

Claudio Correia
Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu
(Orgs.)



SEMIÓTICA E CULTURAS EM DIÁLOGOS

◀▶ Dialogarts

Claudio Correia
Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu
(Orgs.)



SEMIÓTICA E CULTURAS EM DIÁLOGOS

 Dialogarts
2022



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS

Coordenadores

Flavio García

Darcilia Simões

CONSELHO EDITORIAL

Estudos de Língua

Darcilia Simões (Presidente)

Claudia Moura da Rocha (UERJ)

Denise Salim Santos (UERJ)

Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)

Renato Venâncio Henrique de Souza (UERJ)

Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)

Eleone Ferraz de Assis (UEG)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Kleber Aparecido da Silva (UNB)

Lucia Santaella (PUCSP)

Maria Carlota Rosa (UFRJ)

Maria do Socorro Aragão (UFPB; UFCE)

Maria Jussara Abraçado (UFF)

Maria Luísa Ortiz Alvarez (UNB)

Nataníel dos Santos Gomes (UEMS)

Paolo Torresan (UFF)

Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)

Simone Rezende (EBAC, SP)

Vânia Casseb Galvão (UFG)

Dora Riestra (Universidade do Rio Negro, AR)

Paulo Osório (UBI, PT)

Maria João Marçalo (UÉvora, PT)

Massimo Leone (UNITO, IT; Universidade de Xangai, CH)

Estudos de Literatura

Flavio García (Presidente)

Júlio França (UERJ)

Norma Sueli Rosa Lima (UERJ)

Regina Michelli (UERJ)

Tania Camara (UERJ)

Ana Crélia Dias (UFRJ)

André Cardoso (UFF)

Claudio Zanini (UFRGS)

Daniel Serravallo de Sá (UFSC)

Diógenes Buenos Aires (UESPI)

Enéias Tavares (UFSM)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

José Nicolau Gregorin Filho (USP)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)

Teresa López Pellisa (UAH, ES)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, PT)

Ana Margarida Ramos (UA, PT)

Dale Knickerbocker (ECU, EUA)

David Roas (UAB, ES)

Inocência Mata (ULisboa, PT)

Maria João Simões (UC, PT)

Xavier Aldana Reyes (MMU, EN)



Dialogarts

DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D, Maracanã

Rio de Janeiro – RJ - CEP 20550-900

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



Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico
Laboratório Multidisciplinar de Semiótica



CATALOGAÇÃO NA FONTE

Semiótica e culturas em diálogos
C824 Organização: Claudio Correia
T256 Maria Teresa Tedesco
Edição: Darcilia Simões
Capa: Raphael Fernandes
Diagramação: Darcilia Simões
Rio de Janeiro: Dialogarts
2022, 1ª ed.
400 – Linguagens e Línguas
ISBN 978-65-5683-052-0
Semiótica. Linguagens. Signos. Multimodalidade.
Interculturalidade.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
CAUSALIDADE E SENSO COMUM: O DIÁLOGO SEMIÓTICO ENTRE NATUREZA E CULTURA.	15
Massimo Leone	15
1. Introdução	15
2. Ser, mente e signo	17
3. Reflexos, signos e sintomas.....	22
4. Interpretação de interpretantes	27
5. Falsificação da indicialidade	36
6. Indicialidade e indicialidade	40
7. Conclusões.....	44
TENSIÓN, RESISTENCIA Y EXPLOSIÓN EN YURI LOTMAN (1922-1993). LO PREVISIBLE-IMPREVISIBLE EN LA CULTURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEOS	51
Héctor Ponce de la Fuente	51
1. Modalidades de la explosión.....	51
2. Discontinuo y continuo	55
3. Mundo al revés.....	57
4. La inmanencia y lo social en el arte.....	60
5. Explosión, estabilidad.....	64

CULTURA E DISTOPIA NA SOCIEDADE EM REDE	70
Paulo Serra	70
1. Introdução	70
2. Utopia e distopia	72
3. A utopia da comunicação e a sociedade em rede ..	78
4. A mobilização total.....	83
5. A vigilância e os <i>big data</i>	88
6. Considerações finais.....	94
O NOVO, O JOGO E A EVOLUÇÃO	101
Eduardo Neiva	101
1. Apresentação.....	101
2. Dualismo e hierarquia nas teorias platônicas	103
3. Existe afinal uma alternativa semiótica ao platonismo?.....	106
3.1. O signo, nunca indefinido.....	107
3.2. Semiose	110
3.2.1. Mais sobre a ação dos signos.....	114
3.3. Como os signos se articulam	115
4. O caminho para uma nova semiótica.....	117
SEMIÓTICA DO ESPAÇO EM NARRATIVAS LITERÁRIAS	120
Monica Rector	120
1. Teoria.....	120
2. Espaço e lugar.....	122

3.Narrativas em língua portuguesa: Portugal e Brasil	123
3.1 Almeida Garrett (1799-1854)	124
3.2. Helena Marques (1935-2020)	125
3.3. Nélida Piñón (1937 -)	137
4. Conclusão	140
ICONICIDADE NOS SIGNOS MULTIMODAIS DAS HQS.	144
Darcília Simões	144
1.Preliminares	144
2.Sobre iconicidade	147
3.Em que consiste a iconicidade?	148
4. Sobre multimodalidade	156
5. O gênero tirinha	159
6. O mundo multimodal e icônico das tirinhas	165
7. Para concluir	174
A LEITURA DO NÃO VERBAL EM <i>REINO DO AMANHÃ</i> , DE MARK WAID E ALEX ROSS: UM OLHAR SOBRE O SUPERMAN	179
Nataniel dos Santos Gomes	179
1. Introdução	179
2.Verbal, não verbal e multimodal.....	181
3. Reino do Amanhã	184
3.1. Contextualização	184
3.2. O Apocalipse de João	186

3.3. O messianismo	192
3.4. Superman	198
4. Considerações finais.....	204
A ICONICIDADE NO TEXTO LITERÁRIO: UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE O INSÓLITO EM <i>A TERRA DOS MENINOS PELADOS</i>	
Márcia da Gama Silva Felipe	210
1. Palavras iniciais.....	210
2. Os temas transversais e a <i>Terra dos meninos pelados</i>	213
3. Os movimentos da estrutura da narrativa	219
4. Considerações finais.....	238
PERSPECTIVA INTERCULTURAL: EIXO PARA O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA.....	
Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu	242
1. Introdução	242
2. Conceito de Interculturalidade	245
3. Origem da Língua Portuguesa: explicando o aspecto intercultural.....	249
4. Conceito de Variação Linguística.....	254
5. Eixo intracultural e ensino.....	258
6. O desenvolvimento da competência discursiva intracultural	265
7. Conclusão	277

A TRADUÇÃO COMO INSTRUMENTO POSSÍVEL PARA O ENSINO/APRENDIZADO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E PARA A MEDIAÇÃO INTERCULTURAL	282
Maria Aparecida Cardoso Santos	282
1. Introdução	282
2. Ensino e aprendizado de línguas estrangeiras e interculturalidade.....	287
3. A tradução como mediação intercultural para o processo de ensino/aprendizado de línguas estrangeira	298
4. Considerações finais.....	305
HUMOR E CULTURA: O PAPEL DOS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS E SEMIÓTICOS NA PRODUÇÃO DO SENTIDO TEXTUAL	310
Claudia Moura da Rocha	310
1. Breves considerações sobre humor e cultura	310
2. Humor e cultura: uma breve revisão bibliográfica	312
3. A relevância dos aspectos linguísticos	326
4. A relevância dos aspectos semióticos	332
5. Análise do <i>corpus</i> : como os aspectos linguísticos e semióticos contribuem para a produção dos sentidos	336
6. Considerações finais.....	344

COMPETÊNCIA SEMIÓTICA E MEDIAÇÃO SIMBÓLICA: ORIENTAÇÕES E CRIATIVIDADE NOS PROCESSOS DE SEMIOSE EM CRIANÇAS SURDAS	348
Claudio Correia	348
1.Introdução	348
2. Fundamentos para o conceito de competência semiótica	357
3. Competência semiótica e surdez: estudos sobre as semioses orientadas e criativas no desenvolvimento dos sistemas simbólicos da criança surda.....	366
4. Considerações Finais	377
“QUEM NÃO É RECÔNCAVO NÃO PODE SER RECONVEXO” :.....	385
UMA RELEITURA DA BRASILIDADE.....	385
Claudio Artur O. Rei.....	385
BIODATAS	443
ÍNDICE REMISSIVO.....	452

APRESENTAÇÃO

Em novembro de 2021, o grupo SELEPROT realizou o VIII COLÓQUIO INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA - SEMIÓTICA E CULTURAS EM DIÁLOGOS. Esse evento, realizado de forma remota, ainda, manteve a atmosfera dos momentos que, desde 2020, vimos enfrentando com a pandemia. Não se pode deixar de afirmar que sua realização marcou o nosso desejo por dias melhores. Não se pode negar, também, que concretizou o nosso desejo, como pesquisadores e estudiosos da semiótica, de estreitar diálogos com os nossos pares de diferentes culturas. Nesse estreitamento de relações, o ambiente de comunicação multimodal, veloz e intercultural no qual estamos mergulhados, nos desafia a interpretar os signos, a comunicar de maneira eficaz e, ainda, a exercer nossa identidade. Fazer Semiótica!

Tradicionalmente, o COLSEMI — Colóquio Internacional de Semiótica — tem-se comprometido a congrega profissionais de instituições nacionais e

estrangeiras de diversas áreas, para que apresentem estudos e pesquisas concluídos ou em desenvolvimento, bem como propostas didáticas, dentro desta área multidisciplinar. Os objetivos específicos são: (ii) Propiciar o encontro de pesquisadores nacionais e estrangeiros interessados em Semiótica, Línguas (em especial o Português) e Linguagens. (ii) Viabilizar o encontro de estudantes e de pesquisadores do Brasil e de outros países, de áreas distintas, cujas investigações tenham a Semiótica como fundamentação teórica ou metodológica. (iii) Difundir o potencial de produção dos projetos Labsem, Dialogarts, sediados na UERJ, dentre outros, promovidos com as instituições coirmãs.

Nossa programação, nesta edição, foi mais compacta em número, mas não em qualidade. Nosso foco emergiu das potencialidades de análise das teorias semióticas para o estudo da multiplicidade das culturas, da multiculturalidade e da interculturalidade, que sustentam e estabelecem o diálogo entre os signos que as diferentes naturezas de linguagem representam no processo de significação da contemporaneidade e na geração ininterrupta de informação, sentido e interpretação.

Nessa perspectiva, contamos com os seguintes autores para enriquecer nossa publicação: Massimo Leone, com o texto intitulado, *Causalidade e senso comum: o diálogo semiótico entre natureza e cultura*, rompe com os paradigmas mais estritos do tema, para lançar mão de uma perspectiva mais natural, expandindo o universo cultural. Héctor Ponce de la Fuente, em *Tensión, resistencia y explosión en Yuri Lotman (1922-1993). Lo previsible-imprevisible en la cultura y el arte contemporâneos*, surpreende ao trazer à lume as tensões e as resistências culturais. Na mesma direção, Paulo Serra discorre sobre o “mal do século”, à Byron, ao abordar as distopias na sociedade em rede. Eduardo Neiva mostra a evolução que está em jogo no novo-velho/ ou velho-novo em que estamos vivenciando. A seguir, Monica Rector desbrava, de forma ímpar, a relação da semiótica e as narrativas literárias, pondo em xeque esse velho-novo/ novo-velho. Nataniel Gomes sobrevoa a Semiótica com seu Superman e a leitura do não verbal em HQs. Darcília Simões aborda a questão da iconicidade nos signos multimodais das HQS, trazendo junto com Nataniel uma importante contribuição para o estudo do gênero. Maria

Teresa Tedesco, em *Perspectiva intracultural: eixo para o ensino de língua portuguesa*, propõe-se discutir a questão cultural para o ensino de língua portuguesa como língua materna, cunhando um termo para esta perspectiva: intracultural. A seguir, Maria Aparecida Cardoso discute a tradução como meio para a mediação intercultural. Claudia Moura investe em *Humor e Cultura*, ao discutir a função dos aspectos linguísticos e semióticos na produção do sentido textual. Claudio Artur O. Rei, no capítulo intitulado, *Quem não é recôncavo não pode ser reconvexo: uma releitura da brasilidade*, retoma aspectos importantes da nacionalidade brasileira, mostrando aspectos culturais específicos aliando poesia e letra de música. Por fim, Claudio Correia propõe discussão muito importante nos tempos atuais. Em *Competência semiótica e mediação simbólica: orientações e criatividade nos processos de semiose em crianças surdas*, o pesquisador vai nos brindar com o conceito de competência semiótica, que precisa ser difundido, dada sua importância.

Nessa constelação, queremos trazer o brilho da língua e da cultura, iluminado pela Semiótica, teoria que pode

respaldar “o velho-novo/ novo- velho” nos estudos de línguas: seja materna, seja como segunda língua, seja nas línguas adicionais. Que seja uma boa leitura!!!

Claudio Correia e Maria Teresa Tedesco Vilarde Abreu
Organizadores

CAUSALIDADE E SENSO COMUM: O DIÁLOGO SEMIÓTICO ENTRE NATUREZA E CULTURA.¹

Massimo Leone

Universidade de Turim, Universidade de Xangai,
Universidade de Cambridge, Fundação Bruno Kessler

Em minha juventude, li um conto de
detetive francês onde as pistas
estavam realmente em *itálico*.
(V. Nabokov, *Lolita*, 1955)

1. Introdução

Umberto Eco nos ensinou a ver a cultura na natureza. Ele analisou incansavelmente os hábitos semióticos, a fim de mostrar que eram tais, embora tivessem sido naturalizados pela sociedade e pela cultura. Nesse sentido, a contribuição intelectual de Eco também

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como parte de uma conferência realizada na 'Casa-Semio' em São Paulo, em 18 de outubro de 2019, graças a um amável convite de Clotilde Perez; uma segunda versão, em inglês, foi publicada em um número monográfico da *Rivista di Estetica*, dedicado a Umberto Eco (LEONE, 2021).

consistiu em dissipar as retóricas da motivação, aquelas que criam exclusão cultural ao simular as fontes naturais do significado. Ao mesmo tempo, Umberto Eco evitou o extremo oposto. Ele nos ensinou a ver a natureza na cultura. Procurou incansavelmente desvendar os mecanismos universais do significado por trás das particularidades da significação, embora a maioria deles parecesse irreduzível a um terreno comum. Deste ponto de vista, o legado filosófico de Eco também equivale à posição intelectual que recusa a retórica da arbitrariedade, aquela que cria exclusão cultural, negligenciando as fontes naturais de significado. Eco foi capaz de manter um equilíbrio sutil, mas sólido, entre essas duas armadilhas teóricas, porque ele compreendeu completamente Peirce, que deu origem ao projeto filosófico da semiótica exatamente por causa da necessidade de encontrar uma nova compreensão da natureza e da cultura, da arbitrariedade e da motivação.

Em nenhum aspecto da semiótica de Peirce, interpretada e popularizada por Umberto Eco, esse esforço de equilíbrio intelectual é mais evidente do que na exploração semiótica de índices. Quando a natureza

desses signos é mal compreendida em termos de excesso de naturalização, eles são usados pelas culturas para criar e naturalizar divisões artificiais, por exemplo, quando a um símbolo de identidade confere-se uma relevância indexada e atribui-se erroneamente uma dimensão causal; ao mesmo tempo, quando a natureza desses signos é mal concebida por causa de um excesso de culturalização, também se perde o sentido da extensão pela qual os signos podem ser motivados. Paradoxalmente, índices excessivamente desnaturalizados podem dar origem, em contraste, a uma naturalização dos signos. O desenvolvimento do projeto intelectual de Eco no campo da semiótica deve, portanto, dar origem a uma compreensão completa de como a linguagem interage com a realidade, a fim de transformar relações reais em relações semióticas.

2. Ser, mente e signo

Na ideologia filosófica de Charles S. Peirce, entendida como o imaginário intelectual abstrato que inspira a geração de seus conceitos teóricos, é feita uma

distinção entre duas dimensões, diferenciadas, sobretudo, no que se diz respeito ao seu status ontológico. Defini-los como um nível puramente ontológico, por um lado, e um nível meramente fenomenológico, por outro lado, seria simplista. Na realidade, na filosofia de Peirce, estas duas dimensões são esquematizações das duas polaridades da tensão entre uma ontologia pura e uma pura fenomenologia. Ambas são implicitamente caracterizadas como limites teóricos: por um lado, um ser puro que é completamente acessível à cognição; por outro lado, uma cognição pura que é completamente separada do ser. O grau de acessibilidade cognitiva dentro do intervalo entre esses dois limites teóricos define a possibilidade de uma semiótica, em termos da relação entre dois pontos com acesso diversificado dentro desse intervalo.

Dizer que algo significa outra coisa, de fato, não significa em Peirce, como lamentavelmente sugere a vulgata da semiótica, que o primeiro elemento é uma manifestação e o segundo um segredo. Significa, ao contrário, que, em relação ao que é, o primeiro elemento apresenta menor grau de acessibilidade que o segundo. É como se, toda vez que houvesse semiose, dois pontos ao

longo da linha teórica que se estende entre um ser absoluto inconcebível e uma mente absoluta inconcebível, fossem colocados em relação, de modo que aquele que fosse o mais distante dele se tornasse objeto para aquele que é o mais remoto do primeiro, que por sua vez se torna seu *representâmen*. Na geometria dessa dialética ontológica e fenomenológica, no entanto, é evidente que, sejam quais forem os pontos indicados ao longo do espectro acima referido, um terceiro ponto pode ser posto entre os dois, tornando-se assim um representâmen para o primeiro (o que está mais perto do ser) e um objeto para o segundo (aquele que está mais próximo da mente).

A relação de semioses é, portanto – apenas em abstrato – diádica, uma vez que existe sempre a possibilidade de que um terceiro elemento emergja e meça a relação entre as duas primeiras, e assim por diante. Quando eu olhar para a imagem de meu pai, esse conglomerado complexo de signos se apresenta à minha mente com a potencialidade de acessar um ponto mais remoto dentro do espectro ontológico e trazê-lo ao fórum de minha mente. No entanto, esta saliência de um ser

distante da mente é sempre parcial; pois a imagem e a pessoa de meu pai são imediatamente interligadas por um terceiro elemento, cuja acessibilidade ao ser e à disponibilidade da mente serão intermediárias entre os dois: olhar a imagem de meu pai não devolverá a sua ontologia, mas evocará algumas imagens mentais dele armazenadas em minha memória, imagens cujo acesso ao ser e à disponibilidade da mente serão intermediárias entre a pessoa de meu pai e sua imagem. Por um lado, essas imagens mentais estão mais próximas dele; por outro lado, estão mais longe de mim; portanto, pragmaticamente, preciso de uma imagem para acessá-las. Como eu as acesso através da imagem, esta deve funcionar como um interpretante entre um objeto intangível e um representâmeminsatisfatório. A teoria da “semiose ilimitada”, no entanto, sugere corretamente que o surgimento dessas imagens mentais não as transformam de fato em signos puros em uma relação imediata com seu objeto; pois, também neste caso, surgirão outros elementos que se situam a outra distância intermediária entre o objeto inacessível e essas imagens mentais, agindo assim como mais interpretantes entre o primeiro e

as últimas. Em nosso exemplo concreto e, portanto, imperfeito, as imagens mentais suscitadas pela figura de meu pai, infelizmente, não devolverão a vida a meu pai, mas estimularão minha memória dele. O resultado será, ao mesmo tempo, alívio e frustração, dependendo se ele está emocionalmente recebido, quer do ponto de vista do ser perdido (as memórias ainda são muito pobres para capturar a concretude de uma pessoa amada perdida), quer do de uma cognição atual (imagens mentais armazenadas na memória ainda estão mais próximas da presença viva de meu pai do que uma imagem).

Embora não seja difícil conjecturar um exemplo para explicar a relação diádica entre algo que significa outra coisa e essa outra coisa que é assim significada, explicar o surgimento de um interpretante entre os dois é mais contraintuitivo. Por que sempre deveria haver a possibilidade de uma intermediação entre dois elementos relacionados por semiose? E por que essa intermediação sempre se configura como uma mediação assimétrica, dando origem a uma espécie de vetorialidade entre maior e menor grau de acessibilidade? Em outros termos mais sucintos: como é possível diminuir a distância entre

mente e ser? E qual é a natureza dessa medida? Sem ela, de fato, a semiose simplesmente não seria viável.

3. Reflexos, signos e sintomas

Para investigar as razões teóricas da potencialidade de infinitas intermediações entre um *representâmem* e um objeto, é útil reverter a direção do raciocínio e, portanto, questionar-se sobre quais condições determinariam, pelo contrário, a impossibilidade de tais intermediações. Em outras palavras, em que circunstâncias um *representâmem*daria acesso direto a um objeto e vice-versa, um objeto teria acesso exclusivo a um *representâmen*? Para que isso aconteça, deve subsistir uma situação na qual dois elementos com status ontológico desigual estariam em tal relação que, dada a presença da entidade mais ontologicamente presente, a entidade menos ontologicamente presente também surgiria. Tais são, por exemplo, as condições subjacentes ao surgimento do que a psicologia chama "reflexo". O médico bate no meu joelho com um pequeno martelo e surge o reflexo do joelho. A razão pela qual o médico faz isso é exatamente que eu não tenho como determinar se

devo reagir ou não com meu corpo a esse estímulo, de modo que, quando a reação não ocorrer, ou ocorrer excessivamente, isso imediatamente se transforma em um provável sintoma de funcionamento incorreto do meu sistema nervoso. De fato, no reflexo patelar, os neurônios sensores acionam os neurônios motores na medula espinhal sem ativar os do cérebro, que são acionados somente após a ocorrência do reflexo. Nesse caso, então, uma entidade fenomenologicamente ausente, ou seja, o reflexo instintivo do joelho, é determinada por uma entidade fenomenologicamente presente, ou seja, o estímulo do martelo batendo no joelho, sem a possibilidade de qualquer intermediação. Vale a pena notar que, no nível neuronal, surge a possibilidade de intermediação quando neurônios sensores e neurônios motores não se relacionam diretamente, mas através da mediação de neurônios cerebrais, isto é, através da mediação da mente. Portanto, a ligação entre o estímulo e o reflexo pode ser definida como uma relação vinculativa de causa e efeito: quando não há estímulo, não há reflexo; não há reflexo, a menos que haja um estímulo. Onde esse estímulo existe, o reflexo também deve estar

presente, pelo menos se o corpo funcionar corretamente. O estímulo e o reflexo, portanto, apresentam uma ontologia diferente: embora o reflexo esteja sempre potencialmente presente se o sistema nervoso de um corpo for saudável, ele não se tornará um reflexo real sem o estímulo.

No entanto, seria impróprio deduzir que o estímulo e o reflexo estão ligados por uma relação de semiose. Se fosse esse o caso, então entre o representâmem(o estímulo) e o objeto (o reflexo) deveria haver a possibilidade de uma intermediação; mas não é esse o caso, como a evidência empírica mostra. Na realidade, o estímulo não é o representâmem do reflexo, é a sua causa. E o último não é o objeto do primeiro; é o seu efeito. Uma dimensão semiótica intervém quando o reflexo patelar é transformado na representação de um objeto, ou seja, o correto funcionamento do sistema nervoso. Essa relação, no entanto, não é a mesma entre a ocorrência do estímulo e a ocorrência do reflexo. De fato, o reflexo se transforma no representâmem de uma condição nervosa apenas porque é percebido “sob algum respeito e capacidade”, como diz a definição de Peirce do

signo, isto é, em sua capacidade de revelar, por sua mera presença ou ausência, o correto funcionamento do sistema nervoso. Nesse caso, a relação entre o representâmem e o objeto é semiótica, exatamente porque não é de todo imediata. Antes de tudo, não é imediato no que respeita à história da relação.

O termo “knee-jerk”, reflexo do joelho, foi de fato registrado pela primeira vez por Sir Michael Foster em seu manual de fisiologia: “Bater o tendão abaixo da patela dá origem a uma extensão súbita da perna, conhecida como reflexo instintivo do joelho” (1894: III, 9, 84).² A relação de causa e efeito entre o estímulo e o reflexo já existia: alguém cujo joelho for atingido acidentalmente antes de 1877 teria manifestado um reflexo de empurrão instintiva até antes dessa data; no entanto, foi necessária uma longa história de observação fisiológica e experimentos para que essa relação causa-efeito se transformasse na base de uma relação semiótica, como que, produzindo o estremecimento do joelho por meio de um estímulo, o correto funcionamento do

² Minhas traduções no texto.

sistema nervoso pudesse ser inferido. Mesmo depois que essa relação semiótica é estabelecida, porém, e codificada em livros de fisiologia como o de Michael Foster, seu *status* é diferente daquele do vínculo causa-efeito. Para que o primeiro aconteça, de fato, o reflexo deve representar o correto funcionamento do sistema nervoso, *não apenas sob algum respeito e capacidade* (antes da “descoberta” do reflexo patelar, de fato, sua manifestação inadvertida meramente representaria o fato que alguém havia atingido a rótula com um objeto duro e afiado), *mas também para alguém*: apenas um observador competente, de fato, um médico bem treinado em fisiologia, poderia inferir, pela ativação do reflexo, que o sistema nervoso que o faz ativar trabalha corretamente. Um médico incompetente não influenciaria a presença da causa-efeito, mas definitivamente dificultaria o seu real (e não só potencial) transformar-se em base de uma relação semiótica.

Não se deve deduzir disso também, entretanto, que o médico, como observador competente do vínculo causa-efeito, é o interpretante dele, isto é, o que determina sua transformação em uma relação semiótica.

O médico é o intérprete, e não apenas de uma relação causa-efeito, mas também da relação semiótica que ela implica; o médico é, de fato, o intérprete de um interpretante. A ocorrência do pensamento da relação é, segundo o próprio Peirce, suficiente para estabelecer a “conexão real”: “[os índices são] signos que representam seus objetos em virtude de estarem conectados a eles de fato, embora esse fato seja apenas a ocorrência real de um pensamento. [...] A denotação de um índice é essencialmente singular” (PEIRCE 1908, p. 842).

4. Interpretação de interpretantes

Mas qual é o interpretante sob o pensamento do intérprete? O interpretante é exatamente a ideia de uma relação entre um representâmem e um objeto, uma ideia que é depositada no senso comum de uma comunidade de intérpretes. Nesse caso, em particular, o que é depositado é o conhecimento bastante técnico que, provocado por uma longa história de pesquisa médica, vê a ativação correta do reflexo patelar como um provável sintoma da boa saúde do sistema nervoso de um indivíduo. A concepção da relação indicial – que é a base de um dos

tipos semióticos apontados por Peirce como estruturada, por sua vez, sobre uma relação causal – é essencial, tanto para caracterizar a primeira (e distingui-la, por exemplo, de ícones ou símbolos), quanto, também, para não a confundir com a última, com a relação causal mesma. O próprio Peirce procurou dissipar essa ambiguidade, postulando a conexão factual como uma condição necessária, embora não suficiente, para um índice: um índice deve basear-se na fatualidade, mas não pode basear-se na fatualidade apenas: “Por exemplo, os sintomas da doença são índices. Ainda que eles não possam servir como signos sem serem interpretados como tais, o que os torna aptos para serem os signos que eles são é a sua ligação factual com as doenças, que existiriam embora ninguém as tivesse identificado” (PEIRCE 1903^a, p. 491).

A única maneira correta de interpretar essa caracterização, sem incorrer em contradições, é considerá-la como uma forma abreviada, uma espécie de abreviação, para uma definição mais articulada, na qual a *indicialidade* é definida não como decorrente da causalidade, mas como decorrente da recepção cultural

dela. Essa é provavelmente a razão pela qual o próprio Peirce frequentemente define a relação que sustenta a indicialidade como caracterizada pela realidade e não pela causalidade:

[...] O modo de representação pode ser por semelhança ou analogia; nesse caso, o signo pode ser chamado de ícone; ou pode ser por uma conexão real, pois um certo tipo de pulso rápido é sintoma de febre; nesse caso, o signo pode ser chamado de indicação ou índice; ou, finalmente, a única conexão pode estar no fato de que o signo (uma palavra, por exemplo) certamente será interpretado como representando o objeto; nesse caso, o signo pode ser chamado de símbolo [...]. (PEIRCE, 1909, p. 637)

Em outros contextos e em outras interpretações de Peirce, a indicialidade é definida como baseada em uma relação de contiguidade temporal e espacial entre o representâmem e o objeto. Isso também parece impreciso. De fato, é verdade que, na maioria das circunstâncias, a causalidade implica o contato no tempo e no espaço entre causa e efeito ou, para dizer melhor,

entre o estado do mundo que resulta após o esforço de uma causa (efeito) e a agência que impacta esse estado (causa). Reduzindo a definição de indicialidade apenas à contiguidade espacial e temporal, no entanto, a caracterizaria meramente a partir de um ponto de vista lógico, e não a partir de um ponto de vista substancial. Um exemplo simples irá esclarecer isso: caminhando ao longo de uma costa, percebe-se que a praia está cheia de pegadas. Essas pegadas funcionam como ícones, o que significa que, para identificar a quais espécies de animais seu dono pertence, deve-se reconhecer o fato de que elas são fichas semelhantes a um tipo icônico. O intérprete, no entanto, não recebe essas pegadas simplesmente como desenhos ou fotografias, mas como signos da presença real, no espaço das pegadas, mas em um momento anterior, do animal ao qual as pegadas pertencem. A indicialidade emerge, portanto, de uma causalidade (a pressão do peso do animal na areia criou as pegadas), que por sua vez emerge da contiguidade espacial e temporal (se o animal não estivesse lá alguns minutos antes do intérprete, as pegadas não poderiam ter sido criadas), mas ambas, isto é, a causalidade e a contiguidade espaço-

temporal, devem ser transformadas na base de um signo por um interpretante, que não pode simplesmente ser a causalidade em si ou a própria contiguidade.

A cadeia que recua da indicialidade à causalidade, e dessa à contiguidade espaciotemporal, não pode ser revertida. A causalidade implica a contiguidade espaciotemporal, mas não vice-versa, simplesmente porque, como sabem os lógicos, a correlação não é causalidade; da mesma forma, a indicialidade implica a causalidade, mas não vice-versa, pois há muitos efeitos que não se transformam em signos de suas causas porque não há interpretante que os receba como tais. Como Peirce sugeriria: “Um índice é um signo cuja virtude signativa reside em sua relação factual ao seu objeto. Certamente, nem tudo o que está em relação de fato com outro, ou parece ser assim, é, portanto, um índice desse outro” (PEIRCE nd, S104).

A vulgata habitual através da qual a indicialidade em Peirce é explicada e pensada, é, portanto, imprópria. De fato, transmite a impressão de que a força que constitui a relação semiótica entre um objeto e seu representâmem indicial é sempre a mesma. Essa ideia

recebida confere aos índices uma espécie de naturalização, como se fossem signos de natureza diferente dos símbolos e ícones; o produto da natureza, mais do que o produto da cultura. A diferença entre índices e símbolos sempre foi percebida como forte e, de alguma forma, turva entre arbitrariedade e motivação, originária da linguística de Ferdinand de Saussure. Os símbolos seriam, portanto, arbitrários, enquanto os índices seriam motivados. Isso também é impróprio. Pelo contrário, um deve definir os índices como signos dotados de um interpretante arbitrário baseado em uma relação motivada. A distinção com ícones é mais sutil, mas também foi concebida como muito mais nítida do que realmente deveria. De fato, como foi sublinhado em outro lugar, a diferença entre um ícone e um índice também é uma questão de grau, não de natureza; nos ícones, é simplesmente mais difícil compreender qual contiguidade espaciotemporal e, portanto, qual ligação causal trouxe a relação icônica que, em virtude de uma semelhança, une um representâmem e seu objeto (LEONE, 2017a). O próprio Peirce parece estar ciente dessa gradualidade quando escreve:

[...] os índices, ou os signos que representam seus objetos em virtude de estarem conectados a eles, de fato, como um relógio, um barômetro, uma câmara de ar, uma fotografia etc. (A fotografia envolve um ícone, como de fato fazem muitos signos; por outro lado, os retratos fornecem informações, porque sabe-se que eles realmente imitaram os objetos naturais e, como tal, são índices, não ícones, mas se você fizer uma imagem sofisticada de um homem com certas peculiaridades fisionômicas, a fim de ver que tipo de impressão a disposição de um homem você terá dessa maneira, ou se você construir um diagrama geométrico de acordo com um certo preceito e observar certas relações entre suas partes que parecem ser consequências, embora elas não foram explicitamente exigidas pela construção do preceito, essas coisas são signos de seus objetos meramente, em virtude da analogia, e são verdadeiros ícones. (PEIRCE, 1905, L67).

Mas também quando ele sugere que, afinal, o índice é um ícone de um tipo peculiar: “Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, ele necessariamente

tem alguma qualidade em comum com o objeto, e é em relação a essa qualidade que se refere ao objeto. Envolve, portanto, uma espécie de ícone, embora um ícone de um tipo peculiar [...]” (PEIRCE, 1903b, p. 540).

Considerando uma pegada sobre uma praia como um índice, de fato, significa reconhecer que uma contiguidade espaciotemporal produziu uma causalidade, e que esta, por sua vez, provocou uma indicialidade, cuja semiótica é, por conseguinte, de natureza ternária e não-diádica, e pode ser reconhecida exatamente em relação à possibilidade de uma farsa. Tudo o que pode ser falsificado é um objeto de estudo potencial para a semiótica, como Umberto Eco declarou espirituosamente no *Tratado de Semiótica Geral* (1975, p. 18). A contiguidade espacial e temporal, no entanto, não pode ser falsificada, porque não é uma questão fenomenológica, mas ontológica. Pode ser ignorada, mas isso não implica sua inexistência. Ou seja, algo está num certo espaço e num determinado momento ou não está. Além disso, a causalidade também não pode ser falsificada, porque isso contradiz a própria noção de causalidade. Se um elemento A contém em si uma

agência que, quando A ocorre ontologicamente no mesmo espaço e ao mesmo tempo que B, muda B, de modo que a mudança em B é realmente o efeito da agência de A; então, a relação entre a agência e a mudança deve ser diádica, não triádica. Toda vez que A está em contiguidade espaciotemporal com B, B muda de acordo. Caso contrário, é porque a relação entre a agência em A e a mudança em B não é de causa direta, mas de causa metafórica, ou simples correlação.

Uma das dificuldades mais relevantes das ciências sociais, por exemplo, é que as relações de causalidade que elas identificam no mundo não são adequadamente tais. O aumento da riqueza em uma sociedade não reduz a taxa demográfica dessa sociedade da mesma maneira que o aquecimento de água acima de 100 graus Celsius a faz ferver. Mas essa é exatamente a razão pela qual Peirce não define a relação subjacente à indicialidade como “física”, mas como “quase-física”: “Um índice é um representâmen que se refere ao seu objeto de maneira quase-física, independentemente de existir um interpretante ou não” (PEIRCE, 1901-1902, p. 1147).

5. Falsificação da indicialidade

Se a contiguidade espaciotemporal não pode ser falsificada, porque é uma questão ontológica, e se a relação causal também não pode ser falsificada, pois, caso contrário, não seria diádica, a indicialidade, que emerge de ambas, sempre pode ser falsificada. Não há índice que não possa ser falsificado. Uma pegada pode ser produzida através da simulação da forma, do tamanho, e da profundidade que uma pegada verdadeira produziria. As histórias de crime estão cheias de personagens engenhosos que, tendo cometido um crime, falsificam algumas pistas, muitas delas índices, a fim de desviar a atenção da polícia. Muitas das paixões de pesquisa de Umberto Eco, a partir do falso nas artes até a teorias de conspiração, exatamente giram em torno da possibilidade cultural de trazer falsa indicialidade, cuja retórica de motivação é tal que os seus efeitos persuasivos são geralmente maiores que os de falsa iconicidade ou simbolismo falso (LEONE, 2017b). Uma coisa é forjar um documento principalmente simbólico, como a doação de Constantino, outra coisa é forjar um

documento principalmente icônico, como as inúmeras falsificações por Modigliani, e ainda outra é forjar um documento principalmente indicial, como o Santo Sudário de Turim.

A indicialidade, portanto, não se baseia na maneira em que a mente humana entende contiguidade e causalidade, mas na maneira na qual uma cultura postula ambos. O conceito de hipoícone, concebido como um ícone em que a relação de semelhança ou analogia entre o representâmem e o objeto é preponderante, mesmo para além da recepção inevitavelmente cultural e, portanto, arbitrária do mesmo, deve inspirar um conceito semelhante de “hipo-index”, ou seja, um índice em que a força da relação de contiguidade espaciotemporal e, portanto, causalidade, emerge como real, mesmo para além da sua recepção cultural. Peirce parece referir-se a este tipo de indicialidade forte, quando ele distingue entre índices degenerados, por um lado, e puros índices, por outro. Essa distinção é fundamental também para procurar esclarecer um assunto que tem sido frequentemente deixado em uma formulação ambígua, ou não tratado com em tudo, isto é, a relação entre

indicialidade pragmática por um lado, e indicialidade semiótica do outro. Quando Peirce se refere a índices puros, ele tem em mente a indicialidade pragmática:

A outra forma de sinal degenerado deve ser denominada índice. É definido como um sinal adequado para servir como tal em virtude de estar em uma reação real com seu objeto. Por exemplo, um cata-vento é um sinal desse tipo. É adequado para ser tomado como um índice do vento pelo motivo de estar fisicamente conectado ao vento. Um cata-vento transmite informações; mas é o que acontece porque, diante do quarto a partir do qual o vento sopra, assemelha-se ao vento a esse respeito e, portanto, tem um ícone conectado a ele. A este respeito, não é um índice puro. Um índice puro simplesmente força a atenção para o objeto com o qual ele reage e coloca o intérprete em mediar a reação com esse objeto, mas não transmite informações. Como exemplo, faça uma exclamação “Oh!”. As letras anexadas a uma figura geométrica são outro caso. Exemplos absolutamente inesperados de formas degeneradas não devem ser esperados. Tudo o que é possível é dar exemplos que tendam

suficientemente a essas formas para fazer com que a média sugira o significado. [...] Um índice é um sinal adequado para ser usado como tal, porque está em reação real com o objeto indicado (PEIRCE, 1904, p. 517).

Em várias ocasiões, Charles S. Peirce combina duas definições conceituais: por um lado, o índice como aquele tipo de signo em que a relação entre o representâmem e o objeto é caracterizada pela contiguidade espaciotemporal , que gera um fato ou uma conexão real, que gera, por sua vez, o vínculo indicial. É o caso da cata-vento, que indica a direção do vento devido à sua posição no tempo e no espaço em relação a ele, devido à ação que o vento exerce na direção do cata-vento e em virtude da presença de um interpretante cultural (conhecimento do senso comum sobre a função dos relógios climáticos em uma sociedade) permitindo que um intérprete transforme uma conexão espaciotemporal e factual em um signo. Por outro lado, Peirce considera como índices aqueles sinais que, de alguma forma, forçam a atenção do intérprete a se direcionar de uma certa maneira. O mais comum desses

sinais é a que dá nome à sua inteira categoria semiótica, isto é, o índice apontador. Quando um índice é apontado para alguma coisa, seja também um espaço vazio no ambiente, a atenção de quem vê é de alguma forma compelida a seguir essa indicação, que cria uma conexão entre o surgimento desse sinal em uma cena perceptiva (a ponta do dedo) e a área desse espaço para a qual a atenção é atraída.

6. Indicialidade e indicialidade

Peirce parece encorajar, além disso, a inclusão, no âmbito conceitual da indicialidade, não só de índices gestuais, mas também daqueles dêiticos que, na pragmática contemporânea, são estudados sob o rótulo de “indicialidade”. Quando digo “aqui”, por exemplo, essa palavra tem uma natureza convencional e, portanto, simbólica nos termos de Peirce. Seu objeto, no entanto, é representado pela forma verbal (escrita ou oral) através da conexão espaciotemporal que ele possui com um certo ponto de espaço e tempo, de modo que, essa condição de contiguidade espaciotemporal entre o espaço, o tempo, e a palavra se transforma em um elo

factual e, conseqüentemente, na possibilidade de surgir um interpretador indexical. Todas as línguas parecem dotadas da capacidade de significar a conexão entre um determinado local no tempo e no espaço e a localização no tempo e no espaço da expressão que aponta para ele. Os sinais verbais que criam essas conexões variam de idioma para idioma, significando que seu agir como representâmem verbais de tal conexão indexical é, por si só, arbitrário; não há nenhuma motivação particular para a qual deve-se usar a palavra “aqui” em vez da palavra “ici”, a fim de criar uma conexão espaciotemporal e, portanto, conexão real e indicial entre a hora e o local em que a palavra é pronunciada e uma área espaciotemporal de proximidade em torno da fonte física de tal enunciado.

Portanto, a palavra “aqui” é um representâmen que convencionalmente e, portanto, simbolicamente se relaciona com a ideia de apontar para um espaço e tempo próximos à fonte física de expressão da palavra. A conexão entre a fonte desse enunciado e o espaço e o tempo significados pela palavra, no entanto, não é arbitrária, mas motivada por uma relação de contigüidade espaciotemporal . Os painéis de sinalização em parques

ou outras áreas públicas contêm a frase indicial típica “você está aqui”, combinada com uma seta ou outro sinal visual indicial apontando para um local no mapa. Esta frase é composta por três lexemas em português, todos eles dotados de uma significação indicial. Os três são convencionais, o que significa que não há uma motivação particular por terem a forma fonética e grafêmica que possuem (na verdade, seriam traduzidos como palavras diferentes com o mesmo significado em outras línguas). Eles são, no entanto, motivados pela convencionalidade vinculativa da linguagem. Em português, para dizer “aqui”, é preciso usar esta palavra; não há outra maneira alternativa de expressar o mesmo significado indicial. Isso não é uma motivação no sentido de que o significado de “ser *hic et nunc*” está contido na forma da palavra “aqui”; está contido, no entanto, em seu uso de acordo com a língua portuguesa.

A relação entre a frase e o local em que ela se manifesta em sua forma gráfica, no entanto, é totalmente indicial, embora não se relacione diretamente ao espaço, mas a um representâmem icônico dela (o mapa). A frase, então, refere-se indicialmente ao espaço através dessa

significação icônica, de modo que uma operação mental de projeção é necessária para interpretá-la corretamente. Se alguém lê-la sem operar essa projeção para os representâmens icônicos, então a frase significaria o pleonasma que seu leitor é lá onde ele ou ela lê a frase, e não realmente no lugar do mapa onde a frase é escrita. No entanto, embora essa indicialidade se refira ao mapa onde a frase está escrita, e não ao espaço real onde a frase é lida, sua indicialidade é clara: decorre da contiguidade física entre a frase, o sinal gráfico da seta, e o representâmen icônico do espaço onde ambos aparecem. Também neste caso, no entanto, é necessária a presença de um interpretante cultural na enciclopédia social para que essa conjunção de índices verbais e gráficos expresse sua significação indexada. Antes de tudo, é preciso conhecer o inglês para interpretar corretamente a frase “você está aqui”; o conhecimento de português, no entanto, seria necessário para interpretar corretamente o vínculo simbólico entre a sentença e seu objeto, e não o indicial entre a sentença e o ponto no espaço representado no mapa. Esse vínculo, no entanto, também requer certa competência visual para perceber que o

ponto vermelho no mapa, ou a seta representada nele, significa uma relação indexada com a representação icônica dele.

Considerando que a natureza convencional dos dêiticos verbais é clara, muitas vezes signos indiciais não verbais com um significado dêítico, como setas ou o mesmo dedo apontado, são considerados como simplesmente motivados. Umberto Eco deu uma contribuição importante, já no *Tratado* (1975), para dissipar esse equívoco: do estudo seminal de Sherzer sobre apontar lábios entre os Cuna do Panamá (1973), crescentes evidências etnossemióticas foram reunidas sobre o fato de que a indicialidade postural e gestual também é objeto de variação cultural (ENFIELD, 2001) e, portanto, sustentada pela instituição de um “senso comum indicial”.

7. Conclusões

Uma estratégia intelectual particular emerge da maioria dos trabalhos teóricos de Umberto Eco. Ela pode ser caracterizada da seguinte forma: variabilidade, variação e variedade são dimensões consubstanciais tanto

da natureza quanto da cultura, embora a última, também em sua relação com a primeira, tende a organizar singularidades e idiosincrasias em tipos. Afinal, a linguagem nada mais é do que o resultado da padronização humana da natureza. No entanto, não se deve acreditar que tal variabilidade dificulte e frustrasse qualquer esforço cognitivo e, a fortiori, linguístico, nem que tal variabilidade seja ilusória e, na verdade, misteriosamente originada dos mesmos subjacentes universais. No campo concreto da história das ideias, Eco contrastou a primeira concepção de variabilidade através de sua dialética com Jacques Derrida e o desconstrucionismo; enquanto ele contrariou a segunda concepção através de suas controvérsias com a semiótica exclusivamente dedutiva de Algirdas J. Greimas. Entre esses dois excessos, Eco propôs uma solução simples, mas inteligente, a mesma que ele adotou para lidar com a questão da relação entre o literal e o metafórico: o último não pode ser plenamente compreendido se o primeiro não for posicionado. Da mesma forma, a variabilidade cultural só é apreciável no fundo de uma grade de compreensão meta-semiótica das variações que ela

produz. No que diz respeito ao estudo dos tipos de signos apontados por Peirce, e continuamente problematizados pelo filósofo norte-americano, tal atitude teórica consiste em distinguir entre diferentes graus de variabilidade. Os índices, que foram o objeto principal do presente artigo, são obviamente multifacetados, mas sua variedade pode ser inteiramente compreendida e sistematizada apenas com base no fato de que todos eles provêm de um princípio mais geral, chamado de “indicialidade”. Os semióticos devem, é claro, estudar índices, mas sempre com o esforço de enquadrá-los como instâncias do princípio semiótico do qual eles descendem. Isso não deve implicar, entretanto, que o princípio da indicialidade, assim como o da iconicidade, seja universal e imutável. Ele é simplesmente mais estável em termos culturais do que os sinais que ele traz. Para dar um exemplo: a protrusão dos lábios e o apontar com dedos são ambos índices gestuais, utilizando diferentes partes do corpo com dinâmicas divergentes, mas sempre se referem ao mesmo princípio que sustenta a indicialidade, ou seja, a criação de uma ligação entre uma contiguidade espaciotemporal, uma relação factual, e o

surgimento de um intérprete indexado. É somente com base na realização desta raiz comum abstrata, de fato, que as diferenças sutis entre culturas indexadas podem ser apreciadas.

Visitando um templo budista na China, por exemplo, percebe-se que os devotos locais evitam apontar detalhes da iconografia de Buda com seus dedos, e preferem fazê-lo com suas mãos abertas, como se este segundo gesto índice fosse, de alguma forma, dotado de um Gestalt "mais suave" do que o outro. Esta diferença, porém, que provavelmente deriva de uma complexa interação entre culturas de subjetividade e padrões gestuais (os dedos "individualizam" seu objeto mais do que as mãos abertas fazem), só pode ser levada em conta se comparada em relação a uma fórmula semiótica comum, que é a que Peirce primeiro, e Eco depois dele, procuraram cuidadosamente localizar. Isso não significa, entretanto, que o nível abstrato de "indicialidade", como os de "iconicidade" ou "simbologia", seja imune à variedade. A antropologia semiótica e a semiótica cultural devem empreender precisamente a tarefa de mostrar como não apenas índices, mas também a mesma

ideologia de indicialidade muda na passagem de uma cultura para outra, ou na passagem de uma época para outra. A contribuição de Eco de alguma forma parou neste limiar, a “fronteira política” entre a semiótica e a antropologia, que ele mesmo havia estabelecido no *Tratado de semiótica geral*. Portanto, talvez não haja melhor maneira de homenagear o grande intelectual italiano do que desafiar tal limiar, e procurar desenvolver uma compreensão ainda mais abrangente, não apenas de como os índices mudam no fundo de uma indicialidade comum, mas também de como as ideologias indexadas mudam no fundo de uma natureza comum.

Referências

ECO, Umberto (1975). **Trattato di semiotica generale**. Milão, Bompiani.

ENFIELD, N.J. (2001). ‘**Lip-pointing**’: A Discussion of Form and Function with Reference to Data from Laos. “Gesture”, 1, 2: 185-212.

FOSTER, M. (1894). **A Textbook of Physiology** (1876), 5 vols. Londres, Macmillan.

LEONE, M. (2017a). **Help! Is There a Semiotician on the Plane?** “American Journal of Semiotics”, fevereiro, 24, online. Disponível em https://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=ajs&id=ajs_2017_0999_2_23_24.

LEONE, M. (2017b), Fundamentalism, Anomie, Conspiracy: Umberto Eco’s Semiotics against Interpretive Irrationality. In THELLEFSEN, T. and SORENSEN, B. (eds.) **Umberto Eco in his Own Words** [Semiotics, Communication and Cognition, 19], Berlin e Boston, Walter de Gruyter: 221-9.

LEONE, M (2021). **Indexes:** Cultural Nature and Natural Culture, “Rivista di estetica”, 76, 1: 95-112.

PEIRCE, C.S.S. 1909. **Meaning Preface**. MS 637.

PEIRCE, C.S.S. 1908. **A Neglected Argument for the Reality of God**. MS 842.

PEIRCE, C.S.S. 1905. **Letters to Mario Calderoni**. MS L67.

PEIRCE, C.S.S. 1904. **New Element**. (Kaina stoiceia). MS 517.

PEIRCE, C.S.S. 1903a. **Logical Tracts**, N°. 1: “On Existential Graphs”, MS 491.

PEIRCE, C.S.S. 1903b. **Syllabus:** Nomenclature and Division of Triadic Relations, as far as they are determined, MS 540.

PEIRCE, C.S.S. 1901-1902. **Definitions for Baldwin's Dictionary.** MS 1147.

PEIRCE, C.S.S. s.d. **Miscellaneous Fragments.** MS S104.

SHERZER, J. (1973). **Verbal and Nonverbal Deixis:** The Pointed Lip Gesture among the San Blas Cuna. "Language in Society", 2, 1 (Apr), 117-31.

TENSIÓN, RESISTENCIA Y EXPLOSIÓN EN YURI LOTMAN (1922-1993). LO PREVISIBLE-IMPREVISIBLE EN LA CULTURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEOS

Héctor Ponce de la Fuente
Universidad de Chile / Facultad de Artes

1. Modalidades de la explosión

Observamos en la obra de Yuri Lotman (1922-1993), el fundador de la Escuela de Tartu, un referente significativo de la semiótica de la cultura, tributaria, como se sabe, de la tradición formalista rusa. Su teoría semiótica, conocida bajo el lema de ‘semiótica de la cultura’, es la expresión de orientaciones interdisciplinarias que representan el cruce de epistemes diversas.

Para Lotman (2013), el movimiento hacia delante se realiza por dos vías. Nuestros órganos de los sentidos reaccionan frente a pequeños estímulos, que en el nivel de la conciencia son percibidos como un movimiento continuo. En este sentido la continuidad es una previsibilidad implícita. Su contrario es la

imprevisibilidad, el cambio realizado en las modalidades de la explosión. Ésta, La entendida como fenómeno físico, transferible sólo metafóricamente a otros procesos, ha sido identificada con ideas de devastación; sin embargo, al cambiar el punto de vista sobre la representación –como por ejemplo si la asociamos a los grandes descubrimientos, o bien en los alcances del arte– el concepto evoca en nosotros el nacimiento de algo nuevo, en definitiva, de la transformación creativa de la estructura de la vida.



Michel Houellebecq, *Las partículas elementales*

Una lectura similar podemos ver en el disruptivo narrador Michel Houellebecq, y de manera particular en una de sus novelas más significativas. Michel, uno de los protagonistas de *Las partículas elementales*, después de conjeturar infinidad de explicaciones filosóficas junto a su hermano Bruno, se refiere al problema de la conciencia individual en términos estrictamente científicos:

Según la hipótesis de Margenau, la conciencia individual se podía comparar a un campo de posibilidades en un espacio de Fock, definido como una suma directa de espacios de Hilbert (...) Sin embargo, Michel estaba convencido de que era indispensable un nuevo marco conceptual. Todas las noches, antes de apagar su ordenador, hacía una búsqueda en Internet. (2019, p. 321)

En la mente del protagonista se hace indispensable un nuevo marco conceptual. No hay evidencias de conclusiones, ni siquiera una mínima

hipótesis teórica rastreable en Internet. Entonces comienza a cristalizar una idea en su cabeza: la conciencia individual es un fenómeno de aparición brusca, sin motivación aparente, a mitad de camino entre otras variantes de animales. Esta conciencia, sin lugar a dudas (y esto es lo radical de su aserto) precede ampliamente al lenguaje.

Superando la costumbre acendrada en explicaciones de orden exclusivamente mítico, tal como el hincapié hecho por los darwinistas, el mundo visto por Michel desde su lugar como científico se debatía entre la estupefacción y la ironía. El mundo, en sus palabras, se ha regalado un ojo capaz de contemplar, un cerebro para comprender, pero eso en ningún caso asegura la existencia de aportes capaces de conceder una comprensión del fenómeno. Más allá de las certezas que podrían proveernos las inteligencias de un Heisenberg o un Bohr, para el protagonista,

Lo nuevo surgía por simple interpolación de lo antiguo; las informaciones se sumaban a las informaciones como puñados de

arena, definidas de antemano en su naturaleza por el marco conceptual que delimita el campo experimental; ahora, más que nunca, necesitaban un nuevo punto de vista. (2019, p. 322)

2. Discontinuo y continuo

Para Lotman, la dinámica del desarrollo cultural oscila entre la explosión y la gradualidad, a veces también en el espacio sincrónico. Este mecanismo es descrito en términos de una progresión que hace de la cultura no solo un crecimiento por sucesión, sino también como un proceso que opera simultáneamente.

De acuerdo con su perspectiva, “La cultura, en tanto conjunto complejo, está formada por estratos que se desarrollan a diversa velocidad, de modo que cualquier corte sincrónico muestra la simultánea presencia de varios estratos” (p. 26) Este mismo argumento es motivo de una reflexión por parte de Marshall McLuhan y Barrington Nevitt (1973):

En el eco-mundo de hoy, donde la información electrónica fluye incesantemente hacia nosotros desde

todas direcciones, cada uno de nosotros se encuentra en el mismo predicamento que Alicia en el país de las maravillas. Hoy por hoy, los efectos se mezclan con las causas instantáneamente debido a la aceleración generalizada, mientras que el *software* apunta a eterizar el hardware. (2015, p. 67)

McLuhan y su colega se refieren a la transformación de las reglas básicas, pero también de las percepciones humanas de antaño, porque según ellos en esa época lo único estable era el cambio mismo. Si la continuidad es –o convive– al interior de la discontinuidad, es porque prevalece lo que McLuhan denomina “metamorfosis por quiasmo” (es decir, la reversión de los procesos producto de la intensa velocidad y el tamaño de éstos), algo ya reconocible en ese momento en términos de una contradicción flagrante: el llamado quiasmo de la aceleración es la ralentización.

De acuerdo con este principio, acelerar la velocidad de los componentes de cualquier estructura ordenada visualmente, o de cualquier patrón espacial continuo, termina quebrando sus vínculos y destruyendo

sus fronteras. Así, “la historia se vuelve “mítica” a través de la compresión temporal y la yuxtaposición de acontecimientos, mientras el pasado, presente y futuro se funden en una perpetua actualidad eléctrica”. (2015, p. 68) Cada innovación hace que la novedad derive en un cliché, producto del uso, al punto que cada innovación que opera en la cultura supera las formas precedentes; se rescatan figuras anteriores, las que hacen retornar antigüedades y formas artísticas nostálgicas: “lo nuevo continuamente recrea lo viejo a medida que la novedad regenera la antigüedad”. (p. 69)

3. Mundo al revés

Las culturas precolombinas, provistas todas de complejos sistemas de representación, tienen una concepción de continuidad y discontinuidad que podemos rastrear en la noción de mundo al revés, desarrollada por Guamán Poma de Ayala. El *pachakuti* que describe en la Corónica es un cataclismo, una verdadera explosión en el sentido de la concepción cosmogónica de muchas de nuestras culturas primigenias. En el arte creado por nuestros antepasados se representa

el rompimiento de un orden que da paso a un reordenamiento de la totalidad de las formas de la vida cotidiana. Ese vuelco repentino que actúa en términos de crisis al interior de un campo cultural es traducible en términos lotmanianos: “tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura de funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad”. (p. 27)



Nueva Corónica y Buen Gobierno (Guamán Poma de Ayala) /
República boliviana. Paz. Mundo al revés (Melchor María Mercado)

Para el cronista colonial, “mundo al revés” quiere decir inversión de las condiciones de vida de los habitantes del antiguo Perú, sometidas a la ignominia del invasor europeo: el trato oprobioso hacia la comunidad condujo a Guamán Poma de Ayala a describir en relatos e ilustraciones la situación de maltrato y violencia a que eran sometidos hombres y mujeres.

La denuncia actúa así como una especie de memoria en forma de invectiva, pero también es un registro poderoso de los sentidos vitales sometidos al dictado de las instituciones coloniales³. El momento de la explosión, señala Lotman, es el momento de la imprevisibilidad. Pero ocurre que esta “posibilidad” que marca un pasaje de un estado a otro puede ser vista en términos de una revelación simbólica en muchas representaciones del arte y la cultura precolombina. El cambio en un orden de vida presupone una mirada al

³ Cabe consignar al respecto la lectura crítica de Rivera Cusicanqui (2015), quien relaciona la obra del Inca Garcilaso de la Vega con la pintura de un artista chiquisaqueño del siglo XIX. Nos referimos a la obra de Melchor María Mercado, quien en *República boliviana. Paz. Mundo al revés* (1868), recrea de manera crítica las relaciones de poder entre una jerarquía decididamente autoritaria y un pueblo sometido a dicha gobernanza.

pasado y su regreso al futuro que vemos en el presente “como un complejo de toda una serie de posibilidades igualmente probables”. (p. 172)

Por su parte, la imagen del mundo al revés de la que nos habla Lotman se refiere a una de las constantes – procedimientos tropológicos recurrentes- en la literatura barroca, entendidos como procedimientos para salir de los límites de la previsibilidad. Estas verdaderas tramas ‘al revés’ eran usadas en textos satíricos, generalmente llamados a construir estereotipos. Lo lógica de estos procedimientos se basa en el cambio de las señales dominantes en los objetos contrapuestos: el ciego que conducía al vidente, el caballo cabalgando sobre un hombre⁴.

4. La inmanencia y lo social en el arte

En el arte de la cultura contemporánea ocurre algo parecido. El crecimiento que da paso al eclipse de la

⁴ De acuerdo con esta perspectiva, Lotman alude al fenómeno de la moda como principio dinámico: “El mundo al revés se construye sobre la dinámica de lo no dinámico. Una realización de este proceso lo representa la moda, que introduce el principio dinámico en esferas de lo cotidiano en apariencia inmóviles”. (1999, p. 113)

imagen a favor del concepto o idea –como es el caso a partir del “conceptualismo”-, permite entender los cambios verificados al interior del sistema arte, mediando casi siempre el efecto que a partir de dichos cambios reconoce la comunidad artística, destinataria tácita de estos cambios. Así, por ejemplo, la obra desaparece de la producción artística contemporánea señalando un tipo de discontinuidad al interior de orden que hace de las rupturas un rito de apropiación fundacional. Sea la obra o el objeto como lugar protagónico dentro del espacio de la creación, la transformación que supone el momento crucial de la explosión señala una apertura hacia condiciones de reconocimiento que activan otros procesos de creación. Así, por ejemplo, podemos ver las permanentes variaciones desde una concepción de arte hasta la desaparición misma de ese impulso en la vida que se esfuerza en integrarlas como manifestaciones desprovistas de un carácter exclusivamente estético.



Nummer Acht. Everything is Going to be Alright, Guido van der Werve (2007)

Este fenómeno fue observado por Michaud (2007) de manera muy precisa, aunque su lectura viene precedida de numerosos diagnósticos parecidos en su tono. La paradoja de la que habla este autor –el triunfo de la estética en medio de un mundo cada vez más carente de obras de arte- exige atender a las condiciones históricas en las que el arte se produjo, aceptando como condición de entrada que este panorama viene siendo reconocido desde inicios del siglo XX. La desaparición de las obras, a juicio de Michaud (2007), ha derivado en un proceso de eterización –“el arte se volatilizó en éter estético” (p. 11)- al punto que las intuiciones

apocalípticas de muchos permiten mirar con desconcierto un movimiento de progresiva dispersión de la obra y su consabido lugar de privilegio para la experiencia estética.

Algo llega a su fin de manera bastante anunciada: donde antes había obras sólo quedan experiencias. O, dicho en otros términos, a la pérdida de objetualidad del artificio artístico le sucede una especie de desdefinición del arte. Recordemos que hace cuatro décadas tanto Belting (1983) como Danto (1995) debatían en torno a la muerte del arte de manera más o menos coincidente, y que en estos últimos años Bauman (2007), Groys (2014), Agamben (2019) y Steyerl (2019), viniendo de marcos teóricos diferentes, han remarcado este escenario donde prevale la existencia de artistas sin obra.

Según Lotman, la dinámica cultural no puede ser presentada ni como un aislado proceso inmanente ni en calidad de esfera pasivamente sujeta a influencias externas; “ambas tendencias se encuentran en una tensión recíproca, de la cual no podrán ser abstraídas sin la alteración de su misma esencia”. (p. 181) Ni el arte deja de ser una esfera alimentada por sus propias dinámicas, ni la historia elude su impacto en toda suerte de cambios

culturales propiciados desde la memoria colectiva. De tal modo que el objeto arte debe ser entendido como parte de un verdadero nudo borromeo cuyos bordes serían la inmanencia y lo social.

Habría que entender el ser arte del objeto como una producción de sentido en la que se entrecruzan determinadas condiciones de producción respecto de ciertas lógicas de reconocimiento. Eso es, a la larga, lo que habilita a pensar en un arte específico para cada lugar y periodo en particular.

5. Explosión, estabilidad

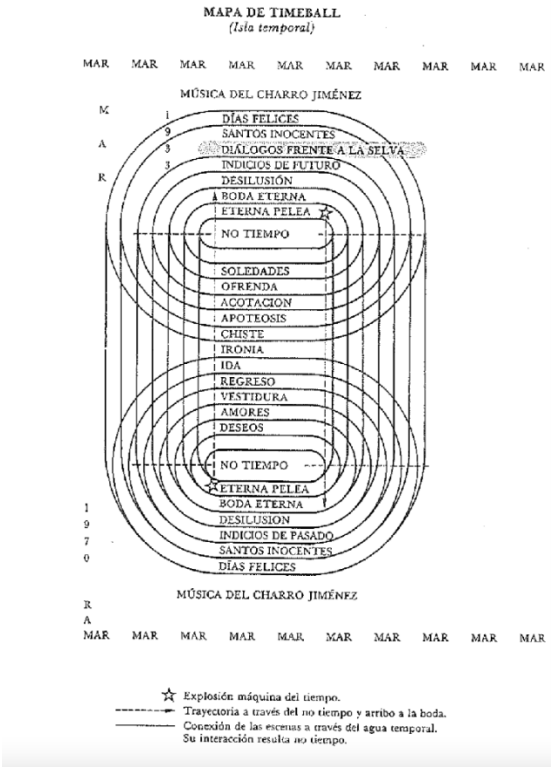
La explosión da a entender que no existen sistemas semióticos totalmente estables, inmutables. Nada se agota si no es para volver evidente la necesidad de otro comienzo. Por lo mismo no es posible pensar ni en la muerte del arte o de la historia, a menos que la idea de muerte se asocie al término de un tipo de relato, una narrativa o una forma de entender el tiempo como relato lineal, teleológico en sus consecuencias.

Los años noventa resultaron pródigos en la aceptación de la metáfora del Caos⁵ para interpretar problemas muy ingentes para Latinoamérica, como la identidad, por ejemplo. Desde la dramaturgia se pensó en la posibilidad de pensar la insularidad como representación de un tiempo que se repite, o un no tiempo (*Timeball*, de Joel Cano). En esa misma época otro cubano, Antonio Benítez Rojo, propuso leer el espacio Caribe como una isla formada de fragmentos, pura dispersión arrojada sobre los arrecifes donde el creole convive con el papiamento y otros dialectos. Esa lectura perduró unos años hasta llegar a hacer converger *Groenlandia* con Montevideo, en un drama de Gabriel Peveroni donde los protagonistas reviven el espacio vital

⁵ La teoría del Caos tiene una amplísima repercusión en la literatura de muchos países. En este ensayo solo ejemplificamos con un par de obras, a nuestro juicio significativas, para referir el marco de producción contemporáneo de la dramaturgia latinoamericana. Casi todo el paradigma posmoderno –nos referimos a obras escritas entre los noventa y la primera década del nuevo milenio– tiene como base de inspiración tanto al posestructuralismo francés como a la teoría de los fractales.

de sus ancestros balcánicos en tanto derivas de fractales en un tiempo espiralado⁶.

TIMEBALL



Mapa del tiempo, *Timeball* (Joel Cano)

⁶ Tal como sostiene Misemer (2008), “el cuerpo de las obras teatrales publicadas por Gabriel Peveroni se halla fuertemente arraigado en la búsqueda por identificar un lugar. Para Peveroni, la escena teatral ofrece un entorno en el cual logra suspender las características rígidas del continuo espacio-tiempo que a menudo percibimos como regulador de nuestra conciencia en la vida cotidiana”. (p. 5)

La inagotable reserva de movimiento, el “movimiento perpetuo” del que nos habla Lotman, nunca se agota porque su generación no obedece a simples normas de la entropía. Es decir que, de acuerdo con su teoría, el movimiento reorganiza su heterogeneidad potenciada por la ausencia de clausura que permite el crecimiento de los sistemas, como la literatura o el arte, porque en sus palabras:

Contemporáneamente, el espacio semiótico constantemente expulsa estratos enteros de la cultura. Estos forman entonces una falda de sedimentos más allá de los confines de la cultura que esperan su hora para irrumpir nuevamente en ella, a tal punto olvidados ya en ese momento que pueden ser percibidos como nuevos. El intercambio con la esfera extrasemiótica constituye una inagotable reserva de dinamismo. (p. 160)

De ahí entonces que el arte y la cultura deban ser entendidos, desde la perspectiva lotmaniana, como una eterna cadena de variaciones, de relaciones que hacen de

la historia un creciente aparecer de rutas nuevas, es decir, de lo impredecible.

Referencias

Agamben, Giorgio (2019) **Creación y anarquía**. La obra de arte en la época de la religión capitalista. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Bauman, Zygmunt *et al.* (2007) **Arte, ¿líquido?** Madrid, Sequitur.

Belting, Hans (1983) **The End of the History of Art**. Chicago and London, The University of Chicago Press.

Cano, Joel (1994) **Timeball, o el juego de perder el tiempo**. La Habana, Letras Cubanas.

Danto, Arthur (1995) **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**. Princeton, Princeton University Press.

Groys, Boris (2014) **Volverse público**. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires, Caja Negra.

Guamán Poma de Ayala, Felipe (1980) **Nueva corónica y buen gobierno**. Caracas, Ayacucho.

Houellebecq, Michel (2019) **Ampliación del campo de batalla / Las partículas elementales / Plataforma**.

Barcelona, Anagrama.

Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2015) **La estetización del mundo**. Vivir en la época del capitalismo artístico. Barcelona, Anagrama.

Lotman, Yuri (2013) **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona, Gedisa.

Michaud, Yves (2007) **El arte en estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. México, Fondo de Cultura Económica.

Misemer, S. (2008). Juegos de apertura y contención: las relaciones fractales en *Groenlandia*. Montevideo, Estuario.

McLuhan, Marshall (2015) **Inédito**. Buenos Aires, La Marca Editora.

Peveroni, Gabriel (2008) **Groenlandia**. Montevideo, Estuario Editora.

Rivera C., Silvia (2015) **Sociología de la imagen**. Buenos Aires, Tinta Limón.

Steyerl, Hito (2019). **Arte duty free**. El arte en la era de la guerra civil planetaria. Buenos Aires, Caja Negra.

CULTURA E DISTOPIA NA SOCIEDADE EM REDE⁷

Paulo Serra
LabCom / Universidade da Beira Interior

1. Introdução

O jornal português *Diário de Notícias*, na sua edição de 22 de janeiro de 2016, citava em título uma afirmação do Papa Francisco, feita a propósito do Dia Mundial da Comunicação Social da Igreja Católica, segundo a qual “As redes sociais e a internet são um presente de Deus”, acrescentando-se no lead que “O Papa Francisco reconheceu as vantagens das novas tecnologias e admitiu que ‘a internet pode ser usada para construir uma sociedade saudável e aberta’.” No entanto, outras afirmações do Papa citadas no corpo da notícia acabavam

⁷ Texto referente à conferência de encerramento do 8º COLSEMI - Colóquio Internacional de Semiótica: Semiótica e Culturas em Diálogos, organizado pelo grupo de pesquisa SELEPROT-Semiótica, Leitura e Produção de Textos da UERJ, dias 6 e 7 de outubro de 2021.

por nos conduzir (também) num outro sentido. Assim, o Papa Francisco acrescentava que tal só aconteceria “quando usadas corretamente”. O mesmo Papa que, no passado, teria (ainda segundo o jornal) aconselhado os pais “a banirem o uso de smartphones à mesa na hora das refeições e do uso dos computadores no quarto”, defende agora uma posição mais balanceada, afirmando que “as redes sociais podem facilitar as relações e promover o bem da sociedade, mas também aumentar a polarização e divisão entre indivíduos e grupos”. Concluía, ainda, que os novos meios de comunicação são “um presente de Deus que acarreta uma grande responsabilidade”. (REUTERS/TONY GENTILE, 2016).

Este conjunto de afirmações atribuídas ao Papa Francisco ilustra a inescapável duplicidade da Internet e das redes sociais, e que é própria da tecnologia em geral. É esta duplicidade que explica, precisamente, porque é que uma mesma tecnologia pode ser fonte de utopia ou distopia, de esperança e de temor. Indo nesse sentido, o presente texto tem um duplo objetivo: em primeiro lugar, evidenciar a indissociabilidade entre utopia e distopia a respeito da chamada “utopia da comunicação”; em

segundo lugar, mostrar como a chamada “utopia da comunicação” acaba por ressuscitar e mesmo radicalizar aspetos distópicos já presentes em distopias como *We* (1924), de Eugene Zamiatin,⁸ e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell.

2. Utopia e distopia

Logo desde a publicação da *Utopia* (1516), de Thomas Moore – que é verdadeiramente, a utopia – fica patente o carácter disruptivo da utopia: ao apontar para um “não lugar” ou um “lugar nenhum” (*u+topos*), a utopia recusa o existente e procura a superação do mesmo.

Neste sentido, como sublinhou Karl Mannheim em *Ideologia e Utopia* (1929), a utopia distingue-se da e opõe-se à ideologia, que pretende conservar o existente, o *status quo* (MANNHEIM, 1968).

A obra de Thomas Moore evidencia também, desde logo, a relação intrínseca entre a utopia e aquilo a que podemos chamar tecnociência. Enquanto alternativa ao mundo presente, o *mundo do além*, que dantes se

⁸ Seguimos aqui a grafia do nome do autor constante na edição estado-unidense da obra.

esperava de Deus, é substituído pelo *mundo do futuro*, que agora se espera dos homens e da sua ação técnico-científica.

É esta relação entre utopia e tecnociência que, pelo menos em grande parte, permite explicar que, desde o século XVI e da *Utopia* de Moore, cada século tenha tido a sua utopia e as suas tecnologias dominantes: assim, e em termos esquemáticos, o século XVII é o da tecnociência e de tecnologias como o telescópio, o relógio e a imprensa; o século XVIII é o do iluminismo e de tecnologias como o livro e o jornal; o século XIX é o do “socialismo utópico” (Marx) e de tecnologias como a máquina a vapor e o comboio; o séc. XX é o do comunismo (1917-1989) e da tecnologia da eletricidade; finalmente, o século XXI é o da utopia da comunicação e de tecnologias como a internet e as redes sociais digitais.

Os poderes postos ao serviço do homem pela ciência e tecnologia contemporâneas permitem a realização dos nossos desejos e permitiriam mesmo antever, segundo Marcuse (1968/70), o “fim da utopia”. Como explica Paris,

“Qualquer transformação do ambiente técnico e natural é uma possibilidade”, declarou [Marcuse], e assim uma forma de vida nova e livre também é possível. Como sabemos, isto representa de facto proclamar o fim da utopia, pois é a impossibilidade de uma utopia que gera a sua qualidade espectral, a sua demanda, a sua distância e (segundo os defensores da ordem existente), o seu caráter infrutífero. (PARIS, 2002, p. 175)

Como refere também a filósofa brasileira Marilena Chauí,

Sob os efeitos da ciência e da técnica — isto é, da segunda revolução industrial — e da idéia de marcha necessária da história como progresso, o discurso utópico se torna realista e pragmático. Há uma positivização do imaginário utópico de maneira a diminuir a distância entre a cidade imaginária e a real, entre a história desejada e a vivida. Como escreve Baczko, há uma cientifização da utopia, que se torna um projeto de reforma global como ciência aplicada, e o futuro é arrastado para as fronteiras do presente, ou seja, a utopia surge como possibilidade objetiva, inscrita na marcha progressiva da história. É

nesse novo contexto que se realiza a crítica de Engels e Marx ao socialismo utópico. (CHAUÍ, 2008, p. 11)

Talvez este alegado “fim da utopia” - que, ainda de acordo com Marilena Chauí, Marx antevê logo no século XIX - explique porque é que o século XX e XXI são dominados não pela utopia, mas pela distopia. Como sublinham Babae, Singh, Zhicheng e Haiqing (2015, p. 65), “a distopia é um género crítico que nos torna cientes da manipulação humana por meio de avanços tecnológicos nos séculos XX e XXI”.

Assim, os mesmos autores situam o “começo da ficção distópica tecnológica” com M. H. Foster e, em particular, o seu conto *The Machine Stops* (1909), a que se seguem livros marcantes como *We* (1924), de Eugene Zamiatin, *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell (BABAE; SINGH; ZHICHENG; HAIQING, 2015, p. 65; ver, no mesmo sentido, BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 1).

Apesar da sua diferença, utopia e distopia têm em comum o facto de constituírem “estilos de imaginação”

(social) e “abordagens para mudanças radicais” (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2011, p. 5).

Ainda quanto aos aspetos comuns entre utopia e distopia, os mesmos autores sublinham que:

Toda a utopia vem sempre com a sua distopia implícita - seja a distopia do status quo, para a qual a utopia foi projetada, seja uma distopia encontrada na maneira como essa utopia específica se corrompe na prática. No entanto, uma distopia não precisa ser exatamente uma utopia invertida. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2011, 2011, p. 2)

Assim, e para darmos apenas alguns exemplos da literatura ilustrativos desta tese, a utopia produtivista e taylorista transforma-se no *We* (1924), de Eugene Zamiatin; a utopia bio-psico-tecnológica transforma-se no *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley; o comunismo transforma-se no *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell; o fascínio das novas tecnologias de comunicação e informação, no *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury (sobre esta último, veja-se SERRA, 2019).

A estas formas escritas da utopia – algumas das quais, aliás, deram origem a filmes, alguns com mais de uma versão (*Fahrenheit 451*, 1984, etc.), temos de considerar as formas não escritas, por exemplo cinematográficos da distopia – de que *Modern Times* (1936), de Charlie Chaplin, é um dos primeiros e mais conhecidos exemplos, do enorme catálogo disponível – podemos mesmo dizer que, de certo modo, a distopia tornou-se moda (ou seja, produto vendável) no cinema contemporâneo e na sua sucedânea televisão; veja-se, no caso desta última, por exemplo a forma como “The Waldo Moment”, da série britânica *Black Mirror*, mostra a distopia resultante da colonização da política democrática pela “lógica do entretenimento” (PRIOR, 2021, p. 9).

Assim, mais do que o “fim da utopia”, o que aqui nos importa é a indissociabilidade entre utopia e distopia, o facto de que toda a utopia se transforma na sua própria distopia. Pretendemos, no que se segue, evidenciar esta indissociabilidade a respeito da chamada “utopia da comunicação”. E, indo ainda mais longe, mostrar como esta utopia acaba por ressuscitar e mesmo radicalizar

aspectos distópicos já presentes em distopias como *We* (1924), de Evgeni Zamiátin, e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell.

3. A utopia da comunicação e a sociedade em rede

Uma das nossas utopias mais recentes – e mais generalizada - é aquela a que vários autores, por exemplo Philippe Breton, chamam a “utopia da comunicação” – a comunicação e a partilha de todos com todos, que levaria ao renascimento da comunidade sob a forma de “comunidade virtual” (RHEINGOLD, 1993) e à “inteligência coletiva” (LÉVY, 1994)

Essa utopia, que emergiu sobretudo com o advento da Web, ganhou novo impulso com o advento da chamada Web 2.0 por volta de meados dos anos 2000, e que pode ser definida da seguinte forma:

A Web 2.0 é a revolução dos negócios na indústria de informática causada pela mudança para a internet como plataforma, e uma tentativa de entender as regras para obter sucesso nessa nova plataforma. A principal dessas regras é a seguinte: Crie aplicativos que aproveitem os efeitos

de rede para melhorar à medida que mais pessoas os usam. (Isso é o que chamei em outro lugar de "aproveitamento da inteligência coletiva"). (O'REILLY, 2006)

Essa Web 2.0 é, no essencial, a Web como agora a conhecemos: centrada no “*produser*” e na “*produsage*”, i.e., na criação e partilha de conteúdos pelos próprios utilizadores (BRUNS; HIGHFIELD, 2012; BRUNS, 2013), envolvendo uma alegada “cultura da participação” (SHIRKY, 2010), e assente numa lógica do “espalhamento”, isto é, num modelo de circulação multidirecional e simultaneamente “*top-down*” e “*bottom-up*” (JENKINS; FORD; GREEN, 2013).

Um autor como Manuel Castells vê mesmo, nas redes, a potencialidade para criar um espaço público livre, mediante a ação dos novos agentes que são os “movimentos sociais em rede”, visíveis na “Primavera Árabe” (CASTELLS, 2012, 2015)⁹ - configurando aquilo

⁹ “A conexão entre a comunicação livre no Facebook, YouTube e Twitter e a ocupação do espaço urbano criou um espaço público híbrido de liberdade que se tornou uma das principais características da rebelião tunisina” (Castells, 2015, p. 23). A tradução deste e dos outros passos de obras em língua estrangeira citados neste texto é da responsabilidade do autor.

a que, numa outra obra, Castells chama a “política insurgente”, definida da seguinte forma:

Os atores sociais que aspiram à mudança cultural (mudança de valores) conceptualizo-os como *movimentos sociais*, e aos processos que aspiram à mudança política (mudança institucional) em descontinuidade com a lógica incorporada nas instituições políticas defino-os como *políticas insurgentes*. (CASTELLS, 2009, p. 394, itálico no original)

Ainda de acordo com Manuel Castells, estas são características das atuais sociedades, que não podem caracterizar-se como “sociedades da informação” ou “sociedades do conhecimento”, mas como sociedades em rede (CASTELLS, 2005, p. 17). De acordo com a conhecida definição de Castells, “Uma sociedade em rede é aquela cuja estrutura social é composta de redes ativadas por tecnologias digitais da comunicação e informação baseadas na microeletrónica.” (CASTELLS, 2009, p. 50-51).

Num outro dos seus livros sobre a sociedade em rede, Castells acentua a relação entre comunicação e

poder que, apesar de não coincidirem um com o outro, acabam por ser indissociáveis:

Poder é algo mais que a comunicação, e comunicação é algo mais que poder. Mas o poder depende do controlo da comunicação, do mesmo modo que o contrapoder depende de romper esse controlo. E a comunicação de massas, a comunicação que pode chegar a toda a sociedade, é conformada e gerida através de relações de poder enraizadas no negócio dos meios de comunicação e na política do estado. O poder da comunicação está no centro da estrutura e da dinâmica da sociedade. (CASTELLS, 2009, p. 23)

A sociedade em rede caracteriza-se por uma nova forma de comunicação, a “auto-comunicação de massas” (“*mas self-communication*”) que, segundo Castells, “aumenta decisivamente a autonomia dos sujeitos comunicantes relativamente às empresas de comunicação, na medida em que os utilizadores se tornam emissores e recetores de mensagens” (CASTELLS, 2009, p. 25).

Essa nova forma de comunicação, surgida com a difusão da Internet, é definida pelo autor como:

(...) uma nova forma de comunicação interativa caracterizada pela capacidade de enviar mensagens de muitos para muitos, em tempo real ou num momento concreto, e com a possibilidade de utilizar a comunicação ponto a ponto-por-ponto, estando o alcance da sua difusão dependente das características da prática comunicativa prosseguida. (CASTELLS, 2009, p. 88)

Obviamente que esta forma não destrói as formas existentes anteriormente à sociedade em rede. Assim, nela coexistem, interagem e complementam-se três formas de comunicação: comunicação interpessoal (um para um), comunicação de massas (um para muitos) e auto comunicação de massas (um para um, um para muitos) (CASTELLS, 2009, p. 88).

Como dissemos atrás, pretendemos agora mostrar como a “utopia da comunicação” tem vindo a ressuscitar e mesmo a radicalizar aspetos distópicos já presentes em distopias como *We* (1924), de Evgeni Zamiátin; e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell –

nomeadamente os aspetos que designaremos por mobilização total e vigilância *big data*.

4. A mobilização total

Numa passagem da sua obra *We*, Evgeni Zamiátin coloca na boca da sua personagem principal, o D-503, as seguintes palavras:

Sim, esse Taylor [Frederick Winslow Taylor] foi, sem dúvida, o maior génio dos antigos. É verdade que ele não teve a ideia de aplicar o seu método a toda a vida, a cada passo ao longo das vinte e quatro horas do dia; ele foi incapaz de integrar o seu sistema desde a primeira até à vigésima quarta hora. (ZAMIATIN, 1924, p. 32)

Como que respondendo a esta “crítica” de Zamiátin ao taylorismo, um pouco mais tarde, em *Modern Times* (1936), Charlie Chaplin põe em cena uma máquina-autómato que alimenta o operário e lhe permitirá, assim, trabalhar e alimentar-se ao mesmo tempo, sem necessidade de paragens.

Ora, esta integração do sistema às vinte e quatro horas do dia, sete dias por semana, é agora possível graças à Web e às redes sociais online. Este é, precisamente, o tema central de um dos livros de Jonathan Crary, sugestivamente intitulado *24/7 – Late capitalism and the ends of sleep*, publicado originalmente em 2013.

De acordo com a definição do autor,

24/7 é um tempo de indiferença, contra o qual a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada, e no seio do qual o sono não é necessário nem inevitável. Em relação ao trabalho, torna plausível, até normal, a ideia de trabalhar sem pausa, sem limites. Está alinhado com o inanimado, com o inerte ou com o que não envelhece. (CRARY, 2013, p. 9-10)

Tal como os nossos computadores e outras máquinas, vivemos num regime intermédio entre vigília e o sono, o *sleep mode*, que se pode caraterizar como um “um estado de prontidão de baixa energia” que torna o sono “simplesmente uma condição diferida ou diminuída de operacionalidade e acesso” (CRARY, 2013, p. 13).

O *sleep mode* é interrompido – e substituído pela vigília ativa – sempre que a entidade patronal, utilizando meios telemáticos (Web, redes sociais, celulares), decide “mobilizar” o trabalhador para o trabalho – sendo valorizado, precisamente, o trabalhador que está sempre disponível para o efeito:

Na sua análise do capitalismo contemporâneo, Luc Boltanski e Eve Chiapello apontaram para o conjunto de forças que valorizam o indivíduo que está constantemente envolvido, servindo de interface, interagindo, comunicando, reagindo ou processando no seio de algum meio telemático. Em regiões afluentes do planeta isso ocorreu, observam, no contexto da dissolução da maioria das fronteiras entre tempo privado e profissional, entre trabalho e consumo. (CRARY, 2013, p.15)

Deste modo, o trabalhador “é transformado numa aplicação de novos sistemas de controlo e empresas” (CRARY, 2013, p. 43), às exigências dos quais ele deve responder em tempo real (*real time*) – de tal modo que “qualquer aparente novidade tecnológica é também uma

dilatação qualitativa de acomodação a e dependência de rotinas 24/7” (CRARY, 2013, p. 43).

A perfeição deste sistema é que ele não necessita da compulsão para levar os indivíduos a fazerem o que têm de fazer – eles são, passe o paradoxo, os promotores livres da sua própria sujeição: “Somos o sujeito obediente que se submete a todo o tipo de intrusão biométrica e de vigilância, e que ingere comida e água tóxicas e vive perto de reatores nucleares sem reclamar” (CRARY, 2013, p. 60).

O modelo é menos o das sociedades disciplinares de Michel Foucault, assentes na vigilância espacial e localizada, e mais o das sociedades de controlo de Gilles Deleuze, assentes na circulação da informação, em fluxo contínuo, que preenche todas as brechas da vida social – o que não implica, no entanto, que nas sociedades de controlo a vigilância deixe de existir, tornando-se até mais ampla, onnipresente e sendo, ao mesmo tempo, alimentada pelos próprios vigiados (CRARY, 2013, p. 71-72).

Apesar da importância do livro de Crary, há que dizer que ele não é o primeiro a refletir teoricamente

sobre este regime de mobilização total pelo técnico e pelo maquínico. De facto, esse regime foi caracterizado por Ernest Jünger, no seu conhecido texto de 1930, do seguinte modo “A mobilização total é consumada por ela mesma muito mais do que por nós; ela é, na guerra e na paz, a expressão da reivindicação misteriosa e compulsória à qual nos submete essa vida da época das massas e das máquinas” (JÜNGER, 2002, p. 198). Na senda de Jünger, também Moisés de Lemos Martins menciona, em texto de 2010, “a mobilização infinita numa sociedade de meios sem fins” (MARTINS, 2010).

Assim, já há muito que sabemos que cada um de nós está mobilizado em permanência para a técnica e para o trabalho; o único obstáculo é (ainda) o corpo. Mas a tecnologia tem-se encarregado de, enxertando-nos cada vez mais e mais próteses, ir removendo esse derradeiro obstáculo.

É certo que há passos que tentam contrariar esta injunção de estar ligado e aos serviço das empresas vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. Assim, no dia 3 de novembro de 2021 o parlamento português aprovou uma lei sobre o chamado “direito a desligar”,

que estabelece que “O empregador tem o dever de se abster de contactar o trabalhador no período de descanso, ressalvadas as situações de força maior.” Resta saber, no entanto, quais os efeitos práticos desta aplicação desta lei e, no caso de estes serem positivos, qual a possibilidade da sua generalização a outros países (MARTINS, 2022).

5. A vigilância e os *big data*

Na sociedade descrita por George Orwell em *1984* (1949), com as suas telas onnipresentes, a vigilância dos sujeitos opera-se a um duplo nível: por um lado, na vigilância propriamente dita efetuada pelos aparelhos que observam ao mesmo tempo que são observados; por outro lado, na reconstrução da sua memória através da informação que lhes é fornecida de forma incessante e repetitiva quando observam os aparelhos. Assim, o objetivo último do processo de vigilância é levar cada um dos indivíduos a criar uma identidade que acabe por ser uma desidentificação do próprio e uma identificação com o “Grande Irmão”.

Com as tecnologias digitais, e mormente as ferramentas da chamada Web 2.0 – como o Facebook, o

Twitter e análogos – introduz-se uma outra novidade em termos de vigilância: é o próprio observador que se dá a observar e se regista a si próprio para ser objeto da observação dos outros, fornecendo, de forma livre, voluntária e mesmo *entusiástica*, dados sobre si próprio. O escândalo da *Cambridge Analytica* (Kaiser, 2019) veio, mais uma vez, chamar a atenção do público para o processo de “datificação” (*datification*) – “a quantificação das interações sociais e a sua transformação em dados digitais” (RICHTERICH, 2018, p. 1) – e para os chamados “*big data*” – “as vastas quantidades de dados digitais que estão a ser produzidos nas práticas mediadas tecnologicamente e algoritmicamente”, e que “podem ser encontrados a partir de várias atividades sociais digitais-materiais, que vão desde o uso dos media sociais até à participação em projetos genómicos” (RICHTERICH, 2018, p. 4).

Se é verdade que a recolha e o tratamento de grandes quantidades de dados são práticas anteriores à “sociedade pós-internet” – caracterizada, precisamente, pela Computação em Nuvem, os *Big Data* e a Internet das Coisas (MOSCO, 2016; MOSCO, 2017) -, os *big*

data distinguem-se pelo seu volume, velocidade e variedade: “Estes ‘três Vs’ são um ponto de referência citado habitualmente em relação aos *big data*” (RICHTERICH, 2018, p. 6).

Os *big data* permitem aquilo a que, filiando-se em Foucault e na sua teoria da governamentalidade, Antoinette Rouvroy e Thomas Berns chamam “governamentalidade algorítmica”.

Com o fim de permitir a recolha de dados individuais em si mesmos insignificantes, o sujeito é incitado e/ou conduzido, de forma permanente e sistemática, por governos e pelas mais diversas instituições e grupos formais e informais, a visitar um determinado website, a juntar-se a uma certa rede social; ou, ainda antes disso, ao mero uso de telemóveis, computadores e outros dispositivos ligados à rede. Não querendo jogar com as palavras, poderíamos dizer que os dados estão lançados muito antes de serem recolhidos.

Na “governamentalidade algorítmica”, o poder sobre o sujeito exerce-se já não através do seu corpo físico ou da sua consciência moral – como acontece na vigilância propriamente dita ou na confissão -, mas antes

“através dos múltiplos ‘perfis’ que lhe são atribuídos, muitas vezes automaticamente, com base nos rastros digitalizados da sua existência e das suas trajetórias quotidianas” – por exemplo perfis de “potencial defraudador, potencial consumidor, potencial terrorista, estudante de alto potencial ...” -, configurando aquilo a que Foucault chamava um “dispositivo de segurança” (ROUVROY; BERNIS, 2013, p. 174-5).

Ao integrar o sujeito num determinado “perfil”, o governo algorítmico vai determinar as ações que o sujeito pode vir a sofrer: entrar nesta fila de passageiros no aeroporto e não na outra, ser ou não objeto de uma rusga da polícia, etc.

Assim, o poder algorítmico tem o seu campo de ação no futuro do sujeito, não no seu presente, no que pode vir a acontecer e não no que já aconteceu, nas “propensões” para a ação e não nas “ações cometidas”, no potencial e não no atual:

Mais ativamente, o governo algorítmico não só percebe o possível no presente, produzindo uma "realidade aumentada", uma atualidade dotada de uma "memória

do futuro", mas também dá consistência ao sonho de uma serendipidade sistematizada: o nosso real ter-se-ia tornado o possível, os nossos padrões querem antecipar de maneira correta e imanente o possível, sendo o melhor meio, claro, apresentar-nos um possível que nos corresponde e no qual os sujeitos só teriam que deslizar. (ROUVROY; BERNIS, 2013, p. 182-3)

Tal governo não se limita, portanto, a “registrar” a realidade, mas “cria” também essa realidade:

Ele suscita "necessidades" ou desejos de consumo, mas, dessa forma, despolitiza os critérios de acesso a determinados lugares, bens ou serviços; desvaloriza a política (já que não haveria mais que decidir em situações de incerteza quando estas são desarmadas antecipadamente); dispensa instituições e debate público; substitui-se à prevenção (em favor da preempção apenas), etc. (ROUVROY; BERNIS, 2013, p. 183)

O capitalismo industrial dá lugar, deste modo, ao “capitalismo de vigilância”. Esta nova forma de capitalismo, iniciada com o Google, continuada com a

Microsoft, o Facebook e outras redes sociais, abrange hoje todos os serviços, produtos, e dispositivos que podem integrar-se na chamada “Internet das coisas”, assentando “num novo tipo de mercado para predições comportamentais que chamo de *mercados de comportamentos futuros*” (ZUBOFF, 2019, p. 19). Apesar de baseado na tecnologia digital - com a qual, todavia, não deve confundir-se -, a mensagem do capitalismo de vigilância “pouco difere dos temas outrora enaltecidos no lema da Feira Mundial de Chicago de 1933: ‘A ciência descobre — A indústria aplica — O homem sujeita-se.’” (ZUBOFF, p. 27). Os efeitos dessa “invasão” da experiência dos humanos pelo capitalismo de vigilância é a redução da liberdade, o comprometimento da saúde mental e o ataque à democracia: “O Facebook mata” (ZUBOFF, entrevista a RIOS, 2022).

6. Considerações finais

Na revista musical *Portugal à Gargalhada*, transmitida pelo canal português de televisão SIC no dia 17 de janeiro de 2016, o ator José Raposo, a fazer o papel do cantor Fernando Tordo, dizia que “Dantes, os animais falavam; hoje, escrevem no Facebook.” Esta parece ser uma variação da frase “Antigamente, os animais falavam, hoje, escrevem” e que, na Internet, é atribuída ora a Millôr Fernandes ora a Camilo Castelo Branco, sem se indicar a fonte precisa.

Este chiste ilustra, pelo lado do cómico, duas das principais críticas que em geral são feitas à Internet e às redes sociais: dar a todos (sábios e ignorantes, informados e desinformados, pacíficos e violentos, etc.) uma espécie de imprensa privativa; e promover, assim, a difusão do erro, da ignorância e da desinformação.

Apesar da sua pertinência, estas críticas não vão, como vimos, à raiz do problema, tomando o meio pelo fim: o fim é a mobilização total dos humanos e a sua sujeição à lógica do capitalismo (de vigilância); o meio são a Internet, as redes sociais e as outras tecnologias de

base digital. Podemos até dizer que a promoção do boato, do escândalo, do ódio e de outros conteúdos e sentimentos análogos – que atraem e mobilizam mais do que os seus opostos - são a melhor forma de, através do meio em causa, atingir a finalidade desejada.

Defendemos, noutro texto (SERRA, 2020), contra um certo determinismo tecnológico instalado, que a única saída para esta situação é a regulação política democrática – um caminho que a Europa parece vir a seguir nos últimos anos, que os EUA parecem também querer seguir e que o Brasil já em tempos seguiu.

Referências

BABAE, R.; SINGH, H. K. J.; ZHICHENG, Z.; HAIQING, Z. Critical review on the idea of dystopia. **Review of European Studies**, v. 7, n.11, p. 64-76, jun. 2015. DOI: 10.5539/res.v7n11p64

BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. Introduction: dystopia and histories. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. (Org.). **Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 1-12.

BRETON, P. **L'utopie de la communication** : le mythe du "village planétaire". Paris: La Découverte, 1992.

BRUNS, A.; HIGHFIELD, T. Blogs, Twitter, and breaking news: the produsage of citizen journalism. *In*: LIND, R. A. (Org.). **Produsing theory in a digital world**: the intersection of audiences and production in contemporary theory. New York: Peter Lang Publishing, 2012. p. 15-32.

BRUNS, A. From prosumption to produsage. *In*: R. Towse, R.; Handke, C. (Org.). **Handbook on the digital creative economy**. Cheltenham, UK, Northampton, USA: Edward Elgar Publishing, 2013. p. 67-78.

CASTELLS. M. A Sociedade em rede: do conhecimento à política. *In*: CASTELLS, M.; CARDOSO, G. (Org.). **A sociedade em rede**: do conhecimento à acção política. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005. p. 17-30.

CASTELLS, M. **Comunicación y poder**. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

CASTELLS, M. **Networks of outrage and hope**: social movements in the internet age. Cambridge and Malden, MA: Polity Press, 2012.

CHAUÍ, M. Notas sobre utopia. **Ciência e Cultura**, v. 60, n.spe. 1, São Paulo, jul. 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003

CRARY, J. **24/7**: late capitalism and the ends of sleep. London, New York: Verso, 2013.

GORDIN, M. D.; TILLEY, H.; PRAKASH, G.
Introduction: utopia and dystopia beyond space and time.
In: GORDIN, M. D.; TILLEY, H.; PRAKASH, G.
(Org.). **Utopia/dystopia**: conditions of historical
possibility. Princeton, NJ: Princeton University Press,
2011. p. 1-17.

JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. **Spreadable
media**: creating value and meaning in a networked
culture. New York: New York University Press, 2013.

JÜNGER, E. A mobilização total (1930). **Natureza
Humana**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 189-216, jun. 2002.

KAISER, B. **Targeted**: the Cambridge Analytica
whistleblower's inside story of how big data, Trump, and
Facebook broke democracy and how it can happen again.
New York: HarperCollins, 2019.

LÉVY, P. **L'intelligence collective** : pour une
anthropologie du cyberspace. Paris: La Découverte,
1994.

MANNHEIM, K. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro:
Zahar Editores, 1968.

MARCUSE, H. The end of utopia. *In*: **Five lectures**:
psychoanalysis, politics, and utopia. Boston: Beacon
Press, 1970.

MARTINS, R. Direito a desligar: “Experiência portuguesa terá influência na discussão a decorrer na UE”. **Público**, 5 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/01/15/economia/entrevista-direito-desligar-experiencia-portuguesa-tera-influencia-discussao-decorrer-ue-1991967>

MARTINS, M. L. A mobilização infinita numa sociedade de meios sem fins. *In*: ÁLVARES, C.; DAMÁSIO, M. (Org.). **Teorias e práticas dos media: situando o local no global**. Lisboa: Edições Lusófonas, 2010. p. 267-275. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/24250>

MOSCO, V. After the internet: cloud computing, big data and the internet of things. **Les Enjeux de l'Information et de la Communication**, v. 17, n. 2, p. 145-155, out. 2016.

MOSCO, V. **Becoming digital**: toward a post-internet society. London: Emerald Publishing Limited, 2017.

O'REILLY, T. Web 2.0 compact definition: trying again. **Radar**, 10 dez. 2006. Disponível em <http://radar.oreilly.com/2006/12/web-20-compact-definition-tryi.html>

PARIS, J. The end of utopia. **Peace Review**, v. 14, n. 2, p. 175–181, 2002. DOI: 10.1080/10402650220140201

PRIOR, H.. Imaginários distópicos, populismos e política pop: observações a partir de “The Waldo Moment” de

Black Mirror. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 28, p. 1-13, dez. 2021.

REUTERS/TONY GENTILE. “As redes sociais e a internet são um presente de Deus”. **Diário de Notícias**, 22 de janeiro de 2016. Disponível em <https://www.dn.pt/sociedade/as-redes-sociais-e-a-internet-sao-um-presente-de-deus-4993770.html#media-1>

RHEINGOLD, H. **The virtual community**: homesteading on the electronic frontier. Reading, MA: Addison-Wesley, 1993.

RICHTERICH, A. **The big data agenda**: data ethics and critical data studies. London: University of Westminster Press, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv5vddsw>

RIOS, P. Entrevista / Shoshana Zuboff: “O Facebook mata”. **Público**, 5 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/01/09/sociedade/entrevista/s-hoshana-zuboff-facebook-mata-1990958>

SERRA, B. (2019). Fahrenheit 451: a temperatura a que a democracia arde. In: CORREIA, J. C.; GRADIM, A.; MORAIS, R. (Org.). **Imaginários distópicos**: metáforas e ficções. Covilhã: Editora LabCom.IFP. p. 97-112.

SERRA, P. As redes sociais digitais e a política do ódio: a regulação (im)possível. In: PRATA, N.; PESSOA, S. C. (Org.). **Fluxos comunicacionais e crise da democracia**. São Paulo: Intercom, 2020. p. 128-143.

SHIRKY, C. **Cognitive surplus**: creativity and generosity in a connected age. New York: Penguin Press, 2010.

ZAMIATIN, E. **We**. New York: E. P. Dutton, 1924.

ZUBOFF, S. **The age of surveillance capitalism**: the fight for a human future at the new frontier of power. New York: PublicAffairs, 2019.

O NOVO, O JOGO E A EVOLUÇÃO

Eduardo Neiva
The University of Alabama at Birmingham

1. Apresentação

Todos os que, como nós, se embrenham na aventura de interpretar academicamente os signos que nos cercam acabam tendo que responder a múltiplas questões – algumas de método, outras práticas - que podem até parecer intermináveis e insolúveis para a grande maioria dos que atuam no campo teórico que os norte-americanos chamam de “humanidades”. Mas, na minha opinião, e pelo contrário, isso indica muito mais vigor do que qualquer fraqueza estrutural inerente aos estudos semióticos. Adiante, veremos o porquê.

Estou, portanto, à margem dos que se alinham com a tradição platônica, que desde o diálogo *Fedro*, e mesmo antes desse texto, presume que as representações falam sobre a essência (*eidos*) das coisas que – como sombras - flutuam instáveis pelo mundo sensível. O que digo apenas resume e condensa várias passagens dos

diálogos de Platão, mas encontra lugar em inúmeras apresentações desse grandioso filósofo.

De uma maneira geral, a hipótese metodológica e dualista de Platão afirma uma bifurcação ontológica estruturante que exclui o representante do representado e que também acaba, frequentemente, desqualificando o universo dos signos. Infelizmente, frequentemente não recuperamos o encanto de ler Platão. Daí, para quase que incontáveis pensadores que se seguem, o conteúdo prevalece sobre a forma; o significado domina o significante, o objeto passa a ser o lugar exclusivo da verdade – pois o que os signos criam não passa de simulacro. Tudo isso ancorado numa empobrecida teoria dos signos.

Assim, acredito que um dilema acompanha as análises semióticas que vão de Platão até hoje, sob a forma de respostas que sejam dadas para as seguintes perguntas: afinal de contas, o que são os signos? Como e por que os signos conduzem nossas andanças através do que vem a ser a nossa realidade, seja ela social,

individual ou até mesmo metafísica? Por que a semiótica recente ignora os fenômenos biológicos?

O dualismo platônico é a parteira de incontáveis dualidades que se discriminam mutuamente, atravessando a separação de corpo e alma; mente e cérebro, o sensível e o inteligível, até atingir o patamar que exclui natureza e cultura. Examinemos agora seus pressupostos.

2. Dualismo e hierarquia nas teorias platônicas

Ainda que esteja frequentemente implícito em muitas análises semióticas que nem sequer o citam *ipsis literis*, o platonismo caracteriza-se por uma série de sintomas teóricos. O dualismo é apenas um deles, e lamentavelmente não o único.

Assim, tradição que trilha os passos do influente pensador grego presume que os objetos analisados se caracterizem pela relação existente entre signo que representa e conteúdo representado, relação essa de estrito cunho imitativo.

Não é sem motivo que, em uma das belas e encantadoras metáforas estipuladas nas muitas páginas de Platão, mais clara e especificamente em *A República*, o ato de conhecer seja descrito como um passeio por uma caverna, a cujas paredes os seres humanos estão acorrentados. Sem dúvida presos às suas inescapáveis condições e de costas para o sol da verdade que se limita a projetar-se por meio de sombra ilusórias, instáveis e destituídas de permanência.

Para os platônicos, os modelos são a fonte de abstrações permanentes, mas de difícil alcance. Inalcançáveis; e mesmo que, por hipótese, pudéssemos romper as correntes que nos prendem e encarássemos de frente as formas a partir das quais os verdadeiros saberes se originam e se revelam, estaríamos imediatamente condenados à cegueira.

A teoria da verdade que Platão aloca nas palavras que atribui a Sócrates caracteriza-se por um retumbante pessimismo. Para ele, todo saber é sempre um esforço trabalhoso, na medida exata de nossa libertação dos erros, imprecisões e distorções herdadas através da

contemplação subserviente do mundo sensível do qual devemos nos livrar, guiados pelo saber filosófico que assim deve ser uma exploração desinteressada.

Da mesma maneira que, em Platão, o modelo é hierarquicamente superior às formas sensíveis representadas, o interesse pessoal não passa de um resíduo espúrio a ser purificado. Cabe, portanto a todo conhecimento desvelar o que não seja conteúdo racional de uma mensagem e assim purgar o conhecimento das incertezas, equívocos e descaminhos que assombram o mundo sensorial, onde os signos proliferam-se. O platonismo é, como poucos sistemas teóricos, uma epistemologia pessimista e messiânica.

Muitos talvez rejeitem o que acabo de dizer, desqualificando minhas palavras como uma espécie de tagarelice metafísica. Mas gostaria que ter aqui e agora a coragem de examinar os pressupostos teóricos daquilo que pretendemos fazer. Portanto, permitam-me de bate-pronto apresentar-lhes uma confissão de cunho metodológico.

3. Existe afinal uma alternativa semiótica ao platonismo?

Para responder a tal pergunta, começo com uma profissão de fé. Queria deixar claro que advogo uma postura teórica que remonta a Charles S. Peirce (1839-14) nos idos dos séculos 19 e 20. Entretanto, aquilo que para Peirce era uma espécie de especulação cognitiva deve ser, para nós, uma realidade inelutável. Somos tanto contemporâneos como ulteriores ao que Peirce garantia ser o objetivo de uma doutrina geral dos signos; em suma, entender de modo definitivo o funcionamento das representações a nossa volta.

Porém, antes de contrapor uma alternativa teórica ao platonismo, cabe-nos identificar que tipo de conhecimento Platão nos impôs. Sejam os bem objetivos - as argumentações platônicas conferem um privilégio todo especial à certeza em detrimento da possibilidade que é por ele desclassificada como ignorância e erro.

Assim como Karl Popper (1974, vol. 1) observara em *A sociedade aberta e seus inimigos*, a natureza do pensamento platônico é perigosamente totalitária. Assim

como é difícil negar-lhe a grandeza filosófica que lhe é de direito, como é possível esquecer que seu mito da caverna, não passa de uma metáfora que descreve um estado de subjugação; fato, um cárcere, a rigor, uma prisão?

Logo, em contraposição ao que o platonismo advoga, defendo um modelo teórico que entretenha parentesco com a crítica, a falsificação e a incerteza; que nosso modelo seja precário e incerto; que nos lembre das cartografias antigas, que guiavam a aventura e a fuga; que nos leve bem longe das prisões e cárceres que nos condenam aos hábitos e às convenções; que nos autorizem a navegar por mares reais e possíveis. Tenhamos, em suma, e por um pouco que seja, a audácia corajosa de escrever em uma área a ser descoberta “*Here be dragons*”. Vejamos, no item a seguir, tudo aquilo que a perspectiva dos signos nos oferece como alternativa ao platonismo.

3.1. O signo, nunca indefinido

Por mais complexa que seja a busca de uma definição fundamental de signo na floresta de textos

inconclusos de Peirce sobre o tema, corro todos os riscos e sublinho a seguinte passagem publicada no texto “Logic as semiotics”. “Signo é alguma coisa que responde por representar (*stands for*) algo para alguém sob algum aspecto ou circunstância”. (Peirce 1955, p. 99). Antes de prosseguir, devo dirigir-me a três objeções potenciais: 1) ainda que seja possível traduzir “stands for” por representar, opto pela concretude de “responder por”, e por essa escolha demarco a ideia de que os signos são primordialmente atos ou seus instrumentos; 2) por mais que a definição que escolhi corteje o vago, esse atributo de ser vago é apenas aparência – efeito da possibilidade de que tudo, no reino desse mundo possa se constituir numa função-signo desde que algumas condições mínimas sejam atendidas; 3) os mecanismos de resposta atuante em universos semióticos são por semelhança, causa/efeito e também graças à convenções do grupo social.

Na definição de signo que Peirce esboça, é preciso notar que seu uso de expressões aparentemente vagas tais como “alguém”, “algum aspecto”,

“circunstância”, fazem-se necessárias porque tudo pode servir de signo, desde que o princípio da representação seja obedecido, desde que seja por algum dos motivos que veremos a seguir.

A poderia estar no lugar de B graças a três tipos de relações, seja, portanto, por analogia, causa/efeito e por meio de convenções. Justamente as três categorias básicas de todo pensamento existente entre os seres humanos, sem que se exclua o mundo natural.

A é signo de B (ou melhor A poderia estar no lugar de B) se alguém, seja esse alguém (animal, mecanismo ou ser humano) puder reconhecer, apreender, interpretar e ser capaz de perceber a possibilidade, mesmo precária, de que A esteja no lugar de B.

Em contraposição ao essencialismo platônico, A representa B graças a uma interação material de um signo naquilo do qual ele fala, pois pretende representar, ainda que de modo precário e acidental, já que não se trata da projeção de uma essência que antecede e regula o que for signo.

Note que, ao contrário do que o platonismo afirma, a inteligência dos signos não favorece a humanidade em detrimento do resto da natureza. Ainda que muitos biólogos insistam em dizer que, por exemplo, no processo de acasalamento animal, a fêmea escolha os machos considerando sua qualidade genética essencial, não é bem isso o que acontece. O que o animal escolhe no processo de seleção sexual é apenas um signo, ou um conjunto deles: foi o que quis argumentar em um comentário recente publicado em **Semiotica**. (Cf. NEIVA, 2019, onde se desenvolve um argumento semiótico de fundamentação darwiniana sobre a escolha sexual e a seleção de signos manifestamente belos).

3.2. Semiose

Se o platonismo defende o saber como remissão a uma essência que antecede os signos em circulação, a teoria derivada de Peirce remete signos a outros signos que se encadeiam num processo de iluminação mútua, para o qual se reserva o nome de *semiose*.

De maneira geral, a semiose é um processo que se dá através da remissão de um signo a outro. O signo que

deriva, desenvolve ou equivale a outro signo recebe a denominação técnica de *interpretante*. De forma alguma deve-se entender o interpretante como uma pessoa ou indivíduo que interpreta. A rigor, a expressão mais precisa deveria ser signo-interpretante, mas como o abreviado é muitas vezes aquilo que sobrevive, acabamos por nos acostumarmos ao uso terminológico de “interpretante”.

O tal signo-interpretante é uma representação que reduz o intervalo, o vazio, a arbitrariedade que separa o signo comunicado do objeto representado na mente daqueles que são os usuários dos signos. Trata-se de um processo aproximativo e nunca uma cópia ou imitação de uma essência tão ao gosto da mimese platônica. Não é à toa que o processo platônico de mimese seja visto como descaracterização e perda de um atributo essencial, enquanto a semiose forja uma plenitude, preenche uma falta.

Aqui, deve-se aprofundar o fosso que separa a doutrina dos signos da filosofia platônica. Ainda que seja tentador conceber o interpretante por meio de metáforas

relativas a espelho, cópia e reflexo direto etc, este não poderia jamais ser o caso. O interpretante que o processo de semiose engendra transcende a ontologia mimética que caracteriza o platonismo clássico. O que faz de um interpretante um produto semiótico eficaz é, de fato, sua capacidade de criar representações que sejam hipotéticas, flexíveis, parciais, falíveis; que sejam desde que evoquem seus objetos e tudo que seja parte do mundo exterior que faz parte daquilo que seja entendido como parte da realidade objetiva. Por mais centrais que sejam os signos para o nosso processo de entendimento, isso não significa que só existam signos no que me apraz chamar de reino desse mundo.

É bem verdade que o espelho fornece um modelo analógico de conhecimento, mas precisamos nos lembrar de que a analogia especular é também dependente de objetos que estejam postos na frente dos espelhos.

Se Platão tanto argumenta em favor de uma essência que se materializa no mundo sensível, a semiose é um processo criativo e, portanto, jamais estritamente submisso. Os interpretantes e, por extensão, o processo

de semiose como um todo definem-se pela adição, incrementos, indiciamentos e enriquecimentos de natureza não-mimética. A semiose ultrapassa, de longe, as fronteiras da imitação.

Sublinhemos agora as imensas possibilidades abertas pelo entendimento do que apropriadamente de se defina como semiose, cujo modelo lógico é o seguinte: entre A e B, se um deles funcionar como signo, existe um processo de resposta mútua. Não é, portanto, surpreendente que os signos exerçam um papel da mais vital importância no que se refira à sociabilidade humana e animal. O que chamamos de cultura não é mais do que um dos muitos universos semióticos que nos cercam. Isso inclui e atenua qualquer separação entre o que for humano ou apenas natural. A relação que exista entre eles só pode ser a de abertura, jamais de fechamento.

Em resumo: os signos são bem mais do que partes de um mundo possível. Todos os mundos que eventualmente e possivelmente existam são o que são pelas possibilidades abertas por seus signos.

3.2.1. Mais sobre a ação dos signos

A ação de signos sobre signos, materializada pela semiose, não poderia existir se não houvesse interpretantes. Afinal, o signo-veículo e o interpretante são apenas modos distintos de ser signo. Em si mesmos, os signos e seus interpretantes indicam uma geração perpétua e interminável que assim caracteriza a vida biológica e social como puro efeito das representações, uma lição fundamentalmente kantiana que não escapa às raízes kantianas do argumento de Peirce.

Os interpretantes não copiam a realidade intelectual ou empírica. O que fazem é simplesmente recriá-la. São fatores dinâmicos que geram conhecimento. São produtivos como estratégia cognitiva na medida em que criam uma realidade plausível sem que se subjuguem a ela.

Parece-me que o conceito de interpretante merece ser repensado pelos que se valem do arsenal teórico que Peirce lhes legou.

3.3. Como os signos se articulam

Assim, com a definição de Peirce cobre-se a mente do indivíduo (seja ele animal ou humano), o mundo que lhe é exterior e a organização de sua sociedade. De fato, a totalidade de nossos mundos vividos – da possibilidade ao fato, acabando nas regras sociais.

Dessas três ramificações (possibilidade, fato e convenção), surge uma questão ainda fundamental. O que faz do signo uma função no sentido matemático do termo? Sem dúvida, trata-se da interdependência dos elementos que compõe o signo. Como já foi sugerido acima, a expressão material de um signo e seu objeto se equivalem, se desenvolvem mutuamente, se relacionam através de um terceiro elemento mediador, aquilo que se chama de interpretante.

O que se deve extrair daí? Primeiro, que a definição que acabamos de destilar se justifica. Não se trata de uma definição vaga. Se tudo pode almejar ao estatuto de signo, a tradição platônica se equivoca. Inexiste distinção que exclua o mundo material do

intelectual. Segundo ponto, assim se revela que o interpretante é um operador fundamental na definição do signo. Nunca se pergunte pelo signo, indague-se a propósito do interpretante.

Durante meu envolvimento com a pedagogia universitária, minha ilustração sobre a centralidade do interpretante apresentava-se como um desafio. Dava para as turmas a definição do que seja o interpretante. Então, passava para um aluno que confessadamente desconhecia muito do ofício de cozinhar, a tarefa de descascar um tomate. O aluno, em geral, imitava o que lhe parecia ser o descascar de uma laranja, com resultados frustrantes e desajeitados. O erro era flagrante. Mas o que o levava ao erro? Não era o que lhe vinha à mente pelos sinônimos de “descascar”, mas pela indiferença que nutria entre um tomate e uma laranja.

O interpretante evocado pelo aluno o enganava. O certo, no caso dos tomates, seria ferver uma panela d’água, mergulhar o vegetal brevemente por lá. Além disso, esperar que o tomate esfrie (é claro) e, então cortar uma cruz na coroa do tomate e retirar, com uma faca

pontuda, a pele da fruta. Moral da história: é pelo interpretante, graças a ele, que se chega ao acerto ou ao erro.

4. O caminho para uma nova semiótica

Uma comunicação eficaz é diretamente proporcional aos interpretantes que circulam entre transmissores e receptores das mensagens. A semiótica é menos uma doutrina dos signos do que a de seus interpretantes. Quantas vezes nos distanciamos dessa perspectiva?

Muitos dos que hoje se agregam nesse congresso encantaram-se, no passado, por uma semiótica de inspiração sociológica – eu fui uma dessas pessoas. Gostaria de provocá-los em outra direção. No caminho do que Peirce chamava de “*il lumi naturallis*”. Assim procedendo, perceberíamos a interação dos atores nesse teatro semiótico que toma a forma da vida como um jogo onde o que se experimenta é conflito e cooperação. Talvez até cheguemos a notar que conflito e cooperação não sejam antônimos.

Há muito concluí (NEIVA, 2009) que as vantagens dessa opção teórica seriam múltiplas. Os estudos semióticos adicionariam uma dimensão biológica muito rica. Se não há o que sustente a separação entre natureza e cultura, entre o sensível e o inteligível, entre a forma acústica e o conceito, considerem por um instante a transformação dos signos em seus interpretantes, em um processo que vai da origem comum de tudo e o que, então, varia e se modifica (*common descent with modification*). Afinal, o intérprete pode ser um signo equivalente ou mesmo mais desenvolvido, mais evoluído, do que o signo-veículo.

O modelo aqui sugerido é perfeitamente compatível com o evolucionismo darwiniano (Cf. LULL e NEIVA, 2011) que foi sempre negligenciado pela teoria e pela analítica da semiótica tradicional. Hoje, e se for o caso, meu objetivo é exortá-los a tomar um outro caminho.

Referências

LULL, James ; NEIVA, Eduardo. **The Language of Life**. Ann Arbour: Prometheus Books, 2011.

NEIVA, Eduardo. **Jogos de Comunicação**. São Paulo: Ática, 2009.

NEIVA, Eduardo. Vital signs: The semiotics of beauty in the animal and human worlds. **Semiotica**. Berlin/Boston, 229, p. 375-417, 2019.

PEIRCE, Charles. **Philosophical Writings of Charles Peirce**. New York: Dove, 1955.

POPPER, Karl. **A Sociedade Aberta e seus Inimigos**, 2 vols. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1974.

SEMIÓTICA DO ESPAÇO EM NARRATIVAS LITERÁRIAS

Monica Rector
University of
North Carolina,
Chapel Hill

1. Teoria

A relação e o inter-relacionamento do ser humano com o espaço tem sido projeto de análise da comunicação não-verbal, a começar pela proxêmica. Edward T. Hall em The Silent Language e A dimensão oculta (Trad. Sonia Coutinho) chamou de proxêmica o uso humano do espaço e o valor funcional do espaço e dos objetos, que é culturalmente estabelecido. Ainda apresenta o valor social que pode ser dividido, segundo o autor, em distância íntima, pessoal, social e pública.

Para Fernando Poyatos, a proxêmica é a concepção estruturada e o uso humano do espaço, abrangendo desde o ambiente natural ou construído até as distâncias consciente e inconscientemente mantidas na interação pessoal.

As relações espaciais são institucionalizadas, construídas, na medida em que cada indivíduo preserva sua integridade física ao configurar sua própria utilização do espaço. Por exemplo, dizemos “meu cantinho”, “no meu terreiro, o galo sou eu” e, para indicar territorialidade, “sou livre como um pássaro”.

Do ponto de vista filosófico, o espaço começou a ser abordado no final do século XIX por especialistas como Gaston Bachelard (1884-1962) e por Martin Heidegger (1889-1976). Segundo Heidegger, o espaço compreende: a) a geografia humanística, b) o ecocriticismo, isto é, a relação entre os seres humanos e seu ambiente através da literatura, c) a moradia (“dwelling”), e d) o conceito de local, ou seja, o ato de construção do espaço e seus adjacentes, por ex. uma ponte. O ecocriticismo é uma espécie de guarda-chuva, interdisciplinar que aborda a paisagem pastoral (rural), selvagem (lugar de exílio), além do ecofeminismo, que é a opressão da mulher e da natureza.

2. Espaço e lugar

Yi-Fu Tuan faz a separação entre espaço, que é geométrico e mensurável de lugar, que é o espaço ligado à intervenção do ser humano. Por exemplo, o Palácio de Buckingham é apenas uma construção palaciana como tantas outras, mas a partir do momento em que o ligamos à realeza inglesa e a acontecimentos como a morte da princesa Diana, o espaço é transformado em lugar através da narrativa. Existe o espaço como área entre objetos e/ou seres, o espaço social e sua prática social e ainda as relações espaciais.

Isto implica não apenas no objeto, mas na paisagem (“landscape”) que transforma este elemento, o que tem a ver com o mundo conhecido daqueles que o habitam; passa a ser uma coisa dentro da qual moramos. A paisagem é uma forma de ver; o físico passa a ser socialmente construído. Depende de níveis de significação de acordo com a percepção, que leva a interpretação e posterior reinterpretação.

A narrativa dá significado ao lugar e transcende a materialidade. A fragilidade da narrativa é que a

paisagem muda com o tempo, assim como mudam as relações humanas e o mundo natural circundante. A construção de um parque como o da Disney, na Flórida, é uma intervenção na paisagem natural, passando a ser uma paisagem artificial, corroborando para a praticidade da necessidade econômica, construída para dar ênfase a uma sobrevivência, nem que imposta, para as crianças.

Esta transformação da paisagem tem sido estudada recentemente por Matthias Egeler (2017 e 2018). Suas obras tratam das narrativas de espaço na Irlanda e na Islândia, especialmente aplicadas a questões ambientais. Na primeira obra, Islands in the West: Classical Myths and the Medieval Norse and Irish Geographical Imagination, o autor mostra como os mitos noruegueses são adotados, adaptados e transformados, num processo de reinterpretação.

3.Narrativas em língua portuguesa: Portugal e Brasil

A narratologia tem sofrido profundas transformações em seu estudo e tende para uma análise da cultura e sua extensão aquém dos textos literários. Por exemplo, Henri Lefevre estuda como espaços são usados e vividos,

como a rua que não é apenas um trajeto, mas as adjacências o transformam.

3.1 Almeida Garrett (1799-1854)

Viagens na minha terra (1846), de Almeida Garrett é uma obra que trata do espaço real e ficcional. O espaço real desdobra-se em vários outros:

- a. O espaço físico de Santarém a Lisboa, que inclui a paisagem geográfica, com reflexões filosóficas e existenciais,
- b. O espaço social, que envolve a narrativa intercalada de Joaninha e Carlos e retrata a sociedade portuguesa da época,
- c. O espaço histórico da Revolução Liberal, de um Portugal enfrentando diversas crises como o embate entre os Miguelistas favoráveis ao monarquismo absoluto e os Liberais, o que gerou a guerra civil em 1830,
- d. O espaço da narrativa: o autor-narrador e autor-protagonista escreve sua obra dentro de uma torre. Este espaço limitado engloba todos os demais. Usa uma epígrafe no início do romance

do escritor francês do século XVIII, Xavier de Maistre de sua obra Voyage autour de ma chambre (1794): “Qu’il est glorieux d’ouvrir une nouvelle carrière, et de paraître tout à coup, dans le monde savant um livre de découvertes à la main, comme une comète inattendue étincelle dans l’espace!” (epígrafe em Garrett).

O romance de Garrett é uma obra de autoconhecimento, que abrange todos os espaços em um, dando ao leitor conhecer Portugal como um espaço integrado, onde cabe toda a sabedoria sem mover-se do lugar. Portanto, do espaço, passamos ao lugar e à narrativa ficcional que, através da imaginação ficcional, permite conhecer todos os espaços em um só. Pode-se dizer que representa a identidade portuguesa em uma determinada época.

3.2. Helena Marques (1935-2020)

Os romances e o livro de contos de Helena Marques têm como foco o inter-relacionamento da natureza nos espaços em que o romance se desenvolve e a influência da terra, flora e fauna sobre as personagens.

A obra ficcional de Helena Marques veio na maturidade, o tempo escolhido por ela para este novo investimento, como revela a epígrafe que usa de Herberto Helder: “Começa o tempo onde a mulher começa”. Este tempo irá desdobrar-se ao longo de seus quatro romances: O último cais (1992), A deusa sentada (1994), Terceiras pessoas (1998) e Os íbis vermelhos da Guiana (2002).

Este seu modo de pensar está presente em toda sua obra. Cada livro separadamente constitui uma unidade, mas todas estão entrelaçadas. As duas primeiras narram a saga da família Vella ou Villa, uma transcorrendo no século XIX e outra no século XX.

Sua primeira obra, O último cais (1992), recebeu o “Grande Prêmio de Romance e Novela” da Associação Portuguesa de Escritores, e o “Prêmio Máxima-Revelação”. O último cais é também o título do último capítulo, que reflete o que é a vida insular na ilha da Madeira: “E de novo aguardam um navio, a vida é assim numa ilha, os barcos levam e trazem, ligam e desligam, sem navios as ilhas não seriam mundo, ninguém saberia delas nem das suas gentes...” (1993, p. 109). A sensação

de isolamento e, sobretudo, de confinamento é uma constante. O jornal e o telégrafo são os outros meios de comunicação. O telefone já existe, mas ainda não chegou à ilha (p. 116).

O último cais começa num diário de bordo, em 4 de setembro de 1879, e termina por volta de 1904. Contamos a história de um amor feliz, sim, felicíssimo, o que, até o presente momento, era um fato quase inédito na literatura portuguesa. Envolve a relação inicial de Marcos Vaz de Lacerda e de Raquel. Ele, um oficial de marinha, não de carreira, mas voluntário, é um homem apaixonado por sua mulher e não tem medo nem vergonha de confessá-lo. Sua esposa, Raquel, é rebelde desde a infância, uma revolucionária inata (p. 98), mulher culta que se torna interessante, pois conhece música (Vivaldi) e literatura (Dante). Busca sua identidade, que não está naquela ilha, mas em outra, a de seu avô André, em Malta, que nunca virá a conhecer. A ela nunca tinha sido permitido sair sozinha; sonhava então com uma neta ou bisneta que viesse a ter essa possibilidade. Finalmente, conhece o caminho do mar, da Guiana, pelas mãos do marido. Só que este percurso não será o da libertação,

mas o da morte, pois Raquel morre ao dar à luz ao seu terceiro filho em terras estranhas.

Neste percurso para mostrar a plenitude da mulher, Helena Marques começa pela periferia, a cidade do Funchal na ilha da Madeira, onde a autora nasceu. A periferia se torna centro, Funchal é um microcosmo que representa a comunidade feminina em busca da identidade. A insularidade obriga o espaço a se tornar lugar identitário e a busca de expansão deste espaço, ao invés de libertar, traz a morte.

Em A deusa sentada, Clara é a avó de Laura. Portanto, em linha descendente, temos: Raquel - Clara - Laura. Geograficamente, Marques escolhe um percurso diferente para a identidade portuguesa, qual seja, o caminho das ilhas: Funchal, Gibraltar (p. 101-107) e Malta; um caminho inusitado e único na literatura feminina portuguesa. Por que Malta? “Porque Malta fora terra de incessante migração, em que poderia servi-las?” (p. 110). Porque Malta tem a pequenez e a fragilidade aparente das mulheres. É um conjunto de três ilhas: “Repara, as três ilhas, Malta, Comino e Gozo, tão próximas umas das outras” (p. 35). Nestes espaços

exíguos, Marques faz uma revisão histórica de Portugal, sobretudo porque Malta costuma passar despercebida.

Em A deusa sentada, o desejo de Raquel da obra anterior aqui se completa. Uma neta ou bisneta sua descobriria sozinha o caminho além-mar. Laura realiza a irrealização de Raquel. Há incontáveis ligações entre ambas as obras.

A busca da identidade portuguesa e da identidade feminina tem uma essência atávica. Todo o passado, Laura e Matilde o encontram em Malta, numa viagem que é um renascer pelo revigoramento de suas raízes, de sua identidade cultural. Este arquipélago resume-se ao espaço de uma figura:

no templo de Hagar Qim, [que] é a de uma mulher sentada, pés e mãos minúsculos, reduzidos a uma mera sugestão, toda a força emana dos poderosos troncos e coxas, os joelhos estão dobrados lateralmente e repousam no chão afastados um do outro, o pé esquerdo aflorando a perna direita, numa posição cheia de placidez a que só a linha dos ombros bem erguidos imprime altivez e dignidade. (p. 147)

Terceiras pessoas tem lugar em Porto dos Frades, um lugar fictício fixado na zona do Ribatejo, onde a autora tinha uma casa de férias (relatado numa carta pessoal). A natureza, nesta obra, é o lugar de chegada, é a “geografia do coração” (p. 12). Os caminhos indicam a “paixão da terra”, “o sentido de pertença”. São o lugar da memória, das marcas deixadas pelo tempo e também o tempo da morte. Erguer a casa, criar o vinho, plantar a coroa de faias, semear uma família, são os desejos de João Bernardo. *Vinhais* é o lugar da memória da infância, das férias, do estar-se em agradável harmonia. A natureza sempre foi o “mapa do seu [de João Bernardo, marido da personagem] crescimento”. A videira é o símbolo da produtividade e da vida.

Além de Vinhais, há Rosal, uma quinta familiar, e a Casa de Azenha, outra paragem também familiar, onde a memória e o tempo se sedimentaram. Diz Teresa: “a memória é a única arma contra a saudade e a solidão” (1998: 62). Esta terra familiar simboliza o colo materno de onde provém a vida, mas também a sepultura para a qual ela retornará. Lá se vive, se recorda e também se morre. A natureza tudo perpetua, e é uma paisagem

muito portuguesa a em que Helena Marques situa a obra, com olaias, faias, vergôntas, figueiras, alfarrobeiras, marcando o território.

Neste lugar reflete-se sobre a sociedade portuguesa contemporânea, sobre as relações família/trabalho, pais/filhos e homem/mulher. Há três gerações concomitantes que giram em torno da personagem central, Natália, casada com João Bernardo. O casal, amantes e esposos, com o decorrer do tempo invertem seus movimentos. Ele segue o movimento centrípeto, contínuo e coerente; ela, o movimento centrífugo, numa busca constante de mudança. A terra opõe-se ao céu no que se refere ao princípio passivo, feminino e obscuro, aparecendo na mitologia frequentemente como divindade feminina. A terra é feminina, e o céu masculino. Nesta obra temos uma inversão. A mulher encontra sua identidade, se emancipa, não mais depende do homem, se realiza por si só. Seu lugar não é mais a terra, mas o céu. Natália, executiva eficiente e independente voa em sua profissão de Manhattan, para Santiago, para Lisboa. À agitação profissional dela, contrapõe-se o sossego do marido.

Para Natália, a que tudo tinha e foi deixando para trás a terra e certas terceiras pessoas, outra terra lhe é oferecida como morada, a Holanda. Ir ou ficar, optar entre a vida profissional ou a pessoal é o dilema. Ambas são inconciliáveis no tempo e no espaço. A solução está no livre-arbítrio, nesta viagem da vida, onde a liberdade e a paz de consciência desejam ser reconciliadas.

Em Terceiras pessoas, Helena Marques permite que a mulher descubra sua identidade e faça opções. No percurso das três primeiras obras, desde a ilha da Madeira, da natureza agreste de Funchal, passando pelas ilhas maltenses, o espaço geográfico foi explorado como sentido significativo para a trajetória da mulher.

Helena Marques começa por traçar o mapa da região, que é também um mapa metafórico, quanto mais se conhece o “terreno”, mais se toma consciência de si mesmo, o que passa a ser “uma espécie de mapa do crescimento” (p. 11) e da evolução de João Bernardo. Este mapa do autoconhecimento é aconchegante e reconfortante, é “uma geografia do coração” (p. 12). Em seguida, a região é povoada de construções: a capelinha antiga, o convento, a mercearia, o café, a pracinha,

lugares de primordial importância como o são as terceiras pessoas, porque são o mapa do cotidiano, repetitivo e por isso reconfortante, e sempre revisitado. É o lugar do regresso e da memória.

Neste espaço, a autora desconstrói o sistema patriarcal. A terra e a água não são mais o lugar feminino, mas masculino. No final do século XX, a mulher se desloca e o homem permanece na terra, e está satisfeito com sua escolha. A felicidade tem direções opostas nos protagonistas, para Natália é uma espiral ascendente em direção à glória e ao poder, para João Bernardo é uma linha descendente, ancorada na terra, imutável. Vitórias diversas, mas como Natália se pergunta, no final da hora, ao contemplar o cartão contido nas flores enviadas por Leopoldo, felicitando-a por ter alcançado o cargo mais elevado de sua carreira: “Para a mais bela das vencedoras”. Ao que Natália se interroga: “mas onde está a vitória? que faço dela? ou que fez ela de mim? (p. 190)”.

Os espaços contidos continuam em seu livro de contos Ilhas contadas (2007), com a insularidade real e a imaginária. A vida não é a que nós vivemos, mas a que

nós recordamos quando queremos contá-la transcorre nos dez contos que se passam entre o ir e o estar em ilhas diversas. A maioria dos contos são narrativas memorialistas, sobre um passado e suas consequências no presente, ou o gosto de mel ou de fel numa permanência temporária voluntária ou obrigatória numa ilha. As protagonistas são mulheres maduras e com a maturidade vem a sabedoria, a minimização dos conflitos e a saudades do tempo passado ou perdido. Os sentimentos e as emoções permeiam a narrativa e o desfecho é quase sempre premeditado, estudado ou analisado pelas personagens. A ilha, como área fechada de difícil acesso, em geral, é símbolo para algo especial: ir ou sair de uma ilha implica uma viagem. Muitas são as formas e as razões que impulsionam um deslocamento, por isso “viagem” é um termo polissêmico, que pode abranger várias significações.

As viagens em Ilhas contadas têm origens diversas. A recordação do passado, o reavivamento da memória, o desejo da autodescoberta, o esclarecimento de fato pressentidos, mas não sabidos, são algumas das motivações para os deslocamentos. A questão do

imaginário das águas tem um valor simbólico. Ajudam a descobrir-se a si mesmo, buscando um sentido para a própria existência. O mundo insular nesta obra é simbolizado pelo casulo. A ilha é um casulo mágico, pois é o lugar de refúgio. A morte e a dor da separação aí se fazem presentes mais intensamente, devido à condensação dos sentimentos num lugar tão diminuto. Aí a essência pode revelar-se. A ilha também propicia o confronto entre dois espaços geográficos e traça a diferença entre o aspecto psicanalítico interno e o externo do indivíduo, mostrando uma nova dimensão do ser.

Maria Luísa Baptista, ao examinar a insularidade na novelística de Manuel Lopes, divide a insularidade em três aspectos: 1. a insularidade geo-histórica, 2. a insularidade sócio-cultural, e 3. a insularidade vivencial. A insularidade geo-histórica propicia uma insularidade sócio-cultural e uma insularidade existencial, isto é, vivencial. Já a insularidade sócio-cultural implica o afastamento da pátria, o esquecimento, e a necessidade de agir em difíceis circunstâncias enquadradoras (p. 22). As três insularidades podem ser encontradas em Ilhas contadas. De todas estas insularidades, o isolamento faz

parte integral e delineia uma consciência de identidade. Relacionar-se com a ilha e dentro da ilha exige uma adequação às condições ambientais.

A insularidade vivencial é a mais acentuada em Ilhas contadas, apesar de não se assemelhar a viajar sem sair da habitação, como Xavier de Maistre o fez em Voyage autour de ma chambre e Almeida Garrett em Viagens na minha terra. Helena Marques viaja ao passado das personagens para que estas possam resgatar o presente. A viagem é um desbravamento dos conflitos íntimos em busca de uma explicação para as dúvidas através da memória. Não há o dilema do “querer bipartido”, ou seja, do “ter de partir querendo ficar” e “ter de ficar querendo partir”, num jogo das forças centrípeta e centrífuga (Baptista 27). A ilha, é o espaço da expectativa, mas também o das surpresas do inesperado e da descoberta e, em alguns casos, da contra-surpresa.

As ilhas são o “casulo mágico” que permitem o aflorar das emoções e dar significado a fatos do passado, esquecidos no baú da memória e que na narrativa podem

ser expostos sem medo e temor, permitindo uma transformação existencial.

3.3. Nélida Piñón (1937 -)

Chegamos ao século XXI, com a obra de Nélida Piñón, Um dia chegarei a Sagres, que ganhou o Prêmio Pen Clube de Literatura, 2020. A narrativa tem lugar em Portugal, no século XIX, em uma aldeia do Minho, próximo à Galícia de onde vem os avós de Nélida. É uma obra que engloba a tradição oral e a cultura da memória. Seu protagonista, Mateus é o narrador, acompanhado de Camões, que deixou o legado da língua portuguesa em seus versos, Lusíadas (1572), que expressam a alma da terra.

O chão, o rio e o mar são o espaço deste indivíduo e do destino de seu povo. Mateus sobrevive graças ao avô Vicente, presença constante física, enquanto vivia, e na memória e no imaginário durante toda a trajetória da personagem. Filho bastardo, de uma meretriz e de um pai desconhecido, o avô o acolheu, ensinou-lhe a viver com poucas palavras e gestos comedidos nesta aldeia sem nome. “O avô acertara. Desde a infância decretara que

mais valia sonhar que viver” (p. 432). O outro mestre de Mateus foi o professor Vasco da Gama, nome metafórico do desbravador dos mares, e do passado remoto neste romance épico e picaresco, porque relata a vida e as aventuras desta personagem, de condição humilde, sem profissão, com poucas habilidades, e que sobrevive a Deus dará e servindo senhores quando trabalho houvesse.

O sonho de Mateus é chegar a Sagres, no outro extremo de Portugal. “Não esquecia que chegara a Sagres trazido pelo sentimento de malogro. Desistira de ficar no Minho, em Lisboa, e agora, também em Sagres? Acoradouros que me expeliam, por ser como sempre fui” (p. 332). Sagres representa o passado de Portugal, o legado técnico e tecnológico do Infante Dom Henrique (1394-1460). Este trajeto e a trajetória da personagem são marcados por reflexões sobre a desigualdade social do país e a decadência da civilização portuguesa da qual o camponês faz parte. Pobre e bastardo, ele não faz parte deste mundo. Termina como começou – sem nada.

O sexo instintivo aflora inúmeras vezes. O amor pela mãe inexistente; em Sagres enamora-se de uma mulher Leocádia, defeituosa fisicamente, à qual tem raros

acessos platônicos; e, no final da vida, Amélia, uma mulher oriental deserdada da vida como ele. Resta o africano Akin, cujo ligeiro contato sexual, e posterior rejeição por parte de Mateus, levam o reluzente ébano a desaguar nas águas do extremo sul de Portugal.

O que nos interessa é o espaço. O espaço físico é Portugal continental, de norte a sul, com suas águas que permeiam a região, o rio Tejo, e o circundam, o mar e os promontórios em Sagres. Este espaço é o lugar da memória portuguesa, com sua História, seus personagens valorizados pela glória passada, seu povo com seus valores e cultura, adentrando pelos sentimentos e sofrimentos da personagem principal, que representa o homem do campo, restrito a sobreviver conforme os embates que a vida apresenta. Vem do nada e volta ao nada, sem deixar resquícios. Ele não faz parte da memória do país, apenas existe. “Nascido em uma aldeia que abandonei. A caminho de Lisboa, atravessei rios, subi encostas, venci floresta densa. Por onde ia lá estava o mundo” (481). Esta última frase mostra que buscar a vida e a identidade fora de si não leva a lugar nenhum, se carrega o mundo dentro de si mesmo.

4. Conclusão

Toda narrativa literária é ficcional, portanto, todos os espaços analisados são uma construção. Vimos que há a evolução de espaço, para lugar e local, modificado pela imaginação.

Em Garrett, o espaço é Portugal, o lugar é Portugal físico, histórico e social, e o local é a torre, que engloba todos os demais. Não há necessidade de locomoção física, o movimento é centrípeta, um sistema de referência fixo.

Em Marques, em O último cais, o espaço é Portugal, o lugar é Funchal na Ilha de Madeira, e o local é o lar onde a família vive. A insularidade, por si só, obriga à fixação dentro de casa, e a tentativa de sair de lá ocasiona a morte (de Raquel), num movimento centrípeta. Em A deusa sentada, o espaço é o arquipélago de Malta, o lugar é uma das ilhas e o lugar é simbolizado pela imagem da deusa sentada no museu, uma camponesa que representa a identidade da mulher portuguesa; é uma força centrípeta. Em Terceiras pessoas, o espaço é Portugal, o

lugar é o Ribatejo, o local é Rosal e Vinhedo. A força masculina é centrípeta e a feminina centrífuga.

Em Piñón, o espaço é Portugal, o lugar é o território continental do Minho a Sagres e o local é o de passagem, nenhum fixo. O camponês errante, depois de ser andarilho toda a vida, chega a lugar nenhum, só existe ele mesmo e o mundo externo que lhe é indiferente porque não o reconhece como um valor português. A força é centrípeta, podemos dizer, é a própria inércia.

A força centrípeta atua sobre o objeto (personagem) em sua trajetória circular. Segundo a lei de Newton, o movimento circular uniforme tem a velocidade constante, sofrendo apenas alterações de direção e sentido. Em Natália (Terceiras pessoas), a única vez em que aparece a força centrífuga, da liberdade, do movimento extensivo para fora, ela não sabe o que fazer com ela. Mais um possível espaço da imaginação.

Referências

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

BAPTISTA, Maria Luísa. **Vertentes da insularidade na novelística de Manuel Lopes**. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

EGELER, Matthias. **Islands in the West: Classical Myths and the Medieval Norse and Irish Geographical Imagination**, 2017.

_____. **Atlantic Outlooks on Being at Home, Gaelic Place-lore and the Construction of a Sense of Place in Medieval Iceland**, 2018.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. coord. Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

HALL, Edward T. **The Silent Language**. New York: Doubleday, 1959.

_____. **A dimensão oculta**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HEIDEGGER, Martin. **Building, Dwelling, Thinking**, in **Poetry, Language, Thought**, trad.

Albert Hofstadter. New York, Harper Colophon Books, 1971.

LEFEVRE, Henri. Space. **Place and Narrative**. ed. Laura Bieger e Nicole Maruo-Schroeder.

De Gruyter, 2016.

MAÎSTRE, Xavier de. **Voyage autour de ma chambre**, 1794.

MARQUES, Helena. **O último cais**. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

_____. **A deusa sentada**. 2a. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____. **Terceiras pessoas**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

_____. **Ilhas contadas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

PIÑÓN, Néida. **Um dia chegarei a Sagres**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

POYATOS, Fernando. Man Beyond Words: **Theory and Metatheory of Non-Verbal Communication**. New York, State English Council, 1976.

RECTOR, Monica. Ecofeminismo em Helena Marques. **Signótica** 21.1 (2009): 169-186.

TUAN, Yi-Fu, **Space and Place**, 1977.

ICONICIDADE NOS SIGNOS MULTIMODAIS DAS HQS

Darcilia Simões
UERJ/SELEPROT; UEG/POSLLI;
UEMS/NUPEQ

1.Preliminares

Iniciando, agradeço o convite do VIII Colseminar que trabalha o tema “Semiótica e culturas em diálogos”, para participar da mesa de abertura intitulada “As contribuições da iconicidade verbal para os estudos de língua”.

Há um preâmbulo necessário. Considerando os tempos escuros da pandemia do Corona Vírus que nos obrigou a lançar mão de um novo modelo de aulas, uma vez que a proibição do contato direto fez com que as aulas presenciais fossem suspensas por tempo indeterminado, a internet e as plataformas virtuais tornaram-se grandes aliadas do processo didático. Cada um em sua casa (ou mesmo em outros lugares), alunos e

professores, passaram a interagir à distância tentando preencher a lacuna das aulas presenciais interrompidas. Nesse novo cenário, a multimodalidade ganhou destaque, uma vez que esse novo modelo de aula precisava de novos estímulos, para que o alunado se sentisse envolvido nesse processo extravagante de aulas virtuais. Ademais, para obter sucesso na exploração da multimodalidade, ganham destaque os recursos de iconicidade. São objeto deste artigo: a multimodalidade e a iconicidade.

Antes, contudo, é preciso relembrar a grande mudança que o advento da web (World Wide Web) — nome pelo qual a internet, rede mundial de computadores, se tornou conhecida a partir de 1991 — promoveu, proporcionando novos modelos de comunicação que, atualmente, encontram-se disponíveis em dispositivos portáteis como os tablets e os smartphones. Dessa forma, a internet ampliou seu alcance (antes dependente de um computador e uma rede pessoal), ao favorecer o acesso em qualquer lugar e a qualquer hora. A internet veio a possibilitar a

concretização da *aldeia global* prenunciada por Marshall McLuhan (1911-1980). Veja-se o excerto:

A importância das teorias de Herbert Marshall McLuhan para comunicação é impossível de não ser reconhecida. Na Era Virtual, seu conceito de “Aldeia Global” é retomado com um tom profético, mas de suma importância para compreensão de como estão sendo estabelecidas as novas relações sociais junto às mídias e à amplitude da nova rede de comunicação intensa e instantânea (OLIVEIRA; ANDRADE, 2017).

A internet hoje entra na maioria das casas, e uma parte significativa do alunado tem seu smartphone, portanto, tem acesso a um universo de informações dantes inacessíveis por dependerem da aquisição de livros e mídias impressas. Justamente esse acesso amplo à informação veio facilitar a criação de um novo modelo de aulas, por meios digitais, uma vez que, portando seus smartphones, um número significativo de alunos pode trabalhar com textos verbais e não verbais, o que veio a possibilitar as aulas virtuais no chamado “novo normal”.

O planejamento de aulas mais atraentes e mais produtivas estimulou a abordagem da iconicidade e da multimodalidade como teorias subsidiárias da abordagem textual.

2.Sobre iconicidade

Há muito venho desenvolvendo estudos sobre a iconicidade. Inicialmente realizei uma pesquisa na semiótica das imagens, trabalhando com livros sem legenda como caminho para aquisição da escrita. Para tanto tive de adentrar pelos estudos semióticos de modo a obter subsídios para uma análise mais apurada do diálogo entre o texto de imagens e o texto verbal resultante. Isso porque meu laboratório foi desenvolvido com crianças com dificuldades de alfabetização, já submetidas mais de uma vez aos métodos tradicionais que partem das letras, das sílabas, das palavras ou das sentenças, sem, no entanto, obterem sucesso.

Decidi seguir outro caminho: realizar a aquisição da escrita a partir do contato com livros de imagens. Os desenhos que compunham as imagens eram

correlacionados com os desenhos dos nomes das figuras. Dessa forma, as crianças eram levadas a “desenhar palavras” com a mesma desenvoltura que desenhavam bolas, casas, flores etc.

Trabalhando a correlação entre imagem e palavra, as crianças foram adquirindo a escrita e, passo a passo, percebendo e deduzindo semelhanças e diferenças no traçado das palavras, a partir do que chegaram sozinhas à silabação, passando então a desenhar outras palavras por conta própria. Por exemplo, a partir de *bola* e *bala*, chegaram a *bolo* e *bule*, notando que a semelhança de sons correspondia à identidade dos desenhos. Mais detalhes sobre esse projeto está disponível no livro *Semiótica & ensino: letramento pela imagem* (SIMÕES, 2017). A partir do resultado obtido, mergulhei nos estudos semióticos e, muito particularmente, na iconicidade, sobre a qual versará nossa apresentação.

3. Em que consiste a iconicidade?

Primeiramente é preciso relembrar prolegômenos do estudo do signo segundo Charles Sanders Peirce

(EUA, 1839-1914), que deu importantes contribuições para a filosofia, para a matemática e para a lógica. Sua teoria geral dos signos, ou Semiótica, foi desenvolvida como uma tentativa de descobrir a lógica que fundamenta as nossas concepções do real e como o conhecimento evolui com base no compartilhamento e na discussão de opiniões no seio de uma comunidade. O estudioso empenhou-se na produção de uma teoria que servisse de ferramenta de análise para qualquer ciência. Segundo Romanini (2016, p. 14), “o pragmatismo – seu [de Peirce] maior legado para a filosofia – foi por ele definido como um método para clarear nossas ideias a partir da análise dos possíveis efeitos que a adoção de um conceito (uma crença) poderia produzir.” Esse foi o caminho de geração da semiótica peirceana, a que definiu inicialmente como a ciência do signo e, posteriormente, como a ciência da semiose, ou da significação. Veja-se o que diz Peirce:

Em seu sentido geral, a lógica é, (...) apenas um outro nome para a semiótica (σημειωτικός), a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase necessária”, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir

dessa observação, por um processo que não objetarei denominar de abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que *devem ser* os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica” (PEIRCE, 1990, P.45).

Esse excerto vem a corroborar o que está anteriormente afirmado como uma teoria que servisse de ferramenta de análise para qualquer ciência, quando o pai da semiótica fala de inteligência científica.

Seu estudo divide e classifica os signos em tricotomias. Destas nos interessa para o momento a segunda tricotomia, que trata da relação do signo com seu objeto a qual consiste no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto em sua relação com um interpretante (cf. PEIRCE, 1990, p. 51). Segundo essa tricotomia, um signo pode ser denominado *ícone*, *índice* ou *símbolo*.

O ícone é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, os quais ele possui quer o tal objeto realmente exista ou não. Assim para representar o mar, temos como ícone as cores azul ou verde, dependendo da incidência de luz sobre o oceano. Da mesma forma, temos a imagem hipotética de um ser metade mulher e metade peixe, a que denominamos sereia; tal imagem é o ícone de um ser fictício.

O índice é um tipo de signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por ele, seja por contiguidade, por causalidade etc. Por exemplo a expressão “onde há fumaça há fogo” traduz a relação indicial (causal) entre fumaça e fogo.

O símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, de uma convenção, a qual gerencia uma associação de ideias no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Ilustrando, as palavras são signos simbólicos, pois há uma convenção linguística que os determina. Não é dado ao falante o direito de substituí-

los, conforme a arbitrariedade do signo ensinada por Saussure. É arbitrário no que se refere à sequência de fonemas que constitui o vocábulo, porém, uma vez criado, não poderá mais ser substituído. Um exemplo prático de símbolo é a balança da justiça, que não pode ser substituída por um carro, por exemplo. (cf. SAUSSURE, 1974, p. 81-82).

Vamos à explicação de Peirce;

Há três classes de signos. Em primeiro lugar, há semelhanças ou 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. Tais são a maior parte das palavras, e as frases, e o discurso, e os livros, e as bibliotecas (PEIRCE [1894] apud UXÍA RIVAS, 1999).

Desses tipos sîgnicos, o que mais nos interessa é o ícone, a partir do qual venho elaborando a Teoria da Iconicidade Verbal (SIMÕES, 2009/2019).

Vamos à definição da iconicidade:

Trata-se de uma propriedade semiótica fundada na plasticidade — propriedade da matéria de adquirir formas sensíveis por efeito de uma força exterior (SIMÕES, 2017, p. 49). Tal atributo pode ser estendido ao plano abstrato, uma vez que a capacidade cognitiva humana confere à faculdade da imaginação a condição de uma fábrica de imagens de entes e seres reais ou fictícios. Nessa linha de raciocínio, torna-se possível aplicar a iconicidade em níveis concretos e abstratos. No nível concreto, verifica-se a iconicidade diagramática — sintagmática e paradigmática; no nível abstrato, observam-se as modalidades imagética e metafórica (SIMÕES, 2019, p. 91-92).

Assim sendo, a iconicidade pode ser identificada em textos verbais, não verbais e híbridos. Nos verbais, podem-se identificar palavras e expressões-chave que concentram a unidade isotópica do texto, entendendo-se por isotopia o recorte temático de que trata o texto. Nos textos não verbais e híbridos, a iconicidade pode ser apontada tanto em palavras e expressões como em formas, cores, posições, relações etc.

No texto verbal, o modo, o tempo e a pessoa do verbo, os processos sintáticos, podem ser signos icônicos, assim como a lua num texto imagético pode ser ícone de paisagem noturna, em oposição ao sol que evocaria uma cena diurna.

Ilustrando

Quadrilha (Carlos Drummond de Andrade)

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.

Neste poema a iconicidade se constrói em dois níveis:

1. Na sucessão de períodos **subordinados** formando a grande roda da dança da quadrilha.
2. A mudança para períodos **coordenados** que sugerem o caminho da roça, quando a roda se

desfaz, e os sujeitos dirigem-se cada um a seu destino.

A isotopia ou recorte temático: a dança da quadrilha

Numa rápida síntese, a iconicidade é uma base teórica que auxilia a compreensão dos textos a partir da identificação de signos-chave que orientam (ou desorientam, no caso de textos falaciosos) o leitor no percurso textual.

O texto é um tecido de signos, dentre os quais uns se destacam por sua força de significação, esses são os signos-chave que podem ser icônicos (quando mantêm relação de semelhança com o seu objeto) ou indiciais, quando a relação decorre de contiguidade (ex. nuvens negras como sinal de chuva iminente) ou causalidade/consequência (ex. calor e suor). No verbal, os índices são fáceis de identificar como é o caso dos pronomes dêiticos, da relação entre os demonstrativos e as pessoas do discurso etc. Por esse caminho já podemos acenar com o outro componente teórico dessa apresentação: a multimodalidade.

4. Sobre multimodalidade

Levando em conta que a maior parte das informações que absorvemos vem pelo sentido da visão, seja observando um objeto, seja lendo um texto verbal ou não verbal, geralmente são os olhos que nos conectam ao mundo exterior e nos permitem assimilar novos conhecimentos. Por isso, os estímulos visuais são tão importantes na sala de aula, eles não apenas **despertam o interesse e a curiosidade dos alunos**, mas também podem ajudar os estudantes a reter melhor os conteúdos.

As aulas convencionais sempre privilegiaram os textos verbais, por isso as aulas de linguagem se apoiavam nas antologias (coleção de textos escritos, em prosa ou verso, normalmente por autores variados). Só a partir dos anos de 1970 é que os livros em geral, e os didáticos, em especial, passaram a trazer ilustrações, passando a ser inclusive coloridos. No tempo das antologias, o aluno nem sempre se sentia estimulado a enfrentar o texto, pois a ausência de ilustrações dava ao livro um tom sério que para alguns era desanimador.

Os olhos são as janelas pelas quais observamos e absorvemos as coisas do mundo que nos cerca; assim lemos o mundo. Quanto mais coloridas e detalhadas as imagens, mais ricos são os conhecimentos que acumulamos pela observação.

Hoje, os estudos sobre a multimodalidade vêm esclarecer o porquê de a ilustração ser tão relevante na construção de leitura. Veja-se o que se entende por multimodal e multimodalidade.

Trago de outro de nossos estudos o seguinte excerto:

A nosso ver, *multimodal*, no sentido inicial da palavra, é aquilo que se apresenta de diversos modos. Buscando a lição do dicionário, encontramos:

Multimodal (adjetivo de dois gêneros) caracterizado por um modo particular de ocorrência, execução, categorização etc.; multimodo (...). [HOUAISS, s.u.]

Em se tratando de linguagem, a *multimodalidade* é a potencialidade de utilização exaustiva do múltiplo potencial humano de comunicação. A multimodalidade se traduz na

manifestação, ou pura exteriorização, desde o balbucio, passando pelo gesto, pelos sons produzidos (choro ou voz), pela capacidade de representação de ideias por meio do desenho, da pintura, da fotografia, da música, da dança, do teatro, do cinema, enfim, a comunicação humana é originariamente multimodal. (SIMÕES, 2019)

Com base nisso, vê-se a variedade de modos como sendo a representação de ideias por signos de diversa natureza, dando espaço para os textos escritos, orais, musicais, cinematográficos etc.

São multimodais os textos que carregam em si mais de um modo de representação. Observe-se que o texto verbal (oral ou escrito), só há pouco tempo, passou a ser entendido como uma construção multimodal, porque precisa de signos diferenciados para sua elaboração, pois, para além das letras maiúsculas e minúsculas e dos diacríticos, tem uma diagramação, uma distribuição na folha de papel etc. Tudo isso é significativo, portanto, é signo.

No entanto, como é indispensável que o aluno esteja atento ao conteúdo das aulas, nada mais estimulante que as imagens (figurativas ou não) como iscas da atenção. Isso porque as imagens do texto não verbal contêm o traçado, a cor, a posição, as relações entre as figuras, entre outros dados. Como gêneros híbridos (com mais de um código ou linguagem), temos os vídeos, os games, as charges, o cartum, as histórias em quadrinhos etc. Em meio a essa variedade, para essa apresentação elegi as tirinhas.

Por que escolhi a tirinha? Como essa apresentação tem um tempo limitado, penso que a tirinha dá a oportunidade de uma análise mais completa por se tratar de um gênero curto. Além disso, como o tema de minha fala é iconicidade nos signos multimodais, considero o gênero eleito bastante produtivo tanto no que concerne à multimodalidade quanto à iconicidade.

5. O gênero tirinha

O que é a tirinha? Trata-se de um gênero textual multimodal constituído de uma sequência de um a quatro

quadros, com personagens fictícias que representam construções mais ou menos estereotipadas da condição humana. Costuma abordar assuntos filosóficos, políticos e sociais ou de entretenimento. A tirinha possui quase sempre uma piada curta, promovendo quebra de expectativa no processo interpretativo.

A tirinha é um gênero multimodal porque, em geral, reúne imagens e textos verbais. A presença de mais de um código exige habilidades de leitura específicas.

Roxane Rojo (2009) propõe o termo *multiletramento*, cujo sentido remete à capacidade do indivíduo de dominar a leitura e a escrita relacionadas às mídias contemporâneas. Nas palavras de Rojo, “Toda semiótica é semiótica multimidiática e todo letramento é letramento multimidiático.”

Simões e Oliveira (2021, p. 37) fazem a seguinte observação:

Em *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*, Gunther Kress (2010) discorre sobre a operação

coadjuvante de escrita, imagem e cor, produzindo, desse modo, tipos semióticos distintos. Cada um deles apresenta distintos potenciais de significação e, nesse caso, a imagem pode ter vantagem sobre a escrita. Esse é o argumento para tomar a multimodalidade como o estado normal da comunicação humana.

Assim sendo, uma das condições indispensáveis para o entendimento de um texto multimodal é “a prática permanente do exercício semiótico que consiste em decifrar os inumeráveis significados e sentidos de tudo aquilo que nos rodeia.” (BLIKSTEIN, 2020, p. 40).

O gênero tirinha consegue reunir, em pequenos espaços, signos variados, representantes de diversas linguagens, promovendo assim o exercício multissemiótico de leitura e compreensão. Esse exercício é uma das consequências do mundo pós-digital, o que decorreu do avanço da comunicação via internet que facilitou o acesso a um sem-número de textos de mais variada natureza: vídeos, charges, cartum, blog, site etc.

O acesso diversificado ao mundo digital gerou o contato com a hipermídia, que é uma mídia de leitura não

linear que contém imagens, sons, texto e vídeo (multimídia) como elementos de um sistema que propiciou o trabalho com as tirinhas, as quais são disponibilizadas em diversos sites e podem ser lidas em seus originais coloridos sem despesas extraordinárias, como a aquisição de revistas e jornais, por exemplo.

Como um texto híbrido, ou sincrético, as tirinhas se enquadram no universo dos textos multimodais. Caracterizadas pela presença de múltiplas semioses em sua composição, demonstram que a sociedade se reorganiza por meio de suas formas de comunicação. A multissemiose, cujos estudos tiveram início em *Social Semiotics*, Hodge & Kress (1988), em que os estudiosos buscam analisar os distintos modos semióticos que passaram a acompanhar o texto verbal ou figurar nos textos híbridos. Nesse cenário, o texto sincrético chega ao apogeu, e nesse cenário enquadram-se as tirinhas.

Defino textos híbridos ou sincréticos como *os que amalgamam diversos sistemas de linguagem que se articulam em prol de uma comunicação mais completa*. A estes se adjuge a multimodalidade, que já definimos

como potencialidade de utilização exaustiva do múltiplo potencial humano de comunicação, isto é, aplicação de todos os códigos ou linguagens disponíveis para a expressão e comunicação humanas.

A multimodalidade sempre existiu. O homem da caverna associava aos seus grunhidos os desenhos rupestres para relatar suas experiências de caça, pesca etc., a arte rupestre hoje tão cara à arqueologia. Veja-se o que diz Sousa (2006, p. 129):

O ser humano é um ser eminentemente social. Nos primórdios da humanidade, os homens agregavam-se em pequenos grupos tribais e necessitavam de comunicar uns com os outros para garantir a sua sobrevivência. Quando o homem pintava as paredes das cavernas evidenciava a necessidade de comunicar que advém do pensamento complexo.

Segundo Sousa, o homem sempre teve a necessidade de procurar formas de comunicar aos seus semelhantes suas descobertas e as histórias socialmente relevantes de que tinham conhecimento. “As necessidades de sobrevivência e de transmissão de uma

herança cultural não seriam alheias a essa necessidade” (2006, p. 144).

É ainda Souza (2006, p.26) quem afirma que, “Ao contrário da informação, a comunicação é mais eficaz quantos mais significados proporcionar, ou seja, quanto mais polissêmica for e quanto mais sensações e emoções despertar”. Eis que desponta a importância da multimodalidade. Comunicar a experiência com palavras é necessário, mas assessorar essa comunicação com imagens, sons, cores, movimentos etc. faz com que as mensagens se tornem mais ricas e mais acessíveis a um público mais amplo.

Com o avanço dos meios de produção da comunicação, surgem as revistas ilustradas e, mais à frente, nascem os quadrinhos.

Nascidas e expandidas pelo surgimento da imprensa e do jornal, as histórias em quadrinhos conquistaram sua autonomia e ampliaram seu alcance, adentrando, inclusive, o cinema. As diversidades estéticas e temáticas solidificaram a força do gênero. Popularmente, os quadrinhos mais conhecidos são

norte-americanos e ficcionais, entretanto, há obras representando fatos históricos ou propondo releituras de textos anteriores, entre outras possibilidades¹⁰.

O subgênero multimodal *tirinhas* se caracteriza pela predominância da linguagem visual como recurso comunicativo, no qual as cenas individuais são postas em sequência para construir-se um movimento narrativo.

Com base nas ideias de Kress (2004) e Rojo (2011), o gênero multimodal lida com dois ou mais recursos semióticos na sua formação textual. Palavras e imagens são recursos comunicativos que dialogam na produção das HQ. Por isso, elegemos o subgênero *tirinha* para demonstrar como funcionam a iconicidade e a multimodalidade, teorias que dão suporte a essa apresentação.

6. O mundo multimodal e icônico das tirinhas

Em se tratando de um universo de imagens, eventualmente combinadas com textos verbais, as tirinhas favorecem o exercício da leitura multissemiótica,

¹⁰ In <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/historia-historia-quadrinhos.htm> Acesso em 18.setembro.2021

uma vez que permitem o contato do leitor com signos de diversa natureza. Cores, formas, posições e relações são identificáveis nas tirinhas e, desses signos, podem-se depreender valores a partir dos quais são construídas as mensagens das curtas histórias. O gênero histórias em quadrinhos faz parte da vida de crianças e adultos, e o subgênero tirinhas é recurso pedagógico de alta produtividade, pois provoca a leitura multissemiótica.

Segundo Greimas (GREIMAS; COURTÉS: 2008, p. 290), uma leitura multimodal, semiótica, deve ir além de uma análise que vise a caracterizar as linguagens quanto “à natureza dos signos, em função de sua relação com o referente, segundo a substância de seu significante ou segundo os canais de transmissão”. Deve interpretar a relação construída por esses signos no contexto em que se apresentam.

Exemplificando:



Figura 1 - Mafalda, tirinha de Quino.

Embora em preto e branco, essa tirinha promove um diálogo a partir da proporção das figuras. Mafalda (personagem maior) pergunta à menininha (personagem menor) qual é seu nome e se surpreende com a resposta: Liberdade. Também os balões de comentário se opõem quanto ao tamanho: no quadro 1, tem-se um balão com três enunciados; enquanto no quadro 2, o enunciado é único e se compõe de apenas uma palavra.

Observe-se que há uma crítica política na relação de proporção entre as personagens e respectivos balões, mostrando quão pequena é a liberdade.

Vejam um novo exemplo:



Figura 2 - Tirinha sobre educação emocional, com Armandinho.

Nessa tirinha, temos a interação entre uma criança (Armandinho) e um adulto (a mãe) sob a observação de um sapinho. A iconicidade se instala a partir dos tamanhos e posições das duas personagens humanas. A mãe explica ao filho que as pessoas não têm tempo para pensar; e isso causa pena no menino que contra-argumenta, dizendo que, se pensassem, teriam tempo. A terceira personagem, o sapinho, acompanha as falas com olhar atento.

As cores também são código semiótico a observar. O emprego das cores soma-se aos seus significados potenciais, definidos por estudiosos das cores.

Lendo as cores, temos a criança bem colorida, representando seu mundo pleno de imaginação, em

contraponto com o adulto cuja seriedade é gravada em nuances monocromáticas entre azul e lilás. O sapinho é verde sugerindo a natureza, e a ingenuidade e esperança dessa personagem. O verde é uma cor que harmoniza qualquer ambiente; ao passo que o vermelho do short do menino é uma cor quente, que transmite muita energia, ao lado de sua camisa na cor laranja, que resulta da mistura de vermelho e amarelo, cor que transmite alegria e vitalidade. Estas são as cores do menino. A personagem adulta, a mãe, pintada em lilás, cor obtida através da mistura de azul e vermelho, costuma transmitir melancolia. Mesmo incompleta, a figura da mãe se mostra melancólica pelas cores (azul e lilás) e por sua fala.

Quanto às posições, embora a criança esteja em posição inferior à mãe, aquela demonstra mais sabedoria pelo seu raciocínio, graças aos balões de comentário. A reflexão da criança, no quadro 3, dialoga com o colorido de sua imagem: uma sábia conclusão.

Mais uma tirinha.



Figura 3 - Mônica e Cebolinha

Uma tirinha muito colorida, como é característica das criações de Maurício de Sousa. Nessa historinha, surgem as interjeições com valor onomatopaico, representando no primeiro quadro: (1) sniff – o choro da Mônica; (2) hê, hê, hê — a intenção maldosa de Cebolinha; (3) chunf — o fungar do choro da Mônica. Também os olhos das personagens são muito expressivos: Mônica, nos quadros 1 e 2, tem olhos tristes; Cebolinha, no quadro 1, tem um olhar perverso, e no quadro 2 um olhar de espanto. No quadro três, as duas personagens estão sentadas juntas, e o olhar da Mônica é de espanto enquanto o de Cebolinha é de alegria e cumplicidade, pois diz que vai esperar a tristeza dela passar para poder fazer sua costumeira provocação.

A terceira personagem na tirinha é o coelhinho Sansão, da Mônica, que aparece sentado ao seu lado nos quadros 1 e 2, e ao lado de Cebolinha no quadro 3. Os olhos do coelhinho, apesar de ser um boneco, mostram-se assustados nos três quadros, com uma diferença no olhar do quadro 1, em relação aos 2 e 3.

Nessa tirinha, as cores são relevantes, são icônicas. Observem-se as cores de fundo: *amarelo* no quadro 1 representando energia; *azul* no quadro 2, representando espanto, e *rosa*, no quadro 3, significando delicadeza. Interessante notar que até o gramado muda de tom. No quadro 1, ele está em verde escuro, sugerindo certa seriedade ou circunspeção. Nos quadros 2 e 3, o gramado ressurgem em verde claro, que sugere harmonia no ambiente, leveza e boas energias. Quanto ao coelhinho, ele é azul porque reproduz o coelhinho que a Mônica (filha de Maurício de Sousa) ganhou aos sete anos de idade: um coelho de pelúcia azul.

Vale acrescentar que as cores, posições e relações entre as personagens e o cenário também compõem a iconicidade das imagens.

A iconicidade é qualidade imagética dos signos e funciona como elemento orientador ou desorientador da leitura. Nas tirinhas analisadas, os dados que as constituem apresentam iconicidade orientadora, pois conduzem o leitor à produção do significado do texto, que se mostra monossêmico.

Outra tirinha.



Figura 4 - Turma do xaxado. Antonio Cedraz.

O quadro 1 contém duas personagens, em que uma obtém folhas — coentro, hortelã, salsa e cebolinha — trazidas num cesto pela outra. No quadro 2, surgem duas novas personagens – um porco e um frango – que, observando a personagem que manuseia as folhas que adquiriu, o porco diz: - se não for banho de folha, é melhor a gente dar no pé. O elemento desorientador é a expressão *banho de folha*, pois não é qualquer leitor que

conhece essa expressão típica da roça, indiciada pelas vestes simples das personagens como ícones do cenário do campo.

Uma última tirinha.

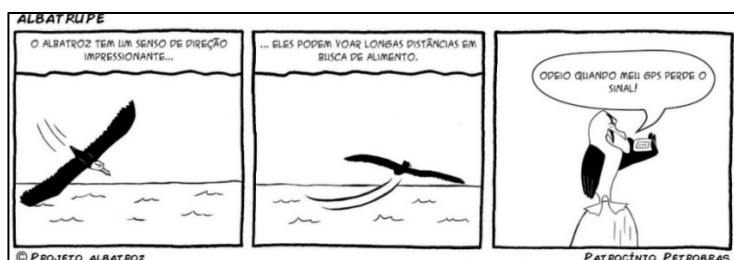


Figura 5- Projeto Albatroz.

Retomando o preto e branco, observa-se a iconicidade no movimento do albatroz, indicado pelas linhas desenhadas após suas imagens nos quadros 1 e 2, nos quais o pássaro está pairando sobre o mar. No entanto, a fala do quadro três gera o tom cômico, pois o albatroz, a despeito do seu *senso de direção impressionante* (mencionado no quadro 1), mostra-se pousado num rochedo, reclamando da perda do sinal de seu gps. Numa primeira olhada, o quadro 3 parece o fim de uma jornada (primeira hipótese), todavia, a fala reclamante do pássaro indica que ele perdeu seu

itinerário. No quadro três, a iconicidade decorre do diálogo entre a figura do pássaro pousado e o balão de comentário. Nesse caso, o quadro 3 se opõe ao quadro 1 no que diz respeito ao arguto senso de direção do albatroz, e o gps seria o ícone desorientador, pois, em tese, o pássaro não necessitaria de um gps.

7. Para concluir

Retomo aqui a noção de multimodalidade como sendo a reunião de mais de um tipo de signos que se articulam na produção de uma mensagem. As tirinhas são pródigas em relação à multimodalidade, uma vez que elas, em sua maioria, reúnem textos verbais e não verbais.

As tirinhas mostram-se produtivo material para as aulas virtuais (ou mesmo presenciais), pois além de sua riqueza sónica, representam o mundo cotidiano dos estudantes que vivem diuturnamente em contato com a comunicação digital, povoada pelos textos multimodais.

A questão da iconicidade no universo das tirinhas é uma forma de educar a atenção dos estudantes para

uma leitura mais atenta, pois cada traço, cada cor, cada gesto, cada balão de comentário, representa algo relevante na construção do gênero tirinha.

Recomendo, por fim, uma pesquisa sobre o significado das cores, sobre as interjeições e onomatopeias, assim como sobre os diversos tipos de tirinhas que se encontram disponíveis nos sites digitais, para exercitar a análise nos moldes aqui apresentados.

Referências

BLIKSTEIN, I. **Semiótica e totalitarismo**. São Paulo: Contexto, 2020.

HODGE, R.; KRESS, G. **Social semiotics**. Thrid printing. Great Britain Padstow, Cornwall.: TJ Press, Cornell Paperbacks, [1988] 1995.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIRCE, C. S. ¿Qué es un signo? Traducción castellana de Uxía Rivas, 1999. Disponível em:

<<http://www.unav.es/gep/Signo.html>>. Acesso em: 27 maio 2019.

ROJO, R. **Letramentos múltiplos**. A Escola e a Inclusão Social. São Paulo: Parábola, 2009.

ROMANINI, V. A contribuição de Peirce para a teoria da comunicação. CASA: **Cadernos de Semiótica Aplicada**. v.14, n.1, São Paulo, 2016. 13-56.

SAUSSURE, F. D. **Curso de Linguística Geral**. Organizad por C. Bally e A. Sechehaye, colab. de A. Riedlinger. São Paulo: Cultrix, 1974.

SIMÕES, D. **Iconicidade Verbal**: Teoria e Prática. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

SIMÕES, D. **Semiótica & Ensino** - uma Proposta. Alfabetização pela imagem. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

SIMÕES, D. Multimodalidade e inteligências múltiplas nas aulas de Língua Portuguesa. Revista **Polyphonia**. v. 29 n. 2 (2018), Goiânia, 08 fevereiro 2018.

SIMÕES, D. **Para uma teoria da iconicidade verbal**. Campinas: Pontes, 2019.

SOUSA, J. P. Elementos de teoria e de pesquisa da comunicação e da mídia. Porto: <http://www.bocc.ubi.pt/>, 2006.

Notas

Figura 1 - In <https://tribunadejundiai.com.br/wp-content/uploads/2020/09/EjLvezLWAAAS10b.jpg>
[Acesso em 13.setembro.2021](#)

In <https://tribunadejundiai.com.br/wp-content/uploads/2020/09/EjLvezLWAAAS10b.jpg>
[Acesso em 13.setembro.2021](#)

Figura 2 - In <https://educador360.com/wp-content/uploads/2018/12/7-tirinhas-educacao-socioemocional.jpg> Acesso em 13.setembro.2021

^Estudiosos das cores - In <https://www.significados.com.br/teoria-das-cores/>
[Acesso em 18.setembro.2021](#)

^Figura 3 - In <https://escolaeducacao.com.br/wp-content/uploads/2019/07/exemplo-tirinhas-turma-da-monica-1024x364.jpg> Acesso em 13.setembro.2021

^Coelho de pelúcia azul - In <https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/Sans%C3%A3o>
[Acesso em 13.setembro.2021](#)

^Figura 4 - In <https://3.bp.blogspot.com/-pDyvHKf2Jok/TY0ZtwqMIAI/AAAAAAAAAOg/jODv5EXMcgc/s1600/TIRA%2B1093.jpg>

Figura 5- In

<https://projetoalbatroz.org.br/upload/paginainfo/2017/11/1282/big/tirinha-4-portugues-albatroz.jpg>

A LEITURA DO NÃO VERBAL EM *REINO DO AMANHÃ*, DE MARK WAID E ALEX ROSS: UM OLHAR SOBRE O SUPERMAN

Nataniel dos Santos Gomes
UEMS

1. Introdução

O Superman tem um papel decisivo nos quadrinhos de superaventura, inaugurando o gênero nos Estados Unidos, com a publicação de sua história em *Action Comics* número 1, em 1938. Já na capa aparecia um homem com capa levantando um carro, três outros homens apavorados, um deles emulando o quadro “O grito”, o que causou muita curiosidade para o público, que nunca tinha visto algo parecido.

O sucesso foi estrondoso e seu impacto foi tanto que começou a ser imitado em diversas publicações, seja nos poderes, na identidade secreta ou nos uniformes. Entre as características que sempre estiveram presentes está o seu messianismo, a noção de ser um tipo único,

capaz de dividir até a história da nona arte em “antes” e “depois” de seu aparecimento.

Claro que todo esse sucesso trouxe olhares que acusavam o personagem de inúmeros espectros, seja fascista – na Itália, os quadrinhos norte-americanos foram proibidos poucos antes da primeira aparição do herói, seja de nazista – uma vez que supostamente representava o ideal da superação de Nietzsche – ou mesmo de um anjo como proposto por Marshal McLuhan em seu livro *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* – apesar de grupos católicos acharem absurda a ideia de uma representação de um salvador naquele formato. Mas parece que a ideia que pegou de forma mais intensa e tem sido reproduzida exaustivamente é de que o personagem é judeu, já que seus criadores eram. Defensores de tal conceito se esquecem que a proposta surgiu com Joseph Goebbels, ministro da Propaganda de Hitler, em uma reunião de gabinete, quando demonstra toda a sua fúria, batendo na mesa e gritando: “O Super-Homem é judeu!”

A partir da constatação da importância do herói vindo de Krypton, a intenção é mostrar os aspectos messiânicos do personagem em uma série em quadrinhos intitulada *Reino do Amanhã*, em inglês *Kingdom Come*, de Alex Ross (arte) e Mark Waid (roteiro), que resgata tal conceito no anos 1990.

2.Verbal, não verbal e multimodal

Linguagem verbal e não verbal são duas expressões utilizadas para se abordar os diferentes tipos de linguagem. Mas, essa visão estruturalista se relaciona com um conhecimento reducionista e binário de se conceber a linguagem. Outra possibilidade mais ampliada de se olhar para os processos de construção de sentidos tem sido promovida pela perspectiva pós-estruturalista.

A comunicação contemporânea é sócio historicamente marcada de forma dinâmica e complexa nas quais as relações sociais “constituem-se em meio à e por meio da mediação de signos de todas as naturezas – verbais, visuais, sonoros, sensoriais”. (ROCHA E MACIEL, 2019, p. 119)

Nesse sentido, a partir da multimodalidade, os linguistas têm buscado entender os processos de construção de sentidos, abordando as diferentes formas de representação e comunicação. Dessa forma, Adami (2017, p. 452) aponta que como um fenômeno da comunicação, a multimodalidade se define pela “combinação de diferentes recursos semióticos ou modalidades” (imagem estática ou em movimento, fala, escrita, *layout*, gestos, entre outros), em textos e em eventos comunicativos.

Assim, são quatro princípios como chave da compreensão para a multimodalidade, sendo eles:

- 1) Toda comunicação é multimodal;
- 2) As análises focadas unicamente ou exclusivamente na língua não podem representar o sentido adequadamente;
- 3) Cada modalidade possui possibilidades (*affordances*) surgindo de suas materialidades e de suas histórias sociais que moldam seus recursos, para suprir determinadas necessidades de comunicação;

- 4) As modalidades se integram, cada uma com um papel especializado para a construção de sentidos. (ADAMI, 2017, p. 451, adaptado)

Azari (2018) aponta que:

o sentido pessoal é sempre o sentido de algo, ligado a um contexto, de forma que os significados não se realizam a si mesmo, mas no movimento do sentido pessoal e da interação. Por essa razão, a encarnação dos sentidos nos significados é essencial, de maneira que não há apropriação do significado sem o sentido pessoal.

O termo *sentido*, para Kress (2019, p. 12), está relacionado à "mediação entre o mundo, um trabalho semiótico individual ao fazer sentido desse mundo e o resultado sempre provisório desse processo de mediação." Para o autor, os sentidos referem-se ao “resultado de unir os recursos semióticos individuais, permitindo-o a descrever e ordenar fenômenos significativos de todo tipo no mundo”. (KRESS, 2019, p. 12)

Nesse raciocínio, podemos afirmar que os signos são, ao mesmo tempo, sociais e individuais (agência

individual na escolha dos recursos e na constante reformulação). Kress (2019) chama atenção para o fato de que os signos, “elementos constitutivos de sentidos, nunca são “usados”, mas sempre refeitos, como produtos sem cessar de novas construções de sentidos”.

Ao considerarmos a multiplicidade e complexidades de textos, Adami (2017, p. 465) chama atenção para o fato de que os textos contemporâneos são “selecionados, reformulados, reutilizados com os mais diversos objetivos e disseminados em diferentes espaços semióticos.”

Nosso foco aqui está na minissérie *Reino do Amanhã*, conforme veremos a seguir:

3. Reino do Amanhã

3.1. Contextualização

Reino do Amanhã foi uma minissérie escrita em quatro partes em 1996 e depois publicada em volume único. Ela foi escrita como uma resposta à questão ética dos super-heróis publicados nos anos 1990, em especial os personagens da editora *Image Comics*, muito

marcados pelo visual exuberante e pela violência, mas que traziam histórias com roteiros pouco desenvolvidos.

É uma história do selo Elseworlds, da *DC Comics*, dedicada a publicar histórias fora da cronologia normal. A expressão inglesa *Kingdom Come*, título original de *Reino do Amanhã*, é retirada da famosa oração modelo do Pai-Nosso, a prece que Jesus ensinou para seus discípulos. Entre outras coisas, essa oração diz “Venha o teu reino, seja feita tua vontade, assim na terra como no céu”. A forma pronominal *teu* (*vosso* em algumas traduções) refere-se a Deus Pai, e a expressão *venha o teu reino* é entendida como uma realidade presente do reino eterno de Cristo e como uma realidade futura, que ainda não foi instaurada.

Assim, para que o conceito do Superman como messias fique explícito na obra analisada, os autores usaram o recurso da intertextualidade com Apocalipse, fazendo com que o leitor busque esse sentido na leitura, indo além da mera decodificação do texto. Logo, a estratégia é apresentar a história em um futuro alternativo em que o Superman deixou o mundo sem esperança, mas

por causa do autoexílio ele retorna com a finalidade de restaurar a justiça e a ordem.

No texto de Apocalipse, o apóstolo João revela como será a volta de Jesus, a partir de suas visões na ilha de Patmos, enquanto estava preso. “Eis que vem com as nuvens, e todo o olho o verá, até os mesmos que o traspassaram; e todas as tribos da terra se lamentarão sobre ele. Sim. Amém.” (Apocalipse 1.7)

3.2. O Apocalipse de João

A palavra “apocalipse” significa “revelação”, por isso, seu sentido tem a ver com o descortinar de algo que estava escondido ao apresentar os planos de Deus para a humanidade e sua caminhada rumo à eternidade, numa perspectiva de esperança para os primeiros fieis. Ele é o único livro completamente profético do Novo Testamento e ainda traz algumas referências ao Antigo Testamento. Dentro dos textos canônicos do Antigo Testamento, Daniel e Zacarias apresentam partes que seguem o estilo apocalíptico, assim como alguns fragmentos de Ezequiel. Além dos textos canônicos,

existem diversos que seguem esse estilo, como o livro de Enoque.

En la época en que escribía San Juan, el término *apocalipsis* servía para designar – tanto entre los judíos como entre los cristianos – libros que contenían revelaciones divinas acerca de diferentes objetos, especialmente sobre el futuro. (SALGUEIRO, 1965, p. 293)

Ao ler o Apocalipse, descobre-se que a profecia é universal e a experiência dela se reveste de sentido por meio do discernimento existencial do conteúdo do livro. O Apocalipse é um livro que traz inspiração para captarmos os conceitos da fé cristã, enviados por meio de uma linguagem, que se vale de signos imagéticos, mesmo que transpostos verbalmente.

Pode-se dizer que o Apocalipse trata a história como profecia e a profecia como história, em outras palavras, para um olhar da fenomenologia, a história não passa de uma hermenêutica processual do Apocalipse, em que as gerações vão experimentando o cumprimento relativo de seus “apocalipses” no curso da história, acumulando experiências. Para o escritor do Apocalipse,

o apóstolo João, sua revelação é a interpretação macro fenomenológica da história, sendo que ela, a história, é a chave de interpretação da profecia.

O Apocalipse de João faz parte da literatura de natureza apocalíptica, com um elenco de textos de estilo semelhante de mensagem de sentido escatológico, ou seja, de futuro, sobre os processos históricos, mas marcados por um sentido e uma ordem de coisas que o fez ser incluído entre os livros canônicos pelos cristãos. “De início, se notou que o principal propósito da literatura apocalíptica era proporcionar conforto, segurança e coragem em dias difíceis” (SUMMERS, 1978, p. 30).

“No geral, a literatura apocalíptica é de autores que usaram *pseudônimos*. Os autores dessas obras geralmente escreveram usando o nome de grandes vultos do passado, assim como Enoque, Abraão ou Moisés, e quase nunca em seu próprio nome” (SUMMERS, 1978, p. 31). O autor do livro é identificado como João, e desde o século II, acredita-se que seja o apóstolo João, embora não se identifique assim. O texto afirma que ele era judeu, conhecedor das Escrituras, líder da comunidade cristã e

conhecido pelas sete igrejas a quem o livro é endereçado. No século III, Dionísio, um bispo da África, levanta a questão de que seria um outro João, um presbítero da época, dadas as características textuais. Seja como for, tal polêmica tem pouca relevância para a nossa discussão aqui, uma vez que pretendemos comentar sobre algumas posições adotadas na interpretação, por vezes, tendenciosa do texto de Apocalipse atribuído à autoria de João. Curiosamente, é um livro conhecido por *revelar* a verdade oculta, entretanto, popularmente a sua visão representa o sentido contrário. O fato de os eventos narrados serem revestidos por um tom dramático nas visões dadas a João, incitam e sinalizam para significados tendenciosamente obscuros, deixando margem para alguns se aproveitarem.

Com a chegada de Nero ao poder, por volta de 54 d.C., e com a morte dos apóstolos Paulo e Pedro, e de milhares de discípulos em Roma e em outros lugares do império, a mensagem cristã foi ganhando natureza política, segundo entendiam as autoridades romanas; os cristãos diziam que Jesus era o Senhor, termo usado no império apenas para César, o imperador, o que culminou

com uma enorme perseguição aos seguidores de Jesus. Naquele contexto, as autoridades do império impunham o culto ao imperador e a maioria dos cristãos se negou a fazer isso. Os cristãos pareciam não temer a morte, algo cada vez mais encarado como provocação e insubmissão incurável, fazendo com que fossem vistos como “homens bombas de amor”.

Devido à perseguição violenta que os cristãos sofriam, surgiam dúvidas com relação à fé que seguiam: Jesus voltaria como havia prometido? Para onde o Senhor havia partido? O que fazia naquele momento? Por que ainda não havia voltado? Foi nesse contexto que ele, exilado, veio a receber a revelação do Apocalipse e escreve para uma comunidade que se sente impotente, está cansada, desanimada e tentada a fazer concessões ao culto romano. Por isso o texto mostra seres celestiais adorando apenas a Deus juntamente com os seres humanos, formando um tipo de coro cósmico. Logo, eles não precisam de um calendário dos eventos futuros, mas de encorajamento para prosseguirem com esperança. Além de perseguição, o texto do Apocalipse aponta para o distanciamento da ortodoxia, por meio de “falsos

profetas” que andavam à espreita buscando formas de entrar na comunidade. Assim, o texto tem como destinatários sete igrejas da província da Ásia, na região costeira da atual Turquia, que enfrentavam o desafio da perseguição e do desvio doutrinário, que o autor conhecia bem.

Em termos literários, o texto usa muitos elementos simbólicos, que são de difícil entendimento para os leitores modernos e ocidentais, carregados de números, figuras estranhas e símbolos que as autoridades romanas teriam dificuldade para entender, mas seus leitores originais, não. Isso nos faz olhar para o livro de Apocalipse com certo fascínio, não só pela difícil interpretação, camuflada por essas simbologias, mas pela imanência contida dos fatos reveladores de esperança, de livramento, sobretudo, se pensarmos nas circunstâncias de sua elaboração.

Durante praticamente vinte séculos o antropomorfismo foi condenado pela igreja, assim que ela passou a ser entendida como literal. Possivelmente, muitos cristãos primitivos concebiam a fé por meio de imagens antropomórficas, como um ato complementar de

imaginação. Mas, parece-nos, que aquela primeira geração, mesmo sem ter uma educação filosófica mais tradicional, entendia que Deus não tinha corpo, não era sujeito a paixões, nem tinha palácios, e isso nunca abalou seus conceitos básicos de fé, mesmo sem o mobiliário celeste. Assim chamar Deus de uma “força” é tão carregado de metáfora quanto nomeá-lo como “Pai”, “Senhor”, “Rei” etc.

3.3. O messianismo

Falar do messianismo, do messiânico e de seus correlatos, é antes de tudo abordar as relações de poder que estão fundadas historicamente às experiências políticas monárquicas. Logo, a imbricação com o religioso se torna muito forte. A palavra “messias” não tem sua origem nas culturalidades gregas, do “ungido”, do “cristo”, que é uma aproximação com Jesus da Bíblia e do quadrinho analisado, mas sua origem remonta a culturas semíticas, que são bem mais antigas.

O termo “ungido” era utilizado para os monarcas, não necessariamente para figuras religiosas, embora, essas estivessem associadas aos sistemas sociais e

políticos, em que a presença da religião era hegemônica e estruturadora dessas sociedades antigas, quase de forma monolítica naquelas sociedades. Assim, há uma associação muito forte do monarca, do “ungido” com o representante portentoso do sagrado nas suas mais diversas manifestações.

O conceito messiânico realiza uma mediação entre o escatológico e o histórico, entre o Reino de Deus e a história: não separação no sentido da metafísica, de acordo com o qual a eternidade transcende o tempo; nem identificação no sentido das filosofias historicistas, para as quais o sentido da história encontra realização total no interior da história; e sim mediação: se o escatológico se torna histórico, o histórico se torna escatológico (GIBELLINI, 2002, p. 297)

O tema é também importante porque a relação entre o político e o religioso transcende diferentes dimensões da sociedade, não ficando restrita apenas ao campo sagrado. Algo que pode ser percebido na transversalidade de diversas áreas: religião, estudos literários, filosofia,

linguística, entre outros e se manifesta de forma muito forte na cultura das histórias em quadrinhos.

A história elencada serve para repensar o messiânico, embora seja um tipo bem específico de messias. Quando se trabalha o conceito do messiânico no gênero dos quadrinhos, ou mais especificamente, das superaventuras, há um déficit sobre a problematização do tema. Há um condicionamento enraizado na tradição cristã e toma-se o messianismo quase como uma categoria metafísica, sem problematizá-la. Aqui o objetivo é problematizar a linguagem das histórias em quadrinhos, que é mutável, como um processo da cultura, assim como a noção de messiânico, que também muda, em especial na obra analisada, que tem esse fundo de raízes judaicas e cristãs muito fortes em seu diálogo com os criadores do Superman, Jerry Siegel e Joe Shuster.

É comum passar de forma apressada do modelo judaico para o cristão de messianismo, e se esquecer de guardar diferenças muito importantes. Por isso, que é possível assumir que o Superman, que aqui aparece com uma versão genérica, chamado de Solar, segue o modelo de messias do cristianismo e não do judaísmo.

A questão messiânica se dá também por meio da comunidade de seguidores que mantém viva a experiência de encontro com o messias. Assim, da mesma forma que Jesus Cristo inspirou a formação de uma tradição religiosa, o Superman inspirou o aparecimento de vários outros justiceiros uniformizados que, a partir dele, também são reconhecidos como super-heróis. Ele mesmo se envolve em histórias junto a outros super-heróis e confirma sua pertença a determinados grupos.

É importante aqui destacar a categoria do “símbolo”, principalmente para a teologia. Para Paul Tillich, o símbolo é a linguagem da fé por excelência. Segundo o teólogo alemão, “aquilo que toca o homem incondicionalmente precisa ser expresso por meio de símbolos, porque apenas a linguagem simbólica consegue expressar o incondicional.” (TILLICH, 1974, p. 30). Ao se referir à questão do “incondicional”, Tillich está se referindo à própria experiência da fé, que ele defende ser uma abertura ao que nos toca incondicionalmente e que, portanto, revela o sentido último de nossa existência (TILLICH, 1974, p. 30).

A experiência da fé, então é aquela que nos revela o sentido último para a vida e que por causa disso transforma nossa existência, levando-nos à fidelidade àquilo que foi revelado pela experiência. A partir daí podemos intuir de que forma a experiência da fé e os símbolos de várias tradições religiosas foram se constituindo, ainda que não se possa universalizar a experiência de fé a partir de categorias da teologia, pois esta bebe de fontes judaico-cristãs. A comunicação dessa experiência de abertura ao absoluto precisa ser representada simbolicamente porque o “absoluto” em si extrapola qualquer representação. Em contrapartida, a comunicação simbólica abre camadas de percepção da realidade que, na ausência do símbolo não seriam percebidas. Assim sendo, o símbolo é o elemento que reúne a experiência de fé, sua memória e o projeto por ela inspirado de forma culturalmente inteligível, pois esta experiência se dá em um contexto concreto, ainda que transcendente.

Um símbolo sempre se encontra na posição de abertura existencial. A presença e o contato com o símbolo evocam a memória da fé, inspirando projetos de

vida pessoais e coletivos que atualizarão esta mesma experiência através dos tempos. Entra aqui um outro elemento importante para este processo: a transmissão da experiência de fé por meio de uma linguagem simbólica que se desdobra em narrativas que acabam por constituir aquilo que reconhecemos como mito (TILLICH, 1972, p. 35). Superman é o mito fundador de todo universo super-heróico.

Há, porém, situações em que o símbolo e sua narrativa mitológica são dominados por alguma instituição social, cultural, religiosa ou política, que reduz seu significado ao perfil e ao projeto desta instituição. Quando isso acontece pode-se considerar que o símbolo transmuta para o ídolo.

A dimensão da realidade suprema é a do sagrado. Assim, podemos dizer que símbolos religiosos são símbolos do sagrado. Participam na santidade do sagrado, segundo nossa definição básica. Participação, no entanto, não é identificação: eles não são o sagrado. [...] A explicação disso é óbvia depois de tudo o que dissemos sobre simbolismo religioso. Sempre indicam algo fora deles. Mas, nessa

qualidade, participam no que indicam e sempre tendem (na mente humana, naturalmente) a usurpar o lugar do absoluto. Nesse momento, transformam-se em ídolos. A idolatria nada mais é do que a absolutização dos símbolos sagrados (TILLICH, 2009, p. 63).

Diferente do símbolo, o ídolo é fechado e absoluto em si mesmo: ao invés de revelar a verdade, ele se coloca como sendo a própria tradução da verdade. Assim sendo, todo aquele que enxerga a verdade em outro lugar perde sua comunhão com aquele grupo.

Segundo o autor, este processo se dá no reconhecimento do mito e do símbolo como tais, desencadeando a reflexão crítica sobre seu estabelecimento como narrativa da realidade. E isso é necessário porque o incondicional, realidade a partir da qual propomos símbolos e mitos, atualiza-se constantemente na vida de quem faz sua experiência (TILLICH, 1974).

3.4. Superman

O Superman dos quadrinhos tornou-se um herói da versão judaico-cristã, que aceitou o amor pelos mais

fracos. Ainda que seus criadores, Siegel e Shuster, baseassem uma parte de sua personagem em Moisés, que também foi enviado por seus pais para não morrer, tornando-se o salvador de seu povo. Além disso, os paralelos com Jesus são ainda mais diretos, no plano do mito e da moralidade de forma intencional e explícita. Na revista Superman n.1 (1939), a mãe adotiva do herói é Martha Kent, se chamava Mary (Maria, em português), e seu pai adotivo, Joseph (José, em português), especificamente Jonathan Joseph Kent, sendo que o nome do meio desaparece nas edições posteriores.

Assim, para que o conceito do Superman como messias fique explícito na obra analisada, os autores usaram o recurso da intertextualidade com Apocalipse, fazendo com o que o leitor busque esse sentido na leitura, indo além da mera decodificação do texto. Logo, a estratégia é apresentar a história em um futuro alternativo em que o Superman deixou o mundo sem esperança, mas por causa do autoexílio ele retorna, com a finalidade de restaurar a justiça e a ordem.

No texto de Apocalipse, o apóstolo João revela como será a volta de Jesus, a partir de suas visões na ilha

de Patmos, enquanto estava preso. “Eis que vem com as nuvens, e todo o olho o verá, até os mesmos que o traspassaram; e todas as tribos da terra se lamentarão sobre ele. Sim. Amém.” (Apocalipse 1.7)



Imagem 1: A primeira aparição do Superman em Reino do Amanhã, vindo dos céus.

O retorno do Superman com mais seis super-seres faz alusão ao texto de Apocalipse 8.2: “Vi os sete anjos que se acham em pé diante de Deus; a eles foram dadas

sete trombetas.” Nota-se que na imagem abaixo, o herói aparece com os braços abertos e as pernas juntas, representando Jesus crucificado vindo dos céus. Por outro lado, pode ser entendido como os sete anjos descritos na passagem bíblica citada.



Imagem 2: O Superman vindo dos céus os braços abertos como se estivesse crucificado e mais seis supere-eres representando os sete anjos descritos no Apocalipse.

Outra referência do Superman na obra como o messias da fé cristã se dá quando os heróis estão reunidos no satélite da Liga da Justiça e o Homem de Aço aparece ao centro com seis super-heróis de cada lado, fazendo referência ao quadro *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci.





Imagens 3 e 4: Superman à mesa com doze membros da Liga da Justiça e *A Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci

As imagens que aparecem quando vemos o Superman pela primeira vez na Fortaleza da Solidão (no original, Fortaleza da Solitude), recriando sua velha vida na fazenda, em um esforço de esquecer o mundo real, o representam como uma figura similar a Cristo: ele está fazendo carpintaria, cabelos e barbas longas, semelhantes às imagens icônicas de Cristo na tradição católica, principalmente, levando uma pesada madeira nos ombros, como se fosse uma cruz e no bolso traseiro três espinhos. A esse tipo de relação entre os elementos simbólicos da imagem, atribui a construção de sentidos do texto à interação entre produtor-texto-receptor, como no caso da imagem a seguir.

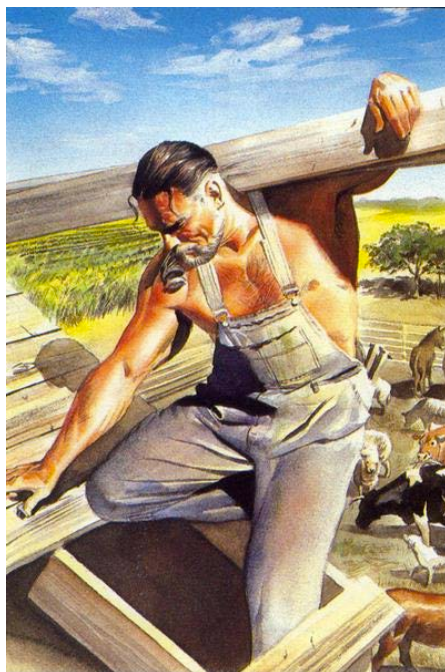


Imagem 5: Superman trabalhando com carpintaria na fazenda, com cravos no bolso, carregando uma tábua como se fosse uma parte de cruz e ainda usando barba e cabelo cumprido.

4. Considerações finais

Para o leitor que possui um bom repertório sobre a origem do Superman, *Reino do Amanhã* não precisa repetir que o herói é um imigrante ilegal por excelência: veio de outro planeta e foi criado secretamente por um casal do Kansas, embora originalmente o alienígena tenha sido entregue a um orfanato em *Action Comics 1*.

Ele representa, naquele momento, as levas de imigrantes que saíam da Europa, ameaçadas pelo avanço nazi-fascista, que vinham para os Estados Unidos tentando sobreviver e recomeçar suas vidas. Muitos deles, a exemplo de Kal-El, separados para sempre de suas famílias, desaparecidas ou exterminadas pela máquina de guerra nazista.

Assim como Krypton, a Europa estava sendo destruída. Seus criadores, de origem judaica, a exemplo de todos os migrantes em terra estrangeira, colocaram nesse personagem muitas características de sua cultura original. Uma das mais marcantes no personagem são traços do messianismo judaico-cristão. Assim como o Superman, o Messias também não era deste mundo, mas vinha habitá-lo discretamente, às escondidas, com sua vida sempre ameaçada pelas forças do mal. Jesus cresce em Nazaré e o Superman em Smallville. Ambos vivem toda a experiência humana por meio da convivência e dos laços fraternos com sua família, em períodos ocultos de sua vida. A partir disso e do discernimento a respeito de suas origens e projetos de vida, se colocam a serviço daqueles que mais precisam.

Para o Cristianismo, Jesus dá início ao Tempo da Graça ou ainda ao Reino de Deus. Com o Superman se inicia a Era de Ouro dos Super-Heróis. Por intermédio da presença do Messias, os cegos enxergam, os surdos escutam, os mudos falam, os pecados são perdoados e uma nova vida começa a ser vivida. O Superman, por sua vez, ao revelar seus poderes publicamente, estabelece um tempo de esperança, uma vez que ele não se constituía em ameaça, mas em proteção. Ambos não hesitam em sacrificar a própria vida diante do mal absoluto, em solidariedade aos que sofrem e morrem por causa da injustiça e da violência. Ambos vencem a morte e desencadeiam o futuro revelado por suas presenças. Até certo ponto, pode-se então aceitar a ideia de que o Superman é o messias super-heróico e, como tal, sua influência vai além de seus poderes ou presença imediata. A existência do Superman começa com um novo tempo e, portanto, um novo futuro.

A discriminação que o herói sofre levando-o ao seu autoexílio, parece ir ao encontro da ideia de que se, por exemplo, Jesus Cristo reaparecesse em nossos dias, ele não seria reconhecido como tal e provavelmente acabaria

sendo perseguido e assassinado por aqueles que se apropriaram de seu nome e memória.

Por conseguinte, não é de admirar que aquele que esteve com as vítimas se tornou, ele mesmo, uma vítima dos justos e poderosos. Uns o rejeitaram, outros o crucificaram. Se Deus vai junto para onde Jesus vai, então Jesus leva Deus às vítimas. E, no seu sofrer e morrer, ele leva a proximidade de Deus aos sofredores e moribundos deste mundo. [...] A respeito dessa compaixão de Deus na paixão de Jesus Cristo, Dietrich Bonhoeffer escreveu na cela fatídica: “Somente o Deus sofredor pode ajudar.” (MOLTMANN, 2012, p. 15)

Se hoje encontramos inúmeros exemplos de manipulação e utilização de referências, símbolos e narrativas religiosas é porque as forças religiosas continuam vivas e atuantes.

Referências

BERGER, Peter. **O Dossel Sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulus, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DESROCHE, Henri. **Dicionário de messianismos e milenarismos**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KRESS, G. Communicating beyond diversity: a bricolage of ideas. In: SHERRIS, A; ADAMI, E. (Eds.) **Making signs, translanguaging ethnographers**. Multilingual Matters: Bristol-UK, 2019.

MOLTMANN, Jurgén. **Ética da esperança**. Petrópolis: Vozes, 2012.

NEGRÃO, Lísias Nogueira; CONSORTE, Josildeth G. **O messianismo no Brasil contemporâneo**. Col. Religião e Sociedade Brasileira, vol. 1. São Paulo: FFLCH-USP/CER, 1984.

_____. Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 16, nº 46, p. 119-129, 2001.

_____. Sobre os messianismos e milenarismos brasileiros. **Revista USP**. São Paulo, nº 82, p. 32-45, 2009.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. Aspectos gerais do messianismo. **Revista de Antropologia**. Vol. 8, No. 1, p. 63-76, 1960.

_____. **Messianismo no Brasil e no Mundo**. 2 ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

ROSSI, L. A. S. O messianismo e a construção do paraíso na história. **Revista Aulas**. n. 4, p. 1-14, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**. Semiose e autogeração. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SIMÕES, Darcilia. **Estudos semióticos**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004.

TILLICH, Paul. **A coragem de ser**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

_____. **Teologia da cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

WAID, Mark; ROSS, Alex. **Reino do Amanhã**. Edição definitiva. Barueri, SP: Panini Books, 2013.

A ICONICIDADE NO TEXTO LITERÁRIO: UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE O INSÓLITO EM *A TERRA DOS MENINOS PELADOS*

Márcia da Gama Silva Felipe
SEEDUC/SELEPROT

1. Palavras iniciais

A Terra dos meninos pelados, livro publicado por Graciliano em 1937, narra a história de um menino que apresenta duas condições genéticas raras e, por isso, tem dificuldades em lidar com a rejeição das pessoas que estranham suas características físicas. O texto traz a fantasia como elemento principal para o tratamento do tema *preconceito*. No entanto, para além da fantasia, o narrador conduz o leitor em uma experiência que ultrapassa a utopia das páginas do livro, levando-o a refletir sobre o autoconhecimento como parte da luta contra o preconceito.

Longe de desenhar uma personagem vitimizada, Graciliano projeta uma personagem resiliente, que, a despeito de buscar uma solução no mundo da fantasia, encontra uma saída de forma racional, analítica. A antítese fantasia X realidade traz a necessária leveza ao tratamento de tema tão propício a uma época de extremos, de posicionamentos radicais, em que o discurso da tolerância e da igualdade ou é esquecido ou permanece no âmbito do simulacro. Dentro dessa realidade, a prática do preconceito invade as cenas cotidianas, tornando ordinário o que deveria ser insólito na vida real.

A narrativa de *A terra dos meninos pelados* permanece fiel a duas características fundamentais da obra de Graciliano Ramos: a abordagem do caráter humano e a atemporalidade do seu texto. Por isso, suas obras são sempre apropriadas à leitura e ao debate de assuntos relevantes. Devido à importância do tema abordado no texto em análise e aos sentimentos que ele é capaz de despertar, faz-se necessário motivar o seu debate nas salas de aula do ensino básico, com o devido

acompanhamento, a fim de que se possa contribuir de forma significativa para as vivências e interações do cotidiano escolar. Como forma de contribuição, o presente texto tem por objetivo apresentar uma proposta de análise semiótica da obra, com base na estrutura narrativa.

Antes de adentrarmos diretamente na análise do texto, destacamos, primeiramente, a importância do texto literário no tratamento dos chamados temas transversais e apresentamos o enredo da obra – para o conhecimento daqueles que ainda não tiveram acesso a ela. Em seguida, falamos dos níveis de leitura possíveis do texto em tela, adequados ao desenvolvimento de sequências de leitura em vários níveis do ensino. Posteriormente a essa parte preliminar, colocamos em evidência a leitura semiótica da obra, priorizando a análise da estrutura narrativa, que se apresenta como parte essencial à compreensão do processo de autoconhecimento do protagonista da obra.

2. Os temas transversais e a *Terra dos meninos pelados*

É frequente o uso do texto literário para a abordagem de temas sociais em projetos desenvolvidos de forma interdisciplinar em escolas do Ensino básico. Nesse nível de ensino, por se tratar de um público em formação, a literatura mostra-se essencial como parte desse processo. Conforme Rildo Cosson, o valor da literatura na formação intelectual – e, até mesmo, emocional – do leitor está no fato de “tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras e cores, odores, sabores e formas intensamente humanas [...]” (COSSON, 2009, p. 17).

É essa transformação – em consonância com o público-alvo e com a necessária leveza para o tratamento do tema nessa faixa etária – que se contempla no texto ofertado por Graciliano Ramos, do início ao fim de sua obra. Conhecido como um romancista que soube representar o povo nordestino quase pictoricamente, Graciliano surpreende com um texto fantástico em que o insólito, em um texto dedicado ao público infanto-juvenil, encanta até mesmo o público adulto. No entanto,

quem conhece a obra do autor alagoano sabe que sua produção não é despretensiosa. Nessa narrativa infanto-juvenil, Graciliano nos conduz ao conhecimento da essência humana na busca por igualdade.

A escolha da narrativa insólita, para a abordagem de tema tão polêmico, encontra solo fértil no público-alvo para o qual o livro foi proposto, representativo de uma faixa etária em que a imaginação é bastante produtiva. A narrativa de *A terra dos meninos pelados* leva o leitor a refletir sobre atitudes preconceituosas e sentimentos que atravessam as relações interpessoais, provocam o distanciamento entre as pessoas e, conseqüentemente, o isolamento social.

A narrativa insólita de *A terra dos meninos pelados* recebeu o prêmio de Literatura Infantil, concedido pelo Ministério da Educação em 1939. O texto retrata as dificuldades encontradas por Raimundo – um menino portador de alopecia e heterocromia, duas condições genéticas raras. A primeira, consiste na perda de cabelo, parcial ou total, temporária ou definitiva; a segunda consiste na alteração na cor dos olhos, fazendo

com que uma pessoa apresente um olho de cada cor. Essas características físicas fazem com que o protagonista tenha dificuldade em fazer amizade, já que é alvo da zombaria das pessoas. “Havia um menino diferente dos outros meninos. Tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada” (RAMOS, 2013, p. 4). Assim começa a narrativa de Raimundo que, por causa de sua aparência, sofria com a reação das pessoas, umas o evitavam, outras zombavam dele.

Segundo o narrador, Raimundo era um bom menino, “de bom gênio”. De tanto ouvir os vizinhos chamarem-no de *pelado*, “ele se acostumou, achou o apelido certo, deu para se assinar a carvão, nas paredes: Dr. Raimundo Pelado” (RAMOS, 2013, p. 4). Contudo, apesar da aparente aceitação, o protagonista se sente solitário por ser diferente; por isso, o pequeno se refugia em suas fantasias para criar um mundo imaginário, onde há igualdade e acolhimento. Em sua imaginação de criança, Raimundo cria a terra de Tatipirun; um lugar mágico onde todos têm as mesmas características que ele: cabeça pelada, um olho preto e outro azul.

Nesse mundo fantástico, Raimundo é bem recebido, sente-se confortável e deseja ali permanecer. Entretanto, a impossibilidade de abandonar o mundo real está sempre presente, representada pelas “lições de geografia” que ele precisa completar e, por isso, necessita voltar à sua cidade de Cambacará.

Ao longo de sua permanência em Tatipirum, o pequeno conhece as magias do lugar e as características de seus moradores, cada um com suas particularidades. A narrativa se encerra com a volta de Raimundo ao seu lugar de origem, deixando uma dúvida quanto ao seu retorno à cidade imaginária. Fica por conta do leitor traçar conjecturas acerca dessa possibilidade que marcará, ou não, a superação de Raimundo em relação às dificuldades do mundo real.

Com esse breve resumo da obra, podemos tratar das possibilidades de leitura que o texto apresenta. Com dois níveis de leitura, a narrativa contempla tanto o leitor semântico, quanto o semiótico (ECO, 2000, p.12). O primeiro lê na superfície do texto e confere semelhança com a realidade imediata. Esse nível de leitura é

adequado à abordagem de temas recorrentes na fase da pré-adolescência: a convivência com as diferenças e o preconceito. Já o segundo nível de leitura, contempla o leitor semiótico que mergulha fundo na trama narrativa e busca “formular caminhos de interpretação que respondam a clássica pergunta Semiótica: por que isto significa o que significa?” (SIMÕES, 2019, p. 24-25).

Com essas duas possibilidades de leitura, o texto não se limita apenas ao público infanto-juvenil, apesar de, originalmente, direcionado a ele. Por isso, o professor que desejar trabalhar essa obra, em turmas de outros níveis de ensino, poderá fazê-lo, adequando os níveis de leitura à realidade do seu público.

Vale destacar que o ponto central, para a compreensão do texto pelo leitor semântico, está na inserção do elemento fantástico na abordagem de problemas reais. A natureza fantasiosa do texto proporciona certa leveza no tratamento um tema denso e não demanda do leitor juvenil grande esforço de interpretação.

Já o leitor semiótico mergulha nas subjetividades que são deflagradas pela estrutura da narrativa, pela caracterização das personagens e, ainda, pelas escolhas lexicais, buscando compreender o que subjaz à superação de Raimundo em relação ao seu sofrimento. Em convergência com a ideia de possibilidades de leitura, Simões destaca que

a produção textual trilha um caminho complexo, por reunir numa mesma superfície signos de tipos variados cuja carga semiótica é individual (do ponto de vista da escolha do enunciador) e interindividual (considerada a sua pertinência a um sistema histórico-cultural). Ao lado disso, a multiplicidade semiótica permite que os signos provoquem reações diferenciadas nos intérpretes; e estas dependerão do potencial qualitativo ou relacional emergente do signo. (SIMÕES, 2007, p. 20)

A afirmação de Simões vem reiterar a possibilidades dos níveis de leitura defendido por Eco (2000) o que confirma a possibilidade da leitura da narrativa aqui analisada em diversos níveis do ensino.

Outrossim, percebemos que os signos presentes na trama textual de *A terra dos meninos pelados* convergem para um mesmo propósito comunicativo que é, possivelmente, demonstrar o processo de autoconhecimento e de superação do protagonista frente ao preconceito.

3. Os movimentos da estrutura da narrativa

Para melhor organizar o presente tópico, analisamos os signos que contribuem na configuração de cada uma das **três partes** que estruturam **a narrativa**. Essas partes, chamadas aqui de *movimentos*, representam a trajetória do protagonista: *fuga da realidade*, *autoconhecimento* e *superação*. É possível perceber o desenvolvimento dessa trajetória a partir da constituição das personagens e das escolhas lexicais na construção da narrativa. Segundo Simões: “quando captado um itinerário para a leitura, ver-se-á que unidades lexicais [...] são índices quando conduzem processo indutivo de interpretação” (2019, p. 131).

Na narrativa fantástica, Graciliano nos apresenta dois mundos, o real-ficcional e o imaginário-fantástico,

organizados em torno das ideias de “semelhanças” e “diferenças”. O mundo das diferenças é representado pela cidade de Cambacará – na qual Raimundo Pelado é discriminado por causa de suas características físicas; o mundo das semelhanças é a cidade imaginária de Tatipirun – na qual Raimundo idealiza o encontro com seus iguais e, por isso, é bem recebido.

O primeiro movimento da narrativa – a que chamamos *fuga da realidade* – corresponde aos capítulos de 1 a 8, que marcam o isolamento de Raimundo e a tentativa de fugir da realidade circundante. O pequeno fica aborrecido com a atitude das crianças e, literalmente, fecha os olhos para a realidade. Os signos presentes no texto apresentam ao leitor as dificuldades enfrentadas pelo protagonista. “Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida, foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras” (RAMOS, 2013, p. 4).

O ato de fechar os olhos representa o afastamento do protagonista do ambiente que o cerca, da realidade que configura sofrimento para ele. Dos sentidos do corpo

humano, a visão é aquele que contribui para um contato mais rápido e, talvez, mais intenso com a realidade. No contexto da narrativa o olho direito é índice de sofrimento; por isso, é fechado na tentativa de fugir a essa realidade. O olho esquerdo, índice de fantasia, conectava o protagonista com sua cidade imaginária, como um refrigério ou compensação por seu sofrimento. Por essa razão, Raimundo fecha os olhos para mergulhar em sua subjetividade e entrar no mundo fantástico de Tatipirun.

Em sua imaginação, Raimundo cria como que um “portal” de passagem entre realidade e fantasia: o quintal dos fundos. Conforme registra o texto, “Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que ele tinha adivinhado, mas nunca tinha visto” (RAMOS, 2013, p. 4).

As “coisas estranhas” de Tatipirun representavam, na verdade, o bem-estar que Raimundo não sentia em Cambacará. Na cidade utópica, não existem empecilhos

nem nada que possa limitar as pessoas. Não há chuva nem doenças, até mesmo as características geográficas se modificam para diminuir as dificuldades do protagonista.

Foi andando na ladeira, mas não precisava subir: enquanto caminhava, o monte ia baixando, baixando, aplanava-se como uma folha de papel. E o caminho, cheio de curvas, estirava-se como uma linha. Depois que ele passava, a ladeira tornava a empinar-se e a estrada se enchia de voltas novamente (RAMOS, 2013, p. 5).

Os signos usados na constituição do insólito – mediante a modificação da paisagem para dar passagem ao menino sonhador – são representativos da tentativa de amenizar as dificuldades enfrentadas por Raimundo. No entanto, o extraordinário do mundo fantasioso não era suficiente para aplacar as subjetividades da personagem. Mesmo tendo alcançado a terra utópica de Tatipirun, Raimundo Pelado permanece por algum tempo em posição de fuga, reagindo a todo tempo como se estivesse em Cambacará.

O oitavo capítulo representa o início da mudança de Raimundo. O processo de autoconhecimento inicia quando o menino se despe de suas vestes – arreios medonhos, segundo a aranha – para trajar a túnica usada pelos moradores de Tatipirun. Interessante aqui notar a escolha lexical. O uso do substantivo *arreio* para referir-se à roupa vestida por Raimundo é bastante significativo. No dicionário, o verbete faz referência a um “conjunto de peças necessárias ao trabalho de carga do equídeo”. Na narrativa, o signo alcança uma significação de limitação, um índice de aprisionamento. Era necessário que Raimundo se despisse do que o aprisionava, do que limitava sua percepção das coisas. Era necessário trocar de vestimenta, e usar a túnica trajada por todos os habitantes de Tatipirun. A escolha do substantivo *túnica* alcança importância no contexto da narrativa; sua escolha não é despretensiosa. A chegada de Raimundo à nova terra, sua imersão nesse mundo de fantasia, demanda o uso da túnica, configurando um índice ritualístico, ou de iniciação, cujo primeiro passo é despir-se das amarras e vestir-se da veste litúrgica.

O segundo movimento da narrativa, correspondente aos capítulos de 9 a 21, é marcado pelo processo de *autoconhecimento* de Raimundo. Nesses capítulos, observamos o amadurecimento do protagonista, o processo de conhecimento de si e do outro, construindo a própria identidade e superando as adversidades. Esse é o momento em que Raimundo começa a perceber que o mundo da fantasia criado por ele também não era perfeito. Mesmo em Tatipirun, havia atitudes preconceituosas.

Nesse ponto de nossa análise, importa trazer ao texto as contribuições do pai da Psicanálise. Segundo Freud, o *eu* é constituído a partir das relações de alteridade, com base no sofrimento que ameaça o indivíduo a partir de três direções: de nosso próprio corpo, do mundo externo e dos relacionamentos (FREUD, 1997, p. 25). Um dos pontos importantes que observamos na trajetória de Raimundo é a construção da própria identidade, a partir do processo constituído pelo autoconhecimento e pelo conhecimento do outro.

Raimundo se sentia ameaçado pelas três direções destacadas por Freud. O pequeno protagonista não sabia lidar com o próprio corpo, em função das condições genéticas que o tornavam um ser diferente dos demais. Eram essas mesmas características que traziam o sofrimento nas outras duas direções. A dificuldade que as pessoas tinham em se relacionar com Raimundo, já que não conheciam a causa de suas características físicas, fazia com que o menino experimentasse a rejeição das pessoas e, conseqüentemente, o sofrimento que o mundo externo lhe imprimia.

Aparentemente, no início da narrativa, Raimundo não tinha dificuldade em aceitar suas características físicas. Como que para amenizar o peso da alcunha recebida, Raimundo adota também o título de doutor em sua assinatura “a carvão”, “Dr. Raimundo Pelado”. É interessante observar que o próprio nome Raimundo consiste num índice de sabedoria e poder. Segundo Regina Obata, o substantivo Raimundo tem sua no germânico “*Ragin-mund* ‘o que protege o conselho,

protetor do conselho’ e, por extensão, ‘sábio poderoso’ (OBATA, 1986).

No início da narrativa, conhecemos um Raimundo vítima da intolerância, cuja maior dificuldade era não saber lidar com a rejeição das pessoas. Por isso, o pequeno cria um mundo imaginário onde todos são iguais a ele. É nesse mundo insólito que o Raimundo Pelado começa a perceber que a igualdade total é algo impossível. Essa percepção começa logo que chega a Tatipirun. Os meninos pelados zombam de Raimundo porque ele ignora que é Caralâmpia, outra personagem da qual falaremos adiante. Por isso, “Raimundo levantou-se trombudo e saiu à pressa, tão encabulado que não enxergou o rio” (RAMOS, 2013, 7). Inicialmente, Raimundo mantém em Tatipirun o mesmo comportamento que apresentava em Cambacará, a busca pelo isolamento como estratégia de defesa.

De forma um tanto despretensiosa, o narrador vai apresentando algumas personagens que contribuem significativamente para a transformação de Raimundo em sua busca por igualdade. Destacamos duas personagens

que, ao longo da narrativa, confirmam essa afirmação. Nanico e Sardento são identificados por alcunhas que remetem a suas características físicas que, na realidade imediata, representam alvos de reações preconceituosas. Além desse aspecto, o comportamento dessas personagens denota certo desconforto de ambos em relação às suas características físicas. O primeiro, Nanico, demonstrava um comportamento negativista, vivia chorando por tudo. O choro reiterado e o comportamento dessa personagem configuram índice de uma pessoa depressiva, o que não combina com a suposta perfeição da terra de Tatipirun, imaginada por Raimundo.

Sardento tinha baixa autoestima e sonhava com um mundo em que todos tivessem sardas. Acompanha o protagonista desde sua chegada ao país imaginário. A todo momento, Sardento tenta falar com Raimundo sobre um determinado “projeto”, mas o protagonista sempre muda de assunto, impossibilitando o amigo de apresentar-lhe suas ideias.

É mergulhado na utopia, na Terra de Tatipirun, na busca por semelhanças que lhe proporcionassem um

mundo ideal, que Raimundo Pelado vivencia momentos importantes para o autoconhecimento e para o processo de superação. Nas conversas que travava com os outros meninos pelados, Raimundo chegava a importantes conclusões, das quais destacamos algumas.

Desde sua chegada a Tatipirun, Raimundo tenta escapar às investidas de Sardento que pretende contar-lhe um projeto.

Saíram todos, gritando, pedindo informações a paus e bichos. O sardento ia devagar, distraído. Puxou Raimundo por um braço:

— Eu tenho um projeto.

— Estou receando que anoiteça, exclamou Raimundo. Se a noite pegar a gente aqui no campo... Era melhor entrar em casa e deixar a Caralâmpia para amanhã.

— O meu projeto é curioso, insistiu o sardento, mas parece que este povo não me compreende.

— É sempre assim, disse Raimundo. Faltará muito para o sol se pôr? (RAMOS, 2013, p. 11).

Por alguma razão, Raimundo desconversa sempre que Sardento tenta apresentar-lhe o projeto. Finalmente,

em resposta à ideia de Sardento de obrigar todas as pessoas a terem sardas, Raimundo Pelado responde que “se todos fossem como o anãozinho e tivessem sardas, a vida seria enjoada” (RAMOS, 2013, p. 15). Possivelmente, Raimundo percebera que o desejo de Sardento era o mesmo desejo que ele nutria e que estava realizando naquele mundo insólito de Tatipirun: que todos fossem iguais. No caso de Raimundo: carecas, com um olho preto e o outro azul; no caso de Sardento: pintados.

Outra personagem importante é Caralâmpia. Uma personagem misteriosa, envolvida por mistério, cuja entrada na narrativa acontece como uma aparição. Caralâmpia atua na narrativa como uma líder na Terra de Tatipirun, aquela que congrega e acolhe a todos com suas características particulares. Imaginativa e aventureira, a Caralâmpia é um índice que aponta para o mundo exterior à obra. Na realidade de Graciliano Ramos, durante sua permanência na prisão na Ilha Grande no ano de 1936, conheceu Nise da Silveira, famosa psiquiatra que introduziu práticas de pintura no tratamento dos

distúrbios mentais de seus pacientes. Segundo Melo, Graciliano se inspirou em Nise da Silveira para a criação do nome da personagem. Segundo o pesquisador, “a origem da palavra caralâmpia possui sua base em dois radicais: *ara*, que significa felicidade, e *lamos*, designando brilho. Caralâmpia significa, portanto, brilho de felicidade” (MELO, 2007, p. 106).

Apesar dessa explicação para o sentido de Caralâmpia, Melo acrescenta que o apelido fora dado a Nise da Silveira por seu pai, professor de matemática. Segundo o autor, Nise teria gostado tanto do sobrenome de um aluno de seu pai que pedira ao genitor para não reprovar um aluno com nome tão bonito. Desde então, esse passou a ser o apelido de Nise. Melo acrescenta ainda que

O apelido estava diretamente vinculado à capacidade imaginativa de Nise da Silveira – sempre que o mundo se tornava agradável ou aterrador, ela recorria ao mundo de Caralâmpia. Essa mistura de diversão e proteção foi utilizada por toda a sua vida, tanto para criar

cumplicidade (como nas conversas que travava com Graciliano Ramos na livraria José Olympio), quanto para tranquilizá-la em momentos difíceis [...] (MELO, 2007, p. 106).

A força imaginativa de Nise da Silveira é representada na menina Caralâmpia, personagem envolta em uma nuvem de mistério e sabedoria. Outra personagem, também associada à ideia de sabedoria, que representa a conexão de Raimundo com seu mundo real é Guariba, uma espécie de macaco bugio “pesado, lento, caricatura humana na gravidade ridícula”, “anda em bandos, parece imitar a fala humana” (CASCUDO, 2012). Essa personagem representa a história e o conhecimento; no entanto, devido ao seu esquecimento dos fatos, consequência da idade e do cansaço, Guariba é alvo da impaciência dos meninos, o que desagrada o nosso protagonista. Raimundo compara a Guariba ao próprio tio, um homem “sabido”, valoriza o conhecimento deles e discorda de Caralâmpia quando ela diz que a Guariba estava maluca.

Outro ponto interessante da narrativa é que, mesmo no mundo da fantasia, os meninos fantasiavam outros lugares imaginários. Ou seja, aquele mundo não lhes satisfazia por completo. A semelhança física, quase que total entre os habitantes de Tatipirun, não era suficiente para satisfazê-los. A curiosidade fazia com que fossem à procura de outros lugares, nos quais encontravam pessoas diferentes deles. Isso era o que fazia Caralâmpia, a menina que tinha jeito de princesa e que, passeando por outras terras, avistara crianças com “duas cabeças, cada uma com quatro olhos, dois na frente e dois atrás [...] uma boca no peito, cinco braços e uma perna só.” (RAMOS, 2013, p. 20). Na terra dos meninos pelados, a diferença também causava estranheza.

Nesses capítulos, que representam o desenvolvimento da consciência, Raimundo se mantinha preso à realidade, mesmo buscando um mundo utópico de igualdade. Nada mais icônico que a “lição de geografia”. É ela que Dr. Raimundo Pelado sempre menciona diante da necessidade de voltar a Cambacará para terminar sua lição de Geografia. É interessante a

escolha por essa Disciplina em detrimento de outras como Matemática, Ciências ou Língua Portuguesa. É a Geografia que aponta seu lugar no mundo real.

O terceiro momento, representa o retorno de Raimundo a Cambacará, num movimento de superação e de enfrentamento ao preconceito. Sua fala é bem representativa dessa mudança.

Quero bem a vocês. Vou ensinar o caminho de Tatipirun aos meninos da minha terra, mas talvez eu mesmo me perca e não acerte mais o caminho. Não tornarei a ver a serra que se baixa, o rio que se fecha para a gente passar, as árvores que oferecem frutos aos meninos, as aranhas vermelhas que tecem essas túnicas bonitas. Não voltarei. (RAMOS, 2013, p. 23)

A fala de Raimundo no último capítulo do livro mostra que ele sai de Tatipirun mais fortalecido. O protagonista percebe que, possivelmente, não precisará mais recorrer ao mundo da fantasia para fugir da realidade, pois aprendeu a lidar com ela. A linha tênue

entre realidade e fantasia é outro ponto interessante que Graciliano Ramos põe em destaque. Ainda no início da narrativa, o narrador diz que Raimundo “sentiu uma grande surpresa ao notar que Tatipirun ficava ali perto de casa” (RAMOS, 2013, p. 5). Ou seja, o escape, o lugar da fantasia, para onde se pode fugir é bem mais próximo do que podemos imaginar.

O caráter fantasioso do texto permite que sejam desenvolvidos alguns aspectos do caráter humano com leveza e sem a necessidade de argumentos filosóficos ou psicológicos, bastante coerente com a proposta original destinada ao público infanto-juvenil, ao qual o livro é destinado. Outrossim, a fantasia do texto se sustenta no ideal de igualdade, tema bastante atual. Ao lado desse, o desejo de liberdade completa a estrutura que embasa a utopia sonhada por Raimundo.

No entanto, os signos com os quais o autor constrói a narrativa desenham a semiose daquilo que a subjetividade humana acaricia, mas não expressa. Graciliano apresenta com maestria o desejo implícito que o ser humano carrega de que os demais sejam iguais a si

mesmo. Podemos testemunhar essa verdade em muitos debates acirrados, em que a opinião alheia configura uma afronta, quando, na verdade é apenas diferente.

Em *A terra dos meninos pelados* o desejo de igualdade e liberdade – coisas que são negadas ao protagonista em Cambacará – é realizado em Tatipirun. A igualdade se concretiza quando todas as personagens – inclusive animais e demais objetos – apresentam as principais características físicas de Raimundo: olho direito preto, o esquerdo azul. O ideal de liberdade se realiza na narrativa na forma como os meninos vivem em Tatipirun, os meninos andam descalço e não precisam de abrigo, porque a própria natureza cuida de todos. Lá não há noite nem chuva, não há restrições. O insólito incide na paisagem. Todas as coisas que poderiam representar dificuldade – o rio intransponível, a estrada sinuosa, ou mesmo os espinhos das laranjeiras – não existiam em Tatipirun.

A despeito de todos os benefícios proporcionados pelo insólito para diminuir as diferenças e amenizar as dificuldades existenciais, o caráter humano não é tocado

pela fantasia, mantendo a individualidade de cada personagem. Observamos na narrativa que o autor aborda a impossibilidade da total igualdade desejada pelo protagonista quando, por exemplo, coloca características individuais nas personagens, apesar das semelhanças idealizadas por Raimundo. Essas semelhanças estavam restritas às características que faziam de Raimundo um menino fisicamente diferente dos demais da terra de Cambacará: a heterocromia e a alopecia.

A utopia do protagonista, na composição do mundo perfeito, contempla apenas as suas necessidades particulares, ignorando as necessidades dos outros meninos, visto que cada um mantém suas características particulares como baixa estatura, cor da pele e sardas. Seja na ficção, seja na vida real, tais características constituem, com frequência, alvo de zombaria e segregação.

São esses signos que vão fazendo com que Raimundo não se perca na fantasia de Tatipirun. Dr. Pelado permanece conectado à sua realidade. Não à toa, o menino sempre menciona a “lição de Geografia”, usada

por ele para justificar a necessidade de sua volta à Cambacará, à sua realidade. É a geografia, o lugar de origem que desperta em Raimundo a necessidade de retorno.

É interessante perceber que, ainda que num texto ficcional, a mente humana mantém sempre um intercâmbio entre a realidade e a imaginação. Na narrativa, Raimundo “Sentiu uma grande surpresa ao notar que Tatipirun ficava ali perto de casa” (RAMOS, 2013, p. 5). A distância entre realidade e utopia é subjetiva.

Para Raimundo, a distância entre realidade e fantasia estava, literalmente, a um piscar de olhos. Se, por um lado, o olho direito evocava a realidade; por outro, o olho esquerdo o aproximava da utopia. Era o olho direito que ele abria para enfrentar os seus opositores. Ícone de sentimentos ruins, o olho direito representa a frieza e a maldade. Por isso, quando se entristecia, Raimundo “fechava o olho direito” para fugir à realidade. “Quando o aperreavam demais, aborrecia-se, fechava o olho esquerdo. E a cara ficava toda escura”.

Vemos aqui a transformação no rosto como reflexo do aborrecimento causado pelas provocações das crianças de Cambacará.

Dos sentidos inerentes ao ser humano, a visão é aquele que o mantém com um maior contato com a realidade imediata. É com o olhar que se apreende essa realidade. É também com ele que se demonstra o julgamento que fazemos dela. É essa capacidade que faz da questão do olhar, um tema bastante recorrente na obra de Graciliano Ramos. Como percebemos em nestas análises, em *A terra dos meninos pelados*, Graciliano explora a heterocromia como índice de alternância entre realidade e fantasia.

4. Considerações finais

Tradutor da alma humana, essa é, talvez, a principal característica do romancista Graciliano Ramos. *A terra dos meninos pelados* é mais um presente desse incomparável romancista, especialista em dizer o não dito a todos os tipos de leitores. Narrativa em que o velho

Graça deixa uma trilha semiótica, para que o leitor atento consiga compreender as suas mensagens.

O insólito em *A terra dos meninos pelados* contribui para um mergulho na subjetividade humana e para o processo de autoconhecimento e de superação das dificuldades. Não é um livro ingênuo, despretensioso. O mapeamento das cenas e dos signos, apresentados na presente análise, permite que os leitores percebam as nuances do processo de semiose.

Em Graciliano as palavras não são escolhidas de forma aleatória. Em seus textos, a palavra diz o não dito. É por isso que nos empenhamos sempre em buscar algo mais em suas narrativas. Além do tema aparente, que norteia a narrativa, buscamos as nuances dessa obra fantástica.

Referências

CASCUDO, Luís da Câmara (2012). **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª edição. São Paulo: Global.

COSSON, Rildo (2009). **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto.

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

FREUD, Sigmund (1997). **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago.

GARCÍA, F. (2007). “O insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: GARCIA, F. (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts. p. 12-23.

MELO, Walter. Maceió é uma cidade mítica: o mito da origem em Nise da Silveira. In **Psicologia USP**. 18 vol. Nº 1. São Paulo. Março / 2007. Pp Disponível em <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/41913>. Acesso em 03 de maio de 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-65642007000100006>.

NAVARRO, Fred (2013). **Dicionário do Nordeste**. 2 ed. Recife: Cepe Editora/Edise.

OBATA, Regina (1986). **O livro dos nomes**. São Paulo: Círculo do livro.

RAMOS, Graciliano (2013). **A terra dos meninos pelados**. Rio de Janeiro: Record.

SIMÕES, Darcilia. (2019). **Para uma Teoria da Iconicidade verbal**. Campinas, SP: Pontes Editores.

SIMÕES, Darcilia. (2007). **Iconicidade e Verossimilhança**. Semiótica aplicada ao texto verbal. Rio de Janeiro: Dialogarts.

PERSPECTIVA INTERCULTURAL: EIXO PARA O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu
UERJ

1. Introdução

Não há novidade na afirmação de que o Brasil, ainda, não conseguiu superar as grandes dificuldades que giram entorno do processo de educação da escola básica, sobretudo, no que diz respeito à proficiência em leitura e em escrita, especificamente, no que tange à área da linguagem, portanto. Muitos são os resultados divulgados de estatísticas desta triste realidade. Não se deseja retomar esses dados e propor um exercício de soluções reais ou não para o problema em tela. Pretende-se fazer algumas discussões que consideram elementos fundamentais quando se pensa no processo de aprendizagem de línguas. Para este fim, toma-se um conceito muito importante em ensino de línguas estrangeiras, qual seja, de interculturalidade, para

estabelecer uma relação, aqui defendida como pertinente e necessária, para o ensino de língua portuguesa para nativos.

Lança-se mão, neste sentido, de conceitos como contexto, língua, linguagem, sociointeração e variação com o fito de firmar a necessidade de uma consciência intracultural, termo apresentado, neste artigo, para respaldar a necessidade de compreensão dos diferentes estratos culturais existentes no Brasil, dadas as suas dimensões continentais que se refletem em nossa cultura e, por conseguinte, em nossa língua, variável no tempo, no espaço, por exemplo.

Defende-se ser esta uma consciência importante para professores e estudantes, partindo do aspecto social da língua. Tem-se a concepção de língua como um lugar de interação em que a noção de sujeito prevalece como uma entidade psicossocial, de caráter ativo, que (re) produz o social na medida em que participa ativamente da definição da situação na qual os interlocutores estão engajados e, que, como atores deste processo de comunicação, atualizam as imagens e as representações

sem as quais a comunicação não poderia existir. De acordo com Bakhtin (1979), trata-se de um sujeito social, histórica e ideologicamente situado, que se constitui na interação com o outro, pois somos à medida que interagimos com o outro. “É o outro que dá a medida do que sou. A identidade se constrói nessa relação dinâmica de alteridade.”

Na defesa do ponto- de-vista aqui defendido, organiza-se o texto da seguinte forma: apresenta-se o conceito de interculturalidade, seguido de uma perspectiva histórica da origem da língua portuguesa, indicando os aspectos interculturais de constituição dessa língua; apresenta-se o conceito de variação linguística, caro para esta proposta, para, em seguida, nos atermos a questões relativas ao eixo intracultural e ensino, cerne do artigo, correlacionando-o ao desenvolvimento de competência discursiva. Passemos ao conceito-fonte da proposta ora apresentada.

2. Conceito de Interculturalidade

Não se pode dizer que a questão dos intercâmbios culturais se constitui realidade somente na era moderna. Na verdade, estes intercâmbios coincidem com o início da História da Humanidade, considerando todas as trocas vividas, desde a Grécia Clássica e o Império Romano, passando pela expansão da Europa e de África. Em todas essas trocas sempre ocorreu o contato com diferentes culturas (Canclini, 2006).

Sabe-se, entretanto, que o auge do movimento migratório, nas décadas de 70 e 80, provocou uma forte transformação demográfica em algumas cidades europeias, por exemplo, forçando a convivência com o outro, não, apenas, na divisão dos espaços frequentados, na disputa de vagas de emprego, na socialização propriamente dita, nos valores de cada grupo social que passa a conviver nestes mesmos espaços, na cultura e, por conseguinte, na língua.

Neste contexto, tem-se o conceito de interculturalidade, usado para indicar um conjunto de propostas de convivência democrática entre culturas,

buscando sua integração, sem anular sua diversidade. No dizer de Fleuri (2005), a interculturalidade fomentou o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos. O termo tem origem nas teorias e nas ações pedagógicas, mas ganhou maior amplitude ao passar a se referir, também, às práticas culturais e às políticas públicas. É preciso fazer uma diferença entre este termo e o multiculturalismo, que indica a coexistência de diversos grupos culturais na mesma sociedade, sem apontar para uma política de convivência.

Muitos autores asseveram que o ensino de uma língua estrangeira está atrelado ao ensino da cultura de um povo. Brown (2000) afirma que “uma língua é uma parte de uma cultura, e uma cultura é uma parte de uma língua; ambas estão tão intrinsecamente entrelaçadas que não podem ser separadas sem perder o significado tanto de língua quanto de cultura.” Sem pretender citar vários autores, é preciso afirmar que a perspectiva de Brown é corroborada por muitos. Cabe, no entanto, citar Kramsch (1996) que estabelece uma estreita relação entre cultura e

linguagem, perspectiva que nos interessa desenvolver como base neste artigo. A autora assevera que uma das principais formas na qual a cultura se manifesta é por meio da linguagem. Não se pode, por isso, aprender a usar uma língua sem aprender algo sobre a cultura das pessoas que falam essa língua. Interessante, ainda, é a distinção que a autora faz quanto às direções que o ensino de línguas estrangeiras tomou. Por vezes, centrada na informação cultural, a exemplo de fatos da civilização; outras, na perspectiva da informação de ampliação intelectual, centrada na literatura e na arte; noutras, centrada nas informações de hábitos e de costumes, tais como comida, festas, folclore e vida cotidiana. A crítica da autora é que este conjunto de informações se ocupa com os fatos *de per si*, deixando de lado os significados, o que não leva o estudante a compreender atitudes, valores e mentalidades da cultura- alvo, não podendo ser considerada uma dinâmica contextualizada, mas uma dinâmica de conteúdos pertinentes a uma dada língua.

Outra perspectiva, relacionada à antropologia cultural, procura inserir a cultura em um quadro

interpretativo, utilizando categorias universais de comportamento humano, para estabelecer pontos de referência entre as duas culturas. Neste caso, a crítica é que, apesar de mostrar as diferenças culturais, não há meios para que os paradoxos entre culturas surjam, possam ser identificados e discutidos. Prevalece, nesta perspectiva, uma visão de língua direcionada a estudantes, vistos como sujeitos passivos, receptores de informações culturais.

Para a autora, ainda, há uma terceira perspectiva mais recente que vê a cultura não só como fatos e significados, mas também como um lugar de contenda entre os significados dos estudantes de uma dada língua e o significado dos falantes nativos. Nesta perspectiva, cultura prediz confronto entre grupos que apresentam diferentes posições. No dizer de Fiske (1989), cultura é o processo de produzir significados, processo de cultura,” uma luta social, quando diferentes grupos lutam para estabelecer significados que servem para seus interesses.”

Nesta terceira perspectiva, para a autora, a aprendizagem só é eficaz quando é contextualizada, isto

é, faz parte do processo de aprendizagem da língua. Para Stanke (2014), “a cultura na aula de LE não deve ser tratada como algo estranho, mas como um sistema simbólico dotado de significados sociais, que possui analogias com a cultura do aprendiz, ainda que diferente de sua cultura.” Trata-se de um pano de fundo para o desenvolvimento das habilidades de ouvir, falar, ler e escrever, coadunada com a estreita ligação entre linguagem e contexto, perspectiva ora defendida para o ensino de qualquer língua, inclusive, da língua materna.

3.Origem da Língua Portuguesa: explicando o aspecto intercultural

É inegável que a língua portuguesa sofreu fortes influências externas desde sua origem até o modelo linguístico que se tem hoje. Ao se pensar na origem da língua portuguesa, há de se fixar em dois aspectos, temporalmente distantes, mas importantes indutores da constituição da língua portuguesa, língua – mãe, e a língua portuguesa falada, no Brasil, na atualidade, quais sejam: a influência do contexto românico para sua origem e a dos portugueses com a descoberta do Brasil.

Nos dois contextos, a motivação dos itens culturais dos povos dominadores marcou, intrinsicamente, nossa identidade como língua e como cultura.

De um lado, sabe-se que a consolidação dos idiomas nacionais europeus, sobretudo aqueles de matriz latina ocorreu na passagem da Baixa Idade Média para a Idade Moderna, ou seja, entre os séculos XII e XVI. Nesta formação de cada idioma, deve-se levar em consideração a mescla de elementos das línguas bárbaras com o latim, haja vista o amplo contato que muitos povos bárbaros do norte europeu tiveram, por séculos, com o Império Romano, no qual vigia a língua latina. Neste cenário é que surge a língua portuguesa.

A região que deu origem ao Estado moderno português situava-se no noroeste da Península Ibérica, em torno do rio Minho. Foi nas extensões de terras de ambas as margens do rio que começou a ser falado o que, posteriormente, seria definido como galego-português, ou língua galaico-portuguesa. Além dos elementos do latim, a língua portuguesa sofreu forte influência dos elementos

celtas e árabes. Por exemplo, os celtas colonizaram a Península Ibérica muitos séculos antes do adentramento romano, que só ocorreu no ano de 218 a.C., de modo que lá deixaram profundas raízes culturais que seriam importantes para a formação da língua portuguesa.

De outro lado, quando os portugueses chegaram ao Brasil, já se falavam muitas línguas, decorrentes da diversidade indígena existente. Essa perspectiva , ainda existente, é o argumento forte para se afirmar que o Brasil não é um país monolíngue. Para que houvesse comunicação entre os índios e os brancos, estabeleceu-se a língua geral derivada do Tupinambá ou Tupi- Guarani. O bilinguismo da época causou muita confusão, o que resultou, em 1758, na substituição da língua geral pela língua portuguesa, que já suplantava o Tupi em falantes. A língua portuguesa, falada no Brasil, herdou um vasto vocabulário das línguas indígenas. A par disso, como se sabe, os portugueses trouxeram muitos escravos capturados na África para trabalhar nas terras brasileiras. Evidente, que estes escravos vieram falando diversos dialetos, os quais contribuíram para a construção da

nossa língua. Como era de se esperar, herdamos muito do que temos hoje das línguas africanas, inclusive quanto aos aspectos culturais, que vieram com os escravos que aqui se instalaram.

Para atestarmos como a convivência cultural influencia uma dada língua e seus falantes, pode-se verificar o que aconteceu com a nossa própria língua. Com a saída dos Jesuítas das terras brasileiras, a língua portuguesa falada no Brasil foi se distanciando daquela de Portugal, pois recebemos a influência dos indígenas, os nativos de nossa terra, e dos imigrantes africanos. Por sua vez, Portugal recebia a forte influência francesa, no que tange à sua cultura, aos seus hábitos, à sua educação, bem diferente do que ocorria no Brasil. Como se sabe, à época, a França gozava de muito prestígio cultural. A língua portuguesa falada em cada país, portanto, foi tomando rumos diferentes dadas essas influências.

Entre 1808 e 1821, entretanto, a família real fixou residência no Brasil, no Rio de Janeiro, trazendo seus hábitos e seus costumes. A língua portuguesa trazida de

Portugal e a falada no Brasil novamente se aproximaram, devido à quantidade de portugueses nos grandes centros. Assim, a língua foi novamente sofrendo as influências desses “novos imigrantes”, voltando a língua falada no Brasil a se parecer com a língua-mãe.

Como se pode ver, essa retrospectiva traz o aspecto intercultural da língua portuguesa, tão antigo quanto a descoberta do território brasileiro. Essas ascendências permanecem até os dias atuais, concretizando o que os linguistas denominam do aspecto social da língua, sua heterogeneidade e sua dinamicidade. Por seu turno, estes aspectos históricos são importantes para que se entenda o modelo de língua portuguesa falado em nosso país a par do pluralismo linguístico aqui existente, a despeito de não haver uma aceitação acerca desse fato. Além disso, não se pode esquecer que a língua portuguesa é derivada do latim vulgar, língua utilizada no cotidiano, usada pelo povo analfabeto da região central da atual Itália e das províncias adjacentes. Eram os soldados, marinheiros, artífices, agricultores, barbeiros, escravos que falavam aquela língua colonial, viva, sujeita a alterações

frequentes. Tais características estão desveladas no aspecto variacionista de uma língua, o que não poderia ser diferente com a Língua portuguesa.

4. Conceito de Variação Linguística

Assumindo o caráter variável da língua, não pretendo discorrer sobre a teoria da variação, propriamente dita. Lanço mão de seu pressuposto central para proceder à relação variação e ensino, tendo sido adotado o termo intracultural para abranger esse fim.

A sociolinguística tem como objeto de estudos a língua em uso pelo falante numa situação real de comunicação, buscando verificar a sistemática desse uso real. De fato, em qualquer comunidade são frequentes as formas linguísticas em variação, reveladas, obviamente, em nossa língua portuguesa que não é diferente, neste sentido, das demais línguas, conforme se pode atestar em sua origem.

As variantes linguísticas dizem respeito a “diversas maneiras de se dizer a mesma coisa em um mesmo contexto e com o mesmo valor de verdade.” (Tarallo,

1986). Há fatores condicionantes para a escolha desses fenômenos linguísticos variáveis, que se caracterizam pelas formas alternantes existentes, à disposição do falante. Essas variáveis (os fatores alternantes) podem ser internas ao sistema linguístico e externas a ele, estando relacionadas ao fenômeno em estudo dentro de uma situação real de comunicação. Os estudos variacionistas foram iniciados com os fenômenos fonéticos e morfofonológicos. Labov é o precursor desse modelo teórico-metodológico, que tem como ponto fulcral o caráter social da língua.

Na atualidade, esses estudos abrangem, também, a variação em fenômenos sintáticos-semânticos e, mais uma vez, o contexto é protagonista, pois a identidade de contextos é necessária para que duas ou mais variantes possam ser atribuídas à mesma variável, ou seja, para a existência de duas ou mais formas alternantes, a exemplo da conhecida alternância nós/ a gente na indicação da primeira pessoa do plural (Omena, 2003); da alternância aí/ e na ligação entre partes do texto narrativo,

imprimindo a coesão textual, na fala e na escrita (Tedesco, 2000).

Ferreira e Cardoso (1994), ao discorrerem sobre o falar de uma dada língua, afirmam que se trata de “operar uma abstração e uma generalização consideráveis, uma vez que, sob essa denominação de língua, há uma gama de variações, consequência direta da diversidade dos usuários”. Mais do que admitir que a língua é um sistema abstrato e homogêneo, há de se entender que as línguas são “inerentemente variáveis” (Paiva, 2016). Por não existir uma língua unificada, nos atos de fala, ela apresenta usos diferenciados, de acordo com o momento da fala, com as circunstâncias que envolvem essa interlocução, bem como com as características sociais que envolvem os enunciadores. Por isso, as variações podem ocorrer por razões regionais, pela idade, pelo gênero, pela classe social, pelo estilo e pelo registro de fala.

É preciso, portanto, que um falante da língua tenha “essa consciência da variação” para entender as ocorrências existentes e não fazer um mau julgamento da

fala e da escrita de outrem. Quando se comparam os diferentes estratos de uma língua em diversos períodos de sua história, esse dinamismo da língua fica mais evidente, porque continuamente formas linguísticas desaparecem, nascem e ou se modificam, assumindo novos significados e novas funções. Essas mudanças podem ser incompreensíveis para o falante nativo contemporâneo.

É fundamental que se entenda que existe um *continuum* na língua, tanto no que se refere aos registros de modalidade quanto no que tange ao aspecto temporal, diacrônico da língua. Essa visão põe por terra a oposição ou dicotomia que imperou durante muito tempo nos estudos linguísticos, por exemplo em relação às características das modalidades. Há de se entender, ainda, que as variáveis convivem de forma harmônica, em qualquer fase da língua (no passado ou no presente), podendo uma delas ser considerada um desvio em relação à forma considerada padrão, podendo, também, de acordo com os falantes, uma das forma prevalecer perante a outra. Para Paiva (2016)

a mudança é sempre resultado de um processo regido por princípios/leis que preveem a forma das mudanças possíveis, a interdependência entre diversas mudanças que já operaram ou operam no sistema e a forma de propagação de uma nova variante linguística numa comunidade de fala.

Essa perspectiva da variação impacta, sobremaneira, no processo de ensino de língua portuguesa, tanto na perspectiva materna quanto como segunda língua.

5. Eixo intracultural e ensino

Tomando como ponto de partida o princípio variacionista da língua, entendo que, na língua portuguesa, convivem várias culturas, inclusive, por considerarmos as extensas dimensões de nosso país. Para defender a importância do eixo intracultural ora postulado, coaduno-me à perspectiva intercultural que deve embasar o ensino de uma língua estrangeira. Entendo, no entanto, por estarmos tratando de língua na perspectiva materna, a premente necessidade do prevalecimento da visão pragmática no ensino,

considerando as variações linguísticas existentes, que espelham as diferentes culturas de/ em nossa língua.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que o ensino de língua portuguesa na escola básica está (deve estar) centrado no desenvolvimento da capacidade discursiva dos estudantes, no que tange à modalidade padrão da língua, considerando a sua expressão literária, inclusive. Ora, trata-se de uma possível perspectiva cultural de nossa língua, não abrangendo as variedades culturais existentes em nosso país. Trata-se de “uma língua nova” para o estudante que chega à escola, que traz consigo suas experiências culturais, discursivas, muitas vezes distantes da cultura propagada na escola e do registro de língua ali preponderante.

Numa escola democraticamente aberta para receber todo o tipo de aluno, também, podemos ter o choque cultural, vivenciado, muitas vezes, quando se aprende uma língua estrangeira. Logo, é preciso três ações fundamentais para a tomada de consciência da diversidade de nossa língua: (i) É preciso que ambos, professores/as e estudantes, tenham a certeza dessa

diversidade; (ii) É fundamental que os docentes tenhamos o respaldo teórico para entender essa diversidade; (iii) É urgente que seja integrado aos objetivos da escola este saber pragmático intracultural, a fim de que os estudantes possam se reconhecer no enquadre linguístico do ensino de língua portuguesa, entendendo que a língua que ele traz não é oposta à língua ensinada na escola, mas parte de um *continuum*, claramente, explicado pelas nossas origens, dimensão espacial e diversidade cultural.

Trata-se de educação linguística, de fato, inclusiva, que pode validar o mecanismo democratizador da escola e que pode servir, ainda, de marco das transformações socio-históricas, absolutamente necessárias para a concretização de nossa identidade e nossas raízes culturais nas diferentes gerações em formação, que passam pelo ensino básico, muitas vezes, sem entender que língua é essa que aprendemos na escola, tão diferente da que ele fala.

A relação entre língua, contexto de uso e seus usuários é a base para os estudos na área da Pragmática. Para Fiorin (2004), “a Pragmática é a ciência do uso

linguístico, estuda as condições que governam a utilização da linguagem, a prática linguística”. Segundo o autor, “o estudo do uso é, absolutamente necessário, pois há palavras e frases cuja interpretação só pode ocorrer na situação concreta de fala”. O autor acrescenta, ainda, que, na troca verbal, comunicamos muito mais do que as palavras significam”. Neste aspecto, entram os conhecimentos socioculturais que nos autorizam a fazer as inferências dos textos, já que o que está na sua explicitude é, apenas, uma pequena parcela do “querer dizer”. A pragmática linguística tem seu foco no uso, nos enunciados proferidos nos mais diversos contextos de uso, levando em consideração os usuários da língua, concebendo a língua como forma de ação no mundo.

Como observadora das ações de ensino de língua, sabe-se que esta caracterização é “neutralizada” na sala de aula de língua materna, pois impera um pressuposto de que, como falantes da língua, os estudantes sabem e compreendem as diferentes formas de dizer de nossa língua. Entendo que neste ponto encontra-se um dos distanciamentos entre o registro de língua que o

estudante traz para a escola e o registro com que a escola recebe o estudante. É preciso reafirmar que conhecer a sua língua, também, é observar o contexto no qual um enunciado é proferido, essa língua é usada, evidenciando que não só aspectos linguísticos, mas também os aspectos extralinguísticos devem ser levados em consideração. Por isso, não se pode ver a língua como representação do real, mas como ação entre sujeitos.

A par disso tudo, o conceito de variação, majoritariamente, na escola básica, centra-se em entendimento restrito à variação regional, o que limita a perspectiva teórico-metodológica da variação. Isto pode ser comprovado, por exemplo, com a habilidade de leitura da Prova Brasil, que avalia a proficiência leitora de estudantes do 5º e 9º anos de escolaridade e do 3º ano do ensino médio. Majoritariamente, os itens avaliam conhecimento voltado para as variedades regionais brasileiras e para um aspecto textual de marcas de linguagem do enunciador, ignorando as múltiplas possibilidades de variação, conforme exposto neste artigo.

VI. VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

D13

Identificar as marcas linguísticas que evidenciam o locutor e o interlocutor de um texto.

Fonte: Elaborado pela Daeb/Inep a partir do Saeb/Inep (2002).

Por seu turno, é preciso remeter a duas das competências gerais postuladas pela BNCC (Base Nacional Comum Curricular), quais sejam: i) **Conhecimento** — Valorizar e utilizar os conhecimentos historicamente construídos sobre o mundo físico, social, cultural e digital para entender e explicar a realidade, continuar aprendendo e colaborar para a construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva. ii) **Repertório Cultural** — Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural.

As duas competências destacadas têm em seu âmago a perspectiva linguístico- discursiva aqui apresentada. Não se pode pensar em desenvolvimento do conhecimento e do repertório cultural sem se pensar em desenvolvimento da competência discursiva de um sujeito. Essa competência se traduz em linguagem.

Ora, se linguagem está para os aspectos culturais, e se ambos têm diversidades, logo, o ensino de língua materna tem de mergulhar no ora denominado intraculturais, muito menos para dirimir conflitos, como ocorre no aprendizado de uma língua estrangeira, muito mais para o entendimento da coexistência de dizeres, de fazeres, para o entendimento das diferentes formas de ser marcado pelos projetos de dizer dos enunciadores. Assim, temos a seguinte relação intrínseca:

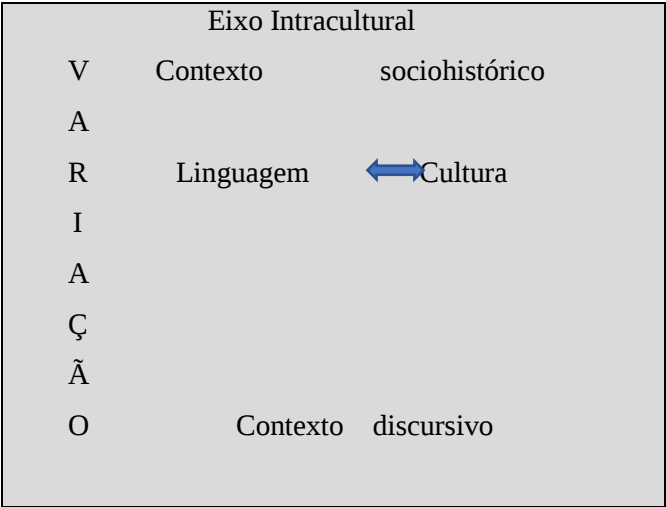


Figura 1: Relação Eixo Cultural e Variação

Fonte: Elaborado pela autora

6. O desenvolvimento da competência discursiva intracultural

A fim de exemplificar o exposto até aqui, foram selecionados três excertos de textos para ilustrar as diferenças de registro da língua portuguesa. Parte-se de uma premissa de que são textos possíveis de comporem uma atividade didática em aulas de língua portuguesa como língua materna no ensino básico. A intenção não é mostrar uma abordagem possível em aula com os fragmentos de textos. Objetiva-se, primeiramente, concretizar, na materialidade do texto, a irrefutável tese de como a língua portuguesa é variável, se diferencia no tempo, seja esse próximo ou distante, ou seja, que não precisa ser tão diacronicamente distante. Em seguida, propor uma breve reflexão sobre a importância da contextualização para o aprendizado da língua. Trata-se não só de uma contextualização sócio-histórica, mas uma contextualização dos usos da língua.

A primeira analogia apresenta um fragmento de um Funk e uma Cantiga Medieval.

I [MC Davi] [...] É os moleques é muito chave, breck tatuado Tá mó picadilha, a cara do enquadro O sonho das menina e o terror dos recalcado Os bico cresce o olho e quer gorar pro nosso lado Rouba a atenção das bandida, já foi tudo tomado Coloquei no Whisky, já que o coração é gelado Hoje eu vivo disso junto com o Boy aliado Tá ficando rico, tá virando empresário Nóis vai forgar, não se apegar Drake, chefluxo rodando o mundo, nóis é brabão, pode pá [...] Mas o que que cê tá olhando aê veinho? Viu que não deu pro cê breicar nosso caminho Cê já me olhou de cima embaixo Ainda não conseguiu entender Como quem tinha nada, hoje tá melhor que você Mas já pensou se eu tivesse parado? Quando a carteira assinada, você	II No mundo nom me sei parelha, mentre me for como me vai; ca ja moiro por vós, e ai!, mia senhor branca e vermelha, queredes que vos retraia quando vos eu vi em saia? Mao dia me levantei, que vos entomnom vi feia! E, mia senhor, desaqueilha, me foi a mi mui mal di' ai! E vós, filha de Dom Pai Moniz, en bem vos semelha d' haver eu por vós gabundarvaia? Pois eu, mia senhor, d' alfaia nunca de vós houve nem hei valia d'ua correia! Cantiga da Ribeirinha, de Paio Soares Taveirós
---	---

não me deu Mas se eu tivesse lá na loja plantado Coração Gelado 2 (part. MC V7, MC Letto, MC Leozinho ZS, MC IG, MC Joãozinho VT, MC Davi, MC Kako) https://www.letras.mus.br/dj-boy/coracao-gelado-2-part-mc-v7-mc-letto-mc-leozinho-zs-mc-ig-mc-joaozinho-vt-mc-davi-mc-kako/	
--	--

Nesta analogia, o primeiro texto é da contemporaneidade. Trata-se de um fragmento do Funk intitulado Coração Gelado 2, produzido por um conjunto de Mcs. O Funk se constitui em uma experiência cultural, vivenciada pelos jovens, de forma cada vez mais intensa. Trata-se de uma dimensão simbólica, principal forma de comunicação, para expressar comportamentos e atitudes pelos quais os jovens se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. Essa forma de comunicação não vem sozinha. Carrega consigo marcas visíveis no corpo, nas roupas e no comportamento das formas de se expressar e de se colocar perante o mundo. Esse processo não está

presente apenas entre os jovens da classe média. Os jovens das periferias estão inclusos nesta efervescência cultural, na qual são protagonistas de seu dizer.

A letra de música I vem “marcada “por essa simbologia, não só nas escolhas linguísticas, que revelam um distanciamento da língua culta padrão (‘Cê já me olhou de cima embaixo; “Nóis vai forjar, não se apegar”), mas também pelo universo sócio-histórico ali cantado, anunciado e denunciado. Trata-se de uma manifestação cultural popular, distante da cultura da escola e, muito provavelmente distante da cultura de muitos docentes. Entender como esses jovens se colocam no mundo sociodiscursivamente é entender uma nova cultura, novas formas linguísticas que convivem com outras culturas de nossa sociedade.

Ao afirmar isso, de forma alguma, estou preconizando o ensino do Funk na sala de aula. Ignorar, no entanto, a gramática que ali está, é ignorar um uso sincrônico da língua, não da letra de música, propriamente dita, mas da variante utilizada por este falante. Ao entendermos o aspecto variacional da língua,

encontramos, nessas letras, formas alternantes, destoantes do padrão culto vigente, numa manifestação real da língua, sem preconceitos no uso. Essa visão amplia a habilidade de variação linguística que compõe a matriz de referência do SAEB, por exemplo.

O segundo fragmento é uma cantiga de amor do Trovadorismo, movimento literário medieval, do século XVII, cujas representações estão localizadas onde, hoje, estão situados os países França, Espanha e Portugal. As cantigas são as manifestações literárias medievais, herança da poesia lírica grega, cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais do trovador ou cantor, principal atividade da Península Ibérica. Trata-se, na verdade, das primeiras manifestações literárias em língua portuguesa. O estrato acima é uma cantiga de Amor, cujas características estão centradas na vassalagem amorosa, que canta o sofrimento pela impossibilidade de realização do amor pela amada, sendo o eu lírico sempre masculino e cumprindo um papel de vassalo e a amada colocada como um Senhor Feudal. Por ter uma origem provençal e nobre, a linguagem é sempre erudita.

O fragmento II apresenta-se em um registro de língua galaico- português, muito difícil de ser entendido nos dias de hoje, o que mostra, claramente, a evolução da nossa língua, como exposto anteriormente. Mostrar esta evolução aos estudantes da escola básica nas aulas de literatura é possibilitar ao estudante entender nossas origens, além de perceber como as mudanças linguísticas acontecem na língua, demonstrando essa evolução. Não se discute a importância de apresentar o Trovadorismo como estilo de época, fazer as relações necessárias, contextualizando a produção como forma literária primeira, junto com as Cantigas de Amigo e as Cantigas Satíricas.

Não se pode, no entanto, perder a oportunidade de proceder a uma calorosa discussão sobre o uso da língua, que espelha um momento sócio-histórico. Para tanto, também é muito importante fazer o aluno tomar conhecimento das estruturas morfosintáticas da época, da seleção vocabular, do estudo da palavra *de per si*, considerando o estrato fônico da língua, inclusive. É provável, por exemplo, que as vogais átonas fossem mais

abertas do que no português europeu moderno; outra característica é que no português medieval havia quatro sibilantes. Mais do que isto, comparar os usos (novos para este leitor) com o que deveria / deve ter aprendido nas aulas de gramática do português contemporâneo é ampliar o espectro sociodiscursivo dos estudantes, fazendo-os praticar a diversidade das manifestações artístico- culturais.

É evidente que, para o aluno entender os conhecimentos que a escola lhe oferece, ele precisa saber ler, o que perpassa o processo de decodificação da língua, mas é preciso entender o que se lê. O entendimento de um texto não pode estar descolado de sua microestrutura, ou seja, do arranjo morfossintático, promovido pelo enunciador. Alinhando-me a Duarte (2012), afirmo que “descrever a gramática de sincronias passadas deixa de ser uma opção e passa a ser uma condição indispensável para entender um texto.”

Ainda é necessário enfatizar que não preconizo ensinar o aluno a usar aquelas formas, e sim ser

apresentado a elas de forma crítica, numa sala de aula como laboratório linguístico de experimentações discursivas, sempre consolidadas pelo texto. A título de comparação, apresento abaixo a versão da mesma canção em português contemporâneo. Explorar, linguisticamente, estes textos enriquecerá o conhecimento do aluno.

No mundo nom me sei parelha, mentre me for como me vai; ca ja moiro por vós, e ai!, mia senhor branca e vermelha, queredes que vos retraia quando vos eu vi em saia? Mao dia me levantei, que vos entomnom vi feia! E, mia senhor, daquela, me foi a mi mui mal di' ai! E vós, filha de Dom Pai Moniz, en bem vos semelha d' haver eu por vós gabundarvaia? Pois eu, mia senhor, d' alfaia nunca de vós houve nem hei valia d'ua correia! Cantiga da Ribeirinha, de Paio Soares Taveirós	No mundo ninguém se assemelha a mim Enquanto a vida continuar como vai, Porque morro por vós e - ai! - Minha senhora alva e de pele rosadas, Quereis que vos retrate Quando eu vos vi sem manto. Maldito seja o dia em que me levantei E então não vos vi feia! E minha senhora, desde aquele dia, ai! Tudo me ocorreu muito mal! E a vós, filha de Dom Paio Moniz, parece-vos bem Que me presenteis com uma guarvaia,
---	--

	Pois eu, minha senhora, como presente, Nunca de vós recebera algo, Mesmo que de ínfimo valor. Cantiga da Ribeirinha, de Paio Soares Taveirós
--	---

A segunda analogia apresenta um fragmento de Construção de Chico Buarque e a letra do Funk, objeto de análise acima.

III	II
Amou daquela vez como se fosse a última	[...] É os moleque é muito chave, breck tatuado
Beijou sua mulher como se fosse a última	Tá mó picadilha, a cara do enquadro
E cada filho seu como se fosse o único	O sonho das menina e o terror dos recalcado
E atravessou a rua com seu passo tímido	Os bico cresce o olho e quer gorar pro nosso lado
Subiu a construção como se fosse máquina	Rouba a atenção das bandida, já foi tudo tomado
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas	Coloquei no Whisky, já
Tijolo com tijolo num desenho	

mágico Seus olhos embotados de cimento e lágrima Sentou pra descansar como se fosse sábado Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago Dançou e gargalhou como se ouvisse música E tropeçou no céu como se fosse um bêbado E flutuou no ar como se fosse um pássaro E se acabou no chão feito um pacote flácido Agonizou no meio do passeio público Morreu na contramão atrapalhando o tráfego [...] Por esse pão pra comer, por esse chão prá dormir	que o coração é gelado Hoje eu vivo disso junto com o Boy aliado Tá ficando rico, tá virando empresário Nóis vai forgar, não se apegar Drake, chefuxo rodando o mundo, nós é brabão, pode pá [...] Mas o que que cê tá olhando aê veinho? Viu que não deu pro cê brecar nosso caminho Cê já me olhou de cima embaixo Ainda não conseguiu entender Como quem tinha nada, hoje tá melhor que você Mas já pensou se eu
---	--

A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir Por me deixar respirar, por me deixar existir, Deus lhe pague Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair, Deus lhe pague Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir, Deus lhe pague Construção. Chico Buarque https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/construcao.html	tivesse parado? Quando a carteira assinada, você não me deu Mas se eu tivesse lá na loja plantado Coração Gelado 2 (part. MC V7, MC Letto, MC Leozinho ZS, MC IG, MC Joãozinho VT, MC Davi, MC Kako) https://www.letras.mus.br/dj-boy/coracao-gelado-2-part-mc-v7-mc-letto-mc-leozinho-zs-mc-ig-mc-joaozinho-vt-mc-davi-mc-kako/
--	--

Atenho-me, neste momento, somente à letra da canção de Chico Buarque. Considerando o contexto sócio-histórico, é importante, para o entendimento da canção, que o leitor entenda a forte crítica social dali emanada. Sabe-se que, no início da década de 70, o Brasil sofria a migração dos brasileiros (aspecto intracultural) que saíam do interior em direção às grandes capitais em busca de melhores condições de vida.

As condições de vida, ao chegarem à cidade grande, divergia do que tinha sido imaginado. Construção narra exatamente esta situação, repetida na vida de várias pessoas: as pessoas morrem todos os dias, devido às condições desfavoráveis de trabalho. Sua morte acaba sendo um transtorno para quem segue com a rotina apressada. Entender a narrativas em blocos, o sentido das repetições, a própria métrica do texto é muito importante. Entender, também, os aspectos intraculturais, marcados em nível macro do texto, que confluem para os aspectos sócio-históricos, é relevante para a leitura profunda do texto. A par disso, mais uma vez, chamo a atenção, para o arranjo gramatical do texto, exemplar da norma culta

padrão, diferente do texto II. É precioso que o leitor conheça e entenda essa combinação morfossintática, diferente, por exemplo do modo que o estudante fala.

Por fim, os três fragmentos exemplificam três diferentes formas de língua portuguesa. Certamente, os estudantes vão se deparar com estes textos ou seus similares pela vida. Caso não tenham seu arsenal gramatical, que perpassa pelas variantes de língua, dificilmente, conseguirão um entendimento profundo do texto. É importante, ainda, retomar a necessidade de desenvolvimento das competências já apresentadas, para que, de fato, a competência – intercultural - discursiva seja desenvolvida.

7. Conclusão

Ocupei-me, neste artigo, de dois conceitos importantes no ensino de línguas, a saber: interculturalidade e variação linguística, para uma provocação teórico-metodológica, confluindo para o termo intraculturais, a fim de afirmar a extrema necessidade de uma postura didático-metodológica que

leve em conta, de fato, o contexto para o ensino da língua materna.

Se olharmos o ensino de língua materna na escola básica como uma língua a ser apreendida pelo estudante, vamos nos defrontar com a língua padrão, como objeto inevitável das aulas de língua portuguesa. Pode-se dizer que, neste sentido, qual seja: língua padrão culto formal e modalidade escrita da língua consubstancializam uma segunda língua a ser aprendida na escola básica. Diferentemente, das salas de aula de línguas estrangeiras, entretanto, os estudantes já têm as práticas sociais de linguagem de sua língua materna, porque não dizer a língua materna falada pela sua comunidade linguística, que pode ser mais ou menos próxima da língua padrão. Em muitos casos, inclusive, trata-se de um domínio linguístico bem distante da língua que o estudante encontra na escola.

Se sairmos da esfera estudantil, e ampliarmos para os registros de linguagem dos diversos atores que compõem a escola, ver-se-á que, em tantos casos, esses outros atores falam e escrevem como os estudantes, trazendo a

variante popular, dentre outras, como forma de dizer, que espelhem as diferentes culturas deste mosaico linguístico brasileiro.

Longe de desejar cunhar um termo, como propaguei na introdução deste artigo, tenciono que estas reflexões propiciem a consciência intercultural dos docentes para que, consequentemente, possam desenvolver a competência discursiva (intra)cultural dos estudantes brasileiros, a competência pragmática da língua desses jovens da escola básica.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

BROWN, H. Douglas. **Principles of Language Learning and Teaching**. 4 ed. New York: Longman, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

DUARTE, Maria Eugênia Lammoglia. Sobre o Ensino da Gramática nos níveis fundamental e médio: Por que, Quando e Como? **Matraga**, Rio de Janeiro. Vol.19, N.30 p. 41- 60. Jan/ jun. de 2012. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras

ERVIN-TRIPP, S.M. Context in language. In D.I.Slobin & J. Gerhardt (eds.) **Social interaction, social context, and Language: essays in honor of Susan Ervin-Tripp**. Hillsdale, NJ; England: Lawrence Erlbaum, Associates, 1996.

FERREIRA, C.; CARDOSO, S. **A dialectologia no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

FIORIN, José Luiz. A linguagem em uso. In: _____ (Org.). **Introdução à Lingüística**. São Paulo: Contexto, 2004.

FISKE, John. **Reading the Popular**. Boston: Unwin Hyman, 1989.

FLEURI, Reinaldo Matias, in Palestra Proferida no V Colóquio Internacional Paulo Freire.- 2005.www.paulofreire.org.br/Textos/fleuri_2005_recife_resumo_e_texto_completo.pdf

KRAMSCH, Claire. **Language and Culture**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

OMENA, Nelize Pires de. A referência à primeira pessoa do plural: variação ou mudança? In: PAIVA, Maria da Conceição; DUARTE, Maria Eugenia Lammoglia (Orgs.). **Mudança Linguística em tempo real**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2003

PAIVA, Maria da Conceição. Mudança em tempo real e em tempo aparente In:

MOLLICA, Maria Cecília e JUNIOR, Celso Ferrarezi (Org.). **Sociolinguística, Sociolinguísticas: uma introdução**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

STANKE, Roberta Cristina Sol Fernandes. **Cultura e Interculturalidade na formação do professor de Alemão no Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

TARALLO, Fernando. **A pesquisa sociolinguística**. São Paulo. Ática, 1985.

TEDESCO, Maria Teresa Vilardo Abreu. A variação de elementos conjuntivos em narrativas orais e escritas: um estudo comparativo. In: GÄRTNER, Eberhard; HUNDT, Christine; SCHÖNBERGER, Axel. **Estudos de Sociolinguística Brasileira e Portuguesa**. Frankfurt am Main: TFM, 2000.

A TRADUÇÃO COMO INSTRUMENTO POSSÍVEL PARA O ENSINO/APRENDIZADO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E PARA A MEDIAÇÃO INTERCULTURAL

Maria Aparecida Cardoso Santos
UERJ

1. Introdução

O presente texto tem por objetivo apresentar uma breve reflexão sobre o que os 16 anos de experiência no ensino da língua italiana como língua estrangeira tem nos trazido em termos de reflexão sobre a práxis docente em sala de aula do ensino superior e sobre o modo como a tradução pode oferecer ao corpo discente uma visão diferenciada sobre a importância do estudo de uma língua que, embora desempenhe um papel de fascínio no imaginário de muitas pessoas, não conta com a ampla difusão de que são beneficiadas outras línguas, sobretudo quando se pensa no mercado de trabalho.

Os desafios no ensino da língua italiana não são poucos, sobretudo quando temos em sala de aula grupos de alunos que muitas vezes não tiveram qualquer contato prévio com a língua e cujas motivações são as mais variadas possíveis. Some-se a isso a heterogeneidade do público tanto no que diz respeito à faixa etária quanto no que se refere às condições socioeconômicas, às experiências de vida, às expectativas de atuação profissional bem como, algumas vezes, a falta de conhecimento essencial da própria língua portuguesa para trabalhos pautados em análises comparativas. Some-se a isso, ainda e também, a realidade dos livros didáticos que, seguindo o Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas (QECR), são produzidos por editoras italianas e pretendem fornecer ao aluno um determinado grau de eficiência e de competência linguística conforme previsto nos níveis que variam do A1 (nível mais básico que permite ao aluno alguns usos básicos da língua como apresentar-se, dar e pedir informações etc) ao C2 (nível em que o aluno pode ser comparado a um nativo no que diz respeito à sua capacidade de se expressar, sem dificuldade, suas opiniões em situações de elevado grau

de complexidade). Na maioria das vezes, estes livros trazem situações que não guardam qualquer proximidade com a realidade brasileira e que apresentam aspectos de uma cultura de vitrine que não reflete, necessariamente, o *modus vivendi* dos habitantes de uma Itália perpassada por questões culturais muito importante como os dialetos e a imigração. Esta cultura de vitrine também não costuma considerar o italiano que se fala em parte de países africanos como Etiópia, Líbia, Tunísia e Eritreia e em outros países europeus como, por exemplo, Suíça, Eslovênia e Croácia.

Ao lado desta cultura de vitrine existe a questão do método a ser utilizado que pode ser bom para um aluno e não ser bom para outro e que, em nossa opinião, não deve ser usado com exclusividade em detrimento de outros que podem tornar o processo de ensino e de aprendizado mais dinâmico, mais eficiente e, por conseguinte, mais útil, especialmente tendo em vista a perspectiva da interculturalidade.

Dentre os métodos conhecidos para o ensino de línguas estrangeiras encontram-se, seguindo a

organização de Jalil e Procailo (2009), o **Método Tradicional** (gramática-tradução), voltado sobretudo para línguas clássicas como grego e latim; o **Método Direto**, focado no desenvolvimento do pensamento e da fala em língua estrangeira a partir da leitura e da aquisição de vocabulário com auxílio de auxílios visuais; o **Método Audiolingual**, com foco no desenvolvimento e no aprimoramento das habilidades orais; o **Método ou abordagem comunicativa**, focado no desenvolvimento das competências cultural, sociolinguística, discursiva e estratégica e, finalmente, o **Pós-método**, baseado nos princípios da particularidade, da prática e da possibilidade.

Leffa (1988) trata ainda de outros métodos como o **Método de Curram – Aprendizagem por aconselhamento**, baseado nas técnicas de terapia de grupo aplicadas ao ensino de línguas, o **Método silencioso de Gattegno**, o aluno usa bastões coloridos e o professor fica em silêncio a maior parte do tempo, o **Método de Asher – Resposta Física Total**, o professor emite comandos que são obedecidos pelo aluno, a

Sugestologia de Losanov, cujo fundamento enfatiza os aspectos psicológicos da aprendizagem e a **Abordagem Natural**, ou modelo do *input* de Krashen.

Em nossas aulas mesclamos, sobretudo, a abordagem comunicativa, o pós-método e o método tradicional adaptado a uma abordagem intercultural e comparatista. No que concerne ao método tradicional, utilizamo-lo por acreditarmos que a tradução pode ser satisfatoriamente aplicada ao processo de ensino de línguas modernas, facilitando o aprendizado dos alunos. Em outras palavras, a tradução possui capacidade concreta de mediar o ensino/aprendizagem de língua estrangeira no que concerne à percepção mais clara dos elementos culturais e interculturais que muitas vezes ficam obliterados pela ênfase no desenvolvimento das habilidades de leitura, escrita, compreensão oral e compreensão escrita como se a língua não fosse um manancial de significações e de elementos extralinguísticos e extra gramaticais na composição do que chamamos conhecimento de mundo que impacta no modo como os utentes usam sua língua.

Deste modo, nos tópicos que se seguem trataremos do conceito de interculturalidade e sua relação com o processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras. Abordaremos também da tradução como instrumento de mediação intercultural para que o processo de ensino e aprendizagem destas línguas possa contribuir para a ampliação do conhecimento de mundo dos alunos do ponto de vista linguístico e extralinguístico, incluindo aí os estudos da gramática para além das regras engessadas.

Esclarecemos, como apontado anteriormente, que este trabalho visa a apresentar apenas uma breve reflexão sobre as questões nele apresentadas uma vez que se trata de um trabalho em curso, sem prazo de validade já que a práxis a sala de aula é sempre dinâmica e sempre variável a depender do público com que se trabalha a cada período.

2. Ensino e aprendizado de línguas estrangeiras e interculturalidade

A interculturalidade, de acordo com o dicionário eletrônico Caldas Aulete, é a “qualidade ou característica

do que é intercultural, do que relaciona duas ou mais culturas diferentes entre si”. Partindo desta definição, seria possível concluir que bastaria aproximar duas culturas diferentes para que se estabelecesse um ambiente intercultural. Todavia, embora clara, a definição apresentada pelo dicionário escolhido ainda não é suficiente para compreendermos de que forma o conceito se molda à realidade a partir da prática efetiva que se materializa historicamente a partir de um contexto de descolonização e de fluxo migratório que impõe a convivência com o outro, com a diversidade. Interculturalidade seria, então e nas palavras de Vasconcelos (2007), um conceito

usado para indicar um conjunto de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas, buscando a integração entre elas sem anular sua diversidade, ao contrário, ‘fomentando o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos’.

Neste sentido, é importante que este conceito de interculturalidade esteja presente desde o início para que

a preparação das aulas não se acomode a uma visão e a uma proposta eurocêntricas como ocorre, na maioria das vezes nas propostas dos livros didáticos que centram suas unidades no *modus vivendi* dos italianos com quem passam a conviver os estrangeiros que para lá se dirigem em busca de uma experiência de imersão muito difícil para boa parte dos alunos brasileiros. A mensagem subliminar destes livros é a de que só é possível aprender bem *in loco* e, o que é pior, de que o italiano é uma língua usada de maneira uniforme de norte a sul. Junte-se a isso o mito criado e reproduzido em torno do conceito de falar bem que povoa o imaginário dos alunos para os quais, muitas vezes, o não conseguir falar como um nativo traz uma sensação de fracasso e, conseqüentemente, de incompetência. Aqui é necessário dizer que a associação que se faz com o desejo de falar como um nativo tem muito mais relação com a perfeição da pronúncia que não se relaciona necessariamente com o conceito de fluência. Além disso, a perspectiva de ensinar a língua em uso a partir do uso de material autêntico nem sempre cumpre fiel ou plenamente o seu objetivo uma vez que é possível questionar se é autêntico

o material que, retirado de uma situação concreta de uso, foi recortado para a aplicação em sala de aula. Como todo recorte parte de um olhar individualizado e particular do mundo e como esse olhar é marcado pelas experiências, crenças e expectativas individuais, é quase certo que ao aluno será dada uma visão parcial das situações comunicativas. O recorte particularizado traz, então, pelo menos duas questões muito importantes que não podem ser transcuradas antes, durante e depois da preparação de uma aula, a saber: que aspectos estão sendo selecionados e por quê?, estes aspectos são suficientes para envolver os alunos? É neste momento que, cremos, se torna necessária a inserção de elementos culturais variados que começam com alguns questionamento básicos tais como: que língua é essa?, qual sua origem?, ela é falada da mesma forma em todas as partes do país?, ele é falada apenas em um país?, que variações podem ser observadas na forma como os utentes lançam mão dos recursos linguísticos de que dispõem?

No caso da língua italiana, essas questões são fundamentais uma vez que ainda são raras as situações em que a língua ensinada sai do universo eurocêntrico restrito à Itália de Dante, de Petrarca ou de Boccaccio, que, embora não fixe parada apenas no século XIV, tem em seu histórico uma tão famosa quanto eterna *questão da língua italiana* já discutida por diversos teóricos e que, de forma bastante resumida, diz respeito ao um modelo linguístico a ser adotado, especialmente em âmbito literário. Há aqui a visão da língua por apenas um aspecto cultural, qual seja, o literário do qual a gramática seria signatária.

Todavia, com o avanço dos estudos linguísticos, a gramática passa a ser analisada e discutida não só do ponto de vista prescritivo, mas também descritivo e é esse segundo aspecto que permite não apenas um novo olhar sobre o estudo da língua como também a percepção da deste estudo a partir de um contexto de produção. E é exatamente no viés contextual que se insere o ensino da cultura a partir de uma perspectiva intercultural que pode ser sistematizada e materializada por meio de

comparações e de interações. Neste sentido, tomamos as palavras de Porter e Samovar (1993) transcritas por Sarmento (2004, p.3), a saber,

Uma língua é um sistema de símbolos aprendido, organizado e geralmente aceito pelos membros de uma comunidade. É usado para representar a experiência humana dentro de uma comunidade geográfica ou cultural. Objetos, eventos, experiências e sentimentos têm um nome específico unicamente porque uma comunidade de pessoas decidiu que eles assim se chamariam. Por ser um sistema inexato de representação simbólica da realidade, o significado das palavras está sujeito a uma variada gama de interpretações.

As interpretações e, de certa forma o uso, a que os autores se referem podem sempre colaborar para que o ensino da língua estrangeira em geral e da língua italiana em particular se torne mais dinâmico, mais atraente e mais lógico. Desta forma, estudar a língua pela língua estaria fora de questão uma vez que o objetivo do processo de ensino e de aprendizagem estaria centrado na

cultura expressa através de textos orais e escritos com tipologias diversas e com variados graus de formalidade. E é exatamente a partir deste viés que a tradução como estratégia para o ensino de uma língua estrangeira moderna surge como uma prática rica e plena de possibilidades.

Sobre tais possibilidades, Hinojosa e Lima (2008, p. 2) destacam que

A estreita relação entre cultura e linguagem, seus aspectos subjacentes e sua importância no processo de ensino e aprendizagem de uma língua estrangeira tem sido motivo de recentes debates. Essas reflexões se intensificaram nas últimas décadas, devido ao incremento tecnológico, representado por novos métodos de comunicação como a internet e a formação de blocos econômicos internacionais que resultaram no fenômeno da globalização. Esses fatores atuando conjuntamente revelaram a necessidade de adaptação e adequação dos indivíduos às novas realidades vigentes no mundo e, nesse ponto, a compreensão dos conceitos de cultura e interculturalidade abririam diversos

caminhos para a comunicação livre de estereótipos e preconceitos entre pessoas pertencentes a diferentes nações. [...]. A linguagem constitui um componente central no conceito de cultura e estabelece com ela uma relação dialética, pois, a comunicação é um processo cultural que por sua vez torna possível a existência da cultura como um complexo de conhecimentos, costumes e valores.

A interculturalidade passa, pois, a fazer parte dos instrumentos pedagógicos que propõem o resgate de métodos considerados obsoletos que, entretanto, têm o condão de incrementar o desenvolvimento do aluno no processo de aprendizagem de uma língua estrangeira. O ambiente da sala de aula deve, pois, ser capaz de proporcionar aos alunos – especialmente em contexto de heterogeneidade, como é o caso dos alunos universitários – a possibilidade de, por meio de estratégias e de recursos pedagógicos variados, entrar em contato com os elementos socioculturais da língua que estão aprendendo. No caso da língua italiana, isso significa a busca do contato com a diversidade cultural inerente aos povos

que têm nesta língua seu modo de comunicação sem que se restrinja apenas à Itália uma vez que o universo italo-fono é bem mais amplo do que o senso comum costuma imaginar. Este contato permite que o aluno confronte de maneira crítica os dados aprendidos e aprendidos da língua estrangeira com sua própria cultura, com sua própria língua, estabelecendo, deste modo, uma relação dialógica entre a cultura, a linguagem e a língua, conforme postulado por Bakhtin.

A partir do entendimento antropológico da cultura como conjunto de costumes, língua, ideias, e configurações histórico-sociais que congregam e distinguem grupos de pessoas, compreende-se a interculturalidade como uma aproximação positiva, respeitosa e acolhedora entre os povos visando ao intercâmbio e à compreensão dos elementos que os distinguem. A educação intercultural seria, pois, uma educação voltada para fomentar o respeito às diferenças e a integração na diversidade a partir de algumas estratégias capazes de enriquecer e dinamizar a

participação do aluno em classe de língua estrangeira (LE).

Dentre as estratégias e os recursos pedagógicos que podem e devem ser utilizados para ampliar e tornar produtivo o processo de ensino e de aprendizagem da LE, encontra-se a tradução que, nas palavras de Hinojosa e Lima (2008, p. 2),

se apresenta como uma importante prática, pois pode conduzir o aprendiz a refletir sobre as relações da LE com sua língua materna e outros idiomas, ‘numa dimensão sincrônica e cultural’ (Benucci, 1994, *apud* Romanelli, 2006). No método clássico de ensino, no qual, o estudo da língua era centrado sobre as leis internas de funcionamento e elementos constitutivos em detrimento do componente linguístico, a tradução era utilizada como instrumento metodológico central (Costa, 1988; Borg, 2001). Em contraposição ao método clássico surgiram outras metodologias de ensino, como o método direto, no qual se aprendia uma LE evitando ao máximo a presença de elementos da língua materna considerada empecilho para a aquisição da nova língua. Assim,

segundo Costa (1988), a tradução significava trazer para a sala de aula tudo aquilo que deveria ser eliminado. Recentemente, porém, tem sido proposta a reabilitação da tradução no ensino de LE, numa concepção mais abrangente (Costa, 1988; Hurtado Albir, 1994).

Tal reabilitação permite que a tradução se transforme em um instrumento fundamental tanto para exercícios concebidos para serem desenvolvidos em sala de aula quanto como recurso estratégico para que o estudante esteja preparado para atuar aos novos paradigmas mundiais que têm na interculturalidade uma chave para a aproximação dos povos em perspectiva dialógica.

O resgate da tradução como recurso de mediação intercultural pode, desta forma, ser tomado como um dos objetivos a serem alcançados em classes de LE que visem à autonomia do aprendizado.

Desta mediação trataremos no próximo tópico quando apresentaremos algumas possibilidades concretas do uso da tradução como instrumento de inserção

intercultural e da interculturalidade como elemento de favorecimento da compreensão dos usos linguísticos.

3. A tradução como mediação intercultural para o processo de ensino/aprendizado de línguas estrangeira

A tradução usada como ferramenta pedagógica permite, como visto acima, que os alunos entrem em contato direto com aspectos socioculturais particulares da língua-alvo uma vez que os exercícios de tradução ajudam a trabalhar com a escolha da linguagem ideal para cada tipo de texto a ser traduzido com destaque para as questões culturais da língua estrangeira que está sendo aprendida. Além disso, trabalha-se também com questões relativas à adequação ao contexto situacional (de uso) e ao público-alvo.

Ao trabalhar a LE a partir da tradução, professores e alunos abrem muitas possibilidades que lhes permitem sair do trabalho focado na competência meramente gramatical para atingir a competência textual sob a perspectiva da construção dos sentidos conforme postulam autores como Ingedore Koch, Michel Charolles, Beaugrande e Dressler, por exemplo. Além

disso, processa-se o desenvolvimento da competência discursiva pelo uso da língua de maneira autônoma. Com efeito, pelo cotejo entre original e tradução, torna-se possível para os alunos analisar e refletir criticamente sobre as relações da LE com sua língua materna e outros idiomas. No nosso caso particular, é possível estabelecer a relação entre o italiano e o português a partir do viés da neolatinidade que une as duas línguas a partir de uma raiz comum tanto no que se refere aos pontos de convergência das duas línguas quanto naquilo em que elas divergem.

A tradução como mediação intercultural para o processo de ensino e aprendizado de uma LE pode prever a formas direta (da LE para a Língua Materna - LM) ou inversa (da LM para a LE) a depender dos objetivos pretendido pelo docente. Todavia, qualquer que seja o objetivo, ele se encontra centrado na compreensão do texto original e na busca da adequação desta compreensão ao texto traduzido.

De acordo com Lucindo (2006, p. 7), as atividades tradutórias, escritas ou orais,

quando utilizadas *com objetivo*, contribuem para uma aprendizagem consciente da LE, permitem a ampliação do léxico dos estudantes e promovem, como defende Ridd (2005), uma visão mais equilibrada e crítica da cultura da LE, evitando as “rotulações” em relação à cultura estrangeira. Com os exercícios de tradução oral, os estudantes podem melhorar a audição (quando traduzem para LM) e a fala (quando traduzem para a LE) (PEGENAUTE, 1996). Acreditamos que estes exercícios de tradução oral deveriam ser mais estimulados em sala de aula, já que frequentemente o aluno tem que traduzir para colegas ou familiares o que diz determinada música, determinado anúncio, etc. Além disso, quando um aluno entra em contato com um nativo da língua, boa parte das vezes, aquele tem que traduzir festas típicas, comidas e costumes do seu país oralmente.

Obviamente, ao tratarmos dos benefícios da tradução como método útil ao processo de ensino e aprendizagem de uma LE fazemo-lo sem desconsiderar o fato de que a tradução é mais um instrumento que se associa a outros igualmente importantes para dinamizar e

práxis docente. Com efeito e de acordo com Lucindo (2006, p. 7), “a tradução, assim como qualquer outro método de ensino, deve ser usada com cautela e de acordo com o objetivo da turma e do curso”.

Abaixo apresentamos alguns poucos exemplos de como a tradução pode colaborar para a mediação intercultural em sala de LE. Os exemplos são constituídos de expressões idiomáticas, apresentadas isoladamente apesar de serem sempre trabalhadas em um contexto comunicativo mais amplo. A opção pelas expressões idiomáticas foi feita tendo em vista o potencial que elas têm para o favorecimento da compreensão intercultural uma vez que elas são expressões particulares de uma certa forma de ver e de conceber o mundo e que elas, nas palavras de Bernardes e Brito (2008, p. 1), “que estão amplamente infiltradas no dia-a-dia dos falantes de uma língua” e capazes de evocar um contexto amplo e que transcende a mera junção de palavras. O trabalho com a tradução de expressões idiomáticas pode, pois, ser compreendido por um viés duplo, qual seja, ensinar a língua de maneira

contextualizada e fomentar a comparação entre a cultura da LE e a cultura da LM, sempre considerando-se que a língua é expressão de cultura.

Tomemos, inicialmente, como exemplo a expressão *fazer cara de paisagem* que significa passar a imagem de tranquilidade ou de contentamento diante de uma situação desagradável. Em italiano, a expressão com o mesmo significado é *fare buon viso a cattivo gioco*. Compreende-se pela essência contextual que a cara de paisagem corresponderá ao *buon viso* (cara boa, na tradução literal) e que o ponto que as duas têm em comum é a ideia de que se mantêm impávidas diante de qualquer situação, impedindo que se perceba os reais sentimentos diante de uma situação ruim. O mesmo ocorre com a expressão *focinho de porco não é tomada* usada em português para indicar que uma coisa não é o que parece e que se constrói a partir da relação de semelhança entre o focinho suíno e um antigo tipo de tomada que se usava nas residências brasileiras. Esta expressão é um exemplo bem interessante de como a analogia pode funcionar na comunicação por meio de

expressões idiomáticas e/ou provérbios a partir de dados culturais individualizadores.

No quadro abaixo apresentaremos quatro expressões italianas com as expressões equivalentes em português e teceremos breves comentários sobre cada uma delas.

Italiano	Português
1. Passare a miglior vita	1. Passar dessa para melhor
2. Essere al verde	2. Estar no vermelho
3. Tagliare la testa al toro	3. Cortar o mal pela raiz
4. Con il cuore in mano	4. Com o coração na mão

O par de expressões número 1 guarda, nas duas línguas, uma relação que podemos estabelecer como sendo direta já que em ambas a ideia da morte se relaciona com uma mudança para melhor. O par número 2, por sua vez, demonstra um dado cultural a respeito das

cores uma vez que em italiano a cor verde, nesta expressão, significa exatamente o que a cor vermelha representa em português. *Essere al verde* (estar no verde), portanto, significa estar sem dinheiro, *no vermelho, estar duro*. O dado cultural aqui é que, de acordo com o site *focus.it*, a expressão teria sido derivada de um antigo hábito que consistia em pintar o fundo das velas de verde. Deste modo, quando totalmente consumida, acabada, a vela chegava no verde. O terceiro par de expressões, indica a resolução drástica de um problema seja “cortando a cabeça do touro”, seja arrancando o mal pela raiz. Seria possível falar, neste par, de contiguidade semântica entre os substantivos cabeça e raiz que seriam fontes de alimentação dos problemas a serem eliminados. O quarto e último par é um dos muitos interessantes que temos observado. A expressão em português equivale com elevado grau de literalidade à expressão italiana. Todavia, enquanto a expressão italiana tem um sentido positivo, pois significa honestidade e sinceridade, em português o sentido é negativo posto que ter o coração nas mãos é sinal de medo, de pavor, de preocupação.

4. Considerações finais

No presente trabalho pretendemos mostrar brevemente de que maneira a tradução pelo viés intercultural pode favorecer e incrementar o processo de ensino e de aprendizagem de uma língua estrangeira.

Em classes heterogêneas, como a classe dos estudantes universitários, é importante que a formação seja capaz de expandir horizontes e de promover a empatia com o outro. A expansão e a promoção de horizontes empáticos se fazem pela perspectiva da interculturalidade. Neste sentido, visamos sempre a estabelecer a aproximação das culturas italiana e brasileira em nossas aulas a partir da perspectiva comparatista.

Temos convicção de que nossa proposta de trabalho baseada na tradução intercultural permite que o aluno desenvolva sua capacidade crítica para a análise e a solução de problemas referentes às particularidades linguísticas. Esta proposta nos permite, ainda, verificar o desenvolvimento dos alunos que passam a compreender e conhecer melhor tanto a LE quanto a LM tanto no que

concerne à aplicação das regras gramaticais quanto no que diz respeito ao contexto situacional de aplicação de cada uma das línguas. Como a tradução não se limita à mera transposição de palavras da língua italiana para a língua portuguesa, temos, ainda, como saldo positivo o enriquecimento vocabular que se processa neste movimento de traduzir culturas. Aqui, torna-se impossível prescindir do contexto que acaba por se tornar um elemento central no processo de aprendizado. Na qualidade de instrumento de mediação por excelência, a tradução amplia os horizontes culturais e interculturais do aluno a partir da variedade dos textos que cobrem uma vasta variedade de temas e de gêneros.

Diante do exposto, sugerimos que reabilitar a tradução como metodologia de trabalho em sala de aula é uma opção que permite ampliar a capacidade de compreensão e de produção escrita em LE. Dependendo dos objetivos negociados durante as aulas, a tradução também pode ser usada para o desenvolvimento da compreensão e da produção oral.

Todavia, esclarecemos que, a despeito de acreditarmos na capacidade que a tradução tem de mediar o aprendizado pelo viés intercultural, nossa proposta de uso deste instrumento não tem por escopo torná-lo único e exclusivo, pois o ensino de LE não pode prescindir da aplicação de metodologias variadas se tiver a pretensão de ser envolvente e plural.

Referências

AULETE, Caldas. **Aulete Digital** – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário **Caldas Aulete Digital**. Acesso em 14 set. 2021.

BERNARDES, Alessandra ; BRITO, Karim Siebeneicher. Expressões idiomáticas e interculturalidade. **8º Encontro de Iniciação Científica / 8ª Mostra de Pós-graduação – Seção de artigos**. Paraná, UNESPAR-FAFIUV, 2008, p. 1-10. Disponível em https://www.academia.edu/22425061/EXPRESS%C3%95ES_IDIOM%C3%81TICAS_E_INTERCULTURALIDADE. Acesso em 10 set. 2021.

HINOJOSA Fedra Rodriguez ; LIMA, Ronaldo. A tradução como estratégia de interculturalidade no ensino de língua estrangeira. **Biblioteca on-line de Ciências da**

Comunicação (BOCC). Beira Interior, 2008. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Acesso em 15 set. 2021.

JALIL, Samira Abdel ; PROCAILO, Leonilda. Metodologia de ensino de línguas estrangeiras: perspectivas e reflexões sobre os métodos, abordagens e o pós-método. In: IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE - e III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia, 2009, Paraná, **Anais**, Paraná: PUC, 2009, p.774-784. Disponível em https://educere.bruc.com.br/cd2009/pdf/2044_2145.pdf. Acesso em 17 set. 2021.

LEFFA, V. J. Metodologia do ensino de línguas. In: BOHN, H. I.; VANDRESEN, P. **Tópicos em linguística aplicada: O ensino de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1988. p. 211-236.

LUCINDO, Emy Soares. Tradução e ensino de línguas estrangeiras. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n.3, p. 1-10, jan. 2006. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12933/12064>. Acesso em 11 set. 2021.

SARMENTO, Simone. Ensino de cultura na aula de língua estrangeira. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. V. 2, n. 2, p. 1-22, mar. 2004. Disponível em http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_2_ensino_de_cultura_na_aula_de_lingua_estrangeira.pdf. Acesso em 10 set. 2021.

VASCONCELOS, Luciana Machado de. Interculturalidade (verbete). **Mais definições em trânsito**. CD de trabalhos de alunos do Programa

Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Salvador: CULT – Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/wordpress/publicacoes/outras-publicacoes/mais-definicoes-em-transito/> . Acesso em 15 set. 2021.

HUMOR E CULTURA: O PAPEL DOS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS E SEMIÓTICOS NA PRODUÇÃO DO SENTIDO TEXTUAL

Claudia Moura da Rocha
UERJ/SELEPROT

1. Breves considerações sobre humor e cultura

O convite para participar da mesa “Semiótica, língua e cultura” propiciou a oportunidade de refletir sobre a relação entre humor e cultura. O humor é um aspecto que caracteriza o ser humano e o diferencia dos outros seres vivos, assim como a cultura. Poderíamos afirmar então que o humor estaria intrinsecamente ligado aos aspectos culturais de um povo?

Há algumas décadas, uma reportagem da revista *Época* tratava da eleição da piada mais engraçada do mundo, que permitiu verificar as preferências de cada país em relação a este gênero textual. Tal fato poderia corroborar, em uma primeira análise, a relação entre humor e cultura? É notório que, por vezes, uma piada é

considerada engraçada pelos habitantes de um país e não pelos de outro. Isso ocorre em muitas ocasiões porque estes não partilham da mesma cultura que aqueles, desconhecendo determinados hábitos e características daquele povo.

O mesmo tipo de dificuldade em considerar um texto engraçado poderia acontecer em relação aos recursos linguísticos que servem como gatilhos para gerar o riso (RASKIN, 1985), caso não sejam identificados pelo leitor ou ouvinte de uma piada. Por essa razão, os tradutores de textos de humor muitas vezes necessitam adaptá-los para que continuem provocando o riso em falantes de outra língua (ROSAS, 2002).

Nosso propósito é realizar uma breve revisão da literatura sobre o humor e sua relação com a cultura, a língua e os aspectos semióticos. Pretendemos analisar como os aspectos linguísticos e semióticos atuam na produção dos sentidos de texto humorístico. Em outras palavras, que tipo de conhecimentos o leitor de um texto de humor necessita acionar para atribuir-lhe sentido, o que na prática significa considerá-lo engraçado. A seguir, analisaremos alguns textos encontrados na internet a fim

de identificar os aspectos linguísticos e semióticos empregados para gerar o riso, avaliando a necessidade do conhecimento enciclopédico (de mundo) e/ou linguístico para a produção do sentido. Dessa forma, buscamos investigar se determinados textos seriam compreendidos de maneira similar por quem não compartilha a mesma bagagem de conhecimento.

2. Humor e cultura: uma breve revisão bibliográfica

É necessário destacar a forte relação do humor com o ser humano. O homem seria o único animal que ri, sendo esta uma característica distintiva. Rocha (2013, p. 16) esclarece:

O humor pode ser considerado um dos fatores que distingue os seres humanos dos demais seres vivos. Apenas a humanidade seria capaz de rir. O riso, além disso, pode apresentar múltiplas funções: ser uma forma de correção social, um castigo para os maus costumes, exercendo uma função punitiva (rimos daquilo que desprezamos, como ocorria nas comédias gregas da Antiguidade); ser uma maneira de dominar o medo (como ocorreu durante a Idade Média); servir como

descanso ou repouso entre duas tarefas; promover a cura de doenças (visão extremamente aceita nos dias atuais); ser aproveitado como um recurso retórico para convencer os ouvintes. Para uns estudiosos, o humor era associado ao pensamento não sério (não se prestando a tratar de assuntos sérios); para outros, era uma forma de revelar o indizível, de pensar o impensável, aquilo que a razão séria não permitiria alcançar. Platão, por exemplo, considerava o riso um duplo erro; condenava tanto quem ria como quem era o alvo do riso (ALBERTI, 1999; BAKHTIN, 2002; BERGSON, 2001).

Como se percebe, vários estudiosos, desde a Antiguidade Clássica, se ocuparam do humor, do riso, que foi avaliado de diferentes maneiras, ora positivamente, ora negativamente. No entanto, sua relevância para a humanidade preponderou na maioria das vezes.

A origem do termo *humor* remete à medicina, passando em seguida a se referir ao teatro (ROCHA, 2013, p. 16-17):

O termo	<i>humor</i> ,	atualmente
associado	aos	fenômenos

relacionados ao riso, tem sua origem na medicina. A palavra latina *humore* significava líquido. No Século III a. C., Hipócrates, grande médico da Antiguidade, distinguia quatro humores no corpo humano: a bÍlis, a atrabÍlis ou bÍlis negra, o sangue e a pituíta ou fleuma. No Século II d.C., Galeno, outro médico grego, acreditava que a predominância anormal de um desses humores era a causa de muitas doenças. Vale ressaltar que essa teoria foi muito contestada por diversos estudiosos. Somente no fim do Século XVI, Ben Jonson, autor dramático inglês, emprega essa teoria para caracterizar personagens teatrais: o colérico (temperamento irritável devido ao predomínio da bÍlis), o atrabiliário ou melancólico (temperamento melancólico em virtude da bÍlis negra em excesso), o impetuoso ou sanguíneo (temperamento vivo e otimista, decorrente do predomínio do sangue), o fleumático (temperamento lento e pachorrento em virtude da fleuma, do muco). O termo passa a ser associado ao cômico de tal forma, não sendo mais possível associá-lo ao herói trágico. O termo passou a indicar a excentricidade das personagens teatrais e, por extensão, dos indivíduos sociais. “Através de

seu humor (temperamento) excêntrico, os personagens tornavam-se muitas vezes cômicos (enrijecidos)” (ALMEIDA, 1999, p. 42-43; MAGALHÃES, 2010, p. 13-22).

Após essa breve explanação sobre o humor, sua origem etimológica e função social, cabe-nos refletir se o humor estaria intrinsecamente relacionado à cultura. Precisamos, primeiramente, definir o que consideramos cultura. Por cultura, entendemos “o conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes etc. que distinguem um grupo social.” (HOUAISS; VILLAR, 2009).

Portanto, essa definição nos remete a Bergson, importante estudioso do riso, que afirmou que o “nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 2001, p. 5). Rimos de algo que nosso grupo social considera engraçado ou chancela como tal. O riso, portanto, é um fenômeno social.

Como antecipamos nas “Breves considerações sobre humor e cultura”, uma piada pode ser considerada engraçada pelos habitantes de um país, mas não pelos de

outro. A reportagem da revista *Época* (10/10/2002), intitulada “O tribunal da gargalhada”, tratou da eleição da piada mais engraçada do mundo, o que permitiria identificar que “cada povo tem senso de humor peculiar”:

Uma sátira sobre a estupidez humana envolvendo caçadores foi escolhida, na semana passada, como a melhor piada do mundo. O concurso foi promovido na internet nos últimos seis meses e atraiu 2 milhões de votos de 70 países. A campeã venceu uma disputa acirrada. Superou 40 mil piadas concorrentes. Parece gozação, mas a experiência é séria. Foi feita pela universidade de Hertfordshire, com o aval da Associação Britânica para o Progresso da Ciência. Os resultados confirmaram antigas teses sobre os mecanismos psicológicos deflagrados pelas piadas. Também mostraram que o senso de humor de cada povo sofre influência da cultura local. Os internautas foram convidados a dar notas para cada concorrente, numa escala que ia do 'pouco engraçado' ao 'muito engraçado'. Os britânicos tenderam a achar mais graça em trocadilhos. Franceses e alemães preferiram as piadas de enredo absurdo. Os canadenses votaram nas candidatas que ironizavam a

superioridade do vizinho americano. E os americanos deleitaram-se com zombarias domésticas: do pedantismo dos yuppies aos modos toscos dos texanos. (...)

A ideia de que o humor sofre influência da cultura é consagrada pelo senso comum. 'Há uma relação entre o modo de ser de uma população e suas piadas. O humor inglês é mais frio. Os judeus são pródigos em fazer piadas deles próprios', diz a psicanalista Camila Pedral Sampaio, professora da Faculdade de Psicologia da PUC de São Paulo. O assunto foi abordado no início do século XX em teorias de Sigmund Freud. Na obra *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente*, o pai da psicanálise classificou as piadas em duas categorias. De um lado, há as 'ingênuas', que brincam com jogos de palavras. O prazer do trocadilho não está no conteúdo, mas na brincadeira que surpreende e faz rir. De outro, Freud observou os chamados 'chistes tendenciosos', piadas mais agressivas, de natureza erótica ou claramente preconceituosa. O riso, nesse caso, é provocado pela aversão às diferenças ou pela zombaria de estereótipos, como o dos fanhos e o dos caipiras. (MARQUES; MANSUR, 2002)

Segundo a matéria jornalística, haveria uma estreita relação entre o humor e a cultura de um povo, o que nos permitiria falar de piadas que agradariam mais aos habitantes de um país que aos de outro.

Travaglia (1990, p. 70-71) é um estudioso do humor que aborda a relação entre humor e cultura, mais especificamente seu caráter nacional (além do universal), sendo dependente das características de cada povo:

Estes comentários e as considerações de YANAGA (1987) sobre o humor em “Apenas uma laranja” de Fernando Namora e como ele foi recebido pelo público japonês (como inexistente, pois não poderia figurar numa grande obra literária) deixam claro que o humor para eles tem um valor e uma distribuição diferente daquela que se observa no mundo ocidental em geral. Isto é uma evidência de que o humor tem um caráter nacional ao lado das funções universais que acabamos de ver. Isto na verdade já é deduzível dessas funções, pois o que o humor critica, agride, desestrutura é o estabelecido em uma sociedade, suas estruturas, componentes etc. Ora, cada povo, cada conjunto sociocultural tem características só suas e, como o humor depende da situação como um

todo, o seu conteúdo difere de sociedade para sociedade e de um período histórico para outro. Além disso, o fato dos japoneses não verem humor numa obra em que, segundo YANAGA (1987), ele era de grande importância aponta a condição básica para a existência de humor: que o produtor do humor (humorista) e sua audiência tenham um conhecimento de mundo compartilhado.

Bergson (2001, p. 5) é outro estudioso a estabelecer relação entre humor e cultura ao tratar da tradução de humor:

Quantas vezes já não se disse que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a sala; quantas vezes não se notou, por outro lado, que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, sendo portanto relativos aos costumes e às ideias de uma sociedade em particular?

No entanto, nem todos os estudiosos do humor concordam sobre a relação entre humor e cultura, como é o caso de Possenti (2010, p. 139-140). Para o autor, o

humor seria um fenômeno universal e não apenas cultural:

Gostaria de retomar uma posição já antiga sobre uma velha tese, de fato quase popular, e tentar mostrar que ela é, em certo sentido, falsa, ou, pelo menos, que é falsa quando tomada restritivamente, posição que é, no entanto, a única maneira de dar-lhe algum sentido relevante. Refiro-me à tese bem conhecida segundo a qual *o humor é cultural*. Em uma de suas interpretações (seja no sentido forte, seja no fraco), a tese significaria que: a) só o humor é cultural (se outras coisas também o forem, para que afirmar isso do humor?) ou b) que o humor é mais cultural, mais dependente da cultura, do que outros textos, ou mesmo outros comportamentos, como pedir café em um bar, seguir as regras de uma cerimônia de casamento, de um almoço, de um enterro etc. Em ambas essas interpretações, sustento que a tese é falsa.

Em outra interpretação, que não leva muito a sério as implicações decorrentes do artigo definido que inicia a referida tese (O humor é cultural), a afirmação é obviamente verdadeira, porque o humor é cultural, mas o é apenas no sentido de que tudo o é. Mas, nessa

interpretação, a tese é inócua, nada — ou pouco — acrescenta à compreensão do fenômeno.

(...) A meu ver, a tese de que o humor é universal dá conta de casos mais numerosos, e, além disso, explica *melhor* as questões mais relevantes do campo, quais sejam, os *temas* e a *natureza das técnicas*.

Para Possenti (2010, p. 140), não são os temas abordados que criam o riso. O que faz rir é a técnica empregada, não necessariamente o conteúdo do texto humorístico:

Acidentes graves não divertem ninguém, e o dito humor negro que eles propiciam deriva de fatores que não têm nada a ver com as desgraças. O cornudo, para ficar no exemplo, não é sempre objeto de riso nem mesmo na França ou na Itália. Tanto isso é verdade que as mesmas técnicas podem ser encontradas tanto no dito humor negro quanto no humor político, sexista ou de fundo étnico ou racial.

Segundo o autor, a leitura de coletâneas de piadas de vários países permite perceber que os mesmos temas e as técnicas se repetem em todas as culturas. “Ou seja, não

só os temas escapam à tese do ‘humor cultural’ como, em grande medida, as próprias técnicas estão de todos os lados das fronteiras.” (POSSENTI, 2010, p. 143-144).

Para Possenti (2010, p. 144), o que causa a não compreensão dos textos humorísticos são dois fatores relacionados à manipulação de material linguístico ou aos eventos a partir dos quais os textos humorísticos funcionam (seu intertexto, como o estudioso define): “Eventualmente, os dois ingredientes se superpõem, ou seja, a técnica envolve tanto a consideração de um pano de fundo conhecido quanto a associação ‘certa’ entre os diversos sentidos possibilitados por determinado material linguístico.”. Percebemos aqui a relevância dos conhecimentos de mundo e da língua, respectivamente.

Ao final de seu texto, o estudioso assim resume sua posição:

O que espero ter mostrado é que o discurso humorístico, nos diversos gêneros textuais em que se materializa, faz apelo a um saber, a uma memória — mas não necessariamente a uma cultura específica. E o que faz um texto “falhar” é fundamentalmente a ausência dessa memória ou desse

saber (exceto quando o que falha é um jogo ou uma associação verbal). Mas essa não é uma característica exclusiva do humor. Fato análogo pode fazer falhar um poema, um romance, um filme, ou, pelo menos, uma passagem de obras como essas. Os textos podem fazer apelo a memórias diferentes, de “prazo” diferente (seja em seu aspecto psicológico, seja em seu aspecto histórico, que, creio, podem ser associados de alguma forma). A falta de informação cultural é, portanto, apenas uma das manifestações de uma exigência que todos os textos fazem aos coenunciadores. (POSSENTI, 2010, p. 148)

A partir dessas abordagens aparentemente contrárias (o humor é cultural *versus* o humor é universal), analisemos estes dois memes que circularam nas redes sociais em outubro de 2021, por ocasião da falha do funcionamento das plataformas *Facebook*, *WhatsApp* e *Instagram*:



Figura 1 – Meme. Disponível em: <https://www.facebook.com/FLAtv.com.br/>. Acesso em 5/04/2022.



Figura 2 – Meme. Disponível em: <https://br.ifunny.co/picture/cairam-e-voltaram-do-cairam-e-nao-voltam-m-sare-6KSHiEwy8>. Acesso em 05/04/2022.

Apesar de ter sido um evento que afetou o mundo, o que permitiria que os memes fossem compreendidos por leitores de outros países, seria preciso não só acionar o conhecimento linguístico sobre a ambiguidade do verbo *cair* (sofrer interrupção do funcionamento e ser rebaixado de categoria em um campeonato) e o conhecimento de mundo para saber que alguns times brasileiros caíram para a segunda divisão e não retornaram para a primeira, como também saber o papel que o futebol ocupa em nossa cultura (a ponto de haver rivalidades históricas entre os torcedores, o que justificaria a pilhéria em relação a seus times). Parece haver, nesse caso, a necessidade de compartilhar esse conhecimento sobre a função do futebol em nossa cultura para atribuir um sentido mais preciso ao texto. Compreender a importância desse esporte em nossa sociedade, o qual é capaz de gerar discussões acaloradas e constantes entre os aficionados por ele, é fundamental para entender a preferência dos brasileiros por textos humorísticos (piadas ou memes) que o tenham como tema.

Nosso intuito não é aprofundar a discussão sobre a existência ou não da relação entre humor e cultura. Por

essa razão, optamos por considerar as duas posições como complementares: o humor é cultural e o humor é universal. Jesus e Cardoso (2012, p. 104), tratando da piada, corroboram essa postura:

Considerando que a finalidade de uma piada — causar graça — é a mesma em diferentes culturas, conclui-se que o humor é um gênero universal. No entanto, como qualquer texto, o humor é permeado de traços culturais da comunidade onde está inserido.

O que não se pode desconsiderar, no processo de leitura de qualquer texto, humorístico ou não, é a relevância de analisar seus aspectos linguísticos e semióticos. Para tal, recorreremos com frequência aos conhecimentos linguístico e enciclopédico.

3. A relevância dos aspectos linguísticos

Segundo alguns estudiosos, o humor pode ser dividido em humor de ações e de palavras. Este último é também conhecido como humor verbal, o qual depende de algum elemento de natureza linguística para provocar o riso.

Entendemos o *humor verbal* ou *humor linguístico* como sendo os recursos linguísticos disponíveis em português e que são empregados com o objetivo de provocar o riso, de gerar frases, expressões engraçadas. De acordo com Rosas (2002, p. 62), “quando se fala em humor verbal (...) está-se falando de um tipo de humor que, em última instância, sempre dependerá de fatores linguísticos”. Ou como define Borges (2002, p. 31), são os fatores textuais, discursivos, gramaticais e linguísticos que geram expressividade e que, por algum motivo e/ou de alguma forma, podem suscitar o riso, ser engraçado, cômico. Ou ainda segundo Travaglia (1989a, p. 56), o humor verbal ou linguístico decorre do que é dito ou do que está escrito; em suma, é o material linguístico que provoca o riso. É importante destacar que esse tipo de humor ocorre quando a linguagem, em vez de apenas servir de veículo para o cômico, cria-o, passando a ser o seu mote, sua mola propulsora. (ROCHA, 2013, p. 19-20)

Antes de abordar mais especificamente o papel dos aspectos linguísticos na produção de sentidos do

texto de humor, é necessário esclarecer que adotaremos a concepção interacional de língua:

Diferentemente das concepções anteriores, na concepção interacional (dialógica) da língua, os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, sujeitos ativos que — dialogicamente — se constroem e são construídos no texto, considerado o próprio lugar da interação e da constituição dos interlocutores. Desse modo, há lugar, no texto, para toda uma gama de implícitos, dos mais variados tipos, somente detectáveis quando se tem, como pano de fundo, o contexto sociocognitivo dos participantes da interação. (KOCH; ELIAS, 2006, p. 11)

A concepção interacional de língua, diferentemente das que a consideram um espelho do pensamento ou um código a ser decifrado, prevê que o texto é o próprio lugar em que ocorre a interação entre os interlocutores. O texto de humor, portanto, segundo essa concepção, é o espaço em que os leitores produzem o sentido do texto, preenchendo suas lacunas, recuperando

suas informações implícitas, por meio de seus conhecimentos linguísticos e de mundo.

Outra característica do texto humorístico é que em muitas ocasiões o riso decorre da ambiguidade de uma palavra ou expressão. A ambiguidade pode ser causada pela homonímia, pela paronímia ou pela polissemia dessa palavra ou expressão. Cabe ao leitor ou ouvinte identificar a ambiguidade que é o gatilho para o riso.

Duas teorias linguísticas do humor, a bissociação (TRAVAGLIA, 1995) e a Teoria dos *Scripts* (RASKIN, 1985), partem da concepção de que o texto humorístico admite duas leituras, ativa dois mundos textuais, ou ainda, é compatível com dois *scripts*, opostos entre si. A ambiguidade seria, como vimos, o gatilho que desencadeia a dupla leitura do texto humorístico. Travaglia (1995, p. 43) esclarece:

Ora, o que ocorre então é que o texto humorístico vai trabalhar, basicamente, com mais de uma possibilidade de leitura de sequências linguísticas quase sempre surpreendendo o seu receptor com possibilidades não percebidas, devido a condicionamentos discursivos que privilegiam para certos cotextos e

contextos (situação imediata de comunicação e contexto sócio-histórico-ideológico de uso da língua) uma determinada leitura. Entram em jogo para produzir o efeito humorístico da bissociação vários mecanismos, entre eles o da ambiguidade que nos interessa particularmente neste estudo. O efeito humorístico advirá da descoberta de ambiguidades suspeitadas ou não.

A relevância dos aspectos linguísticos fica mais evidente quando observamos atentamente a tarefa de traduzir piadas. Quando se traduz uma piada, uma série de questões se apresenta ao tradutor: questões de natureza linguística, cultural, dentre outras, devem ser consideradas por ele.

Quando entra em cena a questão da produção de sentido, automaticamente entra em jogo a da interpretação, fator essencial ao estudo do humor e da tradução. Hoje se admite que a interpretação seja condicionada por contingências culturais, econômicas, sociais, ideológicas, históricas e por toda sorte de idiossincrasias. (ROSAS, 2002, p. 20)

Muitos tradutores relatam os problemas para traduzir trocadilhos, jogos de palavras, ressaltando a relevância dos recursos linguísticos na produção do riso (mesmo em detrimento dos aspectos culturais):

Assim, desde já se pode vislumbrar o peso do elemento linguístico na construção de qualquer forma de humor verbal e, por conseguinte, na tradução do humor, mesmo quando o fator cultural não representa empecilho, isto é, quando o efeito humorístico provém da representação de uma situação cujo caráter é transcultural. (ROSAS, 2002, p. 65)

Se a piada a seguir fosse totalmente traduzida, perderia o trocadilho (*to die – today*), que é o responsável pela graça, o que comprova o papel crucial da língua na produção do humor:

Um português chega aos Estados Unidos. No dia seguinte, sai para passear devidamente paramentado como um típico turista. Distraído, ao atravessar a rua, quase é atropelado. O motorista freia quase em cima do português. Ao parar o carro, grita para o português, irritado:
—Hey, man, did you come here to die?

A resposta veio imediatamente:
— No, I came here yesterday.

Este exemplo comprova a necessidade de o leitor ou o ouvinte da piada ter conhecimentos, mesmo que rudimentares, de língua inglesa, identificando a semelhança na pronúncia entre *to die* e *today*.

4. A relevância dos aspectos semióticos

Até aqui utilizamos o exemplo da piada para tratar do texto humorístico. Nesse gênero textual, o processo de produção de sentido se baseia no código verbal. Muitos outros gêneros ao humor se relacionam, como é o caso da tira cômica. Segundo Ramos (2015, p. 143), o processo de construção do sentido da tira cômica não se baseia apenas no código verbal, mas no visual também. “Ou seja: nas tiras, articulam-se distintos modos de produção, de ordem verbal e imagética, que comporiam um texto *multimodal*.”

Sobre a importância do código visual ou imagético para o texto de humor, mais especificamente para a tira cômica, Ramos (2015, p. 151-152) propõe que “as imagens podem ser, em determinados casos,

essenciais para a produção da comicidade, a ponto de o desenho funcionar como o elemento mediador ou o gatilho que leva ao modo inesperado de leitura”.

Outros exemplos de textos multimodais são charges, cartuns, memes da internet e até mesmo anúncios publicitários que podem, ocasionalmente, ser associados à esfera humorística, uma vez que utilizam o humor como um recurso expressivo.

Analisaremos a seguir dois anúncios publicitários. Em relação ao papel do código verbal e do visual nos anúncios publicitários, esclarece Santaella (2012, p. 137):

De qualquer maneira, com ou sem a dominância do visual sobre o verbal, a publicidade se constitui em uma linguagem mista que, em geral, necessita de ambas as realidades para existir: a visual e a verbal. É das relações que são tecidas entre ambas que emerge a mensagem publicitária.

Os anúncios publicitários a seguir são construídos a partir do neologismo “neymaram” (flexão do verbo “neymar”, cujo significado seria “cair”). Essa formação neológica tem origem no nome do famoso jogador de futebol Neymar, que teria a fama de cair com frequência

durante as partidas de futebol. Durante a Copa do Mundo de 2018, alguns memes baseados nessas quedas circularam na internet e propiciaram a produção do neologismo. Nos dois anúncios em análise, observa-se a importância do elemento visual (um jogador que estaria caindo, em referência a Neymar, e óculos remendados com esparadrapo, como se tivessem caído no chão e quebrado), que complementa a informação transmitida pelo código verbal.



Figura 3 – Anúncio publicitário. Disponível em: <https://www.facebook.com/potymotocrateus/photos/nosso-pre%C3%A7os-neymaram-venha-fazer-uma-visita-em-uma-de-nossas-lojas-e-saia-de-ho/226535864738115/>. Acesso em 05/10/2021.



Figura 4 – Anúncio publicitário. Disponível em: https://d.facebook.com/647091208970089/photos/a.675600922785784/675600876119122/?type=3&__tn__=EH-R. Acesso em 05/10/2021.

Em relação aos aspectos semióticos, devem-se observar também outros recursos, como o emprego das cores, diferentes tamanhos de letras, efeitos gráficos, dentre outros. Santaella, ao propor a ampliação do conceito de leitura, não restrita apenas ao código verbal, mas também ao visual, imagético, esclarece que recursos de natureza semiótica podem ser analisados:

A primeira armadilha que devemos evitar é aquela de se considerar que o ato de ler se restringe a seguir letra a letra os símbolos do alfabeto. “A leitura só pode se referir aos textos linguísticos de que o livro é o exemplar mais legítimo”, é o que alguns afirmam. Se assim realmente fosse, jamais poderíamos falar em “leitura de imagens”. Contrariamente a essa recusa, neste livro pretendo defender e demonstrar que imagens também podem e devem ser lidas. Para isso, o ponto de partida a ser tomado é o de dilatar sobremaneira o que concebemos como sendo leitura. (...)

Entretanto — e aqui está meu argumento —, desde os livros ilustrados e, depois, com os jornais e revistas, o ato de ler passou a não se limitar apenas à decifração de letras, mas veio também incorporando, cada vez mais, as relações entre palavra e imagem, entre o texto, a foto e a legenda, entre o tamanho dos tipos gráficos e o desenho da página, entre o texto e a diagramação. (SANTAELLA, 2012, p. 10-11)

5. Análise do *corpus*: como os aspectos linguísticos e semióticos contribuem para a produção dos sentidos

Selecionamos, para nossa análise, dois cartuns e uma tira da série *Objetos Inanimados*, de Guilherme Bandeira. Para ler e atribuir sentido aos textos, considerando seus aspectos linguísticos e semióticos, o leitor necessitará acionar seu conhecimento linguístico, além do enciclopédico, como já afirmamos antes.



Figura 5 – Cartum. Disponível em:
<https://www.facebook.com/objetosinanimadoscartoon>. Acesso em
05/10/2021.

Ocorre tanto a presença do código verbal como do visual no cartum, pois identificamos a imagem de dois cartões de crédito (o que pode ser comprovado por detalhes como a presença de chip, seu formato e o símbolo semelhante ao de uma conhecida operadora de cartões de crédito) e suas respectivas falas. Nesse caso, os cartões ganham vida e atitudes humanas, como falar e até mesmo chorar. O primeiro cartão pergunta ao segundo o que aconteceu e recebe dele como resposta que fora cancelado. É justamente a resposta “Fui cancelado” que funciona como o gatilho para gerar o humor verbal. Como “Fui cancelado” remete a dois sentidos diferentes, são acionadas duas leituras para o texto (como propõem duas importantes teorias sobre o humor verbal, a Teoria dos *Scripts* e a bissociação). O leitor ri da ambiguidade sugerida, uma vez que cartões de crédito podem ser cancelados (no mundo real, principalmente), mas nesse caso o cancelamento pode se referir a uma espécie de boicote ou banimento que é feito com alguém ou alguma marca que se considera ter praticado uma atitude incorreta. É justamente a polissemia do termo que torna o texto engraçado, pois

dois mundos textuais são ativados e devem ser identificados pelo leitor, que recorrendo a seu conhecimento linguístico (a respeito da polissemia do termo) e enciclopédico, poderá considerar o texto engraçado.



Figura 6 – Cartum. Disponível em:
<https://www.facebook.com/objetosinanimadoscartoon>. Acesso em
05/10/2021.

No segundo cartum, também identificamos a presença de elementos do código verbal e do visual. Para bem compreendê-lo, o leitor deve acionar tanto seu

conhecimento linguístico quanto o enciclopédico (ou de mundo). O primeiro tipo de conhecimento é acionado para identificar que *fio* pode estar se referindo a um cabo ou à palavra *filho* (pois esta pode ser a pronúncia de alguns falantes com pouca escolarização ou de determinadas regiões do país). A imagem reforça o segundo sentido, pois identificamos o desenho de um *mouse* segurando um outro *mouse* menor, à semelhança de um bebê, pois está usando uma chupeta. Novamente, o elemento de natureza linguística é o gatilho que ativa as duas leituras, mas o elemento visual reforça a ambiguidade. Além do conhecimento linguístico, é o nosso conhecimento enciclopédico sobre informática que nos permite identificar o que seria um mouse com ou sem fio.



Figura 7 – Tira. Disponível em:
<https://www.facebook.com/objetosinanimadoscartoon>. Acesso em
 05/10/2021.

O terceiro texto é uma tirinha, também elaborada a partir de elementos do código verbal (as falas dos personagens) e do visual (imagens do personagem, do telefone, do bicho-preguiça, dos coraçõezinhos e o formato dos balões de fala). Neste exemplo, a leitura das imagens desempenha um papel fundamental. Novamente é a ambiguidade de uma expressão (“preguiça gigante”) que detona o gatilho para o humor. É ela a chave para a

dupla leitura, para a ativação de dois mundos textuais: o rapaz pode estar sentindo uma preguiça muito grande, exagerada, portanto, gigante; ou pode estar acompanhado do animal bicho-preguiça (que no cartum só é revelado no último quadrinho), gerando a quebra da expectativa. O riso é causado pelo desfecho inesperado. Note-se a relevância de o leitor acionar seu conhecimento linguístico (sobre a expressão “preguiça gigante”, empregada em contextos de informalidade) e o enciclopédico.

Sobre os signos visuais, Ramos propõe que eles podem ser introduzidos nos textos e recuperados ou modificados à semelhança do que ocorre com os objetos do discurso, o que significa analisá-los de maneira bastante similar à forma como se analisam os signos linguísticos presentes em textos verbais:

Ramos (2011) defende que princípios utilizados para a análise textual verbal podem ser válidos também para a leitura de histórias em quadrinhos, entre as quais figuram as tiras cômicas. Para o autor, os signos visuais podem compor objetos de discurso, a exemplo do que ocorre nas

produções escritas. Tais objetos são construídos no processo sociointerativo com o intuito de fazer referência a informações surgidas no bojo do próprio texto. À medida que a produção oral ou escrita avança, ocorre o mesmo com os objetos, sendo recuperados ou modificados anaforicamente ou servindo de base para o surgimento de outros referentes. (RAMOS, 2015, p. 146)

Seguindo essa proposta, observamos que, na primeira ocorrência de “preguiça gigante”, o personagem parece estar cansado e poderia estar deitado, envolto por algo semelhante a um cobertor (o desenho sugere maciez), nos remetendo à ideia de preguiça em excesso. No último quadrinho, tal leitura é descartada, uma vez que o leitor percebe que o que poderia ser um cobertor é o animal bicho-preguiça. Podemos perceber que tanto o signo linguístico quanto o signo visual preguiça sofrem uma recategorização.

6. Considerações finais

Procuramos, neste texto, realizar uma breve revisão bibliográfica sobre a relação entre humor e cultura, demonstrando as diferentes posições de estudiosos da área (o humor é cultural *versus* o humor é universal). No entanto, optamos por considerá-las complementares. Acreditamos que qualquer texto, inclusive o de humor, demandará de seus leitores o acionamento de conhecimento linguístico e enciclopédico. O primeiro ocupa um papel de destaque em relação aos textos humorísticos (os tradicionalmente conhecidos assim, como piadas, cartuns, tiras e memes, e os que se valem do humor como um recurso expressivo ocasional, o que é o caso dos anúncios publicitários), pois em muitas ocasiões é o elemento linguístico o responsável por deflagrar o riso, sendo o gatilho para ativar as duas leituras possíveis, os dois mundos textuais, os dois *scripts*, como propuseram Raskin (1985) e Travaglia (1995). O texto humorístico recorre em muitas ocasiões não só ao código verbal como ao visual, demandando de seu leitor uma análise cuidadosa não só

dos aspectos linguísticos como dos semióticos. Essa constatação reforça a necessidade de ampliarmos a concepção de leitura, como propõe Santaella (2012), integrando a análise de elementos tanto do código verbal como do visual.

Referências

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JESUS, Paula Renata Camargo de; CARDOSO, João Batista Freitas. “Realismo e não realismo na construção do humor visual na publicidade”. In: SANTOS, Roberto E. dos; ROSSETTI, Regina (orgs.). **Humor e riso na cultura midiática**: variações e permanências. São Paulo: Paulinas, 2012.

KOCH, Ingedore V. G.; ELIAS, Vanda M. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2006.

MARQUES, Fabrício; MANSUR, Alexandre. “O tribunal da gargalhada”. Revista *Época*. Edição 230,

10/10/2002. Disponível em:
<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG52558-6014,00-O+TRIBUNAL+DA+GARGALHADA.html>.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

RAMOS, Paulo. “Piadas para ver: o uso da imagem como recurso de humor em tiras cômicas”. In: CARMELINO, Ana Cristina (org.). **Humor: eis a questão**. São Paulo: Cortez, 2015.

RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humor**. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1985.

ROCHA, Claudia Moura da. **O humor verbal e o livro didático de Língua Portuguesa: uma análise do aproveitamento didático do humor**. 2013. 374f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ROSAS, Marta. **Tradução de humor: transcriando piadas**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. “Homonímia, mundos textuais e humor”. **Organon**, v. 9, 1995, p. 41-50.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. “Uma introdução ao estudo do humor pela linguística”. **D.E.L.T.A.**, vol. 6, nº 1, 1990, p. 55-82.

COMPETÊNCIA SEMIÓTICA E MEDIAÇÃO SIMBÓLICA: ORIENTAÇÕES E CRIATIVIDADE NOS PROCESSOS DE SEMIOSE EM CRIANÇAS SURDAS

Claudio Correia
UFS

1.Introdução

Nos dias 6 e 7 de outubro de 2021 ocorreu de forma remota o 8º Colóquio Internacional de Semiótica, cuja edição de 2021 possuía o tema “Semiótica e Culturas em Diálogos”. O tema escolhido para o evento realizado pelo Grupo de Pesquisa SELEPROT – Grupo de Pesquisa em Semiótica, Leitura e Produção de Textos, sediado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nasceu da necessidade de diálogo entre diferentes pesquisadores das áreas de Semiótica, Comunicação e Letras sobre alguns fenômenos que podem ser claramente observados na atualidade.

A temática central do evento abordou questões centrais e atuais, tais como a multiplicidade dos signos que circulam nos mais diversos ambientes. O título

“Semiótica e culturas em diálogos” levantou uma questão da máxima importância para as áreas de Letras, de Comunicação e de Semiótica: o fato de a língua, o sistema linguístico verbal-articulado, ser uma das maiores formas de representação da cultura de uma determinada sociedade. A língua, o sistema linguístico, como forma de expressão e de representação da cultura de uma dada sociedade, necessita urgentemente de uma perspectiva cultural em suas diferentes formas de ensino.

Na escolha do tema por parte do grupo SELEPROT, emergiu a clara necessidade de se debater as intrínsecas relações entre a língua e a cultura, relações indissociáveis e da máxima relevância na atualidade. O tema foi um convite para um debate com diferentes pesquisadores de diferentes universidades estrangeiras e brasileiras que estiveram presentes no evento. Nos diálogos, nas apresentações das perspectivas, no escrutínio das análises que emergiam das investigações apresentadas, todos os pesquisadores presentes caminharam para o entendimento do processo central que permite entendermos as relações entre língua, linguagem

(não podemos esquecer que a multimodalidade se apresenta na atualidade como uma realidade inexorável na área do ensino, sobretudo pela emergência das atividades remotas de ensino e do desenvolvimento da EAD) e cultura.

Por que falar de semiótica e cultura? Na área da Semiótica, não podemos esquecer em nenhum momento de que a cultura é estruturada por signos. Não existe cultura sem signos. Na semiótica, entendemos que sob a superfície visível, concreta e perceptível da geração, criação e uso dos artefatos culturais, há, internamente, no universo abstrato dos signos, processos de significação, de representação e de interpretação que permitem que os artefatos da cultura possam gerar informação e, dessa forma, funcionar como fenômenos da cultura. Santaella (1983, p.12) nos chama a atenção para esta questão

Considerando que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e

qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido.

Assim, a cultura como um fenômeno só funciona culturalmente por ser, sobretudo, uma atividade de produção de linguagem e de sentido. Se estamos falando de linguagem e de sentido, estamos falando em signos que significam devido a sua materialidade física, signos que representam o mundo da experiência ou a realidade de uma determinada sociedade e signos que possuem a potencialidade de gerar efeitos interpretativos nas coletividades que os usam, utilizam, geram e interpretam. Trata-se de signos das mais diversas naturezas, tais como os signos linguísticos, visuais, musicais, arquitetônicos etc.

Devemos ter claramente o entendimento de que signos significam, representam e geram efeitos interpretativos. É nesse processo de diálogo entre os elementos que compõem os signos, que estes - sejam eles verbais ou não-verbais - representam as culturas, transformando-as em uma realidade refletida, mental,

interna, cognitiva. Na função semiótica dos signos, nos processos das linguagens, independente da natureza pela qual se apresentam no universo da cultura, os signos são o núcleo do funcionamento das linguagens. São os signos que carregam o poder de informação para as mentes potencialmente interpretadoras e este fato não pode ser descartado em diálogos sobre semiótica, cultura e ensino. Se na atualidade a multimodalidade emerge como um meio para o ensino das línguas, a configuração e estruturação das modalidades só pode funcionar semioticamente, gerando sentido, informação e cognição a partir da atenta observação das linguagens e dos signos que constituem as mídias, ou seja, os meios multimodais de ensino.

As multimodalidades são mídias, e como mídias, são, sobretudo, instrumentos mediadores. Portanto as mídias multimodais são estruturadas por linguagens compostas por signos que constituem linguagens híbridas, mesclando o verbal e o não-verbal e todas as potencialidades sógnicas que as novas tecnologias de comunicação e as hipermídias permitem nos dias de hoje.

Assim, as multimodalidades como formas midiáticas são mediadoras entre o conhecimento e as mentes potencialmente interpretadoras que irão dialogar com esses sistemas de linguagem. O que não pode ser esquecido é que as multimodalidades são linguagens, constituídas “por” e “em” signos e, dessa forma, seus efeitos de interpretação, seus efeitos cognitivos estão profundamente sujeitos às estratégias sógnicas utilizadas na organização dos sistemas multimodais como sistemas semióticos.

Neste ponto, não tenho dúvidas de que, para entendermos a cultura e as suas funções de linguagem e de comunicação, precisamos, sobretudo entender a constituição dos signos que compõem as linguagens das culturas. A natureza triádica do signo, desenvolvida por Charles Sanders Peirce, filósofo-lógico-matemático norte-americano, fundador da moderna semiótica, pode nos ajudar a entender a dimensão simbólica da cultura. Se a cultura só funciona culturalmente como um fenômeno de linguagem, a natureza triádica do signo peirceano é profundamente diferente e revolucionária

quando comparada com os conceitos diádicos e dicotômicos das semiologias europeias e das semióticas de base estruturalista; inclusive, vale lembrar que algumas semióticas de base estruturalista nem apresentam um conceito de signo, mas conceitos de significação, significações que emergem de uma rede de relações binárias que tem como objetivo entender o processo de geração dos significados; na semiótica de Peirce, em seu conceito de signo, o percurso de geração das significações e representações só pode ser entendido a partir do processo de semiose: a ação e atividade dos signos. A semiose é o objeto de estudo da semiótica. Assim, se buscamos no 8º Colóquio Internacional de Semiótica discutir os diálogos entre a semiótica e a cultura, este diálogo só poderia ser desenvolvido por três caminhos: primeiro, pela teoria geral do signo; segundo, pela classificação dos signos e; terceiro, pelo conceito de semiose.

Se a cultura funciona como linguagem, precisamos entender, como já foi afirmado anteriormente, que as linguagens são constituídas por

signos. Não tenho dúvidas de que a Teoria da Significação, Objetivação e Interpretação de Santaella (2018, p.5) permite, a partir do entendimento da natureza triádica do signo, analisar suas propriedades internas, seu potencial de representação e os tipos de efeitos que o signo está apto a produzir em indivíduos ou coletividades. A cultura, como forma de linguagem e de comunicação, possui propriedades, tem como objetivo representar e irá produzir efeitos de sentido nos indivíduos que compõem uma dada coletividade.

Portanto, conceitos diádicos, duais, dicotômicos, estruturais, permitem um nível de entendimento dos significados e das significações geradas a partir de contrastes e de oposições. Na semiótica de Peirce, particularmente em sua teoria geral do signo, as significações não emergem de relações binárias, as interpretações não emergem de relações de contraste e a representação não nasce de oposições. De forma inédita e magistral, Peirce apresenta um conceito de signo, e não uma estrutura de signo. Um conceito de signo que, dada a sua complexidade,

revelam um tal esmiuçamento das relações intra-signo, entre signos e não vou dizer extra-signo porque para ele o homem já é um signo, que no terreno da linguagem suas descobertas equivalem à fissura do átomo na física. (SANTAELLA, 1996, p.30)

O relato de pesquisa deste capítulo foi apresentado na mesa-redonda intitulada “Semiótica, interculturalidade e ensino de língua” e contou com a presença de Maria Teresa Tedesco, Professora Associada de Língua Portuguesa, Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, e de Maria Aparecida Cardoso Santos, Professora Adjunta do Departamento de Letras Neolatinas do Instituto de Letras da UERJ. Em nossas apresentações, um tema se mostrou da máxima importância para as questões que estávamos discutindo: o conceito de “competência semiótica”. Foi a partir de uma pergunta feita por Maria Teresa Tedesco à Massimo Leone, acerca do tema “competência semiótica”, que resolvi escrever sobre este conceito, oriundo de uma perspectiva que venho há alguns anos

trabalhando: um diálogo entre teorias da percepção e da significação e, também, entre o pensamento de Peirce e Vygotsky. Acredito que o diálogo entre esses dois pensadores sobre o conceito de signo pode trazer luzes para entendermos o próprio conceito de competência semiótica, ou seja, a capacidade humana para a produção, geração, interpretação e uso dos signos.

2. Fundamentos para o conceito de competência semiótica

Acredito que, para entendermos o conceito de competência semiótica, sobretudo, tendo a língua como objeto de análise, é necessária uma perspectiva que vá além da observação das regras do sistema linguístico: precisamos de um substrato teórico-metodológico que nos permita descrever elementos formais e simbólicos na observação dos processos de comunicação e dos sistemas de representação simbólicos que nascem da competência semiótica. Na análise da competência semiótica no uso das línguas, precisa ficar claro que o universo real da experiência é traduzido em símbolos, em signos linguísticos. Não podemos esquecer que Charles Sanders

Peirce desenvolve uma classificação sistemática de signos, bastante conhecida nas áreas de Letras, Comunicação e Design, na qual os signos linguísticos são símbolos, dada a sua natureza arbitrária e, sobretudo, convencional.

No que diz respeito à contribuição de Vygotsky para o conceito de competência semiótica, é da máxima importância atentarmos para o fato de que, segundo o pesquisador, as relações de interdependência entre pensamento e linguagem ocorridas após uma determinada etapa do desenvolvimento da criança geram uma nova forma de comportamento, na qual as experiências de mundo e o pensamento que se desenvolve independente da linguagem verbal passam a ser representados e simbolizados pelas palavras das línguas, ou seja, pelos signos linguísticos.

Esta nova forma de comportamento está relacionada às possibilidades ilimitadas de representação do mundo da experiência a partir dos símbolos, ou nos termos de Vygotsky, “conceitos”. Seguindo os princípios da Semiótica de Peirce, os conceitos citados por

Vygotsky podem ser entendidos como símbolos genuínos, em nível de terceiridade; formas simbólicas de representação da experiência, convencionais e regidas por leis. Acredito e venho defendendo a tese de que existem princípios que regem a competência semiótica dos indivíduos, sendo que esses princípios, em um primeiro momento, devem ser entendidos dentro de um escopo semiótico que tem, como objetivo, descrever a lógica dos processos de geração das interpretações e dos processos de comunicação. Só podemos entender as regras que regem a competência semiótica a partir do conceito triádico de signo e do próprio processo de semiose.

Em outros termos, precisamos observar a forma como Peirce desenvolveu sua estrutura triádica de signo e, principalmente, a teoria do interpretante. O estudo do interpretante é essencial para a compreensão da forma como geramos as interpretações através de nossas relações com a experiência. O conceito de interpretante é essencial para o entendimento da competência semiótica. Copley e Jansz (1999, p. 25) apontam para o papel

fundamental que o interpretante exerce no estabelecimento da relação triádica do signo e para o dinamismo do processo de significação inerente à estrutura de signo desenvolvida por Peirce.

Outro conceito de fundamental importância implícito à teoria peirceana do signo é o conceito de objeto. De forma revolucionária, Peirce introduz, em sua teoria do signo, a noção de objeto, como um dos elementos que compõem a noção semiótica de signo. O conceito de objeto é essencial para o conceito de signo, na medida em que é o correlato que determina o fundamento (ou representamen). Através dessa determinação, no processo de determinação do fundamento, o objeto determina, de forma mediada, através do fundamento, o interpretante. O fundamento do signo determina o interpretante, então determinado imediatamente pelo objeto que, por sua vez, determina o próprio fundamento.

O signo se constitui como uma entidade representativa do objeto, na medida em que entendemos que o objeto é um dos elementos que compõem o signo.

Porém, o que deve ser entendido é que o signo não se constitui no objeto. Ele possui a capacidade de representar o objeto, e é esta a função semiótica da representação. Assim, ele só pode representar esse objeto de certo modo e de certa forma.

Essa representação do objeto dentro dos limites do signo tem, como objetivo, a representação desse objeto para mentes potencialmente interpretadoras. A representação do objeto através da mediação do signo incide sobre a percepção do intérprete, e o resultado deste processo, ou seja, o efeito potencial do signo na mente do intérprete é o que Peirce chamou de interpretante.

Vale ressaltar que o conceito de interpretante não se confunde com o conceito de “intérprete” do signo, mas, como observou Santaella (1983, p. 8), refere-se “a um processo relacional que se cria na mente do intérprete”.

Conesa e Nubiola (1999, p.71) definem o interpretante como

el signo equivalente o más desarrollado que el signo original, causado por ese signo original en la mente de quien lo interpreta. Se trata del elemento distintivo y original en la explicación de la significación por parte de Peirce y juega um papel central em toda interpretación no deducccionista de la actividad comunicativa humana. Este tercer elemento convierte a la relación de significación en una relación triádica – frente a todo dualismo cartesiano o estructuralismo post-saussureano -, pues el signo media entre el objeto y el interpretante, el interpretante relaciona el signo y el objeto, y el objeto funda la relación entre el signo y el interpretante.

Existem diversos conceitos de signo que podem ser encontrados ao longo dos manuscritos de Peirce; porém, segundo Coelho Netto (1980, p.56-67), há dois conceitos formulados que exemplificam bem a evolução do próprio conceito de signo no decorrer dos trabalhos de Peirce. Para Peirce (1995, p. 46)

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na

mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen.

No conceito peirceano de signo, o objeto não necessita ser uma coisa real ou concreta, pode ser algo fictício ou imaginado. O que se constitui como essencial é o entendimento de que o objeto é o elemento que dá a partida no processo de representação, na medida em que é o elemento que determina o fundamento.

Um diálogo entre as teorias da psicologia cognitiva de Vygotsky, com as da semiótica de Peirce, se faz, dessa forma, cada vez mais urgente. O que Peirce nos legou foi uma teoria cujos princípios explicam a lógica do desenvolvimento das representações emergentes de processos iniciais de percepção, que descrevem a evolução dos fenômenos apreendidos pela percepção, em signos, veículos de comunicação e de cognição. As relações entre o processo de semiose e os

processos de percepção não são um tema novo para mim. Em um capítulo do livro organizado por Simões (2012), desenvolvi no item 2 do capítulo “competência semiótica, percepção e desenvolvimento das interpretações” (CORREIA, 2012, p.98-103) algumas observações sobre o processo de percepção e sobre os níveis de percepção que constituem a semiose humana. A questão da percepção é central para entendermos a competência semiótica. Rodríguez (2009, p.50) chama a atenção para a questão da percepção e sua importância para os estudos sobre o nascimento da inteligência:

Os defensores das orientações ecológicas dão este alerta, somando-se, assim, mesmo que parcialmente, às formas clássicas de proceder da Psicologia Evolutiva. Para eles, a percepção tem lugar em sujeitos ativos que olham, ouvem e se movem, e as teorias têm que dar conta da percepção na vida cotidiana e no mundo.

No que diz respeito à competência semiótica, isto é, a capacidade de gerar, produzir, compreender, decodificar, usar e manipular os signos, precisamos entender que a maturação interna do indivíduo acompanha a percepção das circunstâncias ambientais.

Há uma relação de interdependência a partir de um determinado estágio das relações entre o desenvolvimento do uso de sistemas simbólicos e da cognição, e os sistemas simbólicos são representações da experiência, formas de corporificação do pensamento através de símbolos. Assim, a competência semiótica acompanha o desenvolvimento cognitivo do indivíduo e pode ser observada em diferentes etapas de desenvolvimento das representações simbólicas na forma de processos de comunicação, de símbolos como instrumentos de comunicação, que se apresentam em estágios evolutivos, cujos níveis de complexidade se sobrepõem em um processo gradativo e dinâmico de desenvolvimento.

Uma questão que considero da máxima importância para o entendimento da competência semiótica é o entendimento de que o estudo da competência semiótica não pode estar dissociado do estudo de sua maturação biológica. Devemos atentar para o fato de que os processos de percepção são dependentes de funções e de atividades relacionadas com os órgãos do

corpo humano, e, assim, o estudo dos mecanismos que engendram a competência semiótica não podem de forma alguma excluir as discussões sobre o substrato neuroanatômico e funcional do cérebro e dos órgãos sujeitos à maturação.

Os mecanismos de percepção são dependentes do desenvolvimento dos órgãos e, assim, um diálogo entre as teorias da percepção e o conceito de competência semiótica é fundamental para descrever o processo de percepção da experiência e sua posterior transformação em signos. Uma teoria da competência semiótica deve levar em conta as relações entre a linguagem, o pensamento, a comunicação e, sobretudo, os signos que dão forma e corporificam as representações da experiência nos sistemas simbólicos usados nos processos de comunicação e de significação.

3. Competência semiótica e surdez: estudos sobre as semioses orientadas e criativas no desenvolvimento dos sistemas simbólicos da criança surda

A pesquisa que está sendo apresentada neste capítulo teve como objetivo o estudo da competência

semiótica em crianças surdas a partir da interpretação de sequências lógicas, com base no desenvolvimento cognitivo e linguístico. O estudo foi desenvolvido a partir da aplicação das categorias das semioses orientadas e criativas de Nöth, (1995), com faixa etária compreendida entre 6,0 e 11,0 anos de idade, visando a obtenção de perfis cognitivos por faixa etária que pudessem demonstrar as características da competência semiótica para a interpretação, especificamente, para a interpretação de sequências lógicas.

Não tenho dúvidas de que a teoria das semioses orientadas e criativas de Nöth (1995) é uma teoria perfeita e adequada ao estudo e observação do desenvolvimento e evolução da competência semiótica e, também, da linguagem e cognição. A teoria das semioses orientadas e criativas de Nöth (1995) foram utilizadas por mim em outras pesquisas (CORREIA, 2001, 2012, 2015) e provaram ser um arcabouço teórico metodológico eficaz para a observação da construção das semioses, ou seja, dos processos de interpretação, e, também, para a observação do uso dos signos no desenvolvimento

cognitivo e linguístico. Ao estudarmos o desenvolvimento da competência semiótica das crianças surdas, podemos mostrar a importância dos princípios da Semiótica de Peirce e suas potencialidades heurísticas para outras áreas importantíssimas do conhecimento, tais como as áreas da Educação Especial e da Psicolinguística.

Um resumo mais completo da teoria das semioses orientadas e criativas pode ser encontrado em Correia (2012). Apresentarei aqui um resumo para que o leitor possa entender como esta teoria serve de forma exemplar para descrever e classificar os processos de desenvolvimento da competência semiótica em pesquisas empíricas.

Os processos de interpretação dependem da percepção, procura e decodificação de signos que possam orientar os processos de interpretação. Nöth (1995, p. 107) introduz o conceito de signo orientador, como um signo interpretado “com sucesso com base em um código válido, e o resultado dessa semiose está de acordo com as expectativas do intérprete”.

Nos processos de interpretação das diferentes formas de linguagem, os indivíduos não encontram apenas signos de orientação; pelo contrário, encontram, também, signos que os desorientam do processo de interpretação.

Nöth (1995, p.108) classifica esses eventos semióticos como “semiose incompleta e transformada”. Nas semioses incompletas e transformadas o “intérprete desorienta-se porque um dos correlatos do signo não pode ser identificado”. Nöth (1995, p. 108) classifica esses processos de semiose como “enganosos ou criativos”.

Em minhas pesquisas, venho utilizando o conceito de “semiose criativa”: entendo que, na observação de processos reais de interpretação, o indivíduo, dependendo do desenvolvimento cognitivo e linguístico, de sua faixa etária e, muitas vezes, desconhecendo a linguagem necessária para a interpretação do sistema de linguagem, acaba utilizando as potencialidades de interpretação de acordo com a sua maturidade cognitiva e conhecimento de mundo. É exatamente o que Nöth (1995, p. 108)

propõe como “potencialidades inesperadas de um código já existente, com base em um novo código”. A semiose criativa é um caminho para entendermos os princípios da competência semiótica para interpretar um sistema de linguagem, a partir das potencialidades cognitivas do indivíduo.

Assim, venho utilizando a classificação das “semioses criativas” para classificar as estratégias utilizadas para interpretar um dado sistema de linguagem, baseando-se em potencialidades cognitivas, ou seja, na maturidade cognitiva, maturidade linguística e experiência de mundo.

Preciso chamar a atenção para um fato extremamente importante: o termo “semiose orientada” não aparece no trabalho de Nöth (1995). Nöth (1995, p.108) classifica as semioses em: “incompleta e transformada” e “criativa”. A semiose incompleta e transformada pressupõe a existência de transformações sígnicas intituladas como: enganosas ou criativas. Porém, Nöth desenvolve esses conceitos para análise dos processos de interpretação de um personagem literário.

Para a aplicação desses conceitos em exemplos reais de interpretação, foi necessária uma adaptação dos conceitos e, assim, venho utilizando o conceito de “semiose orientada”, para classificar as interpretações reais que podem ser observadas quando indivíduos encontram signos orientadores, que são interpretados com base em um código válido. O que precisa ser entendido é que a produção das semioses orientadas pressupõe a existência de signos orientadores, devidamente interpretados a partir do conhecimento do código.

Nesta pesquisa busquei analisar a competência semiótica da criança surda, estudando a evolução das semioses orientadas e criativas a partir da análise sobre a lógica utilizada pelas crianças para a descrição em língua de sinais das sequências de imagens apresentadas.

Crianças surdas nas idades de 6,0, 7,0, 8,0, 9,0, 10,0 e 11,0 anos foram selecionadas para a observação do desenvolvimento da competência semiótica. Dois quadros, com sequências de imagens organizadas em ordens diferenciadas foram apresentados para a interpretação: o primeiro quadro com uma sequência de

três quadros de imagens e o segundo quadro com uma sequência de quatro quadros de imagens.

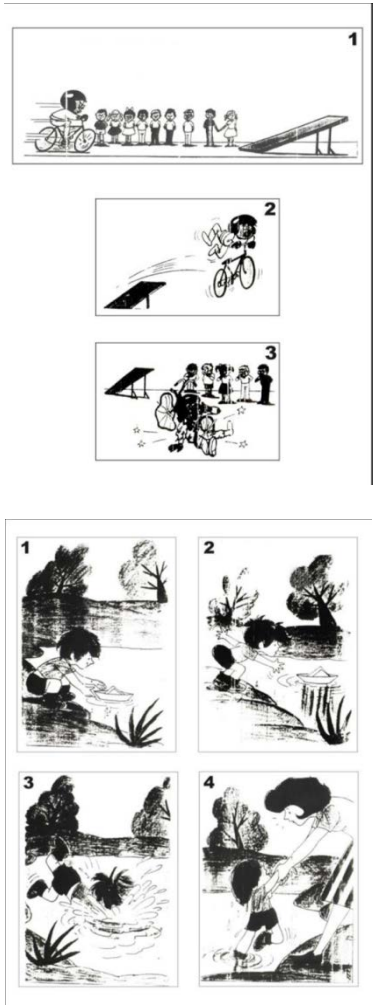


Figura 1 - As sequências de quadros

As sequências de quadros (pequenas histórias) foi um instrumento de testes idealizado por Eulalia Fernandes (1985, 1991) para pesquisas na área da aquisição e desenvolvimento de linguagem e cognição. Para mim, é claríssima a importância do instrumento de testes idealizado por Fernandes (1985, 1991), sobretudo para a área da Semiótica Cognitiva. As sequências de quadros com a organização das imagens, e com a disposição dos quadros em ordens diferentes, permitem observar as potencialidades e capacidades de interpretação, acatando a observação de como as crianças podem apresentar níveis distintos de interpretação, ou seja, de semioses criativas e de semioses orientadas, demonstrando a competência semiótica para a interpretação específica de sequências lógicas.

Os resultados por idade podem ser observados nas tabelas abaixo:

6,0 anos		
informante	Sequência	semiose
S.06.F1	Sq1	0
S.06.F1	Sq2	0

Tabela 1 – 6,0 anos

Como pode ser observado na tabela 1 referente à criança de 6,0 anos de idade, a criança não desenvolveu nenhum tipo de interpretação de nenhuma das sequências de quadros apresentadas.

7,0 anos		
informante	Sequência	semiose
S.07.F2	Sq1	0
S.07.F2	Sq2	-

Tabela 2 – 7,0 anos

Na tabela 2, referente a idade de 7,0 anos, a criança também não desenvolveu nenhuma interpretação das sequências de quadros apresentadas. Vale observar que a criança se recusou a interpretar a sequência de quatro quadros, ou seja, a sequência Sq2.

8,0 anos		
informante	Sequência	semiose
S.08.F1	Sq1	semiose criativa
S.08.F1	Sq2	semiose criativa
S.08.F2	Sq1	semiose orientada
S.08.F2	Sq2	Semiose orientada

Tabela 3 – 8,0 anos

Na tabela referente aos 8,0 anos de idade ocorre um equilíbrio nos processos de interpretação. A primeira criança desenvolveu interpretações em nível de semiose criativa nos processos de interpretação das duas sequências de quadros e a segunda criança desenvolveu processos de semiose orientada nos processos de interpretação das duas sequências de quadros.

9,0 anos		
informante	Sequência	semiose
S.09.M3	Sq1	Semiose orientada
S.09.M3	Sq2	Semiose orientada
S.09.M4	Sq1	0
S.09.M4	Sq2	0

Tabela 4 – 9,0 anos

Aos 9,0 anos de idade, a primeira criança (S.09.M3) desenvolveu semioses orientadas nos processos de interpretação das duas sequências de quadros, enquanto a segunda criança (S.09.M4) não desenvolveu nenhum tipo de interpretação das sequências apresentadas.

10,0 anos		
informante	Sequência	semiose
S.10,0.F1	SQ1	semiose orientada
S.10,0.M2	SQ1	semiose orientada
S.10,0.M3*	SQ1	Semiose orientada
S.10,0.F1	SQ2	Semiose orientada
S.10,0.M2	SQ2	Semiose orientada
S.10,0.M3	SQ2	Semiose orientada

Tabela 5 – 10,0 anos

Aos 10,0 anos de idade, as três crianças desenvolveram semioses orientadas nos processos de interpretação das duas sequências de quadros.

11,0 anos		
informante	Sequência	semiose
S.11,0.F1	Sq1	semiose orientada
S.11,0.F2	Sq1	semiose criativa
S.11,0.F3	Sq1	semiose criativa
S.11,0.M4	Sq1	semiose criativa
S.11,0.F1	Sq2	semiose orientada
S.11,0.F2	Sq2	semiose criativa
S.11,0.F3	Sq2	semiose orientada
S.11,0.M4	Sq2	semiose criativa

Tabela 6 – 11,0 anos

Aos 11,0 anos, podemos perceber um equilíbrio nos processos de interpretação das imagens das sequências lógicas. A primeira criança (S.11,0.F1) desenvolveu interpretações em nível de semiose orientada na análise das duas sequências de quadros. A segunda criança (S.11,0.F3) desenvolveu interpretações em nível de semiose criativa na interpretação das duas sequências de quadros. A terceira criança (S.11,0.M4) desenvolveu interpretações em nível de semiose criativa na análise da primeira sequência de quadros e, por outro lado, desenvolveu interpretações em nível de semiose orientada para a segunda sequência lógica de quadros, a sequência de quatro quadros. A quarta criança (S.11,0.M4) desenvolveu interpretações em nível de semiose criativa na análise das duas sequências de quadros.

4. Considerações Finais

Algumas questões sobre as potencialidades de interpretação analisadas precisam ser profundamente observadas. Na aplicação das duas sequências de quadros, com imagens sistematicamente organizadas de

forma diferente, foi possível observar que há singularidades no processo de interpretação das imagens e na forma como essas imagens são descritas. Como pode ser observado nas tabelas apresentadas anteriormente, a maioria das crianças desenvolveram formas de semioses orientadas. Isto significa que a maioria das crianças conseguiram interpretar as imagens e, sobretudo, interpretá-las na ordem lógica para o reconhecimento da história.

Porém, Ferreira Filho (2016, p.13) observou que

Ficou claro e comprovado pela aplicação das sequências de quadros que a maioria dos alunos surdos têm seu desenvolvimento cognitivo preservado e a capacidade de semiose desenvolvida, mas, a aquisição linguística deixou a desejar no que se refere à formulação de frases simples ou complexas.

Outra questão da máxima importância observada por Ferreira Filho (2016, p.14) foi o fato de que

Com a aplicação da sequência de quadros, foi possível observar que há uma barreira entre a mensagem

recebida e a forma de retransmiti-la, apesar de terem em sua maioria se desenvolvido cognitivamente e semioticamente, e de reconhecerem as figuras apresentadas e entenderem o que representa a história narrada/apresentada em sequência. A maioria seguiu a sequência lógica, ou seja, a semiose orientada. Porém, com a dificuldade de se transmitir o que estava sendo visto, e por não possuírem instrumental linguístico mínimo para efetuar frases simples ou complexas, concluímos que entre receber a mensagem e codificá-la de volta, está havendo uma quebra: há um desenvolvimento simbólico, porém há uma quebra, um atraso na área linguística, ou seja, falta o conhecimento de sinais pertinente para configurar e estabelecer uma frase coerente do que se está vendo e do que se entendeu.

As questões observadas por Ferreira Filho (2016) são da máxima importância e apontam para a importância fundamental da língua como um sistema simbólico de representações. Ferreira Filho (2016) observou que há um desenvolvimento simbólico que pode ser observado no grande número de semioses orientadas e criativas,

porém houve um atraso linguístico, na medida em que algumas crianças observadas não possuíam o conhecimento mínimo de sinais para explicar e descrever as sequências de imagens apresentadas.

A linguagem, como sistema simbólico de representações, permite reflexões sobre a aquisição da experiência através de suas categorias e dá ao indivíduo a capacidade de abstração, de simbolização e de comunicação sobre as suas percepções do mundo da experiência. Como pode ser observado, a ausência ou deficiência na linguagem influi diretamente na capacidade simbolização e de comunicação. A ausência das categorias abstratas da linguagem verbal influi diretamente na simbolização e na comunicação das percepções, em outros termos, na geração das semioses e na comunicação.

A aquisição de um sistema simbólico de representações pressupõe a reorganização de todos os processos mentais e de comunicação da criança e a utilização de um sistema linguístico como as línguas de sinais usadas pelas comunidades surdas (um código de

natureza distinta da linguagem verbal no que concerne à sua produção e recepção), pressupõe a reorganização dos processos mentais da criança surda, influenciando, dessa forma, a produção e o desenvolvimento das semioses. Acredito que a aquisição de um sistema simbólico de representações como o sistema linguístico espaço-visual das línguas de sinais influencia diretamente na competência semiótica da criança surda, e isto pode ser observado a partir da aplicação da teoria das semioses criativas e orientadas de Nöth (1995).

Referências

CALUMBI, Marcelo Oliveira. **Estudos sobre os processos de interpretação e de semiose no desenvolvimento da linguagem e da competência semiótica da criança surda**. 2016. Relatório Final (Iniciação Científica) – COPES, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

COBLEY, Paul; JANSZ, Litza. **Introducing semiotics**. Cambridge: Icon Books, 1999.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CONESA, Francisco; NUBIOLA, Jaime. **Filosofia del lenguaje**. Barcelona: Herder, 1999.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. **Semiose e desenvolvimento cognitivo**: estudo sobre as estratégias de construção dos processos sógnicos em seqüências lógicas. 2001, 201p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. Competência Semiótica, percepção e desenvolvimento das interpretações. In: SIMÕES, Darcilia (org.) **Língua Portuguesa e Ensino**: reflexões e propostas sobre a prática pedagógica. São Paulo: Factash, 2012.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. Semiose e mediação simbólica: a competência semiótica e os processos de mediação dos signos nas representações da linguagem e da cognição. In: ZUIN, Aparecida Luzia Alzira; BRASILEIRO, Tânia Suely Azevedo (org) **Educação, comunicação e mediação**. São Paulo: Biblioteca24horas, 2015.

FERREIRA FILHO, José. **Estudos sobre os processos de interpretação e de semiose no desenvolvimento da linguagem e da competência semiótica da criança surda**. 2016. Relatório Final (Iniciação Científica) – COPES, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

FERNANDES, Eulalia. **Estudo de Estruturas Sintáticas na Linguagem do Deficiente Auditivo**. Rio de Janeiro: CNPq, 1985. Relatório de Pesquisa.

FERNANDES, Eulalia. **Estudos sobre o desenvolvimento de linguagem e cognição**. Rio de Janeiro: CNPq, 1991. Relatório de Pesquisa.

MELO, César Vinícius Santos. **Estudos sobre os processos de interpretação e de semiose no desenvolvimento da linguagem e da competência semiótica da criança surda**. 2016. Relatório Final (Iniciação Científica) – COPES, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: De Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

RODRÍGUEZ, Cíntia. **O nascimento da inteligência: do ritmo ao símbolo**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SIMÕES, Darcilia. **Língua portuguesa e ensino:** reflexões e propostas sobre a prática pedagógica. São Paulo: Factash, 2012.

“QUEM NÃO É RECÔNCAVO NÃO PODE SER RECONVEXO”: UMA RELEITURA DA BRASILIDADE.

Claudio Artur O. Rei
SELEPROT, SME-RJ

A nossa diletante identificação com a obra do compositor Caetano Veloso sempre foi o grande motivo que nos leva a produzir textos em que podemos conciliar o estudo da língua portuguesa à análise de algumas letras de sua autoria com aplicações estilísticas nos campos léxico, morfológico, semântico, sintático e fonológico. A análise pretendida terá ainda um suporte semiótico-pragmático, uma vez que necessariamente procurará ler o texto dialogicamente, considerando sua inserção num contexto maior, histórico, cultural, ideológico etc. do qual emergem significados e sentidos dinamicamente construídos que afetam não só o léxico vernáculo, como também põem em xeque a informação léxico-semântica catalogada nos dicionários, por usos polissêmicos.

Como sabemos, a obra de Caetano Veloso é extensa e muito rica no que se refere à *palavra*, por isso, decidimos trabalhar com a múltipla possibilidade de significações que o artista nos oferece em suas letras musicais. A nossa proposta é selecionar e analisar a escolha de certas palavras e construções contidas no texto musical “Reconvexo”, com o objetivo de produzir uma visão estilístico-semântica com marcações semióticas que possam orientar a interpretação das escolhas lexicais que caracterizam o eixo temático que se sobressai na letra estudada.

Passemos à letra eleita para nosso artigo!

1	<i>Eu sou a chuva que lança areia do Saara Sobre os automóveis de Roma</i>	15	<i>Eu sou um preto norte- americano forte Com um brinco de ouro na orelha</i>
5	<i>Eu sou a sereia que dança A destemida lara, Água e folha da Amazônia Sou a sombra da voz da matriarca da Roma negra</i>	20	<i>Eu sou a flor da primeira música A mais velha A mais nova espada e seu corte</i>
10	<i>Você não me pega Você nem chega a me ver Meu som te cega, careta, quem é você? Que não sentiu o suingue de Henri Salvador</i>	25	<i>Sou o cheiro dos livros desesperados Sou Gita Gogoia Seu olho me olha mas não me pode alcançar Não tenho escolha, careta,</i>

*que não seguiu Olodum
balançando o Pelô
E que não riu com a risada
de Andy Warhol
que não, que não e nem
disse que não*

*vou descartar
Quem não rezou a novena
de D. Canô
Quem não seguiu o mendigo
Joãozinho Beija-flor
Quem não amou a elegância
sutil de Bobô
Quem não é recôncavo e
não pode ser reconvexo*

Antes de iniciarmos nossas falas sobre a música,
gostaríamos de apontar o que o próprio Caetano Veloso
revelou sobre ela:

Compus para Bethânia gravar. Eu estava em Roma quando um dia acordei e vi os carros empoeirados, todos cobertos de areia. Perguntei: “Gente, o que tem nesses carros aí?”. Uns italianos, amigos meus, responderam: “Isso é areia que vem do deserto do Saara, que o vento traz”. Com essa imagem, comecei imediatamente a compor a música. “A letra fala em “Gita gogoia”, porque a letra de “Gita” diz “eu sou, eu sou, eu sou...” e porque a canção “Fruta gogoia” também se estrutura do mesmo modo “eu sou, eu sou, eu sou”.

A letra é meio contra o Paulo Francis, uma resposta àquele estilo de gente que queria desrespeitar o

que era brasileiro, o que era baiano, a contracultura, a cultura pop, todo um conjunto de coisas que um certo charme jornalístico, tipo Tom Wolf, detestava e agredia. (VELOSO, 2003, p. 62, 63)

O jornalista Paulo Francis, correspondente da Rede Globo, em Nova Iorque, vez por outra, protagonizava polêmicas com alguém, por conta de um estilo sarcástico e cheio de ironias, principalmente quando comparava acontecimentos ocorridos no Brasil ou ações norte-americanas que repercutiriam no Brasil. Caetano Veloso nunca precisou qual a crítica que o irritou e o levou a dar a resposta a Paulo Francis com a música “Reconvexo”; todavia, podemos inferir que isso foi um processo gradual, como nos aponta Fonseca (1995, p. 41):

Paulo Francis (1): “É inteligente, culto, assim honesto intelectualmente como jornalista, no que escreve e que a gente admira.” (Entrevista a Jary Cardoso e Maria José Araújo, suplemento “Folhetim”, do jornal *Folha de S. Paulo*, 10/12/78)

Paulo Francis (2): “Ele não sabe o que eu devo a ele. Acho que gosto muito mais dele do que ele de mim. Ei, Paulo Francis, você gosta de mim?” (Entrevista a Miguel de Almeida, jornal *Folha de S. Paulo*, 05/04/81)

Paulo Francis (3): “Paulo Francis é que vive há 25 anos dessa coisa de criar humilhação para o brasileiro. Mas este é o charme dele.” (Do artigo “Chega de Humilhação, sobre o disco *Chega de Mágoa*, publicado no *Jornal do Brasil*, 10/08/85)

Paulo Francis (4): “Eu não quero gostar mais dele. Gostava, não gosto mais. Agora, o Francis me desrespeitou. Foi desonesto, mau-caráter. É uma bicha amarga. Essas bonecas travadas são danadinhas.” (Declaração a Miguel de Almeida, jornal *Folha de S. Paulo*, 05/10/83)

Nesse sentido, podemos entender que o pronome de tratamento *você* e o vocativo *careta*, na segunda estrofe, teriam como interlocutor Paulo Francis, visto que o próprio Caetano afirmou que a música era algo contra alguns pensamentos do referido jornalista.

Observemos que Paulo Francis tinha apenas uma visão obtusa em relação ao Brasil, pois as críticas que

escrevia, em um jornal nova-iorquino, eram feitas de forma negativa sobre o Brasil e o comportamento da sociedade brasileira, além de críticas a políticos e a intelectuais; enfim, de uma forma geral, seus textos eram destrutivos para a imagem do país. Caetano, sentindo-se desconfortável com isso, começa a elencar as riquezas do país, com sua visão plural, pois a letra apresenta muitas referências baianas (*a novena de dona Canô; a elegância sutil de Bobô; o Olodum balançando o Pelô*), brasileiras (*o mendigo Joãozinho Beija-Flor e a destemida Iara da Amazônia*), e mundiais (*A risada de Andy Warhol; o suingue do francês da Guiana Henri Salvador; o preto norte americano forte com brinco de ouro na orelha; os automóveis de Roma*); reafirmando, assim, seu viés tropicalista de exaltação às brasilidades e mantendo aquele olhar antropofágico para as diferentes culturas. Essas referências mundiais são *índice* de uma crítica à visão obtusa de Francis.

Antes de iniciarmos nossa leitura de “Reconvexo”, gostaríamos de esclarecer que tínhamos em mente fazer uma reflexão verso a verso, no entanto,

percebemos que os versos dessa letra dialogam, seja entre si mesmos, seja entre as estrofes, dificultando, assim, — pelo menos para nós — uma leitura sequencial. Pensamos em trabalhar por estrofes, porém elas também são longas, optamos, pois, por trabalhar por conjuntos de versos.

Passemos ao primeiro conjunto:

*Eu sou a chuva que lança areia do Saara /
Sobre os automóveis de Roma
Eu sou a sereia que dança / A destemida Iara,
/ Água e folha da Amazônia*

Como o próprio Caetano Veloso escreveu, ele estava em Roma, quando compôs esta canção, a partir da observação de um fenômeno climático que ocorre, quando a areia do Saara atravessa o Mediterrâneo e chega ao sul da Europa, como é o caso de Roma, na Itália. Esse fenômeno é chamado de Siroco:

- Siroco: é um vento que sopra do sul sobre o Deserto do Saara e atinge o norte do continente africano no verão, podendo, inclusive, atingir as praias do Mediterrâneo. Quando atravessa o mar Mediterrâneo, o Siroco se umidifica, se transformando em um tipo de vento

que leva calor e umidade ao litoral sul da Europa. No Saara, pode ser responsável pela formação de tempestades de areia. (ZANATTA, 2016, p. 74)

Pesquisando em *sites* da internet, encontramos esta definição, no Wikipedia, um pouco mais abrangente:

Siroco é comumente percebido como causador de mal-estar e um humor irritável nas pessoas. Além disso, muitas pessoas atribuem problemas de saúde ao vento, seja por causa do calor e da poeira trazidos das regiões costeiras da África, ou por causa da umidade fria mais ao norte da Europa. A poeira dentro dos ventos de siroco pode causar abrasão em dispositivos mecânicos e penetrar em edifícios.

A partir das informações contidas na citação anterior, somos levados a crer que a irritabilidade causada pela influência do Siroco pode ter sido o estopim, para Caetano responder às críticas feitas por Paulo Francis em relação ao Brasil.

Assim, Caetano começa pelo norte do Brasil. *Água e folha da Amazônia* seriam índices da biodiversidade da floresta e do potencial hídrico lá

existente, pois pertence ao nosso país a maior bacia hidrográfica do mundo, além de já iniciar a letra com um enfoque na cultura indígena, ou seja, os primeiros habitantes da terra *brasilis*. E, nesse mundo fantástico das águas, nós temos a Iara, a versão indígena da sereia europeia, retratada pela primeira vez, na história literária, por Homero, em *Odisseia*, fazendo-se um contraponto da cultura clássica (*Roma*) com a brasileira (*Iara*). Leiamos os conceitos de sereia e Iara:

SEREIAS — Eram demônios marinhos, meio mulheres e meio pássaros. [...] Conforme antiga lenda, as sereias habitavam rochedos escarpados, entre a Ilha de Capri e as costas da Itália, no Mediterrâneo, e atraíam com seu canto os marinheiros que passavam pela vizinhança. [...] Uma tradição tardia descreve as Sereias como criaturas metades mulher, metade peixe. (GUIMARÃES, 1986, p. 275)

IARA — A beleza tentadora das águas não é mito ameríndio nem africano, é universal. O nome Iara, de *ig*, água, e *iara*, senhora, ou seja, Mãe d'água, foi literalmente composto. (DONATO, 1973, p. 129)

O adjetivo *destemida* presente no aposto de sereia, *a destemida Iara*, seria *índice* sobre o envolvimento das raízes do *eu-lírico* com a cultura brasileira. Nesse sentido, observamos que, apesar do suíngue cadenciado do samba e da alegria do ritmo, este texto musical nos traz muitas críticas que poderiam ser direcionadas a todas as pessoas que não respeitam a cultura brasileira, que não valorizam suas origens, uma “alfinetada” em Paulo Francis, e, como o *eu-poético* se identifica com a Iara, também se sente destemido, para expor seu pensamento crítico, e, por sentir-se destemido, Caetano continua expondo o orgulho de sua brasilidade:

*Sou a sombra da voz da matriarca da Roma
negra / Você não me pega
Você nem chega a me ver / Meu som te cega,
careta, quem é você?*

Caetano, neste momento, retoma a ideia dos dois primeiros versos do texto, ao citar Roma. Não mais a Roma europeia, mas a brasileira. Atentemos ao que nos fala Pinho:

Segundo Vivaldo da Costa Lima, o termo “Roma Negra” seria resultado da expressão “Roma Africana”, cunhada por Mãe Aninha, fundadora

do Ilê Axé Apô Afonjá. A famosa ialorixá havia declarado à antropóloga Ruth Landes nos anos 1940 que a Bahia era a Roma Africana, não apenas por seu grande número de terreiros de candomblé, mas principalmente pela sua centralidade no culto transatlântico dos orixás. A metáfora, inspirada pela fé católica da Ialorixá, expressa que, se Roma seria o centro do catolicismo, Salvador seria o centro do candomblé, portanto uma Roma africana. O termo teria sido traduzido para a língua inglesa por Ruth Landes em *Cidade das Mulheres*, como *Negro Rome* e depois re-traduzida para o português como “Roma Negra”. (2004, p. 44)

Ao lançar mão da expressão sinestésica — *sombra da voz*, Caetano Veloso reafirma seu discurso em prol da cultura afro e de sua religiosidade, num tom mais humilde, pois se considera apenas uma sombra, não um eco. Acreditamos que a escolha por essa sinestesia se deva ao fato de Caetano pertencer ao Axé do Gantois, terreiro de Candomblé criado depois do Apô Afonjá, por isso, também, o uso da expressão *matriarca*, que é uma referência à mãe Aninha, fundadora do Afonjá.

Salvador foi, por muito tempo, chamada de “cidade da Bahia” — expressão usada por Caetano na música “Ele me deu um beijo na boca” (*A mim me bastava que um prefeito desse um jeito / na cidade da Bahia*) —, inclusive por moradores de outros municípios. *Roma Negra* é uma antonomásia, assim como “Meca da Negritude”, por ser uma cidade com a maior população negra, fora da África, e, também, por ser plena de elementos simbólicos e religiosos africanos, miscigenados à cultura europeia. São essas mesclas indígenas, africanas e europeias que compõem a essência da brasilidade para o *eu-poético*.

Nos versos *Você não me pega / Você nem chega a me ver*, Caetano Veloso direciona seu discurso a um interlocutor — o jornalista Paulo Francis, no caso —, ao usar o pronome de tratamento *você*. Assim, a viagem do *eu-lírico* por uma brasilidade plural do real se projeta, na verdade, para opinar sobre todas as faces das microrrealidades existentes no país as quais, todavia, seu interlocutor não vê ou não quer ver.

Ao lançar mão da sinestesia, no verso *Meu som te cega, careta quem é você?*, o *eu-poético* estabelece uma dicotomia entre o *eu* e o *você*, o careta. Assim a identidade do *eu-lírico* é construída pelos sons, pelas imagens, pelas referências, em contraposição àquilo que o *careta* não consegue perceber. Na verdade, Paulo Francis seria esse careta que, na visão de Caetano Veloso, era incapaz de enxergar as múltiplas facetas culturais do Brasil, ou seja, a brasilidade como um todo, contrapondo-se até a artistas de outras nacionalidades que conseguiam estabelecer conexões mais emotivas e respeitosas com a cultura do nosso país do que o referido jornalista.

Mas o que é esse careta? Segundo Romeu,

Que brincadeira é essa?

Perto da Páscoa, na Semana Santa, é tempo de brincar de careta. Careta, nesse caso, é sinônimo de máscara, usada na tradicional brincadeira que acontece em vários cantos do Cariri.

Nessa época, as crianças se prepararam para a malhação de Judas, tradição cristã que simboliza a morte do apóstolo que traiu Jesus

Cristo. O Judas representado por um boneco feito de roupa surrada e serragem (ou jornal velho).

Careta é inimigo do apóstolo traidor — o Judas. Com máscaras, chocalhos e roupas esfarrapadas, são os caretas que arrecadam dinheiro e comida pra malhação de Judas, que fica pendurado num poste até a hora de virar saco de pancada do povo. Dentro do boneco, guardam o dinheiro arrecadado pelos caretas.

[...] Macaca em punho [*chicote ou chibata, inclusão nossa*], os caretas ficam em volta do Judas, protegendo os pertences do boneco. Os mais corajosos tentam desafiar os caretas e roubar o Judas, seu dinheiro e sua comida. No final, chega a hora da malhação do Judas e o boneco termina aos farrapos. (2016, p. 44)

A partir da citação, observamos como os versos *Você não me pega, Você nem chega a me ver, e careta, quem é você?* estabelecem uma relação direta com a brincadeira que remonta a uma tradição popular do nordeste brasileiro, isto é, mais um *índice* de brasilidade não valorizada pelo interlocutor deste texto musical.

Como provocação às críticas do jornalista, que, na maioria das vezes, escrevia, sem dar o devido valor às “coisas do Brasil”, apenas se propondo criticar, Caetano ironiza, no último verso da estrofe: *Que não, que não e nem disse que não*; pois seu interlocutor não tem capacidade de dizer não, de desmenti-lo. Afinal,

Que não sentiu o suingue de Henri
Salvador / Que não seguiu o Olodum
balançando o Pelô / E que não riu
com a risada de Andy Warhol

não pode criticar nem negar a existência de uma brasilidade múltipla. Atentemos à visão tropicalista antropofágica de Caetano Veloso, ao enumerar três nomes relacionados à cultura brasileira que são estrangeiros: Henri Salvador, compositor e guitarrista francês da Guiana, considerado por muitos como o precursor da Bossa Nova; Olodum, uma escola que usa tambores afro-brasileiros, na cidade de Salvador; Andy Warhol, pintor norte-americano tido como um dos criadores e maior expoente da *Pop-Art*.

Nesse sentido, todos três são *índice* de novidade e *símbolo* de inovação, pois são idealizadores de algo novo. Atentemos ao fato de Olodum, algo tipicamente brasileiro, vir entre os genuinamente estrangeiros, mostrando a brasilidade como *índice* do centro para onde as coisas convergem, numa perspectiva antropofágica. Também nos parece óbvio que a escolha por Henri Salvador não tenha sido aleatória, não só pela alusão à Bossa Nova, como também pelo sobrenome Salvador que nos remete à Roma Negra, à brasilidade etc., assim como Olodum e Pelourinho seriam *índice-símbolo* da baianidade — “esse termo pretende uma unidade de produção cultural, práticas cotidianas, ‘posturas’ ou ‘estilo’ do povo baiano, com características que não são encontradas na maior parte do estado, antes, são restritas a Salvador e ao Recôncavo” (BAIANIDADE) — conhecido e pela forma com a qual ironizava as pessoas tradicionais e conservadoras.

Ainda em relação a esses três versos, gostaríamos de falar da rima, algo que não segue qualquer padrão neste texto-musical. Os três versos formam uma rima emparelhada (AAA), mantendo o padrão vocálico da sílaba tônica, responsável por uma rima toante, ou seja, ocorre apenas coincidência da vogal, nesse caso, da vogal [o]. Para Monteiro, a vogal [o] representa “formas arredondadas” (1991, p. 101). Nesse sentido, podemos inferir como um processo cíclico, visto que a música é uma resposta a um interlocutor, embora não se estruture como um diálogo, no entanto, há a voz do *eu-lírico*, em sucessivos turnos. Sobre as noções de turno e tópico, atentamos aos esclarecimentos de Marcuschi (1977, p. 75 a 77):

Na conversação, o tópico, em geral, é desenvolvido por pelo menos duas pessoas. A condição inicial [...] é que um ato de fala deve ter alguma relação com o ato seguinte e, quando for o caso, com o anterior. Como a conversação se dá em turnos alternados e com vários falantes, é impossível fazer a coerência recair nas produções individuais apenas. [...] Na conversação, a perspectiva do desenvolvimento é múltipla; cada

turno pode colocar uma reorientação, mudança ou quebra do ponto de vista em curso; a repetição de conteúdos por parte de vários falantes não é redundante; asserir e confirmar são atos diferentes. [...] No geral, as conversações iniciam-se com o tópico que motivou o encontro. Se foi um encontro inesperado ele pode iniciar com a surpresa e passar para outro tópico logo em seguida. Fundamental aqui é que só se estabelece e se mantém uma conversação se existe algo sobre o que conversar, nem que seja sobre futilidades ou sobre o tempo, e se isto é conversado.

Ainda do ponto de vista da conversação, vemos que o diálogo é iniciado com um *Eu* que se repete ao longo do texto-musical, como marca de quem detém o turno e reafirma seu pensamento contrário ao interlocutor, mantendo uma postura dialética hegeliana com ele. Segundo Abbagnano,

Mas para Hegel a Dialética é “a própria natureza do pensamento” (*Enc.*, §11), visto ser a resolução das contradições em que se enreda a realidade finita, que como tal é objeto de intelecto. A Dialética é “a resolução iminente na qual a

unilateralidade e a limitação das determinações intelectuais se expressam como são, ou seja, como sua negação. Todo finito tem a característica de suprimir-se a si mesmo. A Dialética constitui, pois, a alma do progresso científico e é o único princípio através do qual a conexão imanente e a necessidade entram no conteúdo da ciência; nela também está, sobretudo, a elevação verdadeira e não extrínseca acima do finito” (*Ibid.*, §81). A Dialética consiste: 1º na colocação de um conceito “abstrato e limitado”; 2º no suprimir-se desse conceito algo “finito” e na passagem para o seu oposto; 3º na síntese das duas determinações precedentes, que conserva “o que há de afirmativo na sua solução e na sua transposição”. Hegel dá a esses três momentos os nomes, respectivamente, de intelectual, dialético e especulativo ou positivo racional. Mas a Dialética não é só o segundo desses momentos: é mais o conjunto do movimento, especialmente em seu resultado positivo e em sua realidade substancial. De fato, pela identidade entre racional e real, a Dialética é não só a lei do pensamento, mas a lei da realidade, e seus resultados não são conceitos puros ou conceitos abstratos, mas “pensamentos

concretos”, ou seja, realidades propriamente ditas, necessárias, determinações ou categorias eternas. Toda a realidade move-se dialeticamente e, portanto, a filosofia hegeliana vê em toda a parte tríades de teses, antíteses e sínteses, nas quais a antítese representa a “negação”, “o oposto” ou “outro” da tese, e a síntese constitui a unidade e, ao mesmo tempo, a certificação de ambas. (2000, p. 273)

A dialética hegeliana se processa em três momentos:

Primeiro seria a *Tese* — correspondência de uma ideia, um pensamento.

Segundo seria a *Antítese* — um pensamento diferente da tese, uma ideia contrária.

Terceiro seria a *Síntese* — uma conclusão da tese com a antítese, ou seja, após o debate de ideias, chegar-se-ia a uma conclusão resumida, no entanto, essa síntese passa a ser uma nova tese para uma outra dialética.

Observamos, então, que, na estrutura de diálogo de “Reconvexo”, a tese é a indignação do *eu-poético* em

relação às críticas feitas ao Brasil. A antítese são todos os argumentos que mostram uma brasilidade múltipla e rica culturalmente. A síntese são os versos que finalizam as duas estrofes: *Que não, que não e nem disse que na não*, na primeira e *Quem não é Recôncavo e não pode ser reconvexo*, na segunda.

Dessa forma, fica-nos claro que a estrutura dialética de Hegel pode ser aplicada a todos os campos do real, desde a aquisição do conhecimento até os processos históricos e políticos. Para o *eu-lírico* falta ao jornalista o conhecimento de nossa pluralidade cultural ou uma extrema má vontade em reconhecer a existência de nossa diversidade, embora esta seja real, e, se nos perfilharmos novamente em Hegel, “o real é racional e o racional é real” (2000).

Assim, podemos explicar este pensamento hegeliano desta maneira: a realidade é composta por nossa mente, e a própria consciência não é estática, ou seja, congelada, pois está sempre mudando e desenvolvendo novas categorias e conceitos, que determinam como nós vivemos o mundo, e isso é o que

faz com que o conhecimento sempre seja contextualizado. Em suma, a pergunta de fundo seria: “como se dá o conhecimento?” No nosso caso, cremos que a pergunta do *eu-lírico* seria: “Por que a recusa do conhecimento de nossa brasilidade?” Não temos essa resposta, pois o texto-musical apresenta apenas a fala do *eu-poético*.

Retomando a questão da rima, a expressividade fonoestilística da vogal [o], como indicador de formas arredondadas ou cíclicas, também pode ser vista como possibilidade desses elementos dialéticos (tese — antítese — síntese) se sucederem como um movimento em espiral, caso o interlocutor tivesse tido a oportunidade de resposta. Ou ainda, podemos entender como a brasilidade é cíclica no que tange às miscigenações culturais, sob um olhar antropofágico, as culturas se “embolam”, gerando um aspecto cultural peculiar, típico ao Brasil, ou seja, algo que não é mais de lá nem é igual ao de cá, como num disco de Newton em que as cores se misturam e ficam numa única totalidade.

Ainda em relação à expressividade fônica, salientamos a riqueza das assonâncias. *Areia do Saara* e *sereia Iara* formam quase um anagrama. Aliás, a vogal [a] é largamente empregada, nesta primeira estrofe. Segundo Martins, “a sonoridade do [a] presta-se à transferência para ideias de claridade, brancura, amplidão, alegria etc.” (1997, p. 30), o que corrobora a sensação de prazer do *eu-poético*, ao arrolar as brasilidades que ele representa (*Eu sou...*) e que também valoriza. Assim, temos *lança*, *Saara*, *dança*, *Iara*, *água*, *matriarca* e *risada*, além da contração *da*, sem contar as outras ocorrências do fonema [a], em posição pós-tônica. Apesar de a vogal intermediária [e] ser “mais neutra, discreta, não oferecendo expressividade marcante (MARTINS, 1997, p. 31), Caetano constrói uma rima rica em *ver* e *você*, cuja riqueza não se dá apenas no nível morfológico, mas no semântico: *Quem é você que nem chega a me ver?*

Passemos, então, à segunda estrofe!

*Eu sou um preto norte-americano forte / Com
um brinco de ouro na orelha*

Se, na primeira estrofe, Caetano inicia o verso, situando-se na Europa, em Roma, mais especificamente; na segunda estrofe, ele continua no Hemisfério Norte, porém do outro lado do Meridiano de Greenwich, situando-se nos Estados Unidos e identificando-se com o negro norte-americano, reafirmando, assim, seu caráter antropofágico cosmopolita. Observemos que, por estar mais engajado em seu discurso, o *eu-poético* se personifica, não é mais uma areia (como *índice* de insignificância), no melhor conceito do astrônomo Carl Sagan — “somos todos poeira das estrelas”—, mas um ser humano (como *índice-símbolo* de evolução): *um preto norte-americano forte*, com uma estrutura bem interessante, porém, antes de analisarmos as possibilidades, leiamos o que diz Mattoso Câmara: “Muitos [nomes] podem ser, conforme o contexto, substantivos ou adjetivos, ou seja, funcionar numa expressão como determinado ou como determinante, respectivamente (1985, p. 87)”.

Nesse sentido podemos entender *preto* e *forte* como determinantes de *norte-americano*, ou *forte* e *norte-americanos* como determinantes de *preto*, no

entanto, a maneira como entendemos o que é nome e o que são determinantes do nome, temos implicações semânticas distintas. Exemplificando, *preto*, como o nome, seria *índice* de superação, pois os Estados Unidos são um país com racismo institucionalizado em algumas regiões (vide *Ku Klux Klan*). *Norte-americano*, como o nome, seria *índice-símbolo* de cidadania, pois alguém cuja ascendência era estrangeira e escrava e hoje desfruta dos mesmos direitos daqueles que o escravizaram, e assim *forte* pode ser entendido como *índice* de porte físico ou como *índice* da força político-econômica dos Estados Unidos ou mesmo como *símbolo* de luta e resistência.

Atentemos ao que nos fala Mattoso Câmara:

Há um princípio básico, que consiste em atribuir ao último termo do enunciado o máximo valor informativo. [...]

É possível tanto a anteposição do adjetivo ao substantivo como a sua posposição.

A posposição é, entretanto, a pauta fundamental, porque a função usual do adjetivo é acrescentar um dado de

informação a respeito do substantivo; é essencialmente um elemento descritivo suplementar para a significação contida no substantivo.

Daí resulta um mecanismo sintático muito nítido, quando de dois nomes em sequência, como determinado e determinante, nenhum tem marca formal de adjetivo: a identificação do nome que funciona como adjetivo se faz pela sua colocação em segundo lugar. [...].

A anteposição do adjetivo é possível, mas está condicionada a uma certa obliteração da sua carga informativa. É tipicamente um recurso estilístico.

“Ou, em outros termos, a posposição do adjetivo é essencialmente denotativa, em contraste com a predominância de uma conotação, mais ou menos forte, que a anteposição do adjetivo implica. Compreende-se assim que adjetivos indicadores de predicados de fácil repercussão conotativa possam, à primeira vista, parecer indiferentes quanto à colocação. Mas essa impressão é falaz e não desce ao âmago do valor expressional da locução”. (1979, p. 250/1)

Após essa leitura do grande mestre linguista, apesar das duas possibilidades de leitura, tendemos a ver *norte-americano* como nome, nesse sintagma, e *preto* e *forte* como determinantes. Para embasar nossa escolha de leitura, buscamos, também, suporte em Lapa: “Um fato importante de estilo, sobretudo em português, é a posição do adjetivo qualificativo” (1991, p. 104), visto que a posição pode mudar o sentido do que queremos dizer. Lapa ainda aponta: “Podemos pois desde já enunciar esta regra de estilo em português: quando o adjetivo está logo depois do substantivo, tende a conservar o valor próprio, objetivo, intelectual; quando está antes, tende a embrandecer-se, adquirindo matização afetiva” (1991, p. 105). Assim, não nos causa espanto, Caetano ter anteposto o adjetivo *preto* e posposto o *forte*. A anteposição de *preto* indicaria uma conotação afetiva que concebe a qualidade expressa pelo adjetivo para além do nome a que se refere, ou seja, um recurso que tem curiosas aplicações estilísticas. Esse aspecto de valoração dos negros norte-americanos é confirmado no sintagma *com brinco de ouro na orelha*, uma vez que o uso de acessórios de ouro até hoje é tido como *índice* de

demonstração de *status* social. Inferimos, também, que a escolha pelo *preto norte-americano* não foi aleatória — Paulo Francis morava em Nova Iorque —, e isso seria *índice* da ideia de que as lutas pela igualdade de classes e direitos também poderiam ser profícuas no Brasil tal como foram nos Estados Unidos.

Como o fizera, na primeira estrofe, o *eu-poético* parte da identificação estrangeira para a identificação de sua terra:

Eu sou a flor da primeira música / A
mais velha / A mais nova espada e
seu corte

Rei diz que “nos anos 80, o universo musical brasileiro se vê invadido por uma legião de novos cantores, mas principalmente de novas bandas e grupos, que se dividiam em *rock*, *pop*, *new wave*, *soul* e outras categorias” (2011, p. 100), e Caetano reafirma isso, ao mostrar uma ideia, uma percepção de que a música brasileira atravessava um momento novo, rompia barreiras, após 20 anos de censura, alcançava novos

públicos, importava novos ritmos — *pop*, *new wave*, *soul* — e adaptava-os ao jeito brasileiro de compor, logo a música popular brasileira merecia ser respeitada. E nisso consiste uma das leituras possíveis a antítese entre *a música mais velha* e *a mais nova espada*.

Ao dizer *eu sou a flor da primeira música*, *a mais velha*, ele se situa como um dos expoentes de uma das muitas manifestações musicais brasileiras: a Tropicália, sendo ele próprio um dos responsáveis pelo surgimento do movimento tropicalista. No entanto, uma composição do mesmo ano nos leva a entender que ser a *flor da primeira música* é, também, uma alusão à Dona Canô, mãe de Caetano Veloso, na música “Jenipapo absoluto”.

Sobre essa letra de música, Caetano escreveu:

Fala de Santo Amaro, como tantas outras. Há duas citações: a primeira é “aquele que considera”, que cita letra e melodia de uma canção de Ataulfo Alves [samba em parceria com Américo Seixas, em 1947]; a segunda é “Rosa também”, que recupera letra e melodia de “Mané fogueteiro” [Samba-canção de João

de Barro, de 1934], um sucesso com Augusto Calheiros. [...].

Mas a canção me emociona por outras coisas também. Primeiro, o jeito como aparece meu pai: “Onde e quando é jenipapo absoluto? / Meu pai, seu tanino, seu mel”. Eu adoro isso.

[...] Outro dado que me emociona é que essa canção fala de minha identificação com meu pai mas declara, em seguida, que “minha mãe é minha voz”. (VELOSO, 2003, p. 43, 44)

Então, podemos ver que as músicas antigas, cantadas por sua mãe, influenciaram Caetano, que acabou por mesclar certos elementos sonoros de antigas manifestações musicais brasileiras com tendências mais modernas, criando-se, assim, um estilo muito peculiar em suas composições. No entanto, Caetano Veloso não se afasta de suas raízes, visto que a música brasileira é muito famosa por sua harmonia e por seu ritmo. Ritmo este herdado — ou absorvido — da música africana, visto que esta é basicamente rítmica.

Leiamos sobre o conceito de rimo, retirado do Wikipedia:

A vida do homem é cercada de acontecimentos rítmicos o tempo todo. Começando na gestação, com o bater do coração, depois com outras frequências biológicas, como as do respirar, piscar os olhos, caminhar, os acontecimentos repetidos de sono e vigília.

As frequências biológicas do próprio corpo foram fundamentais para as noções de tempo e a criação do relógio, bem como no desenvolvimento de artes relacionadas ao tempo, como a música, a poesia, a dança.

Nesse sentido, ritmo também pode ser visto como *índice-símbolo da flor da primeira música*, se entendermos que o ritmo é a base da música, posto que não existe música sem ritmo. Nossa música representa, então, mais uma marca genuína de brasilidade, por seu caráter miscigenado, que, num ato antropofágico, ingeriu as diferentes culturas e “regurgitou” um som único, cujo valor expressional-semântico é muito explorado por Caetano, neste texto musical. Começemos com as sinestésicas expressões *a sombra da voz* (v. 6) e *meu som te cega* (v. 9). A audição está representada nas palavras *voz* e *som*, no entanto, há de se observar que na palavra

sombra, também há *som*, em seu radical. Nessas passagens, podemos inferir que é a voz do *eu-lírico* que emerge em defesa das brasilidades e contra as falas de Paulo Francis.

Seguindo essa linha de raciocínio, observamos que o ritmo deste poema musical é marcado por diferentes sons:

Palavra ou expressão	Verso	Efeito de sentido possível
<i>vento</i>	1	<i>Índice</i> de som da natureza, relacionado ao fenômeno do Siroco.
<i>automóveis</i>	2	<i>Índice</i> de som das grandes cidades.
<i>Sereia / Iara</i>	3/4	Ambas as personagens mitológicas têm um canto de sedução. São <i>índice-símbolos</i> de tradição popular, de folclore.
<i>Água e folha</i>	5	<i>Índice</i> de som da natureza.
<i>Henri Salvador</i>	10	<i>Índice</i> de música, de Bossa Nova, <i>símbolo</i> de brasilidade.
<i>Olodum</i>	11	<i>Índice</i> de música, de herança afro mesclada aos nossos ritmos, <i>símbolo</i> de brasilidade
<i>risada</i>	12	Som do riso, <i>índice</i> de alegria, satisfação.
<i>Preto norte-americano forte</i>	14	<i>Índice</i> da voz negra estadunidense e da luta por seus direitos (Cf. Martin Luther King e Malcolm X, por

		exemplo).
<i>livros</i>	19	São muitas as leituras possíveis: <i>índice</i> do som do ato de folhear o livro; <i>símbolo</i> dos ecos produzidos, na mente, pelo que é lido etc.
<i>novena</i>	23	O som baixo e uníssono, na repetição das rezas, que caracteriza as novenas. É <i>índice</i> de religiosidade.
<i>Beija-Flor</i>	24	<i>Índice</i> de música, do ritmo e do som ímpares das Escolas de Samba, <i>símbolo</i> de brasilidade
<i>Bobô</i>	25	<i>Índice</i> dos sons dissonantes de uma partida de futebol, entre gritos, xingamentos, cantares da torcida. Apesar de origem inglesa, o futebol é tido como uma das paixões nacionais, logo também é merecedor de voz.

No entanto, o som não é o único sentido explorado nesta letra de música, todos os cinco sentidos o são. Vejamos:

Sentido	Exemplo	Verso
Audição	<i>Sou a sombra <u>da voz</u> da matriarca da Roma negra</i>	6
	<i><u>Meu som</u> te cega, careta, quem é você?</i>	9
	<i>Eu sou a flor da <u>primeira música</u></i>	16
Olfato	<i>Eu <u>sou a flor</u> da primeira música</i>	16
	<i>Sou o cheiro dos livros desesperados</i>	19
Tato	<i>Você não me pega</i>	7

	<i>A mais nova espada e seu corte</i>	18
Visão	<i>Você nem chega a me ver</i>	8
	<i>Seu olho me olha mas não me pode alcançar</i>	21

E onde está o paladar? O paladar é metafórico, é resultado de uma visão antropofágica, que mostra, em “Reconvexo”, a brasilidade como um efeito da miscigenação de múltiplas culturas. A degustação de toda essa mistura formou a nossa cultura. “Reconvexo” é, portanto, uma letra para se sentir além dos sentidos!

Retomando, então, a antítese que encerra estes versos — *Eu sou a flor da primeira música / a mais velha / A mais nova espada e seu corte* —, não nos podemos furtar em observar que tal recurso é construído entre duas sentenças em paralelismo: ambas são estruturas nominais e ambos os adjetivos — *velha* e *nova* — estão precedidos pelo advérbio de intensidade *mais*, tendo como marca de diferença a posição: em *música* vem posposto; em *espada*, anteposto. A expressão *mais velha* finaliza a ideia, já *mais nova* a inicia; logo, refletem-se efeitos de sentido e estilísticos, nessa antítese,

pois há intenção na escolha do posicionamento dos adjetivos.

A mais nova espada e seu corte pode ser *símbolo* de “divisor das águas” (*corte*) entre a música antiga e as novas mudanças que ocorriam na MPB, àquela época, e também pode ser *índice* de ruptura com o discurso polêmico de Paulo Francis, que não valorizava a mudança pela qual a música brasileira vinha passando. Nesse sentido, o *eu-lírico* é a *espada*, não apenas como objeto, mas como a função dele: o *corte*, ou seja, ele é algo que está dentro de algo — como em *sombra da voz e flor da primeira música* —, mas não é apenas algo, ele representa esse algo em ação, ou até mesmo, a própria ação: a coragem de romper paradigmas. Não é simplesmente um ato de ostentação, ao, metaforicamente, empunhá-la, a ação transcende o gesto; por isso ele é *o vento que lança a areia do Saara, a sereia que dança, a mais nova espada* etc. E o *eu-poético* continua sua reafirmação, personificando objetos em atos:

Sou o cheiro dos livros desesperados

Numa tentativa de mostrar como os valores de seu interlocutor estão equivocados, Caetano cria uma hipálage, com valor *indicial*, associando a *livros* uma particularidade que pertence, semanticamente, a outra palavra. Assim, *desesperados* não são os livros, é o próprio *eu-lírico* que se encontra desesperado com as críticas que ouve sobre o Brasil e, paralelamente, critica, também, a falta de visão e de tato que muitos estrangeiros têm em relação às questões profundas do Brasil, como espiritualidade, riquezas naturais, ritualidades etc. Os livros, representariam, portanto, todo o registro de nossas tradições, de nossa literatura, como *índices-símbolos* de nossa cultura. Assim, podemos entender que, devido ao seu estado de desespero, o *eu-poético* “explode” em um grito: *Sou Gita Gogoia*

Sobre a “explosão” do *eu-lírico*: elegemos tal item lexical, pois o predicativo do sujeito, nesse verso, é formado por palavras com consoantes oclusivas, que, “pelo seu caráter explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos secos, de batidas, pancadas, passos pesados” (MARTINS, 1997, p. 34). Morier também afirma que as “explosivas surdas convêm à ideia de força

moral, de oposição vigorosa” (1998, p. 265, tradução livre). Esses efeitos fonoestilísticos apenas ratificam o estado emocional do *eu-poético*, entretanto, esse verso apresenta outros valores semântico-estilísticos. Começamos pelo significado *Gita*, recolhido nos “Comentários” do tradutor de nossa edição do livro *Bhagavad Gītā*: “A palavra feminina “*Gītā*” (pronuncia-se “guita”) significa um canto solene, ou seja, um cântico ou canção solene. “*Bhagavad Gītā*”, portanto, se traduz por “canção do senhor”. O termo *Bhagavān*, na *Gītā*, refere-se exclusivamente a Kṛṣṇa. [...]” (VYĀSA, 2018, p. 8, 9).

Antes de começarmos nossas elucubrações estilístico-semióticas acerca desse verso, convém mostrar, apenas para nos situar, as duas letras que compõem o predicativo do sujeito *Gita Gogoia*.

Passemos à primeira música, “Gita”:

1	Eu, que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando Foi justamente num sonho que Ele me falou	30	Por que você me pergunta? Perguntas não vão lhe mostrar Que eu sou feito da terra Do fogo, da água e do ar
5	Às vezes você me pergunta Por que é que eu sou tão		Você me tem todo dia Mas não sabe se é bom ou

	calado Não falo de amor quase nada Nem fico sorrindo ao teu lado		ruim
10	Você pensa em mim toda hora Me come, me cospe, me deixa Talvez você não entenda Mas hoje eu vou lhe mostrar	35	Mas saiba que eu estou em você Mas você não está em mim
15	Eu sou a luz das estrelas Eu sou a cor do luar Eu sou as coisas da vida Eu sou o medo de amar		Das telhas, eu sou o telhado A pesca do pescador A letra A tem meu nome Dos sonhos, eu sou o amor
20	Eu sou o medo do fraco A força da imaginação O blefe do jogador Eu sou, eu fui, eu vou (Gita! Gita! Gita! Gita! Gita!)	40	Eu sou a dona de casa Nos pegue-pagues do mundo Eu sou a mão do carrasco Sou raso, largo, profundo (Gita! Gita! Gita! Gita! Gita!)
25	Eu sou o seu sacrifício A placa de contramão O sangue no olhar do vampiro E as juras de maldição	45	Eu sou a mosca da sopa E o dente do tubarão Eu sou os olhos do cego E a cegueira da visão
	Eu sou a vela que acende Eu sou a luz que se apaga Eu sou a beira do abismo Eu sou o tudo e o nada	50	É, mas eu sou o amargo da língua A mãe, o pai e o avô O filho que ainda não veio O início, o fim e o meio O início, o fim e o meio Eu sou o início, o fim e o meio Eu sou o início, o fim e o meio

E agora a segunda música, “Fruta gogoia”:

1	<i>Eu sou uma fruta gogoia Eu sou uma moça Eu sou calunga de louça Eu sou uma joia</i>	10	<i>Eu sou a tirana boia Eu sou o mar Samba que eu</i>
---	--	----	---

- | | | |
|---|--|---|
| 5 | <i>Eu sou a chuva que moia</i>
<i>Que refresca bem</i>
<i>Eu sou o balanço do trem</i>
<i>Carreira de troia</i> | <i>ensaiar</i>
<i>Mestre não oia</i>

<i>Êoh-êoh</i> |
|---|--|---|

Inúmeras podem ter sido as razões pelas quais Caetano Veloso tenha elegido essas duas letras para figurar nesse verso: a expressividade fônica, conforme dissemos anteriormente; uma homenagem a Raul Seixas que morrera no mesmo ano da composição da música, 1989; o fato de os dois intérpretes dessas músicas serem baianos, Raul Seixas e Gal Costa; a própria afirmação de Caetano em relação à estrutura “eu sou... eu sou... eu sou...”, como uma lista de ações, atos e representações; afinal isso está presente nos três textos musicais citados.

“Gita” está dividida em treze estrofes, sem obedecer a uma estrofação específica. O dístico que compõe a primeira estrofe é a fala do próprio Raul Seixas — *Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando / Foi justamente num sonho que Ele me falou* — e as doze seguintes são declarações de Deus sobre a

Sua pessoa, Sua criação e o que Ele representa no/para o mundo. Assim, temos um cabalístico número doze que é *índice* de uma realização, de um ciclo concluído — o total de meses que forma o ano. No Tarô, “o Enforcado (XII) assinala o fim de um ciclo, seguido pela Morte (XIII), que tem o sentido de renascimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 349). O plano astral, astronômica e astrologicamente, é dividido em doze constelações. Na cultura iorubá, o número doze representa a justiça (OMINARÊ, 2002, p. 34). Doze também são os Apóstolos de Cristo.

A letra de “*Gita*” foi inspirada na leitura do décimo capítulo — “Poder” ou “O yoga do poder” —, quando Arjuna pergunta ao primo quem seria ele, isto é, como o povo hindu reconheceria a divindade de Kṛṣṇa? As respostas de Kṛṣṇa a essa indagação serviram como inspiração para Raul Seixas, como podemos observar quando Kṛṣṇa diz: *Entre as estrelas sou a lua* (VYĀSA, 2018, p. 165, v. 21); *entre os animais selvagens sou o leão* (*id.*, p. 167, v. 30); *dos peixes eu sou o tubarão* (*id.*, p. 167, v. 31); *eu sou o início, o meio e o fim* (*id.*, p. 165,

v. 20 e p. 167, v. 32); das sílabas sou o “a” (*id.*, p. 167, v. 33) etc.

Entendemos, portanto, porque Raul Seixas optou por usar, em boa parte desta letra de música, o termo *eu sou*. Seria como uma pretensa forma de sentir a manifestação de Deus dentro de si mesmo, prática hodierna muito difundida por algumas correntes esotéricas e espiritualistas: uma comunhão com todas as forças telúricas, cósmicas, transcendentais etc.

Já “Fruta gogoia” é uma canção do folclore baiano que foi gravada por Gal Costa. Sobre essa gravação, Veloso escreveu: “Gal tinha ficado no Brasil como uma espécie de representante do grupo baiano tropicalista. Seu *show* ‘Fa-tal (Gal a todo vapor)’, dirigido por Waly, era o dínamo das energias criativas brasileiras — e todos os artistas, cineastas, jornalistas e jovens reconheciam isso” (1997, p. 447). Temos, então, mais uma possibilidade para a escolha desse texto musical: seu viés tropicalista.

Houaiss traz a definição de “gogoia” como “1. Planta da flora brasileira não identificada cientificamente

2. Fruto dessa planta” (2009, p. 976). Os baianos, popularmente, chamam-na de “melancia de praia”, todavia, não cremos ser essa provavelmente a intenção significativa de fruta, propriamente dita. As letras de música que compõem o cancioneiro popular, via de regra, estão sempre imbuídas de um duplo sentido. Observando-se as autoafirmações da letra dessa canção do folclore baiano, é possível arriscar *índices* significativos para “gogoia”: exótica, exuberante, tropical etc., porém, se levarmos para o âmbito da personificação, teríamos *índices* de sedução, de caráter sexual, de malícia etc., bem pertinente ao cancioneiro popular nordestino.

Nesse sentido, podemos inferir que *Gita Gogoia* encerra um paradoxo, pois *Gita* representaria o céu, *índice* de religiosidade, logo, o sagrado; *Gogoia* representaria a terra, é uma planta, porém, também pode ser entendida com apelos sexuais, logo é profana. Justifica-se, assim, a explosão do *eu-lírico*. Ele é paradoxal, ele é a mescla de diferentes culturas, ele é miscigenado, e isso o caracteriza como um brasileiro que entende a sua brasilidade e a defende.

Como curiosidade, por uma dessas coincidências inexplicáveis, um aspecto místico também se faz presente nesses textos musicais: o número treze é uma interseção entre eles. Observemos: “Reconvexo” tem duas estrofes de treze versos; “Gita” tem treze estrofes e “Fruta gogoia” tem treze versos. Conforme dissemos anteriormente, no Tarô, o 13 é o número do arcano “A Morte”, que também pode ser entendido como *índice* de renascimento, ou seja, essa carta representa a necessidade de mudanças em nossas vidas e de saída da nossa zona de conforto, para um melhor entendimento do mundo e de nós mesmos. Coincidência ou não, a reunião de três músicas com esse cabalístico número seria *índice* da “explosão” do *eu-lírico* e *símbolo* de mudanças, especialmente no que tange às críticas de Paulo Francis, isto é, urge que se tenha um outro olhar para o Brasil e para as brasilidades.

Curiosamente, coincidência ou não, o verso *Sou Gita Gogoia* é o sétimo verso da estrofe, ou seja, é o meio da estrofe, funcionando como um divisor. Após arrolar como está inserido na brasilidade, o *eu-lírico*

“explode” e, fazendo um paralelismo com a primeira estrofe, no que concerne à visão, ele diz:

Seu olho me olha, mas não me pode
alcançar

Não tenho escolha, careta, vou
descartar

Logo no verso inicial, o *eu-lírico* retoma a exploração dos sentidos humanos e alfineta Francis, mais uma vez. Como a letra, anteriormente, afirmasse ser *um som que cega*, seu interlocutor olha, porém não alcança, não vai além, para compreender a complexidade da cultura e das misturas do Brasil, que caracterizam nossa brasilidade. Como consequência indelével de uma “explosão”, o *eu-poético* “surta”: *Não tenho escolha, careta, vou descartar*, e esse descarte, de imediato, refere-se a todos aqueles que não conhecem a fundo o Brasil — ou fingem não conhecer ou se recusam a ver — e querem sair difamando o país aos quatro ventos, então, como reação, ele descarta. Observemos que o *careta*, nessa estrofe, é diferente do da primeira. Se, na primeira ocorrência, referia-se a uma brincadeira da tradição regional nordestina; na segunda ocorrência, é outra marca

de regionalidade: a linguística, pois utiliza o item lexical *careta* como gíria, significando tradicional, conservador etc. É o mesmo *careta* de “Vaca profana”!

Conforme pudemos observar, ao longo de nossa leitura, “Reconvexo” aponta referências a diversos *ícones-símbolos* culturais que compõem a nossa brasilidade e questiona os *caretas*. Cabe aqui o valor polissêmico desse vocativo (Optamos pelo termo *polissemia*, mais usual em estudos semânticos, entretanto, retoricamente, esse duplo uso da palavra *careta* encerra uma figura de linguagem chamada *antanáclase* que *consiste na repetição de palavras homônimas ou de uma mesma palavra tomada em acepções diversas* — REI, 1989, p. 8 —), pois, em ambas as ocorrências, seu interlocutor não o alcança em visão: *Você não me pega / Você nem chega a me ver*, na primeira estrofe; *Seu olho me olha, mas não me pode alcançar*, na segunda. Mais uma vez, a sinestesia se faz presente: *tato* (pegar e alcançar) e *visão* (ver e olhar). Mas quem seriam, de fato, os *caretas* da segunda estrofe? Na verdade, seriam todos aqueles que não estão prontos

para admirar as coisas simples do Brasil, pois, apesar de simples, são belíssimas e retratam os costumes e as tradições do povo brasileiro, isso é o que *eu-lírico* aponta logo a seguir:

Quem não rezou a novena de Dona
Canô / Quem não seguiu o mendigo
Joãozinho Beija-Flor / Quem não
amou a elegância sutil de Bobô

Mantendo um paralelismo com a primeira estrofe, Caetano enumera, mais uma vez, três nomes que realizam fatos relacionados à nossa cultura, diferenciando, no entanto, a nacionalidade. Se, na primeira estrofe, eram nomes ligados à cultura estrangeira; na segunda, são pessoas genuinamente brasileiras; são, portanto, *índices-símbolos* de brasilidade.

Dona Canô, mãe de Caetano e Bethânia, com suas novenas, seria *índice* de religiosidade, algo bastante explorado neste texto musical, aliás, múltiplas religiosidades, e elas são *índice* de brasilidade, visto que, por o Estado ser laico, a Constituição faculta o direito de liberdade de credo religioso a se professar, e, no Brasil, há muitas religiões distintas. Acreditamos que a escolha

por D. Canô não seja aleatória, seja pela possível leitura de *a flor da primeira música*, seja pelo conceito de mãe, já que, na primeira estrofe, ele cita mãe Aninha, ou seja, duas mães, a do Candomblé e a do Catolicismo.

Já Joãozinho Beija-Flor, uma junção de Joãozinho Trinta com Beija-Flor, foi um carnavalesco maranhense cujo trabalho revolucionou o jeito de se fazer carnaval, no Rio de Janeiro, sobretudo na GRES Beija-Flor. O adjetivo *mendigo* é uma referência ao célebre enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, da Beija-Flor, de 1989, ano da composição de “Reconvexo”. Samba é *índice* de brasilidade.

E Bobô, Raimundo Nonato Tavares da Silva, baiano, atacante que surgiu pelos gramados do Brasil, no início da década de 1980, e que ajudou a levar o tricolor baiano ao tricampeonato estadual (de 1986 a 1988) e ao título do Campeonato Brasileiro, em 1988, ano anterior à composição desta letra. Caetano reverencia o futebol de Bobô, ao dizer *amou a elegância sutil*, notemos as escolhas pelos itens lexicais que compõem o sintagma, pois são todos valorativos, impregnados de afetividade,

logo são *índices* dessa reverência. Além de ter sido um dos maiores ídolos da torcida do Esporte Clube Bahia, Bobô fez todos voltarem os olhos para o grande futebol jogado pelo Bahia, àquela época, não mais aquela exclusiva ênfase no futebol do eixo Rio-São Paulo. Futebol também é *índice* de brasilidade.

Atentemos, ainda, ao fato de que, na segunda estrofe, como resultado de uma visão antropofágica, Caetano não elenca pessoas apenas brasileiras, todas são nordestinas, mostrando ao seu interlocutor que o Nordeste também tem seu valor, como disseminador de culturas. Além disso, os nomes — Canô, Beija-Flor e Bobô — são formados por consoantes oclusivas que, segundo Morier, “convêm à evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos ligados às ideias de força e intensidade” (1998, p. 265, tradução livre). Sugestões sonoras bastante pertinentes com os *índices* que evocam e representam. Ainda em relação ao paralelismo com a primeira estrofe, Caetano repete o mesmo tipo rímico (AAA), mantendo as rimas agudas, tal qual está na

primeira estrofe. Sobre os efeitos estilísticos dos versos agudos, assim teoriza Carvalho:

Em cada palavra o valor acentual é o da última sílaba (em palavra aguda, como, por exemplo, *implicitar*), ou da penúltima sílaba (em palavra grave como *implicitava*) ou da antepenúltima sílaba (em palavra esdrúxula como *implícito*), porque essas sílabas se fazem distinguir das anteriores em razão de se lhes suceder ou o silêncio (na palavra aguda), ou uma sílaba branda (na palavra grave) ou duas sílabas brandas (na palavra esdrúxula). (1991, p. 19)

Como um descarte ao *careta*, Caetano usa esses três versos como argumentos, para não aceitar as críticas feitas por Paulo Francis, visto que o jornalista não sentiu o vislumbre que tudo isso causou às pessoas no Brasil, não vivenciou nenhuma dessas emoções. Interessante de se observar é que a mesma vogal — [o] — que fora utilizada, para a construção do padrão rímico, como um processo cíclico e repetitivo, muito comum às novenas. Além disso, mantém a mesma tonicidade dos versos, Carvalho também fala dos efeitos de sentido dessa

possível escolha: “as sílabas *átonas* (sem acento tônico) [...] equivalem a sílabas de transição, de descaimento suave da voz para o silêncio. Tanto que os versos terminados com palavra aguda prolongam-se, quando cantados” (1991, p. 17). Então, após o silêncio prolongado que os versos agudos costumam implicar, com o intuito de levar o seu interlocutor à reflexão, o *eu-poético* lança seu argumento final: *Quem não é Recôncavo e não pode ser reconvexo*

Começemos por “reconvexo” que, curiosamente, é o título deste texto musical e, usando uma epanalepse estendida — epanalepse: *figura que consiste na repetição da mesma palavra ou expressão no começo e no fim do verso ou período* (REI, 1989, p. 16) — também é a última palavra da letra da música, tornando-se, assim, algo cíclico, bem inserido no campo semântico dos conceitos físicos de côncavo e convexo. Temos, assim, não só um jogo semântico, como também um olhar de crítica, no que tange à visão de mundo, e, principalmente acerca das críticas de Paulo Francis em relação ao Brasil. O fato de a palavra ser um neologismo já é *índice* dessa

necessidade de mudança de pensamento, de reinvenção, pois há de se ver o país com outros olhos, por isso o interlocutor *nem chega a ver ou olha, mas não pode alcançar*, pois não tem essa percepção do novo, que é resultado de uma mescla de culturas.

Retomando o conceito físico das lentes, existem pessoas que enxergam situações sob uma lente côncava (do interior de um círculo, visto que sua superfície tem uma curvatura para dentro), e outras sob uma lente convexa (do exterior de um círculo, visto que sua superfície tem uma curvatura para fora), Caetano, no entanto, não se limita apenas a isso, ele, por meio de uma prefixação, acrescenta o prefixo {re-} antes das palavras, inventando uma, ressignificando-as, como *índice* de uma possível explicação para aquelas pessoas que, além de não conseguirem enxergar o interior nem o exterior das outras pessoas ou situações, jamais conseguiriam ter uma visão mais ampla sobre o mundo, visto que as lentes convexas geram uma “Imagem virtual, menor que o objeto e direita. O espelho convexo conjuga, de um objeto real, uma imagem sempre virtual (‘atrás’ do

espelho). Devido ao fato de seu campo visual ser maior do que o do espelho plano, o espelho convexo é usado como retrovisor de motocicleta ou de grandes veículos” (FILHO *et al*, 1984, p. 97).

Por isso, o uso do prefixo, com uma ênfase na repetição, não é só isso, é isso repetido, uma alusão à necessidade de um olhar diferenciado para a sua própria cultura, um olhar para aqueles que não conseguem enxergar a si mesmos e, por isso, são incapazes de reconhecer e enaltecer a riqueza dos demais, isto é, os “caretas”, que sequer podem ser “reconvexos”, pois não podem alcançar o que está “atrás do espelho”. Outra justificativa para o uso do prefixo {re-}: segundo a Enciclopédia *Exitus*, “o **microscópio** é composto de duas lentes convergentes — como também são conhecidas as lentes convexas —, na verdade, o microscópio é a sobreposição dessas duas lentes convexas” (1982, p. 192), ou seja, ser reconvexo é ter um olhar microscópico para o Brasil e suas brasilidades. Um olhar atento, minucioso, com ares de ciência, não de “achismos”.

Reconvexo, portanto, não seria apenas uma antítese para o Recôncavo.

O Recôncavo é uma referência à região da Bahia, no entorno da Baía de Todos os Santos, também conhecido por Recôncavo Baiano, abrangendo inúmeros municípios, dentre eles, Santo Amaro da Purificação, local de nascimento de Caetano Veloso. Também não nos parece aleatório o ritmo da música ser um samba, pois “A região foi o berço do samba de roda, tendo sido o lugar onde, por volta de 1860, teriam surgido as primeiras manifestações do gênero musical, recentemente proclamado como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO”.

Como o fizera, poucos anos antes de compor “Reconvexo”, Caetano, intertextualmente, dialoga com a música “Língua”, seja pela carga crítica a Francis naquela e a Heidegger (que afirmou só ser possível filosofar em alemão) nesta, seja pela valoração de suas heranças culturais, no caso a língua portuguesa falada no Brasil e o olhar para as brasilidades, buscando as

possíveis significações para Recôncavo e medo (cabe aqui um sentido mais social, ou seja, do povo dessa região descobrir a sua força, como um coletivo). E esse medo é tão grande, que Caetano utiliza-se de uma epizeuxe — *enfileiramento de palavras repetidas* (REI, 1989, p. 19) — polissindética, como que se a repetição fosse *índice* de um eco interior de seu próprio medo, a partir da descoberta do que significa ser Recôncavo:

Se você tem uma ideia incrível / É
melhor fazer uma canção / Está
provado que só é possível / Filosofar
em alemão / Blitz quer dizer corisco
/ Hollywood quer dizer Azevedo / E
o Recôncavo, e o Recôncavo, e o
Recôncavo / Meu medo! “Minha
pátria é minha língua”

Finalizando, porém não concluindo, visto que as leituras ainda podem ser muitas, ser Recôncavo vai além do berço de nascimento, é a identificação com a sua gente, com a sua cultura e com a luta pela sobrevivência e pelos direitos, visto que o “Recôncavo baiano é uma região brasileira de enorme influência africana. Para ali foram trazidos milhares de escravos, sobretudo para trabalharem na produção de cana de açúcar”

(RECÔNCAVO). Nesse sentido, entendemos por que o *eu-lírico* afirma que *quem não é recôncavo não pode ser reconvexo*.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2000.
- CARVALHO, Amorim de. **Tratado de Versificação Portuguesa**. 6 ed. Coimbra: Almedina. 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COSTA, Gal. “Fruta Gogoia”. In **Fa-tal** (Gal a todo vapor). CD Philips nº 514.991-2, f. 1, 1993.
- DONATO, Hernâni (1973). **Dicionário das Mitologias Americanas**. São Paulo: Cultrix.
- EXITUS Enciclopédia. 7 ed. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1982, v. 8.
- FILHO, Avelino ALVES; oliveira, Edson Ferreira de; ROBORTELLA, Luís de Campos. **Física: terminologia e óptica geométrica**. São Paulo: Ática, 1984, v. 2.
- FONSECA, Heber (1995). **Caetano, Esse Cara**. 4 ed. Rio de Janeiro: Revan Ltda.

- GUIMARÃES, Ruth (1986). **Dicionário de Mitologia Grega**. São Paulo: Cultrix.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARCUSCHI, Luis Antônio. **Análise da Conversação**. 3 ed. São Paulo Ática (Série *Princípios*), 1997.
- MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. **História e Estrutura da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1979.
- _____. **Estrutura da Língua Portuguesa**. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Iniciação à Estilística**. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora, 1997.
- MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística**. São Paulo, Ática (Fundamentos), 1991.
- MORIER, Henri. **Dictionnaire de Poétique e Réthorique**. 5 ed. Paris: PUF, 1998.
- OMINARÊ, Babalorixá. **Candomblé de Keto (Alaketo)**. 6 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- REI, Claudio Artur O. **Etimologia das Figuras de Linguagem**. Monografia de conclusão de graduação. Rio de Janeiro: UERJ, 1989.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reivencões da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

ROMEU, Gabriela. **Terra de Cabinha**: pequeno inventário da vida de meninos e meninas do sertão. São Paulo: Petrópolis, 2016.

SEIXAS, Raul. “Gita”. In **Gita**. LP Philips nº 639.113, l. B, f. 6, 1974.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. **Letra só**: sobre as letras (organização e notas Eucanaã Feraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VYĀSA, Kṛṣṇa Dvaipayana. **Bhagavad Gītā** (tradução e notas por Carlos Eduardo G. Barbosa). São Paulo: Mantra, 2018. Versão bilíngue: sânscrito/português.

ZANATTA, Igor Fernando Santini *et al.* **Climatologia**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2016.

Sites

BAIANIDADE.

<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/BAIANIDADE.pdf>

(Visitado em 26/09/2021)

RECÔNCAVO.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rec%C3%B4ncavo_baiano (Visitado em 10/10/2021)

REI, Claudio Artur O. “Ultraje a Rigor: irreverência, crítica & humor”. In http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/coloquio_dialogos_intersemioticos_1.pdf (Visitado em 02/10/2021)

SAGAN, Carl.
<https://www.google.com.br/amp/s/revistagalileu.globo.com/amp/Ciencia/Espaco/noticia/15/03/12-reflexoes-que-vao-te-introduzir-ao-pensamento-de-carl-sagan.html> (Visitado em 02/10/2021)

BIODATAS

CLAUDIA MOURA DA ROCHA possui graduação em Letras-Português/Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1995), mestrado em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005) e doutorado em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013). Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor I da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: língua portuguesa, humor verbal ou linguístico, educação, humor e riso e alegria na educação. Contato: claudiamoura@infolink.com.br

CLAUDIO ARTUR O. REI é Doutor e Mestre em Língua Portuguesa pela UERJ, instituição na qual também cursou a graduação e a especialização. Professor do Ensino Médio desde 1990, na rede particular, professor do Ensino Fundamental desde 1994, na rede pública, e professor do Ensino Superior, na Universidade Estácio de Sá, de 2000 até 2017, com a função de professor adjunto. Desenvolve pesquisas na área de Estilística, com subsídios em Semântica e Semiótica voltada para uma modalidade funcional em que se discutem as escolhas lexicais, a partir das variantes

eleitas a serem aplicadas. Participa, também, de congressos, nacionais e internacionais, nos quais expõe seus trabalhos e resultados de suas pesquisas. Também acumulou a função de coordenador do curso de Letras, na UNESA, por seis anos, de 2010 a 2016. Membro do Grupo de Pesquisa SELEPROT — Semiótica, Leitura e Produção de Texto da UERJ. Contato: arturrei@uol.com.br

CLAUDIO CORREIA é Professor associado da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Linguística pela UERJ. Líder do grupo GEMADELE - Elaboração e análise de material didático para o ensino de língua estrangeiras/adicionais (base CNPq). Membro do grupo SELEPROT – Semiótica, Leitura e Produção de Textos (base CNPq). Membro da Redeciep - Rede Brasileira de Pesquisa em Semiótica Peirceana. Coordenador dos projetos de pesquisa “Semiótica aplicada ao desenvolvimento de estratégias de comunicação visual em materiais didáticos e instrumentos sógnicos para a comunidade acadêmica surda (COPES/UFS) e “As estratégias dos signos nos processos de significação e de representação dos ecossistemas em catálogos virtuais: um estudo comparativo (COPES/UFS)”, e coordenador do projeto de ensino “Fenomenologia Semiótica aplicada ao Design de Atividades”. Contato: claudiomanoelcorreia@gmail.com

DARCILIA SIMÕES é Professora Titular de Língua Portuguesa do Instituto de Letras - DEPTO LIPO - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Aposentada). Membro da Associação Internacional de Linguística do Português - AILP. Parecerista ad hoc do CNPq, da Capes, da UFPE etc. Professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás - Câmpus Cora Coralina. Pós-doutora em Linguística (UFC, 2009) e em Comunicação & Semiótica (PUC-SP, 2007); Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ, 1994), Mestre em Letras (UFF, 1985). Líder do Grupo de Pesquisa Semiótica, Leitura e Produção de Textos (SELEPROT). Coordenou na UERJ, os seguintes projetos de Extensão: Laboratório de Semiótica — LABSEM (UERJ-FAPERJ); Dialogarts. Supervisiona bolsas: Coordenou Minter Língua Portuguesa UERJ-UEMA (2010-2012). Lotação: UERJ-CEH. Lotação: UERJ-CEH - INSTITUTO DE LETRAS -DEPTO LIPO-40h-DE. Coordenou os Protocolos de Cooperação Internacional entre a UERJ e as Universidades: U. Beira Interior - Covilhã - Portugal; U. Torino - Turim - Itália. Coordenou o GT de Linguística Aplicada (ANPOLL - 2012-2014). Desenvolve pesquisas para aperfeiçoamento das práticas de ensino da língua portuguesa - L1, L2 e LE. Assina livros, capítulos e artigos sobre língua portuguesa, linguística aplicada ao ensino, semiótica e multimodalidade. Autora de: Considerações sobre a fala e a escrita, Parábola, 150.000 exemplares adquiridos pelo PNBE-MEC - 2014. Autora de Para uma teoria da

iconicidade verbal. Pontes, 2019. Contato: darciliasimoes@gmail.com

EDUARDO NEIVA (1950-) é Emeritus Professor of Communication Studies do College of Arts and Sciences da University of Alabama at Birmingham. Mestre e Doutor em Comunicação pela UFRJ, lecionou na UFF, PUC-Rio e FACHA. Foi diretor da Faculdade de Comunicação Hélio Alonso e do departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Foi Professor Visitante da Faculdade Fernando Pessoa na cidade do Porto, em Portugal e da University of Indiana em Bloomington nos EUA. Em 1990 recebeu uma bolsa Fulbright e em 1992 transferiu-se a convite para a UAB, na cidade de Birmingham, onde reside. Autor de vários livros em português e inglês, entre eles, *Táticas do Signo*, *Comunicação: Teoria e Prática Social*, *O Racionalismo Crítico de Karl Popper*; *Mythologies of Vision*; *Communication Games*, *The Language of Life* (com James Lull). Contribuiu para diversas enciclopédias de comunicação e semiótica. É autor do *Dicionário Houaiss de Comunicação e Multimídia*. Muitos de seus livros e artigos foram traduzidos para o chinês, japonês, francês, espanhol e italiano. Email: ecneiva@yahoo.com

HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE. Doctor en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba, y egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile. Posdoctorado en Ciencias Sociales en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de

Córdoba. Académico e investigador del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile, donde dirige el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral y la Revista *TEATRO*. Profesor invitado en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), Uruguay (2014-2018), en el Departamento de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay (2014-2019), en el Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (2019), y en la Facultad de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (2018). Actualmente, dirige el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral y la Revista *TEATRO*, del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Contato: semiotic@u.uchile.cl

MÁRCIA DA GAMA SILVA FELIPE é Doutora e Mestre em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Especializada em Língua Portuguesa pelo Liceu Literário. Graduada e Licenciada em Letras - Língua Portuguesa/Literaturas pela UERJ. Autora do livro “O mundo às avessas: uma leitura semiótica do romance Vidas Secas”. Professora concursada de Língua Portuguesa e Literatura nas redes municipal e estadual do Rio de Janeiro. Professora de Redação Acadêmica na UERJ. Membro do grupo de pesquisa Semiótica, Leitura e Produção de textos (SELEPROT), da Asociación de Linguística y Filología de América Latina (ALFAL) e da Associação Internacional de Linguística do Português (AILP). Desenvolve pesquisa nas seguintes temáticas: semiótica,

leitura e produção de texto, uso da literatura no ensino da
Língua Portuguesa. Contato;
prof.marciadagama@gmail.com

MARIA APARECIDA CARDOSO SANTOS, é Graduada em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui curso de Especialização em Língua Italiana (Tradução). Mestre e doutora em Língua Portuguesa com dissertação e tese focadas na revisão e análise de textos acadêmicos. Professora Associada do Departamento de Letras Neolatinas do Instituto de Letras da UERJ, ministra aulas de Língua Italiana e de Prática de Ensino, na graduação, e de Tradução de Textos não-Literários, na pós-graduação *lato sensu*. Atualmente, dedica-se ao estudo da revisão de traduções pelo viés da Linguística Textual e ao Estudo de Tradução Comparada e Retradução. É membro do projeto Oficina de Tradução e Versão de Língua Italiana como Estratégia de Ensino e Aprendizagem (UERJ), coordenadora do braço italiano do Projeto de Formação de Tradutores Literários da UERJ e é editora-chefe da revista Italiano UERJ. E-mail: cardoso.aparecida@gmail.com

MARIA TERESA TEDESCO VILARDO ABREU é Professora Associada de Língua Portuguesa, Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Doutora em linguística pela UFRJ (2002); Mestre em linguística pela UFRJ (1992);

especialista em linguística aplicada pela UERJ (1989). Pós – Doutorado pela Universidade de Colônia, Alemanha (2017). Professora Visitante na Universidade de Heidelberg, Alemanha, no período de dezembro -2019 a fevereiro-2020, pelo Programa Capes-PrInt. Tem capítulos e artigos publicados em livros representativos da área. Pesquisadora com interesse centrado nas questões referentes à formação docente e ao processo ensino-aprendizagem de leitura e de escrita em língua materna. teresatedesco@uol.com.br

MASSIMO LEONE é Professor Titular ("Professore Ordinario") de Filosofia da Comunicação, Semiótica Cultural e Semiótica Visual no Departamento de Filosofia e Ciências Educacionais da Universidade de Turim, Itália, Professor em tempo parcial de Semiótica no Departamento de Língua e Literatura Chinesa da Universidade de Xangai, China, e Diretor da Fundação Bruno Kessler, Trento. Ele tem sido professor visitante em várias universidades nos cinco continentes. Ele é autor de quinze livros, editou mais de cinquenta volumes coletivos e publicou mais de quinhentos artigos em semiótica, estudos religiosos e estudos visuais. Ele é o editor chefe da Lexia, a Revista Semiótica do Centro de Pesquisa Interdisciplinar em Comunicação, Universidade de Torino, Itália (SCOPUS), e da revista Semiotica (De Gruyter). Ele é o vencedor de uma Bolsa Consolidadora ERC 2018, a mais prestigiosa bolsa de pesquisa da Europa. Contato: massimo.leone@unito.it

MONICA RECTOR é graduada em Letras Neolatinas pela Universidade de São Paulo (1962), com doutorado em Língua e Literatura Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (1970). É professora titular aposentada da University of North Carolina, em Chapel Hill (2016) e membro do corpo editorial de Romance Notes (UNC), da Digital Semiotics Encyclopedia e da revista DeSignis. Publicou 31 livros como autora, co-autora e editora, além de inúmeros artigos em revista nacionais e internacionais. Contato: prector@mindspring.com

NATANIEL DOS SANTOS GOMES é pós-doutor em Língua Portuguesa pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), com supervisão da Profa. Dra. Darcilia Simões, doutor em Linguística pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), professor da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul), líder do NuPeQ (Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos) e do NuLIMS (Núcleo de Línguas Indígenas de Mato Grosso do Sul), pesquisador do SELEPROT (Semiótica, Leitura e Produção de Texto), membro da ASPAS (Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial), autor/organizador de mais de trinta livros e inúmeros artigos. Seus interesses acadêmicos são por teoria e descrição linguística, seja em língua portuguesa, línguas indígenas ou histórias em quadrinhos. Contato: natanielgomes@uol.com.br

PAULO SERRA é licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e

agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é professor catedrático no Departamento de Comunicação, Filosofia e Política e investigador na unidade de I&D LabCom – Comunicação e Artes. Desempenha, a nível nacional, o cargo de presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), coautor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e novos meios: da produção aos públicos* (2021). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras. Contato: paulo.serra@labcom.ubi.pt

ÍNDICE REMISSIVO

A

A LEITURA DO NÃO VERBAL, 5,
82
A TERRA DOS MENINOS
PELADOS, 6, 96
ARTE CONTEMPORÂNEOS, 4, 25

B

BRASILIDADE, 7, 169

C

CAUSALIDADE, 4, 10
COMPETÊNCIA SEMIÓTICA, 7,
153
CRIANÇAS SURDAS, 7, 153
CRIATIVIDADE, 7, 153
CULTURA., 4, 10

D

DIÁLOGO SEMIÓTICO, 4, 10
DISTOPIA, 4, 35

E

ENSINO, 6, 109, 126
EVOLUÇÃO, 4, 48
EXPLOSIÓN, 4, 25

H

HQs, 9
HUMOR E CULTURA, 6, 137

I

ICONICIDADE, 5, 6, 67, 96
IMPREVISÍVEL, 4, 25
INSÓLITO, 6, 96
INTERCULTURALIDADE, 136

J

JOGO, 4, 48

M

MEDIAÇÃO INTERCULTURAL, 6,
126

N

NARRATIVAS LITERÁRIAS, 5, 57
NATUREZA, 4, 10

O

ORIENTAÇÕES, 7, 153

P

PERSPECTIVA INTERCULTURAL,
6, 109
PREVISÍVEL, 4, 25
PRODUÇÃO DO SENTIDO, 6, 137

R

RECÔNCAVO, 7, 169, 190, 192
RECONVEXO, 7, 169
RESISTENCIA, 4, 25

S

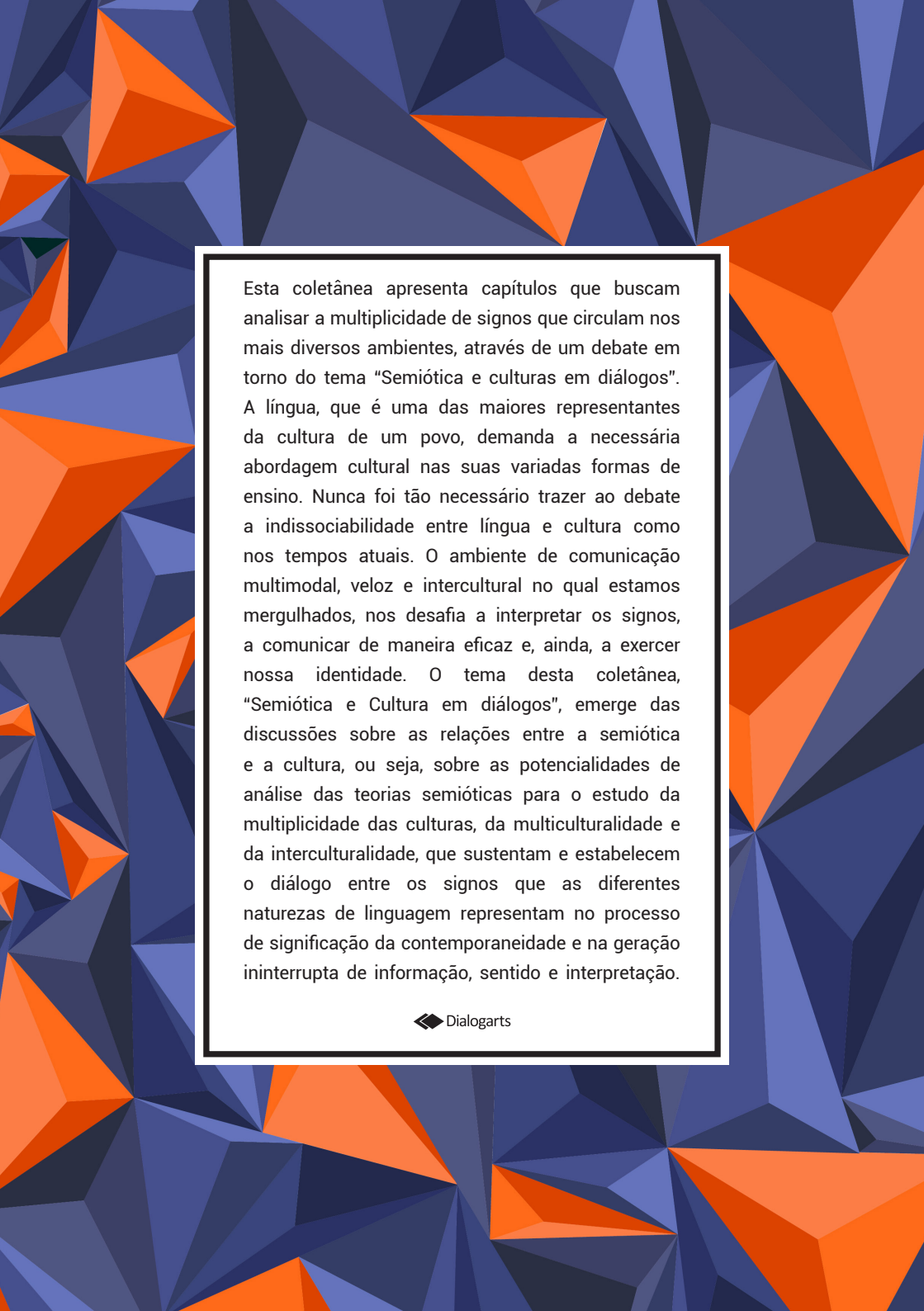
SEMIOSE, 7, 153
SENSE COMUM, 4, 10
SER, 7, 169
SIGNOS, 5, 67
SIGNOS MULTIMODAIS, 5, 67
SOCIEDADE EM REDE, 4, 35
SUPERMAN, 5, 82

T

TENSIÓN, 4, 25
TRADUÇÃO, 6, 126

Y

YURI LOTMAN, 4, 25



Esta coletânea apresenta capítulos que buscam analisar a multiplicidade de signos que circulam nos mais diversos ambientes, através de um debate em torno do tema “Semiótica e culturas em diálogos”. A língua, que é uma das maiores representantes da cultura de um povo, demanda a necessária abordagem cultural nas suas variadas formas de ensino. Nunca foi tão necessário trazer ao debate a indissociabilidade entre língua e cultura como nos tempos atuais. O ambiente de comunicação multimodal, veloz e intercultural no qual estamos mergulhados, nos desafia a interpretar os signos, a comunicar de maneira eficaz e, ainda, a exercer nossa identidade. O tema desta coletânea, “Semiótica e Cultura em diálogos”, emerge das discussões sobre as relações entre a semiótica e a cultura, ou seja, sobre as potencialidades de análise das teorias semióticas para o estudo da multiplicidade das culturas, da multiculturalidade e da interculturalidade, que sustentam e estabelecem o diálogo entre os signos que as diferentes naturezas de linguagem representam no processo de significação da contemporaneidade e na geração ininterrupta de informação, sentido e interpretação.