN, 1987, 111).

A passagem da intenção significante às suas formas de expressão, oral ou escrita, altera incessantemente o limiar entre os campos do pensável, do visível e do dizível. Entre a semelhança sensível concreta e a convenção simbólica abstrata, as imagens e os sons estabelecem com as ideias inúmeras relações de correspondência e de analogia extra-sensível que se sedimentam nos enunciados da linguagem oral e na visibilidade dos signos da linguagem escrita. A fonologia e a grafologia podem ser pensadas, assim, como um estudo diacrônico dos sedimentos que o pensamento analógico deposita ao longo dos séculos na linguagem:

A grafologia nos ensinou a reconhecer em imagens de manuscritos que o inconsciente do escritor se esconde nelas. Pode-se supor que o processo mimético que se expressa desta forma na atividade do escritor foi, nas épocas remotas em que a escrita surgiu, da maior importância para o ato de escrever. A escrita se tornou, assim como a linguagem, um arquivo de semelhanças e correspondências extra-sensíveis. Mas este aspecto da linguagem, assim como da escrita, não se desenvolve em isolamento do seu outro aspecto semiótico. De fato, o elemento mimético da linguagem pode, como uma chama, se manifestar apenas através de algum tipo de suporte. Este suporte é o elemento semiótico.

Assim, o nexo de sentido das palavras ou frases é o suporte através do qual, como num relampejo, a semelhança aparece. Pois sua produção pelo homem - assim como sua percepção por ele - é em muitos casos, e particularmente no mais importante, ligada a este relampejo. É um frêmito. Não é improvável que a rapidez em escrever e ler potencialize a fusão do semiótico e do mimético na esfera da linguagem. (BENJAMIN, 2005, 722)¹⁵.

E em um breve apêndice à *Doutrina das Semelhanças*, Benjamin nos adverte para o fato de que

o dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão a que estava sujeito o homem de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança. E a faculdade extinta de tornar-se

¹⁵ Minha tradução a partir da versão inglesa do texto “On the [Mimetic Faculty]”, in *Selected Writings, Vol.2 (Part 2) 1931-1934* (M. W. Jennings, editor), Belknap Press, Harvard, pp. 720-722 (2005) e que reproduzimos a seguir: “Graphology has taught us to recognize in handwriting images that the unconscious of the writer conceals in it. It may be supposed that the mimetic process which expresses itself in this way in the activity of the writer was, in the very distant times in which script originated, of utmost importance for writing. Script has thus become, like language, an archive of nonsensuous similarities, of nonsensuous correspondences. But this aspect of language, as well as of script, does not develop in isolation from its other, semiotic aspect. Rather, the mimetic element in language can, like a flame, manifest itself only through a kind of bearer. This bearer is the semiotic element. Thus, the nexus of meaning of words or sentences is the bearer through which, like a flash, similarity appears. For its production by man - like its perception by him - is in many cases, and particularly the most important, tied to its flashing up. It flits past. It is not improbable that the rapidity of writing and reading heightens the fusion of the semiotic and the mimetic in the sphere of language”.

semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças. (BENJAMIN, 1987, 113.)

Benjamin descortina um vasto panorama das relações entre a linguagem e a história em que as propriedades miméticas da linguagem são progressiva e gradualmente soterradas por suas funções semióticas propriamente “comunicacionais” enquanto os aspectos formais da língua, entendida como código, se tornam preponderantes. Porém, consagrado pela hegemonia cultural das línguas verbais e seu primado epistemológico como objeto de estudo central da linguística e da semiologia, o binarismo da polarização conceitual entre o oral e o escrito elide o fato de que esta oposição é apenas o correlato intrasemiótico de uma oposição intersemiótica de espectro bem mais amplo. Isto porque tanto a oralidade como a escrita são formas verbalmente codificadas de articulação significante do audível e do visível ao dizível; mas há formas de significação capazes de reconfigurar as possíveis correspondências entre estes três campos de expressão sem que os processos miméticos de produção analógica de semelhanças sejam necessariamente soterrados ou fossilizados por camadas de convenções simbólicas

sedimentadas em extratos linguísticos compostos por determinada mistura de enunciados e visibilidades.

Faz-se necessária, assim, uma concepção da linguagem capaz, não só de expandir seu campo de investigação em direção aos códigos e dispositivos não-verbais de geração de sentido, mas, sobretudo, capaz de escavar a dualidade conceitual entre as palavras e as imagens, imantada pela própria centralidade epistêmica das línguas e códigos verbais em nossa cultura, de modo a desvelar o campo do audível como o terceiro excluído da dupla articulação postulada por Saussure (imagem acústica + ideia). Assim, aquém da tríade linguística do falado, do escrito e do pensado, em que os paradigmas do pensável codificam os sintagmas do dizível e do visível, emerge a tríade semiótica que entrelaça sinestesticamente o audível ao visível e ao dizível: imagens, palavras e sons estabelecem entre si séries de correspondências miméticas, sensíveis ou extra-sensíveis, motivadas ou não, que se situam em extratos de articulação pré-significante, contra-significante ou pós-significante, provocando abalos e perturbações “sísmicas” na relativa estabilidade das camadas mais superficiais de enunciação do discurso.

Além da importância específica que adquirem, nesta perspectiva teórica, os estudos do som e a pesquisa sobre o campo do audível, deve-se ressaltar também a inevitável passagem de uma lógica binária, baseada no modelo verbal da dupla articulação, a uma lógica ternária que multiplica as possibilidades de dupla articulação (palavra/imagem e vice-versa, palavra/som e vice-versa, som/imagem e vice-versa...) inserindo-as em um movimento de incessante re-elaboração sintagmática dos signos que não é estranho à concepção peirceana da semiótica como noética, isto é, como um processo lógico em que o pensamento faz e desfaz a trama de representações que determina os seus próprios objetos em um movimento contínuo que atravessa intra e intersemioticamente todos os signos, línguas e códigos.

A teoria da linguagem de Benjamin se aproxima da concepção triádica de Peirce em um ponto muito específico: sua doutrina das correspondências pressupõe a mesma possibilidade de passagem contínua, analógica, entre diversos campos de expressão, códigos linguísticos e signos específicos. A travessia destes limiares, para Benjamin, é material e mimética, cinestésica e sinestésica, sujeita ao acaso lúdico das múltiplas possibilidades significantes de associação das ideias. Já para Peirce, uma tipologia das

funções sgnicas pode ser apenas o resultado de dedução lógica derivada da iteração entre as categorias fenomenológicas da experiência (*primeiridade, secundidade, terceiridade*) e as categorias conceituais do processo de significação (*representmen, objeto, interpretante*). O próprio processo de significação é pensado como a passagem contínua, seguindo um trajeto rigorosamente semiológico, de possibilidades de articulação pr-significantes mais ou menos vagas (*hipossemas*) ao estabelecimento de um circuito hermenutico polissmico de enunciados e assertivas mais ou menos adequadas ao(s) seu(s) objeto(s). Com isto, a imitação por semelhança mimética se encontra aparentemente regulada em um sistema de geração de signos que também não deixa de privilegiar os modos verbais de enunciação em relação aos modos sonoros e visuais de expressão.

A aplicação desta semiológica do pensamento ao campo do audível possibilita repensar a tensão apontada por Benjamin entre o elemento mimético e o elemento propriamente semiótico de qualquer língua ou código na medida mesma em que esta tensão não pode ser plenamente pensada apenas no interior das línguas verbais ou mesmo, intersemioticamente, entre o campo dos enunciados e o

campo das visibilidades. Considerado em suas brechas e fissuras como um campo de geração de sentido mais instável e menos codificado que os campos do visível e do dizível, o campo do audível expõe mais claramente a dicotomia ou tensão inerente à constituição da própria faculdade humana da linguagem, sobretudo ao passar pelo crivo rigoroso da lógica semiótica de extração peirceana.

Destas fissuras, aquela que cinde nossos modos de escuta em uma tripartição que condiciona nossa própria audição deveria ser objeto de maior atenção por parte dos estudiosos da linguagem e da comunicação.

Escuta tripartite e semiótica do audível

Em *Matrizes do Pensamento e da Linguagem*, Lucia Santaella resalta a correspondência entre as três categorias fenomenológicas da experiência de Peirce e os três modos de escuta postulados por Michel Chion, em sua *Áudio-Visão*:

Michel Chion (...) estabeleceu três atitudes de escuta diferentes que apontam para objetos diferentes: a escuta causal, a escuta semântica, e a escuta reduzida. Uma vez que as correspondências com as categorias peirceanas aí saltam à vista (...) inverterei a ordem para (1) escuta reduzida, (2) escuta causal e (3) escuta semântica. (...) Chion (...) estabelece uma tríade

que, embora não esteja diretamente baseada em Peirce, apresenta uma correspondência perfeita com suas categorias, tomando como eixo da classificação o comportamento que o ouvinte assume no ato da escuta. (SANTAELLA, 2005, 85-86).

Embora haja muitas outras tipologias do campo do audível, baseadas no ouvir e na escuta tanto quanto nas características intrínsecas aos sons, a tipologia proposta por Chion tem o mérito de não subordinar a escuta e o campo do audível a critérios epistêmicos cognitivistas que pensam a partilha do audível em termos de maior ou menor complexidade organizacional dos sons, considerados em si, ou da escuta considerada em sua maior ou menor capacidade como *interpretante* emotivo, energético ou intelectual dos sons. Isto porque tais critérios projetam sobre o campo do audível, em função do convencionalismo simbólico que estrutura qualquer processo de codificação, o mesmo recalque das faculdades mimético-sinestésicas da linguagem analisado por Benjamin a propósito de outros campos de expressão.

No caso do campo do audível, é a música que funciona como um paradigma linguístico, codificador de *legi-signos* de terceira ordem, em todas as suas configurações culturais mapeáveis. Trata-se, porém, de um

paradigma muito problemático se comparado aos paradigmas linguísticos e semióticos que regulam a partilha do que é dito e do que é visto. A música é o gênero de expressão sinestésico e mimético por excelência, baseado na materialidade acústica do fenômeno da ressonância simpática e na primeiridade de seus efeitos emotivos de caráter icônico. Não por acaso, a história da música apresenta diversos anacronismos em relação à história da literatura e das artes plásticas, tanto em termos estéticos (presença do barroco Bach em pleno classicismo setecentista, presença do romântico Wagner durante a voga impressionista e naturalista do final do século XIX¹⁶) quanto em termos propriamente semiológicos, já que a música é a última das belas artes a ser codificada e regularizada em uma poética representacional ideal e a que o foi menos plenamente, sobretudo no campo da semântica musical.

Por que o campo do audível não se organiza, semiologicamente falando, com a mesma precisão e rigor estrutural verificáveis nos campos do dizível e do visível?

Porque o campo do audível, mesmo quando duplamente articulado por um código musical, é cinestésica

¹⁶ Ver CARPEAUX, Otto Maria: Uma nova história da música, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1967. p. 85.

e sinestesticamente encoberto pela proliferação de enunciados e visibilidades que elidem quase por completo a perspectiva de uma terceiridade autônoma a si (que seria a possibilidade da assim chamada música pura) - quase sempre capturada tanto pela oralidade da fala, do canto e da canção, quanto pelo campo das visibilidades na atribuição das vozes aos corpos e na sincronização destes últimos pelo movimento, pelo ritmo e pela dança.

No entanto, entre enunciados e visibilidades, uma semiótica do audível pode ser pensada a partir de um conceito expandido de música que funciona como paradigma para vários modos de organização autônoma dos sons. A solução é engenhosa, na medida em que permite demonstrar como a própria história da música, a partir da dissolução do sistema tonal na segunda metade do século XIX, começa a reduzir suas estruturas sonoras em configurações hipossêmicas de segunda ou de primeira ordem. Com isto, estruturas sonoras compostas ou propostas por compositores de música concreta, eletrônica e eletroacústica, podem ser deduzidas e localizadas no campo do audível (e também correlacionadas aos campos do visível

e do dizível) em aplicação rigorosa dos princípios semiológicos de Peirce¹⁷.

Já a perspectiva apontada pela correspondência das três categorias fenomenológicas da experiência de Peirce com os três modos de escuta de Chion engendra uma semiótica do audível que não exclui o som organizado musicalmente, mas não está necessariamente imantada pela organização musical dos sons como interpretante intelectual supremo do campo do audível. A escuta reduzida pode nos remeter a estruturas sonoras musicalmente pensadas por Xenakis ou John Cage, mas também pode nos remeter ao trabalho de captação e mixagem de sons para o cinema ou a situações em que não somos capazes de identificar e localizar os sons que nos rodeiam ou de distinguir o caráter real ou imaginário de suas fontes; a escuta causal pode nos remeter ao timbre de determinados instrumentos ou à voz de determinados cantores, mas também nos ajuda a identificar os ruídos do cotidiano e as vozes de nossos interlocutores ao telefone; a escuta semântica pode muito bem se referir à audição de estruturas musicais complexas, mas também se

¹⁷ Ver SANTAELLA, Lucia: *Matrizes da Linguagem e Pensamento – sonora, visual, verbal*, Ed. Iluminuras, São Paulo, 2005, pp. 97-184.

refere à oralidade e à centralidade da fala verbalmente organizada para a comunicação humana.

Ainda mais importante é a constatação de que a tripartição do campo do audível a partir da escuta revela, no interior do seu próprio campo, os mesmos processos de recalque presentes na doutrina das correspondências de Benjamin: apenas a escuta reduzida desvela a primeiridade do campo do audível enquanto tal, já que a escuta causal já se encontra em relação com a secundidade indicial do que se apresenta e pode ser visível, enquanto a escuta semântica está atrelada à terceiridade dos fonemas e das notas musicais enquanto elementos significantes capazes de formar cadeias de enunciação que se organizam em discursos verbais ou sintagmas musicais.

O campo do audível encontra-se, portanto, fissurado em três possibilidades distintas de organização da experiência dos sons que correspondem às três categorias peirceanas da experiência sensório-cognitiva: à **terceiridade**, corresponde uma escuta semântica que ativa os interpretantes necessários à decodificação auditiva de mensagens verbais ou musicais; à **secundidade**, corresponde uma escuta causal em que os sons atuam como traços ou índices da presença de uma fonte (causa) real ou

imaginária, visível ou não; e à **primeiridade**, corresponde uma escuta reduzida às variações de intensidade e de frequência dos sons em sua modulação e propagação ambientes.

Fissuras da partilha do audível

A correspondência entre os três modos de escuta de Chion e as três categorias de Peirce delinea uma semiótica do audível que permite compreender como o componente gerativo da linguagem verbal recobre este campo através da escuta semântica. No entanto, o campo do audível apresenta enorme instabilidade semiótica e um potencial mimético e sinestésico capaz de adquirir propriedades contra ou pós-significantes imprevisíveis. Por isto, as fissuras constantes do campo do audível desvelam a tensão entre o mimético e o semiótico no interior da linguagem: mesmo uma semiótica entendida como noética é incapaz de englobar todos os aspectos morfológicos do campo do audível e de mapear com precisão as linhas que recortam os seus diversos extratos e camadas de articulação expressiva. Quando não se deixa atrelar por completo ao campo dos enunciados através da oralidade, ou ao campo das visibilidades através dos efeitos de sincronidade audiovisual, o campo do audível é o mais resistente e ruidoso fator de contrassignificação

conhecido: o grito é contestação à oralidade da palavra, assim como a dissonância é uma contestação à harmonia potencial dos sons e o ruído é contestação ao silêncio inquietante das imagens.

Assim, a formulação de uma teoria da linguagem articulada ao campo do audível depende ainda de uma teoria da *mimesis* como um elemento não só suplementar ao sentido, mas que também necessita de regulação política e cultural em nível suprassemiótico. Podemos encontrar o princípio desta teoria na estrutura tripartite d'*A Partilha do Sensível* de Jacques Rancière. Apesar da ênfase tradicional na dimensão visual e verbal das artes e da linguagem, o campo do audível insinua-se constantemente nos três regimes de partilha do sensível de Rancière de uma forma contraditória: sob a forma do ruído e do grito, destruindo a ordem racional da palavra, regrada pelas artes da oratória e da retórica, mas, sob a forma do coro e da regra coreográfica, sincronizando o corpo do cidadão à lei da *pólis* e oferecendo uma alternativa política e cultural à mímica teatral e seus simulacros¹⁸.

¹⁸ Gustavo Celedón foi talvez o primeiro a apontar a possível relação entre a estética de Rancière e certas questões próprias ao campo do audível.

Deve haver, portanto, uma partilha do audível, em correlação com os regimes de partilha do visível e do dizível, a ser pensada em função da *mímesis* como um problema social e político, pois a tripartição do sensível em distintos regimes de organização e distribuição de enunciados e de visibilidades – o ético, o poético-mimético e o estético - está ligada ao fato de que a instabilidade mimética não é facilmente controlável por nenhum tipo de codificação estética e/ou semiótica:

A mímesis não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. (RANCIÈRE, 2005, 31-32).

A questão de uma potencial proliferação contagiosa de enunciados politicamente incontroláveis através dos sons, da música e da dança, pode implicar questões de ordem ontopolítica tão ou mais importantes que a questão da maior ou menor fiabilidade cognitiva das imagens e das palavras. A tardia hegemonia cultural da música como o paradigma ideal de organização cognitivo-semiótico dos sons, porém, é

um problema recorrente às diversas tentativas de esboçar uma semiótica do audível.

Talvez seja por isto que o relativo atraso da música, em relação às artes plásticas e à literatura, na produção de uma poética musical dos sons capaz de regular sua expressividade mimético-sinestésica (a teoria tonal da harmonia) escape inteiramente à análise de Rancière acerca da constituição do regime poético-mimético das artes. No entanto, as discrepâncias e anacronismos da história da música, analisados a partir das fissuras do audível que a escuta tripartite revela, nos oferecem as melhores evidências acerca das relações entre o mimético e o semiótico não só no campo do audível como também em relação à linguagem em geral.

Em todo caso, a solução de Rancière para o problema do estatuto ontopolítico da obra de arte enquanto regulação codificada da *mimesis* demonstra a lógica contínua e recorrente de contenção (regime ético), codificação (regime poético) e disseminação (regime estético) de enunciados e visibilidades não só no campo do sensível, mas, sobretudo, no campo do pensável: “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de

pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2005, 13).

Esta solução se aproxima da lógica triádica de Peirce por seu caráter ordinal, recursivo e inclusivo. Isso não quer dizer, no entanto, que o estabelecimento de correspondências e de semelhanças entre a semiótica como noética e a partilha do sensível implique a demonstração circular de uma suposta identidade conceitual entre pensamento semiótico e pensamento estético, pois isto equivaleria precisamente ao recalque do elemento mimético - caro à reflexão estética - pelo elemento semiótico da linguagem. Como resultado da tensão inerente ao mimético e ao semiótico em todo e qualquer fenômeno de linguagem, possíveis correspondências (sensíveis ou extra-sensíveis) entre as tríades de Peirce, Chion e Rancière, não determinam necessariamente identidades de forma ou conteúdo entre os elementos que as compõem: há apenas isomorfia serial e homologia estrutural, e a estrutura isomórfica do processo de significação permite revelar as semelhanças e diferenças entre o campo do audível e os campos do visível e do dizível. Trata-se da configuração de um jogo de semelhanças e de diferenças, entre as tríades, a

partir de certo movimento do sentido em torno da linguagem (e da linguagem em torno do sentido) que é comum às três séries: este movimento é próprio do componente transformacional da linguagem e suas instâncias pré-significantes, contra-significantes e pós-significantes.

Na tríade de Chion, é a própria terceiridade da linguagem que é, ao mesmo tempo, fundamento e finalidade do escutar, em uma circularidade cognitiva que permite, justamente, a extraordinária correspondência ressaltada por Santaella com a tríade peirceana e uma descrição minuciosa da passagem das instâncias pré-significantes da escuta (redução fenomenológica do ouvir, causalidade indicial dos sons) a instâncias de escuta plenamente significantes (escuta estrutural da língua, escuta estrutural da música).

Já a tríade de Rancière desloca as instâncias pré-significantes do sensível para a primeiridade do regime ético e postula a secundidade como o regime poético-mimético da representação sensível, isto é, das visibilidades, em um movimento que corrobora a associação feita por Santaella entre a secundidade peirceana e o primado indicial das imagens e da visualidade.

Quanto às possíveis correspondências entre o regime estético de Rancière e a terceiridade peirceana, atinge-se

aqui o próprio cerne da questão levantada por Benjamin acerca do recalque do mimético pelo semiótico na teoria da linguagem: entre o estético e o semântico, a resistência do primeiro à absorção completa pelo segundo, absolutamente patente no caso das linguagens musicais, representa ao mesmo tempo um avanço e um recuo em relação às ambições cognitivas da linguagem. Recuo expresso pela sua resistência à semantização completa, abrindo uma fissura entre forma e conteúdo e expondo a materialidade do plano de expressão significante; e avanço, na medida em que esta mesma resistência permite a rápida passagem a um regime estético contra ou pós-significante em que a adequação entre enunciados e visibilidades não é mais garantida pelos códigos da representação poético-mimética habituais, devendo ser constantemente reinterpretada:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. (...) Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela

denominação confusa de modernidade.
(RANCIÈRE, 2005, 33-34)

Com isto, ressaltam-se os aspectos contra e pós-significantes da partilha estética do sensível, aproximando a noção de terceiridade peirceana do caráter aberto e dinâmico do seu componente transformacional e superando a fantasia epistemológica de um interpretante final da linguagem capaz de encerrar o processo universal de semiose em uma derradeira enunciação significante.

Ao entrecruzarmos a escuta tripartite com os regimes de partilha do sensível, podemos ampliar e aprofundar o recorte do campo do audível que o recurso à semiótica de Peirce já nos permitira esboçar. Como a lógica ordinal e recursiva da semiótica peirceana postula que qualquer elemento de uma tríade, seguindo-se a ordem das três categorias fenomenológicas da experiência, pode ser decomposto ternariamente em um número indefinido de vezes, aplicamos recursivamente os três regimes de Rancière às três escutas de Chion, atravessadas pelas três categorias fenomenológicas de Peirce, obtendo um quadro semiótico das fissuras do campo do audível legível verticalmente, a partir dos seus modos de escuta, ou horizontalmente, a partir dos seus regimes de partilha:

<i>Partilha do audível/modos de escuta</i>	Escuta reduzida (1ª) Representâmen	Escuta causal (2ª) Objeto	Escuta semântica (3ª) Interpretante
Regime ético de modulação e propagação dos sons (1º)	Objetos sonoros: Variações de frequência, fase e amplitude das ondas sonoras. (Música concreta e música eletroacústica).	Voz como objeto: Vocalização, fonação, entonação. (Fonoaudiologia, Psicanálise).	Música modal: Ruídos, timbres, linguagens. (Etiqueta, Sociologia, Antropologia).
Regime poético/mimético de codificação e representação dos sons (2º)	Sinais de áudio: Fixação, edição e mixagem de pistas de áudio. (Som direto X Dublagem e som monaural X estéreo).	Voz como canto: Épica, Lírica, Dramática (Récita, Poética).	Música tonal: Gêneros, estilos, autores. (Ritmo, Melodia, Harmonia).
Regime estético de disseminação e interpretação dos sons (3º)	Trilhas sonoras: Ambientes, instalações, instrumentos sonoros. (Sonoplastia e <i>Sound Design</i>).	Voz como fala: Dicção, prosódia e sotaque. (Linguística, Elocutória).	Discurso: Enunciação, persuasão, interpretação. (Oratória, Retórica e <u>Hermenêutica</u>).

Tabela 1: Semiológica do campo do audível

Gritos e Sussurros

Neste quadro do campo do audível e de suas fissuras, som e linguagem se articulam em torno de vozes, música e ruídos - ambientes ou não. Trata-se da mesma tripartição do campo do audível comumente utilizada para as pré-mixagens das pistas de som de qualquer filme, precisamente denominada pelos engenheiros de mixagem de som *D, M & E*, (Diálogos, Música & Efeitos). Isto não implica necessariamente transformar o cinema em um novo paradigma do campo do audível capaz de substituir o paradigma musical e suas insuficiências e anacronismos. Significa, antes, que o cinema, assim como as vanguardas musicais do século XX, não só explorou o campo do audível até os limites hipossêmicos da primeiridade peirceana, como também presidiu a um inaudito processo de expansão e dilatação do campo do audível em direção a insuspeitas fronteiras estéticas; e enquanto o cinema sonoro se constituiu a partir da experiência e da prática de novas possibilidades de escuta, a teoria musical das vanguardas forneceu o conhecimento e os conceitos referentes à expansão do campo do audível que permitem mapeá-lo a partir de uma abordagem simultaneamente semiótica e estética.

O extrato mais primário da escuta reduzida refere-se à ética da modulação e da propagação dos sons, abrangendo fenômenos aparentemente díspares como a lei do silêncio ou o direito à livre manifestação em áreas públicas. A escuta reduzida é a redução fenomenológica do campo do audível a variações de frequência, fase e amplitude dos sons, percebidas como variações em sua altura, volume e localização espacial, em um nível pré-significante de produção de **objetos sonoros** que, considerados como puros *quali-signos*, só foram realmente descobertos pela música concreta e eletroacústica do último século.

Sinais de áudio são *representâmens* sonoros que não estabelecem nenhuma relação formal de codificação entre si. Em sua condição de *sin-signos*, já induzem à secundidade do som como um duplo imaginário de uma suposta fonte ou causa. Seu destacado potencial de geração de ruído e de incômodo sonoro (baseado na amplificação elétrica através de alto-falantes) exige o domínio de técnicas e práticas codificadas de modulação, transmissão e reprodução amplificada, e seus interpretantes são as próprias grandezas físicas de um som: frequência e comprimento de onda (emotivo), volume e intensidade relativa da onda

(energético) e a própria forma de onda analisada como tal (intelectual).

. A arte de configurar e reconfigurar os sons através de sinais de áudio, analógicos ou digitais, às vezes é denominada de sonoplastia ou de *sound design*. Embora parciais e limitadas, as possibilidades de estetização da escuta reduzida em um nível terceiro estão ligadas às funções significantes, auxiliares à enunciação e à visualização, de que certos sons, musicais ou não, se revestem com grande expressividade mimética e eficácia semiótica em uma enorme variedade de gêneros de espetáculo: montagens teatrais, filmes e desenhos animados oferecem uma palheta de sons – como efeitos de caráter muitas vezes acentuadamente gráfico, **trilhas sonoras** incidentais e ambientes – que não atuam como um código de expressão autônomo, mas como *legi-signos* que podem ser replicados e que são auxiliares aos processos visuais e/ou verbais de significação em curso.

No entanto, a mais importante característica do *sound design* dos filmes sonoros, do ponto de vista de uma semiótica expandida do campo do audível, é a necessidade de sincronizar as vozes aos corpos moventes através da sincronização labial. Longe de ser apenas um efeito ou

truque técnico, o *lip-sync* revela o papel central da voz como um objeto privilegiado da escuta. A voz é o objeto causal por excelência da escuta na medida em que a própria fisiologia de nossa audição demonstra que nossos ouvidos foram formados e estão afinados para ouvir com precisão todo o espectro de frequências de voz, emitidas pelo ser humano, nas mais precárias condições acústicas de percepção. Assim, dentro e fora do cinema, as vozes são o mais importante objeto de escuta para o ser humano e isto não só por razões cognitivas ligadas à terceiridade peirceana; e embora a escuta causal possa ser relacionada a um número infinito de possíveis objetos sonoros, sua mais importante propriedade é a de se conectar à voz humana de pelo menos três formas diferentes: icônica, indicial e simbólica.

A **voz como objeto** está ligada à eticidade pré-significante de suas qualidades *icônicas*. Seus objetos imediatos referem-se ao fluxo de variações vocais (modulação, entonação, vocalização) que são objeto de estudos da fonoaudiologia; o silêncio, considerado como um objeto sonoro, é um dos seus mais eloquentes testemunhos. Seus objetos dinâmicos pertencem ao campo da psicanálise e evidentemente necessitam de interpretação. “Gritos e

Sussurros” (como no filme homônimo de Ingmar Bergman) podem ser considerados os signos icônicos opostos que delimitam os contornos deste campo específico de objetos sonoros.

A **voz como canto** é o mais importante objeto sonoro no que se refere às relações da voz com a linguagem. Na interseção entre a escuta causal e o regime poético-mimético dos sons, exatamente a meio caminho entre o mimético-expressivo e uma semiótica plenamente codificada, musical e/ou verbal, o canto é este objeto do campo do audível candidato ao posto de constante universal da escuta, pois não há cultura em que a função vocal não seja fortemente marcada por *índices* quase-musicais relativos ao seu timbre e sua afinação, bem como seu solfejo, as escalas que porventura utiliza e os temas e estrofes que compõem seu repertório. O complexo fenômeno da oralidade se manifesta precisamente nesta lírica etno-musicológica que tem por objeto imediato o canto enquanto passagem sinestésica do sonoro ao verbal com forte carga imagética e mimético-expressiva. Seus objetos dinâmicos constituem a imensa gama de modos poético-musicais de expressão cultural que entrecruzam o audível aos enunciados e visibilidades de determinado

discurso, e a famosa tripartição aristotélica das formas de *mimesis* (épica, lírica e dramática) é a primeira tentativa de síntese intelectual dos seus possíveis *interpretantes* em um sistema unificado como *Poética*

A **voz enquanto fala** é o objeto central da escuta causal em seu nível terceiro, propriamente *simbólico*. Seu objeto imediato é a língua como tal, considerada como um código abstrato, e seus objetos dinâmicos são os componentes extra-discursivos da fala embebidos na materialidade sonora das vozes. Um nível de apreensão estético menos semantizado de escuta ainda não se interessa aqui pelo sentido do discurso e suas múltiplas interpretações, interessando-se antes por uma elocutória que permita localizar uma determinada fala, em termos socioculturais, a partir dos seus índices sonoros concretos: sua dicção, prosódia e sotaque.

Vozes que cantam e vozes que falam são objetos sonoros que se situam no limite do campo do audível e na interface com o campo do visível e da linguagem. Metáforas consideradas como imagens poéticas, por exemplo, estão no fulcro deste processo já que nunca se constituem em formas puramente verbais ou visuais de expressão, disseminando-se sobretudo através de sua maior ou menor ressonância oral (e

audível) na sociedade. Mas o campo do audível também é capaz de gerar códigos de expressão autônomos, chamados em nossa cultura de “música”. O conceito de escuta semântica deve, portanto, responder tanto por uma semiologia da música quanto por uma semiologia das línguas verbais (ou linguística): a música tradicionalmente entendida como “pura combinação de sons” situa-se sob o influxo do regime poético-mimético e sob a égide da escuta semântica. A história da música mostra como foi longo o processo de estabelecimento de uma poética autônoma do campo do audível, pois a maior parte das manifestações sonoras rotuladas como **música modal** ainda está inteiramente envolvida por uma eticidade cultural específica que provê o campo do audível com suas próprias formas de expressão, geralmente ligadas à transmissão verbal dos seus mitos e/ou à execução gestual (e visual) dos seus ritos. A primeiridade icônica que caracteriza este tipo de música é certamente o fator responsável por sua forte coloração étnico-folclórica, enquanto sua eticidade estritamente regulada mantém as intensas qualidades sensoriais e miméticas do campo do audível em um estado de contenção permanente. Em termos semânticos, as ideias musicais presentes neste estágio são *remas*, ainda dependentes de

certo número de expressões verbais e/ou visuais, cujos *interpretantes* estão fora do campo do audível: regras de etiqueta e de educação ligadas a determinada cultura podem configurar um primeiro conjunto de *interpretantes emotivos* de algum material musical: sua maior ou menor pertinência a diferentes ocasiões sociais, o tipo de emoção que deve provocar segundo as convenções culturais do local, o maior ou menor prestígio de um estilo particular de música em uma sociedade específica em dado momento histórico, etc. Um segundo conjunto de *interpretantes energéticos* configuraria a sociologia de um gênero específico de música, descrevendo o mais completamente possível seu contexto sociocultural, delineando o seu desenvolvimento histórico e avaliando o seu lugar apropriado na história da música. Os *interpretantes finais* pertenceriam a uma antropologia geral da música cujos três principais objetivos seriam fornecer uma visão geral da história de todas as formas de música, formular uma teoria geral dos sons e da música (como o fez Pierre Schaeffer em seu *Traité des Objets Musicaux*) e enunciar o encerramento do campo do audível na demonstração de sua correspondência final com os campos do visível e do dizível.

A óbvia impossibilidade de obtenção de tal interpretante final do campo do audível é uma demonstração *a contrario sensu* da necessidade estrutural do anacronismo entre a história da música e a história das demais artes, plásticas e literárias: última produção do regime poético-mimético do século XVII e do barroco, a **música tonal** encontra-se na passagem para o regime estético e está adequadamente situada, em nosso quadro, nesta interseção. Enquanto sistema auto-referencial autônomo, oferece uma imagem representacional de um possível interpretante final do campo do audível e, como tal, permite o completo desenvolvimento de ideias exclusivamente musicais organizadas como verdadeiras proposições sonoras ou *dici-signos*. Não há dúvida de que, em termos puramente musicais, a terceiridade pode ser pensada como a relação triádica entre ritmo (1º), melodia (2ª) e harmonia (3ª), mas considera-se aqui que estes, em um nível terceiro, atuam como seus interpretantes, ternariamente partilhados em interpretantes emotivos (ritmos), energéticos (melodias) e intelectuais (harmonias). Com isto, a música tonal finalmente não precisa mais ser considerada como o paradigma exclusivo da terceiridade peirceana no campo do audível.

Por fim, a mais celebrada realização cognitiva da escuta semântica é nossa habilidade para acompanhar o **discurso** oral e escutar a um certo conjunto de *argumentos*. Este é o nível de articulação dos sons mais ligado ao significante verbal e seus encantamentos: oratória, retórica, hermenêutica, correspondem aos seus interpretantes emotivo, energético e intelectual. Embora regulado e controlado ao máximo em suas faculdades expressivas e sinestésicas, o elemento mimético da linguagem invade frequentemente o discurso através de um sem número de correspondências - sensíveis e extra-sensíveis - imprevistas pelo código ou língua utilizado: homofonias, trocadilhos, lapsos, cacófatos e rimas indesejadas nos desvelam cotidianamente como a linguagem, entre gritos, sussurros e argumentos, ressoa e amplifica a fissura sempre presente entre os sons, os signos e a escuta.

Conclusão

Então o que o diagrama do campo do audível pode nos informar acerca da relação entre a linguagem, o som e as imagens, assim como acerca da tensão entre o elemento mimético e o elemento semiótico em qualquer processo de geração de sentido? Enquanto a primeira questão remete a um conjunto de problemas ligados à estética entendida como

teoria das artes plásticas e dos gêneros literários, a segunda questão está relacionada antes à possibilidade de se formular um paradigma epistemológico capaz de fornecer uma síntese conceitual entre teoria da linguagem e teoria do conhecimento. No escopo limitado deste artigo, apenas algumas indicações e hipóteses preliminares sobre estas duas questões podem ser aventadas.

Para a pesquisa em estética, de maneira geral, a principal contribuição de uma semiótica do campo do audível é o deslocamento conceitual efetuado sobre a tradicional dualidade entre os campos de expressão verbal e visual, bem como sobre sua habitual descrição como um par de polos opostos e complementares (ora convergentes, ora divergentes). Desvelar o som como o terceiro excluído da oposição entre as palavras e as imagens - uma possibilidade teórica não prevista pela partilha do sensível de Rancière – permite o entrecruzamento e a fusão de todos os tipos e gêneros de codificação poética e de modelos estilísticos baseados em uma suposta primazia matricial dos códigos verbais sobre os visuais (ou *vice-versa*), além de apontar para uma melhor compreensão dos processos sinestésicos presentes no fenômeno da linguagem desde os seus inícios, estabelecendo assim o fundamento conceitual de um

paradigma estético abrangente baseado na primazia da hibridização material mimética em relação à sua subsequente decantação em formas particulares de arte e expressão poeticamente codificadas.

A hipótese da primazia semiológica do elemento mimético da linguagem sobre o seu elemento propriamente semiótico também pode levar a uma reconfiguração completa das nossas ideias epistemologicamente pré-concebidas acerca da relação entre linguagem e pensamento. Isto se torna possível porque, através do mapeamento do campo do audível, é mais fácil demonstrar como os códigos simbólicos, musicais e verbais, de terceira ordem, podem emergir de articulações significantes mais fluidas e sensoriais, de primeira e de segunda ordem, já ativas quando vozes e objetos-som são ouvidos. Por isto, o grande desafio científico de encontrar uma base conceitual capaz de abordar de forma unificada o problema diacrônico das origens e da evolução da linguagem bem como a análise sistêmica de suas estruturas sincrônicas, só pode ser resolvido fora do campo da gramática ou mesmo da linguística estrutural ou transformacional, pois seu segredo reside nos estratos cinestésicos e sinestésicos de hibridização intrassemiótico que podem ser historicamente

traçados e semioticamente descritos apenas através de uma gramática especulativa (tal como a semiótica de Peirce) capaz de mapear todas as possíveis articulações significantes entre os sons, os signos e as imagens.

Referências

BENJAMIN, W. (1987) “A Doutrina das Semelhanças”, in *Obras Escolhidas, Vol.1 – Magia e Técnica, Arte e Política*, Ed. Brasiliense, pp.108-113.

BENJAMIN, W. (2005) “On the [Mimetic Faculty]”, in *Selected Writings, Vol.2 (Part 2) 1931-1934* (M. W. Jennings, editor), Belknap Press, Harvard, pp. 720-722.

CARPEAUX, O. M. (1967) *Uma nova história da música*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro.

CELEDÓN, Gustavo (2015): *Philosophie et expérimentation sonore*. L’Harmattan, Paris.

CHION, M. (2005) *L’Audio-Vision – son et image au cinema*, Armand Collin, Paris.

FORLENZA, J. e **STONE**, T. (1993): *Sound for Picture – an inside look at audio production for film and television*, Mixbooks, Winona.

HELLER-ROAZEN, D. (2010) *Ecolalias - sobre o esquecimento das línguas*, Ed. Unicamp, Campinas.

PEIRCE, Ch. S. (1975) *Semiótica e filosofia – textos escolhidos*, Ed. Cultrix, São Paulo.

PINTO, J. (1995) *1,2,3 da Semiótica*, Ed. UFMG, Belo Horizonte.

RANCIÈRE, J. (2009) *A Partilha do Sensível – Estética e Política*, Editora 34, São Paulo.

SANTAELLA, L. (2005) *Matrizes da Linguagem e Pensamento – sonora, visual, verbal*, Ed. Iluminuras, São Paulo.

SCHAEFFER, P. (1966) *Traité des objets musicaux*, Éd. du Seuil, Paris.

Ivan Capeller é doutor em comunicação pela UFF, técnico de som direto para cinema e TV, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) e membro permanente do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI-UFRJ).

Contato: capellerivan@hotmail.com

TEORIA DA ICONICIDADE VERBAL: APLICAÇÕES.

Darcilia Simões

Semiótica e Linguística: ciências complementares

Trouxemos as contribuições da Semiótica de Peirce (1839-1914) para o âmbito dos estudos linguísticos, com vistas a aprofundar as possíveis relações entre categorias, classes, funções gramaticais e processos cognitivos. Vemos a Semiótica norte-americana como fonte prodigiosa para subsidiar a análise e produção de processos de aperfeiçoamento e reeducação dos mecanismos de percepção dos signos.

Diferentemente de Saussure, para Peirce, um signo pode ser qualquer coisa, não necessariamente uma palavra escrita ou pronunciada. Na Semiótica de Peirce, não é a linguística que se estende para abarcar outros tipos de códigos; é a Semiótica que estuda todos os demais sistemas de signos, inclusive os linguísticos. Por isso, tenta-se dar ao signo verbal escrito um tratamento assemelhado ao que se dá a qualquer signo visual, ainda que ressalvadas as diferenças decorrentes da máxima convencionalidade do signo verbal. Assim Peirce [1894] (*apud* Uxía Rivas, 1999) categoriza os signos em relação ao que representam. Há três classes de signos. Primeiramente, pelas semelhanças, tem-se os ícones, que servem para transmitir ideias das coisas que representam

simplesmente imitando-as. Em segundo lugar, há indicações ou índices, que mostram algo sobre as coisas por estar fisicamente conectados com elas. Em terceiro lugar, há símbolos, ou signos gerais, que foram associados com seu significado pelo uso. Reúnem-se nessa categoria a maior parte das palavras, e as frases, e o discurso, e os livros, e as bibliotecas.

Vimos então um terreno fértil nesse universo sígnico disponível e entramos a examinar até que ponto a Semiótica lógico-filosófica do autor de *Collected Papers* poderia contribuir para um melhor entendimento do signo linguístico.

A teoria da iconicidade verbal

A partir da relação entre signo e objeto (ícone, índice e símbolo), vimos desenvolvendo a **Teoria da Iconicidade Verbal**. Esta tem como objetivo maior subsidiar o entendimento da semiose textual e das consequências semióticas derivadas da interação entre sujeito e texto, sob as interferências do contexto de produção da interlocução.

Os esquemas mentais acionados para interpretação de textos — independente- mente da natureza do signo que o compõem (SIMÕES, 1994 e 2003) — são transferíveis; e operando com signos verbais e não-verbais temos conseguido construir modelos facilitadores da leitura e da produção de textos. O entendimento da trama gramatical (SIMÕES, 2000b), a

partir da educação do raciocínio lógico e da exploração de objetos visuais ou auditivos tomados como textos (SIMÕES, 2000c), vem produzindo resultados positivos já documentados não só em dissertações e teses defendidas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sede de nossas investigações e orientações. O mesmo ocorre na produção técnico-teórica dos membros do SELEPROT.

A base do construto teórico é a iconicidade. Entendemos que o domínio da iconicidade facilita a apreensão dos mecanismos e relações que estruturam os signos (SI-MÕES & ABREU, 1999 e 2004) e garantem a compreensão do texto. Por isso, os projetos de pesquisa, que arriscaram a aplicação da **Teoria da Iconicidade Verbal**, conseguiram demonstrar sua eficiência ao recortarem o objeto-texto sob várias perspectivas e verificar o quanto dialogam os processos cognitivos e a estruturação textual; e até que ponto é possível identificar nos textos marcas que permitam de alguma forma inferir o(s) projeto(s) comunicativo(s) subjacentes. Diz-se projeto ou projetos porque os textos polissêmicos permitirão a captura de várias matrizes interpretativas, ressalvados os limites da trama sógnica que compõe o texto. Para nós, o texto é uma unidade comunicativa, cuja análise demanda domínio gramatical (considerada a variação linguística), estilístico (tendo em conta os gêneros textuais e a variação linguística) e semântico-pragmático (observando a contextualização

das interlocuções).

Por que uma teoria da iconicidade verbal?

A produção de uma **Teoria da Iconicidade Verbal** (Simões, 2007-2009) surgiu da necessidade de criar-se uma base teórica, que observasse o signo em sua materialidade (sonora ou visual). A atenção para a materialidade do signo surge quando se considera a mediação da interação comunicativa. Seja oralmente, seja por escrito, dá-se uma materialização de signos. Cremos na premissa de que qualquer signo se funda a partir de

uma imagem mental de algo. Essa imagem primeira é um ícone. Dela se toma conhecimento por intermédio de sua representação por um ícone de segunda (hipoícone) que busca re(a)presentar o objeto pensado por um sinal material sonoro (na fala) ou gráfico (na escrita). Disso é possível deduzir que temos por premissa que o ícone é fonte primária do signo. Prova disso está na própria origem da comunicação humana, uma vez que as primeiras linguagens humanas se fundaram na imagem.

Uma vez percebida a relevância da imagem e da iconicidade na comunicação e expressão humanas, enfatizamos o signo visual por termos por objeto formal o texto verbal escrito².

Fazemos um recorte e passamos à iconicidade

diagramática. Diferentemente do construto saussuriano, o enfoque paradigmático e sintagmático no eixo semiótico reporta-se às relações simbólicas possíveis extraídas da superfície textual e que servem de indutores da interpretação. Não se levam em conta aqui as relações *em presença e em ausência* tão relevantes para o pesquisador genebrino. Na perspectiva semiótica aqui adotada, os signos produzem sua semiose a partir da relação imediata emergente de sua participação nos textos. Não se desprezem as inferências, ilações, implicaturas etc., mas a produção do signo interpretador do signo interpretado brota do signo em contexto, uma vez que tudo pode ser signo de tudo (cf. SIMÕES, 2007 p.42).

E mais. Signo é tudo o que possa ser conhecido, tudo o que é reconhecível. Mas, para que um signo potencial possa atuar como signo, deve estar relacionado com um objeto, deve ser interpretado e produzir um interpretante na mente do sujeito implicado. Este processo interpretativo é denominado semiose. E a iconicidade que se ressalta neste estudo é a potencialidade de materializar nas mentes interpretadoras signos-referência, que deflagrem o processo interpretativo independentemente do código em uso. (SIMÕES *ibidem*)

Destarte, o edifício da **Teoria da Iconicidade Verbal** parte das seguintes premissas: (1) o signo verbal é uma imagem (sonora ou visual); (2) a seleção e a

combinação produzem a iconicidade textual no nível diagramático; (3) o projeto comunicativo funda-se na verossimilhança e visa à eficácia textual; (4) o texto deve também ser analisado em seus atributos plásticos; (5) a eficiência do projeto de dizer é a comunicação de uma mensagem verdadeira ou falaciosa; (6) há íntima relação entre a iconicidade da imagem textual e a cognição e (7) as imagens textuais ativam imagens mentais (espaços cognitivos) que deflagram raciocínios.

Cumpra então explicitar o caminho teórico em evolução, buscando avançar a cada dia no entendimento e na descrição do signo verbal na expressão do pensamento.

Como identificar a iconicidade dos signos verbais?

Entendemos que a compreensão de textos procede de uma negociação entre imagens mentais construídas por um enunciador e reconstruídas por um coenunciador (leitor ou intérprete). Tais imagens são traduzidas em signos verbais e não-verbais combinados na cadeia falada (quando o texto é oral) e na folha de papel (no caso do texto escrito). Essa produção sónica constrói uma entidade plástica (sonora ou visual) cuja imagem pode ser identificada por interlocutores dotados de competências e habilidades de enfrentamento do signo e de captura de suas funções e valores. Na tríade *ícone, índice e símbolo*, funções e valores emergem de sua potencialidade expressivo-sugestiva. Tanto a

enunciação quanto a coenunciação refletem mundos particulares mediados (no caso do texto linguístico) pelo código verbal. Para nós, a *plasticidade* textual é referência de *iconicidade* e pode funcionar como base para a condução do intérprete à mensagem básica inscrita no texto.

Descontada a arbitrariedade original dos signos verbais, os funcionalistas vêm fortalecendo passo a passo a existência de iconicidade nas gramáticas das línguas, demonstrando a existência de uma correlação um-a-um entre forma e interpretação semântico-pragmática pautada numa motivação funcional imanente aos aspectos estruturais observados.

Para melhor entender-se tal perspectiva, cumpre explicitar o que é iconicidade. Trata-se de uma propriedade semiótica fundada na plasticidade — propriedade da matéria de adquirir formas sensíveis por efeito de uma força exterior (SIMÕES, [1994]2009). Como a capacidade cognitiva humana confere à faculdade da imaginação a condição de uma fábrica de imagens de entes e seres reais ou fictícios, torna-se possível aplicar a iconicidade em níveis concretos e abstratos. No nível concreto, verificam-se as iconicidade diagramáticas — sintagmáticas e paradigmáticas; no nível abstrato, observam-se as modalidades imagética e metafórica. As primeiras se nos dizem concretas uma vez que tomam por baliza os sistemas sígnicos dos quais resultam. No plano

linguístico, dicionários e gramáticas atuam como reguladores dessa relação concreta. Já as últimas serão resultantes de operações subjetivas, uma vez que decorrem de interpretações individuais (mesmo os interpretantes coletivos são individuados em função das culturas que representam), seja no plano icônico-indicial da imagem, seja no plano icônico-simbólico da metáfora.

Em palavras simples, o ícone é uma representação plástica, modelar (por similaridade), de uma ideia ou ideologia; ao passo que o índice é um signo vetorial que conduz o raciocínio a uma interpretação por contiguidade. De sua parte, o símbolo é uma manifestação sígnica que generaliza uma apreensão- interpretação, transformando o signo em referência ecossistêmica e, algumas vezes, pansistêmica (capacidade de sobrepor-

se a sistemas diversos). Do ponto de vista da análise verbal, a iconicidade pode ser observada não só no plano da estruturação gramatical, mas também num plano maior, mais abrangente, da trama textual. É observável: a seleção vocabular como representativa de usos e costumes diversos; a colocação dos termos nos enunciados como imagem das opções de enfoque ou das posições discursivas; a eleição do gênero e do tipo textual como indicador da relevância dos itens temáticos e lexicais contemplados no texto, etc. Também o projeto do texto, sua arquitetura visual ou sonora, é material

icônico a ser observado.

As funções da linguagem propostas no funcionalismo hallidiano participam da construção da iconicidade. Isto porque o processo de comunicação sofre interveniências do enquadre do texto (materialização do discurso) no contexto de produção e no *contexto de apresentação*. Cumpre ressaltar que Simões propõe uma distinção entre contexto de produção e *contexto de apresentação*. Aquele, já tratado por vários estudiosos (Van Dijk, Koch, Sautchuk etc.), opera com as variáveis que atuam durante a composição do enunciado; já o *contexto de apresentação* é o cenário que emoldura o ato de fala (hic et nunc). (cf. SIMÕES & GARCIA, 2008)

Geraldi (1997: 167) assevera que o texto se oferece ao leitor, e nele se realiza a cada leitura, num processo dialógico cuja trama toma as pontas dos fios do bordado tecido para tecer sempre o mesmo e outro bordado, pois as mãos que agora tecem trazem e traçam outra história. Logo, a atividade de leitura é uma coprodução textual que precisa ser negociada entre os “parceiros” (autor/enunciador e leitor/enunciatário/coautor). Tal negociação é deflagrada pelas marcações linguístico-icônicas que se apresentam ao leitor como elementos mapeadores do texto, uma vez que revelam a organização das microestruturas que se combinam e constroem o tecido textual; ao mesmo tempo que ativariam esquemas

mentais indispensáveis à captação dos possíveis referenciais do enunciador, associando-os (ou não) aos referenciais do leitor, construindo o que se costuma denominar como conhecimento compartilhado (conjunto de proposições — memória semântica — que são aceitas tanto por falante quanto por ouvinte [cf. MOURA, 2000:17 e BONINI, 2002: 35]).

Entendemos que as pistas linguísticas existentes (ícones e índices) na superfície textual levam o leitor às diferentes leituras. A concatenação de ideias num texto não depende exclusivamente da seleção lexical e dos conectores gramaticais (conjunções, preposições, pronomes relativos, advérbios etc.), mas também dos processos e mecanismos sintáticos por meio do que se elaboram as frases. Tratamos então de determinar vários níveis em que se pode buscar a iconicidade, a saber: 1 – diagramática; 2 – lexical; 3 – isotópica; 4 - alta ou baixa iconicidade; 5 - eleição de signos orientadores ou desorientadores. Passemos então ao estudo desses níveis ou tipos de iconicidade.

Níveis ou tipos de iconicidade

Na busca da plasticidade, fala-se de *níveis ou tipos de iconicidade*. Isto é consequência de ser o ícone o modelo mais primitivo de signo, que se constrói a partir das similaridades e que busca rerepresentar no *objeto-significante* as qualidades do *objeto- mental-referente*. Mesmo sendo produto da elaboração

individual, o ícone (degenerado, de segunda ou hipóícone) guarda traços primários do objeto imediato que pretende re- apresentar. Por isso, a iconicidade se nos apresenta como caminho mais primitivo para o enfrentamento textual, como se seguíssemos pegadas (signos naturais) que nos levariam às mensagens inscritas nos textos (signos culturais, artificiais, convencionais).

Lançando mão da ideia de Sautchuk sobre leitor interno e leitor externo (destinatário potencial), entendemos haver um diálogo interior do eu bifurcado em enunciador e leitor interno. Então a produção textual passaria por instâncias de avaliação mediante os seguintes quesitos: (a) o texto é referencial; (b) a variedade linguística é a padrão, culta; (c) o projeto comunicativo é de veracidade ou de falsidade; (d) em caso de veracidade, deve pautar-se na denotação; (e) em caso de falsidade, deve pautar-se na conotação; (f) na falsidade, a conotação deve simular denotação; (g) as imagens diagramáticas na microestrutura devem privilegiar a ordem lógica (direta); (h) as imagens paradigmáticas na macroestrutura (escolha de formas lexicais e gramaticais, ou mesmo os modos e tempos verbais) devem propiciar analogias; (i) as imagens metafóricas devem aproximar-se do senso comum, com vistas a não dificultar a leitura. Com esta seleção de traços, supomos poder formular esquemas de avaliação textual em que seja possível identificar desvios

decorrentes de imperícia expressional ou, ao contrário, de astúcia redacional, nos seguintes níveis ou tipos de iconicidade.

1. Diagramática - qualidade atinente ao projeto visual ou sonoro do texto e à estruturação dos sintagmas.

A produção imagética se desenrola conforme o projeto de raciocínio. Pode ser dedutiva ou indutiva. Esta vai reunindo um a um os signos de que se constitui o texto de modo a compor o seu significado global; enquanto aquela parte do todo do texto e tenta decompô-lo em partes menores que possam referendar a ideia global que lhe fora atribuída.

A semiose do significado (ou mensagem) do texto é facilitada por essas estratégias da cognição, a qual, por sua vez, apoia-se nas marcas formais com que se manifesta o texto. Quando oral, a entonação e os acentos produzem a iconicidade diagramática e conduzem o interlocutor na produção da semiose, que é a dedução ou indução dos significados ativados pelo enunciador, da qual nasce o sentido do texto. Quando escrita, a iconicidade diagramática se manifesta em mais de um nível: (1) *gráfico ou do design textual* (que consiste na distribuição dos signos na folha de papel) e (2) *sintagmática e paradigmática* (que opera nos eixos de seleção e combinação dos signos, conforme propusera Saussure (1910-1913). Assim sendo, a iconicidade diagramática constrói a similaridade entre o signo e o

objeto imediato de modo estrutural ou relacional, algo como uma correspondência entre uma “ordem natural das proposições” e a ordem dos eventos a que representam.

Entendemos que a iconicidade diagramática verbal se funda originalmente a partir das escolhas léxicas do enunciador para a produção de seu texto; e estas, a seu turno, seriam provocadas pelo elemento deflagrador da produção: um comando formal (tarefa escolar, questão de prova, etc.) ou um estímulo informal (intenção de falar de algo, tema provocador, etc.). A nosso ver, a iconicidade será tão mais eficiente (no que concerne à representação de seu objeto) quanto mais adequada for a seleção de itens léxicos (palavras e expressões) por parte do enunciador.

A iconicidade material no texto escrito se mostra, por exemplo, na distribuição do conteúdo textual em parágrafos; a apresentação do texto por um título e das porções ou seções internas do texto por subtítulos. O uso de maiúsculas, de capitulares etc. Os recursos gráficos como itálico, negrito, os travessões, parênteses, colchetes, aspas etc. constituem material constitutivo da plasticidade material, objetiva, do texto.

A iconicidade diagramática sintagmática e a paradigmática vão atuar combinadas com o tipo que lhe é imediato: *a iconicidade lexical*.

2. Iconicidade Lexical – potencial de ativação de imagens

mentais.

Nesse nível ou tipo, discute-se a seleção dos itens lexicais ativados no texto.

Entendemos que o projeto comunicativo que subjaz a qualquer interação produz uma energia mental capaz de ativar signos que possam representar (ícones) ideias ou conduzir (índices) o interlocutor à mensagem básica da comunicação. Assim sendo, tão maior será a iconicidade textual quanto mais hábil seja o enunciador na ativação de itens léxicos. Essa habilidade demanda domínio razoável da língua-objeto, assim como largo repertório. O domínio da língua é o esqueleto sistêmico para a estruturação textual; e o repertório amplo é condição para disponibilização de itens léxicos suficientes à expressão das ideias de forma icônica. A representação do pensamento será tão mais icônica quanto mais proficiente for o enunciador; da mesma forma que a comunicação será tão mais efetiva quanto mais proficientes forem os interlocutores.

Para nós, o vocabulário ativado no texto (emergente do paradigmático para o sintagmático) organiza-se em pistas icônicas (representativas, fundadas na similaridade, de fundo analógico) e indiciais (indutoras, fundadas na contiguidade, consecutivas). Explicamos a estruturação sintática como o arranjo das peças icônicas e indiciais de cuja combinação formar-se-ão as imagens semântico-

pragmáticas que subsidiarão a leitura e a compreensão.

Para Haensch, Wolf, Ettinger & Werner (1982, p. 25), a forma do signo pode conter elementos que representem, mediante um tipo de imagem, o conteúdo da mensagem ou alguns de seus elementos. E é isso que perseguimos no plano lexical. Para os autores, a comunicação se faz por um processo intersubjetivo, ou seja, a intersubjetividade das experiências da realidade e a denominações comuns que designam ideias intersubjetivas possibilitam, conjuntamente, o funcionamento de uma língua. Portanto, é possível pensar-se em uma *iconicidade intersubjetiva* presente no léxico das línguas, uma vez que essa porção lexical se faz icônica por pertencer à maioria dos falantes da língua em foco. De posse dessa base comum do componente léxico da língua, os falantes estão preparados para compreender e interpretar mensagens, por estarem aptos a produzir imagens mentais que subsidiem a “tradução” da mensagem em outras palavras, para assentar a compreensão.

3. Iconicidade Isotópica - demarcadora das isotopias subjacentes ao texto.

Decorrente das duas anteriores (diagramática e lexical), a iconicidade isotópica funciona como trilha temática para a formação de sentido.

Antes de tudo, cumpre esclarecer que entendemos isotopia como propriedade de um enunciado

ser substituído por equivalente no plano do conteúdo, embora sejam diferentes no plano da expressão. Dessa forma tem-se a isotopia numa tomada sinonímica. Todavia, é possível ampliar-lhe a noção e defini-la como a possibilidade de um recorte temático. Para objetivar, podemos lembrar do romance machadiano *Dom Casmurro* que sustenta severas discussões orientadas por duas isotopias principais: (1) a traição; (2) o ciúme.

No plano da análise de textos em geral, a iconicidade isotópica se faz no rastreamento de palavras e expressões que possam sustentar esse ou aquele tema. A garantia dos recortes isotópicos propostos para esse ou aquele texto se assenta exatamente na possibilidade de identificação de itens léxicos (palavras ou expressões) que constituam campos lexicais ou campos semânticos que ratifiquem a opção temática proposta.

A essa altura da discussão sobre iconicidade, evoca-se a fala de Eco quanto à possibilidade de abertura de uma obra estar delimitada pela trama sógnica que a constitui. Segundo o semiótico italiano, “interpretar um texto significa explicar porque essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas”. Assim, em uma análise textual, existe ao menos um caso em que se pode afirmar que uma dada interpretação não é adequada (ECO, [1992] 2001, 80). Eco destaca um componente — o tesouro social — que promove as mediações entre leitor e texto e

que precisa ser levado em conta quando da produção do texto, caso esteja clara a destinação do texto. Eco ainda nos alertou ao “dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz” (ECO, [1992] 2001, 28). As palavras do semioticista reiteram a necessidade de buscar-se algo nos textos que possam funcionar como garantias mínimas de uma interpretação. Em nossa teoria, criamos a figura das âncoras textuais, que são palavras-chave que norteiam identificação de uma isotopia.

Diante de um mundo acometido simultaneamente pela insuficiência e pelo excesso de significados, como delinear critérios equilibrados que norteiem o sentido? Segundo Bauman (1998, p. 135) “a arte e a realidade não-artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significado e portadoras de significado”. Dito isto, ressalte-se a importância da malha icônica como elemento norteador e garantidor de interpretações menos ousadas deste ou daquele texto, atendo-lhe à trama sêmica como fronteira da imaginação criadora.

A discussão das âncoras textuais poderá ser realizada por meio do levantamento de semas, pela semântica componencial proposta por Pottier (1978), por exemplo. É da identificação das âncoras textuais que se pode inferir a alta ou baixa iconicidade textual.

Se as isotopias se mostram na superfície do texto,

isto é, são perceptíveis ao leitor a partir da captação da posição discursiva manifesta na seleção lexical, no modelo gramatical, no gênero ou no tipo textual, na diagramação (ou projeto visual³ do texto) etc. pode-se classificar o texto como de *alta iconicidade*. Isto porque facilitará a produção de inferências, ilações, deduções, etc. No entanto, se há opacidade máxima na organização textual, verifica-se então a *baixa iconicidade*. Pode-se analisar a alta e a baixa iconicidade em outras dimensões: 1) *da progressão textual* (considerando a relação entre o dado e o novo); 2) *da eficiência comunicativa* – 2.1.) por condução à mensagem básica, ou eficácia; 2.2.) por despistamento, ou falácia.

4. Alta ou Baixa Iconicidade - potencialidade de cumprir ou não cumprir o projeto comunicativo previsto para o texto.

Partindo da premissa de que a comunicação é um processo que permite a veiculação de ideias entre sujeitos e de que subjaz ao projeto de dizer uma intenção de *fazer- fazer* (cf. SEARLE, 1984). Cremos que “o projeto de dizer, em última análise, é a apresentação e defesa de um 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” (cf. SIMÕES, 2007, p. 57).

Sintetizando, temos como alta iconicidade a realização de um projeto comunicativo, porém, sem compromisso com valores de verdade. Já a baixa iconicidade é resultante do mau uso do código linguístico. Para concretizar a alta iconicidade, impõe-se domínio verbal tal que permita a eleição dos signos adequados ao cumprimento do projeto do texto.

A subjetividade interpretativa é controlada pelas codificações sociais. Logo o texto é um construto que pode conter sinais que conduzam o intérprete a certa semiose. “Se assim não fosse, os textos eminentemente informativos, de função administrativa, não seriam textos possíveis” (SIMÕES, 2007). De leituras inadequadas de textos informativos, administrativos, resultam ações inadequadas. Assim sendo, “o texto, independentemente de sua função pragmática, tem de ser inteligível. E quanto maior for a expectativa comunicativa projetada sobre o texto, mais forte tem de ser a presença de signos orientadores em sua superfície, ou seja, a iconicidade deverá ser mais alta.” (id. Ib.)

Considerados do ponto de vista da eficiência comunicativa, tem-se que a falácia (*falsidade*) será tão mais rica quanto mais baixa a iconicidade de superfície, ou quanto maior sua capacidade de despistamento. Em contraponto, a eficácia (*veridicidade*) implica alta iconicidade. No entanto, há que se considerar que há eficiência, no atingimento de objetivos falaciosos.

Quando a superfície textual apresenta abundantes elementos orientadores, é comum concluir-se por ser o texto de *alta iconicidade*. Nos textos jornalísticos, nos textos técnico-científicos, a alta iconicidade é qualidade esperada. Já no texto literário, o que se espera é um jogo inteligente entre alta e baixa iconicidade, para que o texto resulte de fato polissêmico, pluridimensional.

5. Eleição de Signos Orientadores ou Desorientadores - presença de signos que conduzem ou não o interlocutor pela superfície textual.

A produção da superfície textual implica conhecimentos e habilidades para com o código eleito para a comunicação. Segundo Beaugrande e Dressler (1981 – cf. Koch e Travaglia, 1995: 31), a coerência textual decorre da continuidade de sentidos entre os conhecimentos ativados pelos signos atualizados na produção textual e que deve ser percebida na produção (cf. leitor interno – v. Sautchuk) como na compreensão (cf. intérprete – v. Peirce). Portanto, **texto coerente é o que faz sentido** para seus usuários.

Os signos expressos, o *posto*, devem ser capazes de ativar mecanismos cognitivos que ampliem a cooperação (cf. CHAROLLES, 1987 – *apud* KOCH *op. cit.*) entre os interlocutores de modo a auxiliar-lhes a descoberta de sentidos subjacentes ao texto- objeto em leitura (seja oral, seja escrito). Em outras palavras, o texto deverá produzir ícones e índices que permitirão ao

interlocutor compreender o raciocínio do enunciador. Uma vez concluído, transforma-se em símbolo preferencialmente aplicável à interpretação de outros objetos similares. A descoberta de sentidos destaca a importância do domínio do vocabulário da língua, como também a competência de seleção dos significados mais adequados ao texto em foco.

Considerado o projeto comunicativo, cumpre lembrar que um texto pode ser produzido deliberadamente para enganar o leitor. Para dar conta desse projeto, o enunciador deve ser muito hábil na operação com o código linguístico. Formular caminho de “certezas” honestas ou desonestas demanda competência. Desta podem resultar efeitos de *univocidade*, *ambiguidade*, *plurivocidade* ou *equivocidade* segundo o projeto de comunicação. Em outras palavras: quando falamos da adequação do processo de seleção lexical, vamos além do simples repertório do falante e tentamos chegar ao projeto comunicativo subjacente ao texto. Segundo Sautchuk (2003), a produção do texto é resultado do trabalho de um sujeito que se divide (inelutavelmente) em um Escritor Ativo e um Leitor Interno. Um e outro integrantes do duplo enunciador vão operar na construção de uma superfície textual icônica que conduza o destinatário (Leitor Externo). É aqui que se começa a lucubrar acerca do projeto comunicativo. Até que ponto um projeto comunicativo intenta de fato

informar algo a alguém? Quando se manifesta um pensamento tem-se o desejo subjacente (e às vezes inconsciente) de persuadir (cf. PERELMAN, 1996), outrem a partilhar da ideia apresentada. Logo, é possível subentender que a intenção de persuadir pode sustentar-se na desinformação ou na informação errada do Leitor Externo, para com isso manipulá-lo e levá-lo a uma conclusão premeditada pelo enunciador. Todavia, a produção de textos com tal astúcia demanda ampla competência do enunciador

REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BONINI, Adair. *Gêneros textuais e cognição*. Florianópolis/SC: insular, 2002.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. 1 ed. 3 tir. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOCH, Ingedore V. & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. 4ª ed. São Paulo: Cortez Editores, 1995.

MOURA, H. M. de Melo. *Significação e Contexto. Uma introdução a questões de semântica e pragmática*. Florianópolis/SC: Insular, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. (1931-58). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce - electronic edition - reproducing Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958)*

PERELMAN, Chaïm. *Tratado de argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

POTTIER, B. *Linguística geral. Teoria e descrição*. Tradução e adaptação portuguesa de Walmírio Macedo. Rio de Janeiro: Presença. 1978.

SAUTCHUK, Ignez. *A produção dialógica do texto escrito*. Um diálogo entre escritor e leitor interno. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SEARLE, John. *Os actos de fala*. Coimbra: Almedina, 1984.

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade verbal. Teoria e Prática*. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em www.dialogarts.uerj.br

_____. *Semiótica & ensino: uma proposta*. Alfabetização pela imagem. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em www.dialogarts.uerj.br

_____. & GARCÍA, Flavio. “Alteridades individuais: o outro no/do texto”. *Matraga* (Rio de Janeiro). , v.15, p.157 - 170, 2008.

_____. *Iconicidade e Verossimilhança*. Semiótica aplicada ao texto verbal. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em www.dialogarts.uerj.br

_____. “Semiótica, leitura e produção de textos: Alternativas metodológicas.” In *Caderno Seminal Digital*, Ano 11, nº 2, V. 1 [Jul/Dez] — (ISSN 1806-9142). 2004. [p. 126 - 142] Disponível em www.dialogarts.uerj.br

_____. *Semiótica & Ensino*. Reflexões teórico-metodológicas sobre o livro-sem-legenda e a redação. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2003.

_____. “Semiótica na comunicação linguística: um instrumental indispensável”. In José Carlos de Azeredo. (Org.). *Letras & Comunicação. Uma parceria no*

ensino da língua portuguesa. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001, v. único, p. 86-100.

_____. “A formação docente em Letras à luz dos parâmetros curriculares nacionais.” In AZEREDO, José Carlos de (org.) *Língua portuguesa em debate. Conhecimento e ensino*. Petrópolis: Vozes. 2000a. [p.112-117]

_____. & E. FERRARI. “Textos e imagens”. In *Caderno Seminal*, Ano 7, Nº 8, Rio de Janeiro: Dialogarts. 2000b. [p.114-118]

_____. & V. F. CASTRO. “Linguagens, ensino e Semiótica aplicada”. In *Caderno Seminal*, Ano 7, Nº 9, Rio de Janeiro: Dialogarts. 2000c. [p.140-149]

_____. & M^a. Teresa T. V. ABREU. “Leitura e Produção de Textos: uma Abordagem Semiótica para o Ensino de Língua Materna”. In SIMÕES, Darcilia (org.) *Estudos semióticos. Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. [p. 61- 77] (1ª versão publicada em 1999) Disponível em www.dialogarts.uerj.br

Fontes digitais (WEB)

PEIRCE, Charles S. ¿Qué es un signo? Traducción castellana de Uxía Rivas (1999).

<http://www.unav.es/gep/Signo.html>

SIMÕES, Darcilia. “De quando a escolha das palavras é novo no labirinto do texto”.

<http://www.darciliasimoes.pro.br/textos>

_____. “A construção fonossemiótica dos personagens de “Desenredo” de Guimarães Rosa”. In *Revista Philologus* — set-dez/97—(distribuição: mar/98. [p.67-81]; http://www.filologia.org.br/anais/anais_201.html

Darcilia Simões é Professora Titular de Língua Portuguesa do Instituto de Letras – UERJ – (40h/DE). Pós-doutora em Linguística (UFC, 2009) e em Comunicação & Semiótica (PUC-SP, 2007); Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ, 1994), Mestra em Letras (UFF, 1985). Presidente da Associação Internacional de Linguística do Português – AILP - Gestão 2017-2020. Líder do Grupo de Pesquisa (Base CNPq) SELEPROT – Semiótica, leitura e produção de textos. Contato: darciliasimoes@gmail.com

DAS PERCEPÇÕES AO MEDO: UMA ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO CONTO “O HOMEM DE TERNO PRETO” DE STEPHEN KING

Claudio Manoel de Carvalho Correia

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar o conto “O Homem de Terno Preto”, de Stephen King, sob a perspectiva das Categorias Formais da Experiência desenvolvida pelo filósofo-lógico-matemático norte-americano Charles Sanders Peirce. Na fenomenologia de Peirce os fenômenos advindos da experiência podem ser classificados em três categorias que refletem as formas como nos relacionamos com a experiência a partir de sua apreensão e conseqüente transformação em representação. A terminologia desenvolvida por Peirce para estas categorias é: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Neste trabalho, tenho como objetivo aplicar as *Categorias da Experiência* na análise do processo de percepção do protagonista do conto “O Homem de Terno Preto”.

Gary, o protagonista, é uma criança de nove anos de idade que encontra o Diabo e o reconhece a partir da percepção das informações que se oferecem à sua percepção. O uso das *Categorias da Experiência* como substrato teórico-metodológico para a análise do conto permite observar o processo gradativo de reconhecimento utilizado pelo protagonista, a partir de fragmentos da experiência que levam ao ápice de seu medo.

Acredito que ao apresentar um protagonista de nove anos de idade que utiliza suas potencialidades perceptivas para o reconhecimento de informações da experiência que o levam ao reconhecimento do Diabo, Stephen King acaba

usando uma perspectiva de narrativa que dá uma humanidade ímpar ao conto, na medida em que o protagonista se utiliza de elementos perceptivos básicos inerentes à própria espécie humana, uma competência da espécie que permite a decodificação das informações do ambiente e espaço que demonstra as capacidades humanas de reconhecimento e interpretação.

As categorias da experiência e a evolução das percepções

Como foi apresentado na introdução deste trabalho, as *Categorias Formais da Experiência* desenvolvidas por Charles Sandes Peirce servirão como substrato teórico-metodológico para a análise das formas, como o protagonista do conto “O Homem de Terno Preto” interpreta os dados advindos da experiência e os interpreta gerando neste processo o reconhecimento do personagem que muda o curso do desenvolvimento da narrativa. Assim, tenho como objetivo neste subitem apresentar uma breve introdução às *Categorias da Experiência* desenvolvidas por Peirce, base de sua Semiótica, a Ciência Geral dos Signos.

A preocupação fenomenológica no pensamento de Peirce constituiu-se na fundamentação básica de todo o seu pensamento. Para Peirce, o primeiro momento de análise e observação em um trabalho filosófico é a fenomenologia, ciência que tem como objetivo a observação de qualquer fenômeno. Enquanto ciência, a fenomenologia peirceana possibilita a análise os processos de percepção e as formas e fontes pelas quais o conhecimento é apreendido. Assim, não tenho dúvidas de que as categorias peirceanas da experiência podem servir, também, para a análise das formas como Gary, protagonista do conto sob análise, “percebe” os dados da experiência externa e os interpreta.

A fenomenologia na perspectiva peirceana observa os fenômenos e, através da análise e estudo radical, classifica aquilo que é universal, ou seja, as propriedades inerentes aos fenômenos observados. Portanto, é da fenomenologia que devem emergir as categorias universais a toda e qualquer forma de experiência e de pensamento. Santaella (1983, p. 32-33) nos chama a atenção de que:

Devemos observar também, que a fenomenologia segundo Peirce, é conceituada como a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem. Assim, o fenômeno é entendido como qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, ou seja, qualquer coisa que apareça, seja ela externa, seja ela interna ou visceral, quer pertença a um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência.

Esta afirmação está totalmente de acordo com as análises que serão desenvolvidas neste trabalho, tendo em vista que o processo de reconhecimento por parte do protagonista é, na verdade, um processo de percepção do fenômeno que se apresenta à sua percepção.

Segundo Peirce (1980, p. 17), fundador da Semiótica, em sua *Conferência II*,

A tarefa da fenomenologia é traçar um catálogo de categorias, provar sua eficiência, afastar uma possível redundância, compor as características de cada uma e mostrar as relações entre elas. As categorias particulares formam uma série, ou conjunto de séries, estando presente num fenômeno apenas uma de cada vez, ou ao menos

nele predominando. As categorias universais, de seu lado, pertencem a todo fenômeno, mas todas pertencendo a qualquer fenômeno.

A fenomenologia começa sob a base da própria experiência, como observa Santaella (1983, p. 32), “a partir da experiência ela mesma, livre de pressupostos”. Neste sentido, fenômeno é, para Peirce, tudo aquilo que aparece à mente correspondendo a algo real ou não. A ênfase do fenômeno é dada em sua interação com a mente receptora, ou seja, no processo de apreensão.

A fenomenologia tem como objetivo descrever as categorias mais universais e elementares de todo e qualquer fenômeno, ou seja, fazer o levantamento das características e elementos que “pertencem a todos os fenômenos e que participam de todas experiências” (SANTAELLA, 1983, p. 33). Assim, encontramos um estudo que baseado na própria observação dos fenômenos discrimina as diferenças e singularidades desses fenômenos, chegando a um nível de generalização dessas observações a ponto de ser capaz de demonstrar características universais presentes em todas as coisas que apreendemos. Devemos observar que Peirce chega às suas categorias fenomenológicas através da atenta análise das formas como os fenômenos são apreendidos na consciência.

Através da observação direta dos fenômenos e da forma como eles são apresentados à mente receptora que as categorias fenomenológicas de Peirce, segundo Santaella (1983, p. 34), “como elementos formais do pensamento puderam ser divisadas” e classificadas da forma numérica. A divisão proposta possibilita a extração dos caracteres mais gerais e elementares da experiência e tornam a experiência possível.

Ao considerar como experiência tudo o que se apresenta a nós, ou seja, os fenômenos (ou na acepção de Peirce, os *phanerons*), “conclui que tudo que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência” (SANTAELLA, 1983, p. 35). Santaella está se referindo às três categorias universais de toda experiência e de todo o pensamento: as categorias da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

A categoria da Primeiridade é constituída como a presentidade, a imediação. A consciência em estado de Primeiridade é, sobretudo, uma qualidade de sentimento e, devido a sua característica essencialmente qualitativa, é a primeira categoria fenomenológica. É definida como uma primeira apreensão das coisas que a nós se apresentam. Segundo Santaella (1983: 46) “já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos”. Esta qualidade de sentimento característico da Primeiridade é o modo mais imediato. O sentimento intrínseco a Primeiridade pode ser definido como a primeira forma de apreensão dos fenômenos que surgem para serem apreendidos em nossa consciência.

Peirce (1980, p. 88) assim define a manifestação da Primeiridade:

A ideia de Primeiro predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade. Livre é o que não tem outro atrás de si determinando suas ações; (...) O primeiro predomina na sensação, distinto da percepção objetiva, vontade e pensamento.

Na categoria da Secundidade encontramos um mundo concreto, real, caracterizado pela ação e reação. Segundo Santaella (1983, p. 47), “um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se

caracteriza pela Secundidade”. Onde houver um fenômeno existirá uma qualidade, ou seja, sua Primeiridade. Santaella (1983, p. 47) nos chama a atenção para o próprio conceito fenomenológico da Secundidade que deve ser observado:

(...) onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua Primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte desse fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A factualidade do existir (Secundidade) está nessa corporificação material.

Assim, qualquer sensação já é em si mesma uma Secundidade: a ação de um sentimento e a reação específica e singular a esse sentimento, uma reação do indivíduo ao estímulo. Peirce (1980, p. 18) definiu essa segunda categoria universal como “Conflito (Struggle)” e exemplificou este processo de ação e reação singular a essa categoria:

Assim acontece quando alguma coisa atinge os sentidos. A excitação produz seu efeito, e nós causamos-lhe de volta um efeito indiscernível; e passamos a chamar à excitação agente, e vemos-nos como o paciente. (...) A distinção geral entre o Mundo Interior e Exterior reside no fato de que os objetos interiores submetem-se prontamente às modificações que desejamos, e os exteriores são os fatos difíceis, ninguém pode fazer nada com eles. Tremenda como é, esta distinção acaba por ser afinal bem relativa. Os objetos interiores oferecem de fato uma certa resistência e os exteriores são suscetíveis de serem modificados de algum modo através de esforço inteligente.

Assim, as experiências são constituídas na fenomenologia de Peirce por três elementos, três categorias universais do pensamento. A Primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva; a Secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter de ação e reação. Como observa Santaella (1983, p. 51), “ação e reação ainda em nível de binaridade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei”.

A análise da terceira categoria é essencial para os estudos dos fenômenos de interpretação. A categoria fenomenológica da “Terceiridade” é a categoria

que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, pensamento em signos, processo através da qual representamos e interpretamos o mundo (SANTAELLA, 1983, p. 51).

As ideias que sintetizam a categoria da Terceiridade são os conceitos de generalidade, de infinitude, de continuidade, de difusão e crescimento, e, sobretudo, de inteligência (SANTAELLA, 1983, p. 51). A ideia mais simples de Terceiridade é a própria ideia de signo, de interpretação. Diante do fenômeno, para compreendê-lo e apreendê-lo, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação entre nós e os fenômenos. Esse processo está no nível do que é conhecido como percepção. O processo de percepção, segundo Santaella (1983, p. 51) “não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido”. Este fato é da máxima importância para a análise que será realizada neste trabalho, na medida em que as percepções do protagonista serão analisadas exatamente pela perspectiva

das categorias da experiência, como será visto no terceiro subitem deste trabalho: “O Estudo das Percepções e a Emergência do Medo”.

As categorias peirceanas da experiência são, na verdade, um sistema teórico altamente organizado e recursivo que possibilita a observação dos fenômenos de forma gradativa e coerente. Segundo Peirce (apud PIGNATARI, 1987, p. 38),

Primeiridade – “modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”.

Secundidade – “modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro”.

Terceiridade – “modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro” (8.328).

A Primeiridade é, portanto, independente da Secundidade e da Terceiridade; por outro lado, a Secundidade contém a Primeiridade e é independente da Terceiridade; a Terceiridade contém a Primeiridade e a Secundidade. A Primeiridade é a categoria da qualidade e da sensibilidade, a Secundidade é a categoria do evento e da experiência, e a Terceiridade é a categoria da razão, da interpretação, do pensamento:

Embora cada categoria seja irreduzível em si mesma, as mais elevadas pressupõem as mais baixas. Nesse sentido, o sentimento não é secundário à cognição, mas está contido nela e faz a mediação entre o sentimento e a volição. (NÖTH, 1995, p. 130).

Para demonstrar didaticamente a complexidade deste processo, proponho os seguintes esquemas abaixo: o primeiro esquema é uma tabela que resume as categorias e seus conceitos primordiais; o segundo esquema é uma figura que tem como objetivo apresentar visualmente como as categorias superiores pressupõem as categorias inferiores:

PRIMEIRIDADE	→	"modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa".
SECUNDIDADE (pressupõe a primeiridade)	→	"modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro".
TERCEIRIDADE (pressupõe a primeiridade e a secundidade)	→	"modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro".

Tabela 1 – As Categorias da Experiência

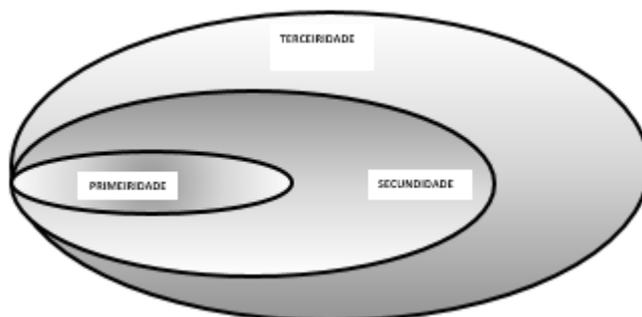


Figura 1 – A Recursividade das Categorias

Como pode ser observado na tabela 1 e na figura 1, seguindo os argumentos de Santaella (1983, p. 39), conclui-se que o “3o pressupõe o 2o e 1o; o 2o pressupõe o 1o; o 1o é livre”.

Estudar as categorias da experiência é, sobretudo, estudar os processos de apreensão dos fenômenos e sua consequente transformação em signos. Ao perceber os dados da experiência o personagem central do conto “O Homem de Terno Preto” percebe esses dados no nível da dimensão interpretativa. Assim, podemos inferir que o personagem “percebe”, apreende os fenômenos da experiência de forma gradativa, seu processo de percepção se desenvolve seguindo a gradação das categorias formais da experiência.

2 - Os níveis de percepção subjacentes às interpretações

Como foi discutido anteriormente, o objetivo central deste trabalho é analisar o conto “O Homem de Terno Preto” sob uma perspectiva baseada nas *Categorias Formais da Experiência* desenvolvida por Peirce. A questão central que estou desenvolvendo neste trabalho está relacionada com a forma como o protagonista do conto reconhece o Diabo a partir de sua percepção. Este fato é de extrema importância para o conto, pois a narrativa toma um novo rumo exatamente no momento em que o protagonista começa a utilizar a sua percepção e, a partir de um processo gradativo, reconhece aspectos, características do Diabo que levam ao clímax de seu medo e, obviamente, ao desenvolvimento da narrativa para um nível superior de medo e terror.

A questão central neste trabalho está na forma como a percepção do protagonista age com vistas ao reconhecimento do Diabo. Porém, como estou utilizando uma perspectiva fenomenológica de observação dos processos perceptivos do personagem, é de fundamental relevância o entendimento das singularidades dos processos de percepção.

No capítulo intitulado “Competência semiótica, percepção e desenvolvimento das interpretações”, publicado no livro *Língua Portuguesa e ensino: reflexões e propostas sobre a prática pedagógica* organizado por Darcilia Simões (2012), apresentei um estudo sobre os tipos de percepção (CORREIA, 2012, p. 98-103). Os próximos parágrafos são, na verdade, um resumo do estudo publicado nesse livro.

É importante entender que perceber em nível sensorial *é diferente de* perceber em nível intelectual. Deely (1990, p. 56) em seu livro *Semiótica Básica* disserta sobre a questão da percepção e dos diferentes níveis que podem ser observados nesse processo:

Além do mais, o perceber pode ser entendido de várias maneiras. Existe em um nível uma percepção puramente sensorial, distinta das sensações externas e superordenada a elas (na medida em que as contém e especifica ainda mais). Nesse nível a relação de significação pode ser apreendida in actu exercito, quer dizer, apreendida de modo prático em seu emprego interativo para abrir caminho no ambiente físico e especialmente para controlá-lo ou tirar vantagem dele. Há, em outro nível, uma percepção intelectual, também contendo os níveis inferiores da percepção sensorial e da sensação externa de maneira superordenada. Nesse nível a relação de significação pode não apenas ser usada e

manipulada in actu exercito, mas também distinguida do veículo que a transmite e do objeto que ela comunica. Ela pode ser considerada in actu signato, isto é, diretamente e de acordo como o que é próprio dela, não como objeto de experiência direta (pois experimentamos diretamente apenas objetos relacionados, veículo sígnico por um lado e objeto significado por outro, embora unidos numa experiência única).

O conceito de percepção apresenta características distintas do conceito de sensação, pois é apresentado por Deely como uma espécie de fenômeno organizador das sensações primordiais e externas. A percepção sensorial contém as sensações externas e é hierarquicamente superior às sensações externas. A percepção intelectual é hierarquicamente superior à percepção sensorial, porém contém a percepção sensorial e funciona como uma percepção organizadora dos níveis inferiores da percepção sensorial que subjaz a própria percepção intelectual. Dessa forma, as sensações externas são subjacentes às percepções sensoriais, que por sua vez são subjacentes às percepções intelectuais. Percepções intelectuais contêm percepções sensoriais, que por sua vez contêm sensações externas (CORREIA, 2012, p. 100).

A percepção intelectual pode ser entendida como uma evolução das sensações e percepções iniciais. O próprio termo “intelectual” denota o caráter eminentemente superior desse processo, pois percepções intelectuais dependem do uso do intelecto, da racionalização e da cognição. Nesses termos, começamos a entender de que forma as sensações de ordem física passam a receber significações de ordem racional e cognitiva.

Posso demonstrar as relações entre os níveis de percepção com a adaptação das figuras que foram por mim desenvolvidas em Correia (2012, p.100 - 101):

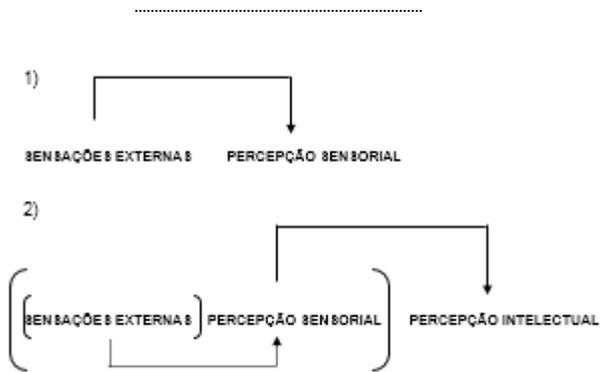


Figura 2 – A evolução dos níveis de percepção

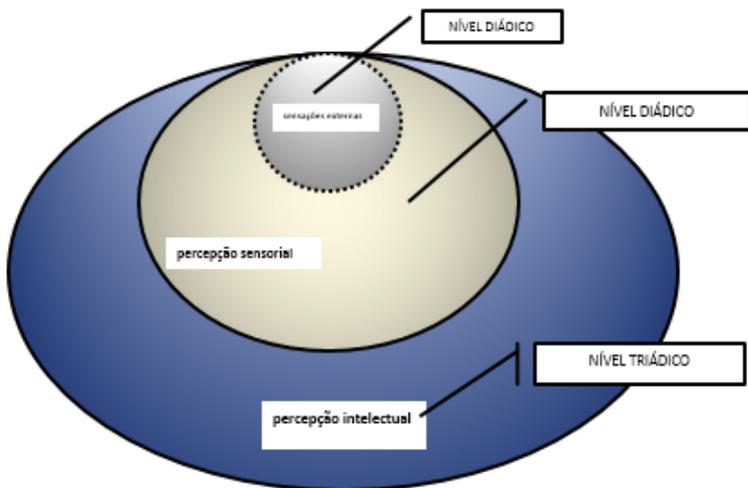


Figura 3 – níveis de percepção

Assim, entendo que as atividades de percepção apresentadas por Gary são formas de percepção intelectual. O reconhecimento das características que permitem a sua interpretação sobre o personagem está carregado de raciocínio e conhecimento. Ele reconhece o personagem através de um processo de interpretação dos dados da experiência que se inicia com níveis de percepção iniciais caracterizadas por sensações externas e percepções sensoriais que evoluem para outra dimensão de percepção que permite o reconhecimento, ou seja, a interpretação. É neste ponto que argumento que o protagonista se utilizou de percepções intelectuais para o reconhecimento do personagem. Este fato é da máxima importância, pois é a partir de suas percepções intelectuais que o medo real se instaura e a narrativa do conto segue em direção à construção do medo.

3- O estudo das percepções e a emergência do medo

A ideia central deste trabalho está no argumento de que as categorias da experiência desenvolvidas por Peirce podem servir como substrato teórico para a análise do desenvolvimento dos processos de percepção do personagem de nove anos de idade do conto “O Homem de Terno Preto” de Stephen King. Na verdade, meus argumentos estão baseados no trabalho desenvolvido por Gorlée (1987, p. 45-55) que utilizou as categorias peirceanas da experiência para a análise do protagonista do livro “Being There” de Jerzi Kosinski (1971).

Segundo Gorlée (1987) em seu artigo intitulado “Firstness, secondness, thirdness, and cha(u)cinness”, o processo gradativo de apreensão da experiência e de construção do conhecimento da experiência na linguagem pode ser visto pela perspectiva das categorias peirceanas da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Gorlée utiliza a terminologia “Primeiridade icônica”, “Secundidade indexical”, e “Terceiridade simbólica” e aplica na análise dos processos de interpretação do personagem de Kosinski. Esta terminologia desenvolvida por Gorlée mistura as categorias da experiência com a classificação dos signos para descrever as formas de experimentação de mundo e os estágios de aprendizado do personagem central do livro “Being There”. A grande contribuição do artigo de Gorlée está no fato de utilizar as categorias fenomenológicas para demonstrar que, em seu desenvolvimento, da infância à idade adulta, o homem adquire habilidades para apreender e descrever a experiência que o cerca, ou seja, fatos, condições e qualidades do mundo a sua volta, e estas

habilidades de apreensão podem ser descritas pelas categorias da experiência.

O conto “O Homem de Terno Preto” narra uma história que é passada em uma tarde de verão em 1914 na bifurcação do rio Castle. A narrativa é contada em primeira pessoa pelo protagonista Gary, um homem com mais de 90 anos de idade vivendo em um abrigo para idosos. Ele começa a escrever a história em um diário com a esperança de que seja encontrado após a sua morte. A narrativa no diário se inicia com Gary, aos nove anos de idade, saindo para pescar no rio Castle. Porém, seu pai lhe faz uma séria recomendação para não entrar no bosque, principalmente depois da bifurcação do rio. Após fazer a promessa para seu pai e para a sua mãe de que não entraria no bosque depois da bifurcação, o menino entra no bosque com uma vara de pescar e com uma cesta de pesca. Ele vai até a bifurcação e adormece no local.

Uma questão importante que deve ser observada no conto é a repetição ao longo de todo o texto dos conhecimentos que o protagonista possui aos nove anos de idade. Esta marcação da idade se repete em várias partes da história e é fundamental na história na medida em que define o perfil do personagem e marca um claro distanciamento temporal do fato ocorrido. Não podemos esquecer que os fatos narrados nascem da memória de um homem com mais de 90 anos vivendo em um abrigo para idosos.

As competências e habilidades de conhecimento do protagonista aos nove anos de idade são apresentadas descrevendo o perfil de uma criança inteligente, astuta e dinâmica, uma clara contradição com o estado atual do narrador com mais de noventa anos e vivendo em um abrigo para idosos. As dúvidas sobre a realidade dos fatos narrados por um homem com mais de noventa anos (que

possivelmente estaria senil) acaba caindo por terra em função da riqueza de detalhes da narrativa. Vale ressaltar que é exatamente esta riqueza de detalhes que emerge das habilidades de percepção que são apresentadas pelo protagonista para o reconhecimento do Diabo na bifurcação do rio Castle.

Dois habilidades de percepção são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa e levam ao reconhecimento do diabo: primeiro a visão e segundo o olfato. Estas habilidades de percepção permitem ao personagem a discriminação de elementos que o levam ao reconhecimento do Diabo. É a partir de uma série de inferências feitas por Gary que o diabo é reconhecido e, assim, o medo assume o controle dos sentimentos do narrador.

Seguindo uma perspectiva teórico-metodológica baseada na Semiótica de Charles Sanders Peirce, o que primeiramente o personagem observa são “qualidades” do personagem para o posterior reconhecimento: a altura, a cor do vestuário, a cor dos olhos, a ausência de cor nos olhos, o brilho do calçado e da corrente do relógio, etc. Estas qualidades percebidas pelo personagem estão de acordo com a teoria de Górlée (1987) da “Primeiridade icônica”, pois aquilo que o personagem percebe primeiramente são “qualidades” do Diabo.

Havia um homem em pé lá em cima, no limite das árvores. Tinha o rosto muito comprido, pálido e estreito, e seu cabelo escuro penteado para trás seguindo o formato do crânio era repartido com rigoroso cuidado do lado esquerdo. O homem, muito alto, vestia um terno preto completo, com colete, e eu soube imediatamente que não era um ser humano porque seus olhos tinham o vermelho alaranjado das chamas de um fogão à lenha. Não

estou me referindo às Iris; ele não tinha íris, nenhuma pupila também, e certamente nenhum branco dos olhos. Seus olhos eram totalmente da cor laranja – um laranja que mudava e bruxuleava. E é tarde demais para não dizer exatamente o que pretendo, não é? Ele pegava fogo por dentro, e seus olhos eram como as pequenas vigias transparentes que se veem às vezes nas portas dos fogões. (KING, 2002, p.55).

King (2002, p. 55) narra outras qualidades observadas pela percepção visual do protagonista:

(...) o homem que saíra de 50 quilômetros de bosques do Maine ocidental sem trilha, num bom terno preto e sapatos bicudos de couro cintilante. Eu podia ver a corrente do relógio que lhe atravessava o colete brilhar ao sol de verão. Não havia sequer uma agulha de pinheiro no homem. E ele sorria.

É interessante observar que o caminho perceptivo do personagem se dá primeiramente pela visão, mas, em um segundo momento, as qualidades que são observadas por Gary e que o fazem reconhecer o Diabo, nascem de outro nível de percepção: estou falando do olfato.

Mesmo antes de ele chegar até mim, reconheci o aroma que cozinhava em sua pele sob o terno – o cheiro de fósforo queimado. O cheiro de enxofre. O homem de terno preto era o Diabo. Saíra dos bosques profundos entre Motton e Kashwakamak e agora estava em pé ao meu lado. Com o canto do olho, pude ver uma mão pálida como a de um boneco à janela de uma loja. Seus dedos eram horrivelmente longos. (KING, 2002, p. 56).

O percurso de reconhecimento de Gary se apresenta como formas de “Primeiridade icônica”, ou seja, percepções de qualidades que estão presentes no personagem como uma moldura semiótica de quali-signos que se oferecem à percepção do protagonista. É dessa forma que os quali-signos são interpretados, sugerindo ao protagonista informações sobre o personagem que surge à sua frente, de forma quase sobrenatural na bifurcação do rio Castle.

Após este nível, o personagem começa a reconhecer a ausência de índices. Um exemplo clássico do que são índices na teoria da classificação peirceana dos signos é encontrada em Coelho Netto (1990, p. 58):

Índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto. O signo indicial tem alguma qualidade em comum com o objeto e, assim, não deixa de ser um certo tipo de ícone, um ícone especial, embora não seja isto que o torna um signo, mas, sim, o fato de ser modificado pelo objeto. Ex. fumaça é signo indicial de fogo, um campo molhado é índice de que choveu, uma seta colocada num cruzamento é índice do caminho a seguir; são índices, ainda, um pronome demonstrativo, uma impressão digital, (...).

Pegadas são consideradas como formas de índices na semiótica peirceana. Assim, a própria ausência dos índices se apresenta como um indício do caráter sobrenatural do personagem: ao andar o personagem não deixava vestígios atrás de si. “Seus sapatos urbanos de sola lisa deveriam ter escorregado no mato baixo que cobria a margem íngreme, mas não o fizeram. E vi que também não deixavam vestígios

atrás de si.” (KING, 2002, p. 55). É exatamente neste momento da narrativa que um exemplo de “Secundidade indicial” pode ser observado.

No nível da “Terceiridade simbólica” o protagonista se utiliza de inferências racionais, sobretudo, quando afirma que é capaz de reconhecer a verdade. Ao afirmar que reconhece a verdade (KING, 2002, p. 56), Gary está desenvolvendo uma argumentação. Argumentações estão no plano simbólico da Terceiridade na Semiótica de Peirce. Vale ressaltar que o “argumento” é o terceiro tipo de signo que resulta da relação do signo com o seu interpretante. Um outro exemplo de inferência racional pode ser encontrado na seguinte passagem:

Conhecia a diferença entre um falcão e um serrote de mão, como papai teria dito. O homem que saíra do bosque naquele sábado de verão era o Diabo, e no interior dos buracos vazios de seus olhos o cérebro dele queimava. (KING, 2002, p. 56).

Como pode ser observado, Gary reconhece o Diabo a partir de inferências racionais. Estas inferências racionais que o levam ao pleno reconhecimento do Diabo podem ser classificadas como formas de “Terceiridade simbólica”.

Conclusão

A beleza desta narrativa está diretamente relacionada com a forma como o medo é construído a partir das habilidades de percepção do personagem. A beleza do conto também está na humanidade dada ao personagem pelo uso de suas potencialidades de percepção e de interpretação relacionadas com a sua idade e, também, pelo drama

familiar que é apresentado no início da narrativa. Em outros termos, estou afirmando que a beleza deste conto está diretamente relacionada com a possibilidade de nos identificarmos com o personagem, com Gary, uma criança de nove anos semelhante a todos nós na mesma faixa etária, com as mesmas potencialidades humanas de percepção que estão diretamente relacionadas com a sua idade.

A utilização das potencialidades inerentes à sua idade fica evidente pela repetição ao longo do conto da expressão “nove anos”. Em diversas partes do texto o narrador enfatiza sua idade como justificativa para as suas habilidades e para o seu grau de conhecimento.

Segundo a tabela de pontos de referência do desenvolvimento apresentada por PAPALIA; SALLY; FELDMAN (2009), é exatamente entre os 9 e 11 anos que ocorre no plano do desenvolvimento cognitivo da criança uma evolução da capacidade para a análise de múltiplas perspectivas e, também, um desenvolvimento das estratégias de memória. Vale ressaltar que ocorre, também, um desenvolvimento emocional caracterizado pela regularização das emoções e pelo entendimento da diferença entre culpa e vergonha.

Assim, fica evidente que o personagem foi construído com habilidades características de sua idade, com ênfase nos processos de percepção e de memória. A lembrança da morte do irmão é um fato fundamental na construção do medo neste conto de Stephen King. O conto “O Homem de Terno Preto” foi escrito por Stephen King como uma homenagem ao conto “Young Goodman Brown” de Nathaniel Hawthorne. O conto foi publicado no *The New Yorker* e ganhou o primeiro lugar no concurso *O. Henry* de melhor conto em 1996. Este conto demonstra a magnífica forma como as engrenagens do medo foram articuladas: a memória do drama familiar e as habilidades infantis de

percepção emergem como vetores de construção do medo gerando uma narrativa envolvente cuja especificidade está no confronto entre o humano e o sobrenatural e, sobretudo, no reconhecimento do sobrenatural.

Entre o humano e o sobrenatural estão as mediações. O percurso perceptivo utilizado por Gary para o reconhecimento do Diabo é um espelho das categorias formais da experiência: as percepções em nível de Primeiridade icônica evoluem para a Secundidade indicial e resultam na Terceiridade simbólica. Das percepções das qualidades ao reconhecimento efetivo, Gary nos mostra que o medo é, na verdade, o resultado de nossas percepções sombrias sobre a escuridão da experiência que cruza os nossos caminhos, incidindo suas sombras sobre nós, reclamando o reconhecimento para a manutenção de sua própria existência.

Referências

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. Competência semiótica, percepção e desenvolvimento das interpretações. In: **Língua portuguesa e ensino: reflexões e propostas sobre a prática pedagógica**. SIMÕES, Darcilia (Org.). São Paulo, FACTASH, 2012. p. 91-121.

DEELY, John. **Semiótica básica**. São Paulo: Ática, 1990.

GORLÉÉ, Dinda. Firstness, Secondness, Thirdness, and Chau(u)nciness. *Semiótica*, Amsterdam, 65, p.45-55, 1987.

KING, Stephen. O homem de terno preto. In: **Tudo é eventual**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 47-72.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: De Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

PAPALIA, Diane; SALLY, Wendkos Olds; FELDMAN, Ruth Duskin. **O mundo da criança**: da infância à adolescência. 11. ed. São Paulo: McGraw-Hill, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos Coligidos. In: **Os Pensadores**. 2.ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980.

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

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Claudio Manoel de Carvalho Correia é Professor Associado do Departamento de Letras – LIBRAS da Universidade Federal de Sergipe – DELI/UFS – (40h/DE) Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC-SP, 2009) Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – (UERJ, 2001). Membro do Grupo de Pesquisa SELEPROT (Base CNPq) – Semiótica, Leitura e Produção de Textos. Líder do Grupo de Pesquisa GEMADELE (Base CNPq).

Contato: claudiomanoelcorreia@gmail.com