

Ana Lúcia M. R. Poltronieri Martins
Claudio Manoel de C. Correia
(Orgs.)



Colóquio Internacional de Semiótica

Coletânea de Comunicações
**SOBRE O VERBAL
E O NÃO VERBAL**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Campus Maracanã, RJ, Brasil.

volume 2

Organização



Parceiros



Apoio



Ana Lúcia M. R. Poltronieri Martins
Claudio Manoel de C. Correia
(Orgs.)

Coletânea de Comunicações

SOBRE O VERBAL E O NÃO VERBAL

volume 2

Organização



Parceiros



Apoio



Conselho Editorial

Estudos de Língua

Darcilia Simões (UERJ)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/ UFCE)

Estudos de Literatura

Flavio García (UERJ)

Karin Volobuef (UNESP)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua

Alexandre do Amaral Ribeiro (UERJ)

Carmem Lucia Pereira Praxedes (UERJ)

Helena Valentim (UNL, Portugal)

Lucia Santaella (PUC-SP)

Maria Aparecida Barbosa (USP)

Maria Suzett Biembengut Santade
(FIMI/FMPFM)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Rui Ramos (Uminho, Portugal)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG)

Tania Shepherd (UERJ)

Estudos de Literatura

Dale Knickerbocker
(ECU, Estados Unidos da América)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

Júlio França (UERJ)

Magali Moura (UERJ)

Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

Maria Cristina Batalha (UERJ)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)

Regina da Costa da Silveira
(UniRitter)

Rita Diogo (UERJ)

Susana Reisz (PUC, Perú)

Publicações Dialogarts

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11.017 - A (anexo)

Maracanã - Rio de Janeiro – CEP 20 569-900

www.dialogarts.uerj.br

Copyright @ 2014 Darcilia Simões

Publicações Dialogarts

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

Organizadora e Editora do volume: Darcilia Simões

Co-coordenador do projeto: Flavio García

Coordenador de divulgação: Cláudio Cezar Henriques

Revisão: Equipe LABSEM

Capa e diagramação: Igor Cesar Rosa da Silva e Raphael Ribeiro
Fernandes

Preparação de textos: Érica de F. Góes

Logo Dialogarts: Gisela Abad

FICHA CATALOGRÁFICA

P779 C824	<p data-bbox="236 807 900 916">Martins, Ana Lúcia M. R. Poltronieri ; Correia, Claudio Manoel de C. (Orgs.) Coletânea de Comunicações sobre o verbal e o não verbal / Ana Poltronieri; Claudio Manoel de C. Correia. – Rio de Janeiro: Dialogarts. 2016</p> <p data-bbox="236 954 557 1042">Publicações Dialogarts Bibliografia. ISBN (digital) 978-85-8199-061-3</p> <p data-bbox="236 1080 936 1158">1. Semiótica aplicada. Linguagens e códigos. 3. Pesquisa. Ensino. I. Ana Poltronieri; Claudio Manoel de C. Correia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV Título. V. Volume 2.</p> <p data-bbox="826 1201 962 1254">CDD. 400.410 401.41</p>
--------------	--

Índices para catálogo sistemático:

1. Semiótica aplicada: Linguística. 401.41
2. Linguagem e línguas. 400

SUMÁRIO

LITERATURA DE CORDEL: DO ORAL PARA O ESCRITO

Morgana Ribeiro dos Santos.....11

SEMIÓTICA APLICADA À POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS

Francisco Fábio Vieira Marcolino e Amador Ribeiro Neto31

CARROSSEL FANTASMA, DE DA COSTA E SILVA: GIROS ENTRE MEMÓRIA E CULTURA

M^a Daíse de O. Cardoso e Felicano Bezerra Filho.....47

FIGURATIVIZAÇÃO E CÂNONE FIGURATIVO NO TEXTO FÍLMICO: AS ASSOMBRAÇÕES NO/DO CINEMA

Elisson Ferreira Morato62

ADAPTAÇÃO E SEMIÓTICA: A *MISE-EN-SCÈNE* EM *O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN*

Joselayne Ferreira Batista e Expedito Ferraz Junior.....82

[RE]VISITANDO SHAKESPEARE: A TEMPESTADE VIDEOGRÁFICA DE PETER GREENAWAY EM PROSPERO'S BOOKS

Eveline Alvarez dos Santos101

A POESIA VISUAL NO FIAR DO TEMPO

Lívia Ribeiro Bertges e Vinícius Carvalho Pereira.....120

A UTILIZAÇÃO DA IMAGEM DE ANIMAIS EM CAPAS DA REVISTA VEJA – ANÁLISE DO VERBAL E DO NÃO VERBAL	
Ilana da Silva Rebello.....	139
O VISUAL E O VERBAL NAS CONTAS DE LUZ: ANÁLISES A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA MULTIMODAL	
Clarice Lage Gualberto	160
O BARÃO DE ITARARÉ E O HUMOR VERBAL: UMA ANÁLISE DOS <i>ALMANHAQUES D'A MANHA</i>	
Claudia Moura da Rocha	183
A POÉTICA MANGUE: FLUXOS, RIZOMAS E PLATÔS	
Sílvio Sérgio Oliveira Rodrigues	201
<i>TERRITÓRIOS INTERIORES</i> , DE CLAUDIA ANDUJAR	
Luli Hata e Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello	220
POR QUE NÃO FALAR DAS INFLUÊNCIAS MÚTUAS?	
Giselly Duarte Ferreira e José Mario Botelho	242
ENSINO DO GÊNERO CRÔNICA: PERSPECTIVAS E INTERVENÇÕES DOS ESTUDOS EM METACOGNIÇÃO	
Ana Lúcia Farias da Silva	262
GESTÃO ACADÊMICA: INTERAÇÃO X CONFIANÇA – UMA ANÁLISE SEMIÓTICA	
Silvia Cristina de Oliveira Quadros	279

ENTRE OS ESBOÇOS E OS DESTROÇOS DA MÁQUINA
HERMENÊUTICA: RETÓRICA E TEOLOGIA NA ELOQUÊNCIA
CENSORA DO PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Felipe Lima da Silva295

GLÓRIA FEITA DE SANGUE: O MONUMENTO AOS HERÓIS DE
LAGUNA E DOURADOS COMO LUGAR DE MEMÓRIA

Marcelo Gonçalves Ramos311

DAS PALAVRAS ÀS IMAGENS: UM ESTUDO DOS PROCESSOS
DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA LITERATURA
INFANTOJUVENIL

Gisele Paiva Fonseca e Claudio Manoel de Carvalho Correia .330

TEXTO DE APRESENTAÇÃO

O 5º Colóquio Internacional de Semiótica da UERJ – 5º COLSEMI - é resultante de um trabalho iniciado em 2002, a criação do Grupo de Pesquisa “Semiótica, leitura e produção de textos” (SELEPROT), então liderado pelas professoras Darcilia Marindir Pinto Simões (UERJ) e Nícia Ribas D’Ávila (UNESP). Em 2007, o 1º COLSEMI aconteceu acoplado ao IX Fórum de Estudos Linguísticos da UERJ. Em 2009, o 2º COLSEMI já se constituiu autonomamente e viu o sucesso de seus objetivos, uma vez que contou com a participação de 380 estudiosos. Em 2010, o 3º COLSEMI surpreendeu a organização, pois contou com a presença diária de mais de 300 pessoas, tendo aproximadamente 500 inscritos entre pagantes, convidados e isentos (alunos de graduação).

Em 2012, o 4º COLSEMI reuniu mais de 600 pesquisadores advindos de diferentes regiões do Brasil, principalmente do Nordeste, e também professores-pesquisadores de universidades estrangeiras (Universidade da Beira Interior- Portugal, Universidade de Turim e Universidade de Roma Tor Vergata- Itália). Atualmente, o grupo SELEPROT é liderado pelas professoras Darcilia Marindir Pinto Simões (UERJ) e Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins (IFFluminense).

O 5º Colóquio Internacional de Semiótica da UERJ realizou-se em três dias consecutivos. O dia 20 de maio de 2015 destinou-se aos minicursos e às comunicações orais em grupos temáticos ou individuais. No dia 21 de maio, houve a abertura oficial do evento com o pronunciamento das autoridades da UERJ, seguido de conferência, mesas-redondas, sessões de pôsteres e atividade artística. No dia 22 de maio, houve novas mesas-redondas, sessões de pôsteres, conferência de encerramento, atividade artística e atividade de confraternização.

Por intermédio de encontros acadêmicos como o 5º COLSEMI, a universidade brasileira objetiva a meta de trocar ideias e buscar o aperfeiçoamento de paradigmas de trabalho técnico-acadêmico e científico, que tragam efetivos benefícios para a educação brasileira, em todos os níveis. Cumpre esclarecer que os membros do SELEPROT, dos Setores de Português e de Italiano do Instituto de Letras e os projetos LABSEM e DIALOGARTS associaram-se, a fim de dar visibilidade a suas pesquisas e produções no campo da Semiótica e, ao mesmo tempo, trazer pesquisadores de universidades nacionais e internacionais para um diálogo, em prol do amadurecimento teórico, do aperfeiçoamento dos métodos de pesquisa e, também, de nossas práticas socioeducacionais, como bem mostram os trabalhos que compõem a coletânea.

Os textos que se apresentam nos diversos volumes desta coletânea inserem-se, em sua maioria, nos estudos voltados às diferentes linhas da Semiótica, disciplina reconhecida como a ciência dos signos. Observamos que muitos trabalhos se voltaram para o ensino de língua materna, o português do Brasil, com a finalidade de mostrar que a Semiótica, juntamente com outras disciplinas, ajuda a concretizar os dois eixos de prática de linguagem que constituem, atualmente, os Parâmetros Curriculares Nacionais (os PCN): as práticas de uso da linguagem e as práticas de reflexão sobre a língua e a linguagem. Nesse sentido, compreende-se a semiótica como uma ciência dinâmica, visto que os diferentes tipos de signos, sejam verbais, sejam não verbais, estão sempre em mutação, seguindo o percurso sócio-histórico-cultural da sociedade em que vivemos. Assim, esperamos que você, leitor, possa usufruir dos trabalhos que constituem os três volumes desta coletânea. Porém, antes, é preciso perguntar: “Trouxeste a chave?”.

Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins
Claudio Manoel de Carvalho Correia

LITERATURA DE CORDEL: DO ORAL PARA O ESCRITO

Morgana Ribeiro dos Santos (UERJ)*

* Estudante do curso de Doutorado em Língua Portuguesa da UERJ, pesquisadora do grupo SELEPROT/UERJ, professora de Língua Portuguesa do Instituto Benjamin Constant

1. APRESENTAÇÃO

Este trabalho pretende contribuir para o debate, sem a pretensão de esgotá-lo, sobre a relação da literatura de cordel com a oralidade da qual se originou, a constituição da literatura de folhetos como manifestação escrita e sua adaptação às novas tecnologias. São considerados para compor o aporte teórico textos de diversos autores, como Faraco (2010), Matos (2010), Lucena (2010), Dias (2010), Haurélio (2010), que ora apresentam pontos de vista complementares ora divergentes.

O corpus deste artigo é constituído por fragmentos de quatro poemas de cordel: *História de um analfabeto* ou *O homem que nunca aprendeu a ler*, de João Martins de Athayde (1948); *Acorda cordel na sala de aula*, de Arievaldo Viana (2006); *O cordel: sua história, seus valores*, de Marco Haurélio e João Gomes de Sá (2011) e *Peleja da Carta com o E-mail*, de Janduhi Dantas (2012). Para a seleção do corpus, considerou-se como critério a discussão a respeito da escrita, da relação com a oralidade, das inovações tecnológicas que servem à divulgação da cultura letrada. Buscam-se respostas, nos textos selecionados a essas questões: como os poetas entendem as questões acima mencionadas, qual é a importância atribuída à oralidade, à leitura e à escrita, ao meio virtual. Cabe ressaltar que a literatura de cordel é uma tradição ampla e que os poemas estudados neste trabalho não correspondem a uma verdade homogênea.

Este artigo ressalta a literatura de cordel como acervo importante para profícuas reflexões sobre as práticas linguísticas e sobre a riqueza signíca produzida a partir da elaboração dos recursos da língua nesses textos. Além disso, a literatura de folhetos constitui uma tradição que

dialoga, em uma relevante dinâmica, com suas raízes e com a modernidade, assegurando sua permanência e renovação.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A literatura de cordel tem sido tema de ricas discussões a respeito de sua relação com a oralidade da qual se originou. Alguns autores entendem a literatura de cordel como uma manifestação de caráter misto, isto é, que se realiza nas modalidades oral e escrita. Outros autores concebem-na como uma manifestação da escrita que mantém estreitas relações com a oralidade. Há ainda os que a defendem como manifestação da escrita relativamente autônoma em relação à oralidade, caracterizada pela elaboração da palavra e pela preocupação com as regras gramaticais, embora admitam sua origem nas tradições orais. Inegável é o fato de que a literatura de cordel constitui farto material para pesquisa e debate, mantendo-se viva e renovada, adaptando-se continuamente aos novos tempos e às novas tecnologias.

Faraco (2010) esclarece aspectos fundamentais da linguagem falada e da linguagem escrita, salientando a anterioridade da linguagem oral em relação à expressão escrita. Segundo ele, estipula-se que “a humanidade fala (...) há aproximadamente cem mil anos”, correspondendo mais ou menos à “idade da espécie *Homo sapiens sapiens*” (2010, p. 4).

Faraco destaca a oralidade como base da comunicação humana e a escrita como meio de expressão secundário e recente. Nas palavras do autor:

O meio básico de expressão da linguagem verbal é a oralidade, ou seja, a expressão articulada de sons produzidos pelo aparelho fonador. Com o passar do tempo, a humanidade criou um segundo

meio de expressão – a escrita. Se comparado ao meio oral (que tem perto de cem mil anos), o meio escrito é recentíssimo (foi desenvolvido apenas há aproximadamente cinco mil anos). Por outrolado, enquanto todos os grupos humanos conheceram no passado e conhecem no presente o meio oral de expressão, apenas alguns grupos desenvolveram o meio escrito no passado e há ainda hoje muitas línguas ágrafas.” (FARACO, 2010, p. 5)

Matos (2010), assim como Faraco (2010), destaca a fala como base da comunicação humana. A autora defende que “a verdadeira palavra é a palavra falada” (2010, p. 16) e caracteriza a literatura de cordel como uma poética de oralidade mista, ou seja, situada em um ponto intermediário entre a oralidade e a escrita. Nas palavras de Matos:

Sábio, o poeta popular percebe o fascínio da palavra oralizada, porque é ela o principal meio de comunicação de histórias, narrativas, fatos, casos etc, ou seja, é ela, em verdade, a grande mediadora entre homem (que conta/canta) e sua experiência. É por isso que a literatura de cordel ou de folhetos é ainda um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no nordeste, onde a voz e canto do povo ainda se fazem ouvir. Esta forma poética, que se situa entre a oralidade e a escritura, insere-se no que Paul Zumthor denomina oralidade mista, isto é, oralidade marcada pela coexistência com uma cultura escrita.” (MATOS, 2010, p. 16)

Na perspectiva de Matos, a oralidade em que se insere a literatura de cordel não se restringe à voz do poeta, sendo constituída de uma atuação performática. Segundo a autora, o poeta de cordel, “com voz e gestos, faz a coreografia de suas narrativas” (2010, p. 16).

Na apresentação do livro *Poéticas da oralidade*, Lucena (2010), em concordância com Matos (2010), situa o cordel como uma poética da oralidade cujo suporte é o corpo do poeta, ainda se materializada na escrita, já que, por meio do próprio corpo o poeta a registra no papel. Nas palavras de Lucena:

Poéticas da oralidade são, antes de tudo, expressões que, compostas dentro do suporte corpo, se espalham pelos espaços até onde a voz consegue ecoar. Mas a voz não para por aí. Ela passa a outros corpos que ecoam mais uma vez a voz escutada e presenciada. E assim a voz primeira vai sendo transmitida, e muitas vezes recriada, de boca em boca, de ouvido em ouvido. De corpo a corpo. São assim as cantorias, os repentes, os aboios, os cocos, os cordéis. E é também o corpo que se inscreve como suporte dessas poéticas que as escreve em folhas manuscritas, em folhetos, em livros. (LUCENA, 2010, p. 13)

Na abordagem de Lucena, a separação entre voz e escrita é uma fronteira imposta, “que faz com que as produções advindas da escritura sejam sempre consideradas superiores àquelas que reverberam a voz” (2010, p. 13).

Em uma perspectiva que converge com a de Lucena (2010), Dias (2010) questiona a fronteira entre a literatura de cordel e a poesia popular oral, não admitindo “uma ruptura brutal” entre elas (2010, p. 33).

O autor entende a literatura de cordel como “uma nova modalidade de enunciação da poesia popular” que “estabelece com a poesia oral um trânsito, uma dinâmica de relação entre duas formas de enunciação” (2010, p. 33).

Haurélio (2010) reitera os questionamentos do poeta e pesquisador Aderaldo Luciano, defendendo certa autonomia da literatura de cordel em relação à oralidade: “toda a literatura universal não é herança da oralidade? A escrita não é fruto secundário da linguagem? Por que, então, observa-se isso como característica da Literatura de Cordel?” (2010, p. 17). Entendendo a literatura de cordel como uma manifestação da escrita – embora declare sua origem na oralidade – caracterizada pelo aprimoramento da linguagem, Haurélio (2010) situa a literatura de folhetos como uma ramificação da poesia popular, distinguindo-a do repente, da embolada e da poesia matuta, divergindo de Lucena (2010), que considera essas manifestações como poéticas da oralidade. Segundo Haurélio:

O Cordel é um dos galhos da árvore da poesia popular, como o repente também o é. Entretanto, Cordel e repente não são a mesma coisa, pois, à medida que a árvore cresce, os galhos se distanciam, conquanto estejam unidos pela origem comum. O tronco desta árvore é a poesia popular. A embolada e a poesia matuta, dentre outras manifestações, são também galhos ou ramos importantes. (HAURÉLIO, 2010, p. 18)

Lemaire (2010) discute a adaptação da literatura de cordel às novas tecnologias. Segundo a autora, essa poética, oral na origem, foi

manuscrita em cadernos e depois, dominadas as técnicas de impressão, passou a ser publicada em folhetos. Atualmente, a literatura de cordel é divulgada também pela internet, seja na forma escrita, lida, recitada, teatralizada, assim como outras manifestações irmãs, por exemplo, as cantorias, também aproveitam os recursos virtuais. A autora esclarece que:

No sentido das tradições que se fazem e se refazem, o folheto de cordel, quando nasce em finais do século XIX no Nordeste, já constitui a terceira fase da tradição poética da oralidade que se refaz a partir da tradição oral inicial dos poetas nômades e através da fase do caderno manuscrito, para chegar a era da imprensa e ter de se reinventar de novo. Terceira tradição e ao mesmo tempo terceira vez que a mesma tradição se refaz e reinventa, como ela se reinventa hoje em dia pela quarta vez com a introdução de novas tecnologias: Internet, Messenger, Skype. De novo, hoje em dia, os poetas dos folhetos conseguem apropriar-se dessas novas tecnologias: fazem agora os seus repentes, as suas cantorias e as sua pelejas virtuais pela Internet; produzem e divulgam seus folhetos na Internet. Mais uma vez, uma tradição se refaz e mostra a imensa vitalidade e dinamismo de uma tradição poética que veio das tradições da oralidade, se manteve e se mantém, apesar de um discurso acadêmico que já a declarou morta há mais de cem anos. (LAMAIRE, 2010, p. 28-29)

A relação com a oralidade e a permanente adaptação a novos suportes e aos recursos tecnológicos têm colocado a literatura do cordel no centro de um rico debate, o que evidencia a força e o dinamismo

dessa manifestação poética. Neste trabalho, consideram-se pertinentes as observações dos autores citados, defendendo-se a existência de um contínuo entre oralidade e escrita. Outrossim, entende-se que a literatura de folhetos se constituiu como gênero da escrita no final do Século XIX, sem abandonar, todavia, a modalidade oral de enunciação. Assim como outros poemas, caracterizados por sonoridade expressiva, ritmo, métrica, rimas, os cordéis apresentam uma estrutura de composição favorável a que sejam recitados, cantados, dramatizados. Dialogando com a tradição e com a inovação, a literatura de cordel segue seu curso, mantendo-se atual e renovada, tanto no que diz respeito à adequação aos novos suportes e tecnologias, quanto no que diz respeito aos temas que traz para discussão, conforme será observado na análise do corpus.

3. ANÁLISE DO CORPUS

O corpus deste trabalho é composto de poemas de cordel que discutem questões sobre o letramento, o acesso à cultura escrita, a novidade da internet. Interessa a este trabalho observar como os poetas entendem esse tema e se posicionam em relação a ele. Evidentemente, a análise desse corpus não esgota o que a literatura de folhetos manifesta a respeito da discussão, já que o cordel constitui uma produção ampla, envolvendo um vasto número de poetas que podem divergir em suas opiniões.

Optou-se por organizar os fragmentos dos poemas selecionados em ordem cronológica, de modo que o primeiro texto a ser apreciado é *História de um analfabeto* ou *O homem que nunca aprendeu a ler*, de João Martins de Athayde (1948), reproduzido na obra *Acorda Cordel na sala de aula: A Literatura Popular como ferramenta auxiliar na Educação*,

organizado por Arievaldo Viana (2010). Do poema de Athayde, que conta a história de um homem prejudicado pela perda de seus bens materiais, tendo sido facilmente enganado por causa de sua falta de instrução, consideram-se as sete primeiras estrofes.

QUANTO¹ padece no mundo
Quem nunca aprendeu a ler,
Sofre um tormento profundo,
Vive e não sabe viver
Nos maiores embaraços,
Preso nos mais fortes laços
Contra a angústia a se bater.

Um homem sem instrução
É um barco a vagar sozinho,
Sem leme, sem direção,
É como a ave sem ninho.
É como o filho sem mãe.
Sem achar quem lhe acompanhe,
Pela vida erra o caminho.

Qualquer negócio que faça
Tendo a sua assinatura,
Lamenta a sua desgraça
Saindo triste à procura
De quem assine seu nome
Pois o mal que lhe consome
Pra ele estará sem cura.

1 Grifo do autor

Da ignorância fatal
Oh! Noite profunda, imensa,
A fonte de todo mal,
Abismo da indiferença.
Martírio cruel, insano,
Abutre do desengano,
Que nos conduz à descrença.

O pai que não mostra ao filho
Que o saber é necessário,
Cria-lhe um grande empecilho
Torna-lhe um ente ordinário.
Prepara-lhe um futuro
Terrível, medonho, escuro,
O mais negro itinerário.

Termina pedindo esmola
Depois que for enganado,
Quem nunca andou numa escola
Tem um futuro arruinado.
As maiores inclemências,
As mais graves consequências,
Na vida tem encontrado.

O livro é a lâmpada acesa
Na noite da ignorância
A nos mostrar a clareza
Da mais desejada estância.
E quem um livro não pega,
Quem o saber arrenega
Provoca repugnância. (ATHAYDE, 1948. In: VIANA,
2010, p. 114)

Os versos de Athayde apresentam o analfabetismo como uma condição terrível, que leva o sujeito analfabeto a um sofrimento profundo e medonho, à dependência, à fragilidade social e econômica. As comparações e metáforas em relação ao analfabeto e ao analfabetismo evidenciam uma perspectiva fatalista segundo a qual o homem sem instrução está condenado à total desgraça. Por exemplo, na segunda estrofe, o homem sem instrução é comparado a “um barco a vagar sozinho, sem leme, sem direção”, a “uma ave sem ninho”, a um “filho sem mãe”. Na quarta estrofe, o analfabetismo – “ignorância” – é representado pelas metáforas “noite profunda, imensa”, “fonte de todo mal”, “abismo da indiferença”, “martírio cruel, insano”, “abutre do desengano”.

Enquanto o analfabetismo é associado à escuridão, à angústia, à falta de perspectiva, o conhecimento letrado é associado à luz, como pode ser observado na sétima estrofe, onde o livro é relacionado a uma “lâmpada acesa” “a nos mostrar clareza” “na noite da ignorância”. A instrução é exaltada como possibilidade de crescimento e progresso para o indivíduo.

É evidente no texto a valorização do conhecimento adquirido por meio da leitura, do contato com as produções escritas, do estudo formal realizado nas instituições de ensino. No poema de Athayde, o saber defendido não é o que se obtém da experiência, da vivência, é o que se aprende nos livros, na escola. Infere-se, portanto, uma exaltação da escrita e uma desconsideração pelo conhecimento proveniente da oralidade no texto em foco.

Abaixo se transcrevem as seis primeiras estrofes do poema *Acorda cordel na sala de aula*, de Arievaldo Viana (2006), reproduzido no livro *Acorda cordel na sala de aula: literatura popular como ferramenta*

auxiliar na educação (2010). O texto de Viana apresenta uma proposta pedagógica, visando a orientar o trabalho com literatura de cordel na sala de aula.

Para quem ama o cordel,
Porém só vê poesia
Nessa linguagem matuta
Pru quê, pru mode, pru via,
Tendo o sertão como tema,
Pode esquecer meu poema
Bater noutra freguesia.

Pois eu procuro escrever
Num correto português.
E se acaso eu errar
Duas palavras ou três
Não foi por querer errar,
Foi procurando acertar,
Isso eu garanto a vocês.

O cordel é um veículo
De grande penetração.
Nas camadas populares
Possui grande aceitação.
Se a métrica não quebra o pé,
Tem contribuído até
Para alfabetização.

Eu vejo grande beleza
Nos versos de Patativa,
De Zé da Luz, de Catulo...
É arte que me cativa,
Mas se usá-la na escola

A língua do aluno enrola
Do entendimento lhe priva.

Pois o cordel sendo usado
Para ALFABETIZAÇÃO²
Deve respeito à linguagem
Corrente em nossa nação.
Não deve ensinar errado,
Nem pode ser embalado
Nas plumas da erudição.

Falar a língua do povo
Porém de forma correta.
É assim que o folheto
Deve cumprir sua meta
Usando temas diversos
Pretendo, pois, nesses versos,
Dar a receita completa. (VIANA, 2010, p. 9)

O poema de Viana se empenha na defesa de uma variedade linguística considerada correta, que respeita os padrões estabelecidos para o uso da língua. Todavia, se não defende uma “linguagem matuta” – embora se reconheça sua beleza –, também não defende uma linguagem enfeitada com as “plumas da erudição, mas, sim, ‘a língua do povo’ “de forma correta”.

Apesar de usar o verbo “falar”, atribuindo-o ao folheto de cordel na sexta estrofe, o poeta ressalta o cordel como resultado de uma elaboração escrita, acompanhada de reflexão e escolhas no que diz respeito ao aspecto formal do texto, incluindo a preocupação com as regras gramaticais e a manutenção da métrica. Destaca-se ainda, no

2 Grifo do autor.

poema de Viana, o folheto de cordel como “veículo de grande penetração nas camadas populares” e importante ferramenta para a alfabetização – ou seja, ensino de leitura e escrita – a esse público.

O poema em análise propõe adequações da literatura de cordel a fim de ampliar seu aproveitamento pedagógico e sugere atenção à seleção de poemas de cordel usados na escola, de modo que se facilite a aprendizagem da variedade culta da língua.

Destacam-se, a seguir, a décima sexta e a décima sétima estrofes do folheto *O cordel: sua história, seus valores*, de Marco Haurélio e João Gomes de Sá (2011). O poema se dedica a fazer um panorama histórico da literatura de cordel, exaltando autores e obras importantes.

Leandro Gomes de Barros
É o nome do menestrel
Que deu forma e deu essência
Ao que chamamos **cordel**³,
Que da tradição oral
Migrava para o papel.

Grande poeta satírico
E lírico maravilhoso,
Escreveu obras eternas
Como *O Boi Misterioso*,
E *A Donzela Teodora*,
De modo criterioso. (HAURÉLIO e SÁ, 2011, p. 8-9)

Os versos em foco reconhecem que o cordel tem sua origem nas tradições orais, todavia, ressaltam o papel de Leandro Gomes de Barros, considerado o Pai do Cordel Brasileiro, como o responsável por dar “forma” e “essência” ao cordel, pelo fato de o poeta ter sido um

3 Grifo dos autores.

precursor na produção escrita dos poemas populares, registrando-os em folhetos.

A segunda estrofe cita algumas produções de Leandro, salientando-se o “modo criterioso” com que o poeta escrevia suas obras, ou seja, ressalta-se a elaboração no processo de escrita de seus poemas.

Por fim, apresentam-se, para compor o corpus deste artigo, sete estrofes – da quarta à décima estrofe – do folheto *Peleja da Carta com o E-mail*, de Janduhi Dantas (2012).

Era uma carta e um e-mail
em discussão calorosa
dizia o e-mail à carta:
“Não te faças de gostosa
Sou rápido como o relâmpago
tu és lenta e preguiçosa!”.

A carta disse: “És relâmpago
és ligeiro na passada
mesmo assim tua tarefa
sem paixão não vale nada
és moleque de recado
numa ação robotizada”.

E disse mais: “Coleguinha
a tua labuta é fria
no tal correio eletrônico
não existe poesia
bom mesmo é quando o carteiro
com um grito me anuncia!”.

O e-mail disse: “Amiga
por caridade, essa não!”

a demora estraga tudo
desagrada ao coração
mesmo quem se comunica
tá com pressa e precisão!”.

Retruca a carta: “Acredito
que de mim gosta o poeta
inda mais a Internet
de vírus vive repleta
e por fim quem é em meio
não faz a coisa completa.

E outra coisa, colega
tu não és de confiança:
por causa de falha técnica
na Internet, cê dança
já me pondo no Correio
eu chego com segurança”.

Nisso o e-mail responde:
“Alto lá! Pegue maneiro!
você diz ser bem segura
isso não é verdadeiro
pois hoje nos grandes centros
existe assalto a carteiro!” (DANTAS, 2012, p. 1-3)

A divertida peleja não discute a escrita do cordel, nem sua origem na oralidade – embora o poeta empregue formas que revelam a influência da fala em sua escrita: “tá”, “inda”, “cê”, aproveitando-as, ao mesmo tempo, para a manutenção da métrica – tampouco sua disponibilização na internet, o que é fato há algum tempo, mas evidencia a atualidade e a capacidade de renovação dessa poética popular no que diz respeito

à temática. A carta e o e-mail, personificados, discutem o conflito entre o antigo e o novo, apontando as vantagens e desvantagens da comunicação impressa e da comunicação eletrônica.

A carta exalta seu romantismo e sua segurança, condenando a frieza, os problemas técnicos que podem interferir na comunicação e a incompletude do e-mail, expressa na forma “em meio” que aproveita a semelhança fônica para criar um efeito jocoso na crítica feita pela carta. O e-mail, por sua vez, ressalta sua rapidez, sua objetividade, ridicularizando a lentidão da carta e a insegurança que circunda o transporte e a entrega de cartas e outras encomendas, citando os assaltos a carteiros.

O poema de Dantas recorre a uma categoria tradicional dos cordéis, a peleja, derivada dos desafios entre os poetas repentistas em suas cantorias de improviso, para discutir um assunto da modernidade, representando com nitidez o diálogo entre a tradição e a inovação que alimenta a permanência do cordel no curso do tempo. Os versos do poeta provam que o cordel se apropria continuamente das inovações tecnológicas, tanto para discuti-las, quanto para fazer delas um poderoso meio para se difundir e se fortalecer.

A análise dos poemas que compõem o corpus deste trabalho esclarece que os poetas estudados reconhecem a origem do cordel na oralidade, mas o entendem como manifestação da escrita. Há uma preocupação dos poetas com a elaboração dos textos, tanto no que diz respeito ao aspecto formal, quanto no que diz respeito à relevância temática. Infere-se ainda que os poetas de cordel zelam pela tradição, mas estão atentos às inovações. Além disso, são engajados em relação à formação do leitor, inclinados a contribuir para a alfabetização e para a discussão de assuntos que consideram importantes, dentro e fora da escola.

4 – CONCLUSÃO

Embora a leitura dos poemas que compõem o corpus tenha demonstrado que seus autores entendem o cordel como uma manifestação da escrita, é comum ver poetas declamando performaticamente seus versos em apresentações ao vivo e midiaticizadas, não raras vezes, sabendo recitá-los de cor. Por se constituírem comumente de versos com rima e métrica, apresentando uma elaboração na sonoridade, esses poemas são propícios à oralização, assim como outros poemas que não fazem parte da tradição cordelística.

Igualmente, considera-se, neste trabalho, um contínuo no qual a literatura de cordel mantém uma relação estreita e dinâmica com a oralidade e com outras manifestações da poesia popular que se caracterizam pela transmissão oral. Além disso, observa-se a literatura de folhetos como um movimento vivo que se constitui a partir de um diálogo permanente entre tradição e inovação, contrariando quaisquer expectativas pessimistas de decadência.

Cabe ressaltar que essa discussão não se esgota neste trabalho, o que torna o objeto de estudo, a literatura de cordel, ainda mais interessante para futuras investigações. Defende-se, portanto, o estudo da literatura de folhetos nas escolas e universidades, reconhecendo-a como valioso patrimônio linguístico, cultural e histórico.

5 – REFERÊNCIAS

ATHAYDE, João Martins de. História de um analfabeto ou O homem que nunca aprendeu a ler. 1948. In: VIANA, Arievaldo. (org.) *Acorda Cordel na sala de aula: A Literatura Popular como ferramenta auxiliar na Educação*. 2. ed. Fortaleza: Gráfica Encaixe, 2010, p. 114-119.

DANTAS, Janduhi. *Peleja da Carta com o E-mail*. 4. ed. Juazeirinho: Carrapicho, 2012. Folheto.

DIAS, Maurílio Antonio. A emergência de um sistema dualista: trânsitos e autonomias. In: *Poéticas da Oralidade*. Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, n. 35. Brasília: Horizonte, 2010, p. 31-39.

FARACO, Carlos Alberto. *Considerações sobre a escola e a mídia impressa*. Texto impresso, 2010. Versão digitalizada disponível em: <http://www.nre.seed.pr.gov.br/ibaiti/arquivos/File/Faraco.pdf> [Consulta em 05 mar. 2015].

HAURÉLIO, Marco. *Breve história de Literatura de Cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.

HAURÉLIO, Marco; SÁ, João Gomes de. *O cordel: sua história, seus valores*. São Paulo: Luzeiro, 2011. Folheto.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. In: *Poéticas da Oralidade*. Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, n. 35. Brasília: Horizonte, 2010, p.17-30.

LUCENA, Bruna Paiva de. Apresentação. In: *Poéticas da Oralidade*. Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, n. 35. Brasília: Horizonte, 2010, p. 13-16.

MATOS, Edilene. Literatura de cordel: poética, corpo e voz. In: MENDES, Simone. (org.) *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010, p. 15-28.

VIANA, Arievaldo. Acorda cordel na sala de aula. 2006. In: _____. (org.) *Acorda Cordel na sala de aula: A Literatura Popular como ferramenta auxiliar na Educação*. 2. ed. Fortaleza: Gráfica Encaixe, 2010, p. 9-11.

SEMIÓTICA APLICADA À POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS

Francisco Fábio Vieira Marcolino (UFRN)*
Amador Ribeiro Neto (UFPB)**

* Professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN.

** Poeta, crítico literário e professor do Curso de Letras da UFPB.

1. INTRODUÇÃO

O poema abaixo, que na modelização para o clip-poema “Caoscage” faz homenagem ao músico-poeta John Cage, pode ser aproximado ao procedimento “trompe-l’oeil” (“pintura que dá impressão de realidade”). Para Kenneth David Jackson, o “trompe-l’oeil” em Augusto de Campos combina o “espaço como elemento principal da composição poética, no primeiro plano, com outra leitura simultânea e ideogramática, através das ‘funções-relações gráfico-fonéticas’ da linguagem em si, na sua materialidade múltipla.” (In: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 12). Durante a leitura, nos apoiaremos nos conceitos de desautomatização, com base nas reflexões de Chklovski (2013), e do procedimento de parataxe, a partir do conceito de Eisenstein (2000).

2. SEMIÓTICA APLICADA AO POEMA “CAOS”

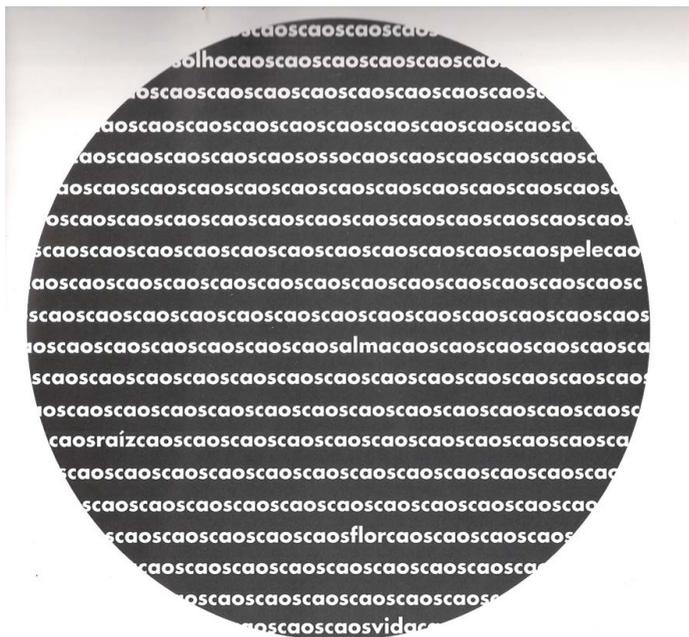


Figura 1

Poema “Caos” [1974] (CAMPOS, 2003, p. 61)

No poema “Caos”, o “trompe-l’oeil” consiste em esconder, dentro da repetição da palavra “caos”, os termos: “olho, osso, pele, alma, raiz, flor, vida”. Essas palavras apenas são visualizadas quando aproximamos nossos olhos da imagem. Olhando rapidamente ou a certa distância, a única palavra percebida é “caos”, termo dominante, que se repete e se multiplica na página.

A fanopeia predomina. O poema entra em nossa percepção como um golpe gestáltico, e atua em áreas além do plano verbal. Quando o

corpo da linguagem sofre alterações em suas convenções estruturais, o corpo do leitor também é atingido por essas mutações. Dessa maneira, o fator determinante de impacto não é a mensagem linguística, mas a maneira de diagramação do código utilizado para a comunicação. A função referencial não é abolida, apenas é retardada pela ação da função poética.

Segundo Julio Plaza,

a Gestalt sustenta que perceber é perceber conjuntos e não estímulos isolados. Esta percepção decorre da forma de apresentação do estímulo-forma e de certas propriedades do sistema nervoso central, descartadas as condições subjetivas e experienciais do receptor. Negando a distinção entre sensação e percepção (por ser casual), e considerando que as condições do estímulo-forma (condições exteriores) e a estrutura do sistema nervoso central (condições interiores) não podem ser separadas, caracterizam a teoria da forma como uma teoria monista, isto é, o conjunto de propriedades do processo perceptivo é um só, a identificação de aspectos universais na mensagem supera o simples reconhecimento das partes. É uma tomada de consciência ou uma constatação de que 'o todo é maior (qualitativamente) do que as somas das partes'. O conceito de forma, na teoria da Gestalt, está pois referido às condições e características estruturais dos objetos em isomorfia e equilíbrio com o campo da consciência perceptiva. Assim, as qualidades materiais do signo fornecem ao pensamento sua qualidade (PLAZA, 2008, p. 85).

Não há nenhuma novidade nessa observação. Introduzimos o pensamento de Plaza para lembrar que a Poesia Concreta, e conseqüentemente o legado de informação que pode ser chamado de “concreção da linguagem”, segundo Haroldo de Campos, tende a inibir a fragmentação dos sentidos, gerando um campo perceptivo integrado, no qual os sentidos são convidados a operarem de forma sincronizada, em direção a uma inclusão perceptiva.

O que se convencionou chamar de “verbivocovisual” é um procedimento de orientalização da linguagem linear. Uma educação dos sentidos baseada na desautomatização da linguagem contratual. Não sejamos ingênuos, a ideologia, sempre dominante, tende a esconder a materialidade da linguagem e a natureza de sua organização, para fins de manipulação, como bem observou Lucia Santaella (1996), baseando-se no “signo ideológico” via Bakhtin/Voloshinov. Nesse sentido, a sintaxe não linear funciona como antídoto (anti-irritante) ao “logocentrismo” (DERRIDA, 2006).

A imagem gráfica projeta um círculo, que pode ser lida como uma célula, um planeta ou um sistema. (Outros poemas de Augusto, que se referem ao cosmo são diagramados em forma de esferas e espirais: “SOS”, “Pó de cosmo”, “Cordeiro”). Por analogia, se tomarmos o poema como simulacro do cosmo, pode-se dizer que o “caos” é o elemento dominante no poema-universo. Observação referenciada pela tradição religiosa (Taoísmo) e pela física moderna.

Para a mística oriental, todas as coisas e acontecimentos captados pelos sentidos são inter-relacionados, conectados, e são, tão só, aspectos diferentes da mesma realidade última. A nossa tendência para dividir

o mundo em coisas singulares e separadas, e para nos sentirmos nós próprios como ‘egos’ isolados do mundo, é vista como uma ilusão adveniente da nossa mentalidade contabilizadora e categorizante. (...) A visão oriental do mundo é, por isso, intrinsecamente dinâmica e detém o tempo e a mudança como características essenciais. O cosmos é visto como uma realidade inseparável — para sempre em movimento, vivo, orgânico: espiritual e material, simultaneamente (CAPRA, 1989, p. 26-27).

O tipo utilizado, no qual projeta pequenos círculos dentro das letras “c”, “a” e “o”, dialoga com a ideia de circularidade cósmica, derivada do termo “caos”. Dessa maneira, as relações entre o microcosmo e o macrocosmo estão sugeridas pela organização gráfica do texto. A forma esférica do poema (macro) está em diálogo com as pequenas esferas (micro) criadas pela repetição dos tipos.

O poema “Caos” justapõe oito substantivos sem recorrer ao apoio de partículas de ligação: “caos olho osso pele alma raiz flor vida”. A sequência, exposta adiante, segue uma direção de cima para baixo. Escolhemos esse direcionamento de maneira aleatória, pois a diagramação posta permite várias entradas.

“Caos/ olho/ caos/ osso/ caos/ pele/ caos/ alma/ caos/ raiz/ caos/ flor/ caos/ vida/ caos”. Tomando essa sequência, visualizamos um campo semântico ligado ao mundo animal (olho-osso-pele), na parte norte, e ao reino vegetal (raiz-flor), no hemisfério sul. Esses dois campos semânticos são intercalados pelo termo “alma”, que ocupa o centro do círculo. O termo “vida” recolhe e reverbera as qualidades animais e vegetais sugeridas. Situa-se na parte inferior quase a sair da página.

Pensando em outras cosmogonias cantadas por poetas ocidentais, a exemplo de Dante quando projetou o universo em anéis concêntricos, baseado em concepção medieval, o planisfério de Augusto de Campos dialoga com a física moderna: relatividade, princípio da incerteza, mecânica quântica, teoria dos caos, e especificamente com o ensaio de Roland de Azeredo Campos, “Física, poesia: convergências”. Nesse sentido, há uma coerência entre a diagramação estética do texto e a fatura extraestética, ambas centradas na indeterminação do espaço-tempo.

Nota-se então, nessas transformações de linguagem, uma concordância histórica aliada a uma consonância temática, esta expressa pelas ideias de ruptura com o espaço e o tempo lineares e de descontinuidade. Muda a métrica (versificação) poética. Muda a métrica (objeto geométrico associado aos intervalos) do tempo-espaço físico (CAMPOS, R., 1995, p. 128).

Os sete substantivos que se escondem dentro da proliferação do termo “caos” só podem ser desvelados após um trabalho de atenção no olhar. Esse processo desautomatiza a percepção, pois introduz um movimento de parada e silêncio, ato necessário para que se atinja a decodificação da mensagem criptografada. Como veremos em seguida, na versão digital, as sete palavras correspondem às aberturas do rosto, localizadas nos olhos (2), nos ouvidos (2), no nariz (2) e na boca (1).

Na parte superior esquerda da esfera, encontramos a palavra “olho”. Fato que abre polissemias, pois o próprio termo “OlhO” iconiza os olhos de um ser. A partir disso, inferimos a proliferação de vários olhos mediante a repetição da letra “O”. Dessa maneira, não só o leitor observa o poema, mas o próprio “caos” mira o leitor.

Em seguida, encontramos a palavra “osso” (arquissema da poesia de Augusto de Campos), incrustada na quinta linha, de cima para baixo: “caosOSSOcaos”, que pode desdobrar-se, via anagrama, em “só caos” e “acaso”.

As ilações sintáticas devem ser acionadas pelo leitor/coautor. A ausência de subordinação dos termos introduz uma ordem aberta ao texto na qual a liberdade de associações impõe-se como elemento constitutivo central. Recurso que promove a “desmilitarização” da estrutura textual, quando introduz a não linearidade.

Em “CAGE;CHANCE: CHANGE”, Augusto de Campos afirma que Cage “se tornou um devoto da linguagem “desmilitarizada” não sintática e compõe poemas nonsense-visuais super-e-ou-justapondo palavras/sílabas/ letras escolhidas ao acaso entre dezenas de alfabetos de letraset” (CAMPOS, 1986, p. 224). Eisenstein abriu novas possibilidades de montagem cinematográfica quando utilizou a “montagem de conflito” baseada na arte oriental, principalmente na maneira paratática do haikai. Para Eisenstein, o haikai é um “esboço impressionista concentrado” cujo processo ideogrâmico em que está baseado, quando transposto para as tomadas cinematográficas, provoca a quebra das “representações dos objetos nas proporções reais (absolutas)”. Dessa maneira, ao acionar esse deslocamento perceptivo (basta lembrar os closes de olhos, bocas e mãos do revolucionário filme *Encouraçado Potemkin*) desvia-se do padrão da lógica formal ortodoxa, pois “o realismo absoluto não constitui de maneira alguma, a forma correta de percepção, é função apenas de certa forma de estrutura social” (EISENSTEIN, 2000, p. 156). Nesse sentido, o autor demonstra que a subversão das convenções da linguagem denuncia a centralização homogeneizadora da linguagem encrática.

Essa forma de organização, baseada na potencialização da parataxe, aproxima-se da imagem projetada pelo plano fanopaico: um sistema aberto a inúmeras possibilidades, amparado nas qualidades da forma esférica, que abriga em si o sentido de circularidade e duração. Ao justapor a palavra “vida” ao termo “caos”, o poema indetermina a percepção sobre a existência humana. Relativiza nossa percepção no âmbito do micro e do macro, da célula e do cosmo: a vida é evento transitório nesse grande espetáculo regido pelo caos.

Em “caos” somos colocados diante de um sistema planetário dominado pela impessoalidade. Não há verbos nem pessoas verbais emitindo julgamentos. O texto sugere que a organização da vida física (“flor, pele, raiz, olhos”) e projeção da vida metafísica (“alma”) se encontram imersas no caos. Não há sentimento de desespero em reconhecer o domínio do “caos”.

O que nos leva a inferir que a sensação negativa diante do caos não advém do Taoísmo. Pelo contrário, no poema há uma convivência sistêmica entre as polaridades orgânicas e inorgânicas do cosmos. Há uma aceitação do curso, ainda que este esteja marcado com o sinal da entropia, ou a combustão térmica do universo.

Para o criador da Cibernética, a vida é um episódio efêmero, cada organismo luta por manter-se estável, diante da degradação e tendência ao inorgânico. “Conforme aumenta a entropia, o universo, e todos os sistemas fechados do universo, tendem naturalmente a se deteriorar e a perder a nitidez, a passar de um estado de organização e diferenciação, em que existem formas e distinções, a um estado de caos e mesmice” (WIENER, 1978, p. 14).

Para Guatarri, cuja visão é otimista e abriga um “novo amor pelo desconhecido”, o novo paradigma estético vai além da mirada entrópica, pois não se reduz

em um horizonte fixo de nadificação, se encarquilha em linha de fuga turbilhonar infinita cujas circunvoluções, como as dos atratores estranhos, conferem ao caos uma consistência-cruzamento processual, sempre possível, suporte de bifurcações ordinais inéditas, de conversões energéticas escapando à entropia das estratificações territorializadas e aberta à criação de agenciamentos de enunciação mutantes (GUATARRI, 1992, p. 126).

2.1 O Contexto digital e o Clip-poema “Caos Cage”

No suporte computador, quando o poema é modelizado para o contexto digital, há redução do campo semântico para seis palavras: “olho, sons, flor, olor, boca, caos.”

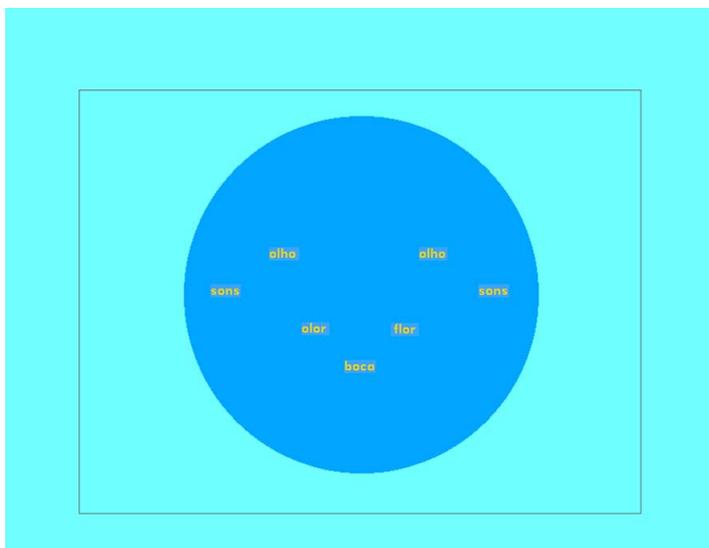


Figura 2

Flash do Clip-poema “Caos Cage”, In: CAMPOS, CD-ROM Não poemas, 2003.

No início da animação, o título “Caoscage” é projetado sobre uma mandala. Em seguida, são justapostas 9 linhas horizontais formadas pela palavra “caos”. Quando acionado pelo mouse, cada palavra abre um novo texto. A palavra “olho” projeta a figura de um “olho” e o ideograma correspondente. No ideograma o significado é acionado pelo canal da visão, no qual a arbitrariedade é relativa, pois “a escrita ideogrâmica se organiza por parataxe. (...) procura-se mostrar a coisa e não dizer o que ela é. (...) Os ideogramas correm diante dos olhos como fotos ou fotogramas de um filme” (PIGNATARI, 2004, p. 50-51).

A reflexão metalinguística é desenvolvida com a palavra “flor”, que se deriva em quatro epígrafes: “ausente de todos os buquês” (MALLARMÉ); “flor é a palavra flor” (JOÃO CABRAL); “quem pinta a flor não pinta o olor

da flor” (referência indireta ao ARNAUT DANIEL via POUND); “o sono de ninguém sob tantas pétalas” (RILKE). Décio Pignatari (2004, p. 11) esclarece a famosa adivinha proposta por Mallarmé: “Mallarmé falava de uma flor que está ‘ausente de todos os buquês’. Que flor é essa? A resposta para adivinha mallarmaica: a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra flor”.

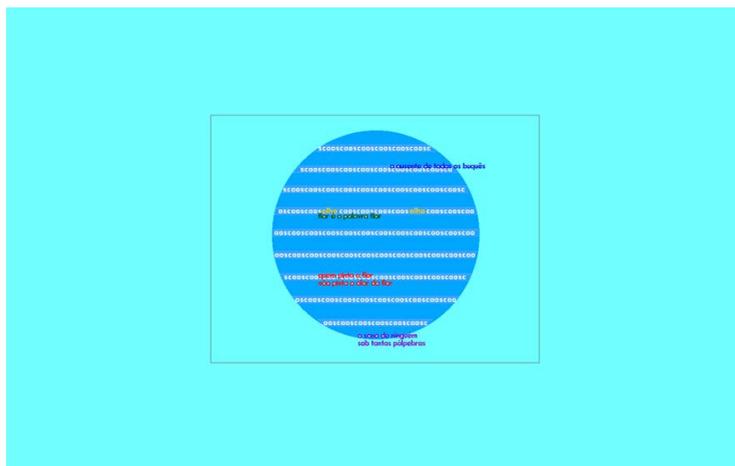


Figura 3

Flash do Clip-poema “Caos Cage”, In: CAMPOS, CD-ROM Não poemas, 2003.

Em seguida, as outras palavras acionadas referem-se aos outros sentidos: sons (audição) olor (olfato), boca (paladar). Dessa maneira, quando pressionamos a palavra “boca”, o termo “caos” é apagado e surge o perfil de Cage. Através da imagem, torna-se evidente a ligação entre os sete dias e as aberturas do rosto (olhos, ouvido, nariz, boca), responsáveis pelos sentidos: “olho/ olho/ sons/ sons/ olor/ flor/ boca”. E implicitamente, a projeção anagramática das palavras “osso” e “oco”.

Após essa sequência, surge o perfil risonho de Cage e o trecho oralizado de Chuang-tse:

As quatro Névoas do Caos - o Norte, o Leste, o Oeste e o Sul – foram visitá-lo. Ele as tratou muito bem. Quando elas saíram, se perguntaram vendo que o Caos não tinha buracos no corpo como elas tinham (olhos, nariz, boca, ouvidos, etc), resolveram dar-lhe um buraco por dia. Ao fim de sete dias, o Caos morreu (Kuang-Tsé via John Cage).

Em contexto digital, o poema refaz o mito oriental da criação da vida a partir do caos primordial. Em Cage, o caos está vivo e não faz cara feia. Em Augusto, a linguagem osso flutua dentro do vazio, vazio oco sem som.

3. À GUISA DE CONCLUSÃO

Segundo Umberto Eco, Cage foi o artista que mais promoveu esse dialogismo cultural oriente-ocidente, quando incorporou o aleatório, a incerteza, o silêncio. Cage defende a postura de que a introdução do acaso/caos na prática artística é um gesto de liberação psíquica. Abre-se o torniquete que regula a participação do artista na obra. Cria-se uma área de não controle, ainda que tenha sido anteriormente preparada. Esse gesto de abertura para a indeterminação disciplina o ego do artista, segundo o autor de *Silence*.

Essa presença do acaso na obra de Cage é um dos motivos que mais entusiasmou o poeta de *Viva Vaia*. Em depoimento, Augusto de Campos fala de sua “decisão de incorporar o acaso aos procedimentos de elaboração do poema” (CAMPOS, 2007, p. 143). Entre eles, destacam-se “Acaso” e “Cidade” como exemplo de diálogo com as “ideias de música indeterminada de Cage”.

Para John Cage a vanguarda é uma forma de juventude e liberdade. Um estado permanente de inquietação e não con-formação. Não se reduz a um romper por romper (cânones e convenções artísticas) a qualquer preço, fato que pode transformar-se em maneirismo estéril. Não se trata do fim do autor nem do abandono da arte, mas a abertura para uma discussão sobre a função e significado da arte. Cage ajudou a desautomatizar a música ocidental do domínio melódico-tonal, quando dissolveu a dicotomia entre som musical e ruído. Por essa ótica, a música pode ser feita a partir de qualquer som, ou com todos os sons; ideia artística comum aos músicos John Cage, Hermeto Pascoal e Tom Zé.

Em tempos de pós-tudo o exercício da poesia pode consistir em múltiplos horizontes. Sempre existem outros registros espaços-temporais para fazer o dialogismo cultural. Diante de circunstâncias restritivas, do “beco sem saída” existencial-estético, sua poesia segue o caminho apontado por Octavio Paz: a criação do próximo poema.

Ao devorar e fazer circular repertórios afinados com a verticalização da “função poética” (Jakobson), sua poesia vem arejando nosso panorama cultural. Certamente, a obra de Augusto de Campos constitui um momento de felicidade para a cultura brasileira. Consciência técnica não é sinônimo de frieza nem de desumanidade. Trata-se de poesia informada, e inconformada; uma antirretórica do menos que recusa a estética do fácil e não aceita a transformação da forma em fôrma.

Se a semiosfera alimenta-se através das zonas de fronteira, a poesia de Augusto, realizadora de permanente trânsito intra(inter)semiótico, vem atualizando e renovando a linguagem poética, quando flerta e convida para a festa poética outros repertórios e outras alteridades.

4. REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. Acompanha CD-ROM com animações digitais dos poemas, nomeados de clip-poemas.

_____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Roland de Azeredo. Física, poesia: convergências. Disponível em: Revista USP, nº 25. (1995) <www.usp.br/revistausp/25/19-roland.pdf>. Acesso em: 16 out 2012.

CAPRA, Frittof. *O tao da física: uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. Trad. Maria José Quelhas Dias e José Carlos Almeida. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. 4. ed. In: CAMPOS, Haroldo de (org.) . *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp.

GUATARRI, Félix. Um novo paradigma estético. In: _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 3. reimpr. da 1. ed. de 1987. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004

SANTAELLA, Lucia. Linguagem, política e ideologia. In: _____. *Produção de linguagem e ideologia*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996, p. 207-331.

SÜSSEKIND, Flora & GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade*. Trad. José Paulo Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CARROSSEL FANTASMA, DE DA COSTA E SILVA: GIROS ENTRE MEMÓRIA E CULTURA

M^a Daíse de O. Cardoso (UESPI)
Feliciano Bezerra Filho (UESPI)*

*

Orientador e professor do mestrado em Letras da UESPI

A literatura, de forma geral, possibilita uma diversidade de leituras, tendo em vista que possui várias formas de representações. A poesia apresenta uma escrita singular e estruturalmente peculiar, envolve seus leitores por meio da organização dos vocábulos e da maneira como esses são apresentados no corpo do texto, intencionalmente ou não, sendo, assim, uma escrita literária que permite múltiplos olhares. Nesse sentido, no poema em análise – *Carrossel Fantasma*, de Da Costa e Silva, pretende-se planejar um estudo à luz da semiótica da cultura, buscando compreender a relação existente entre as memórias narradas, por intermédios dos versos, e a cultura, ali representada.

Antonio Francisco da Costa e Silva, poeta piauiense, é reconhecido pelo seu rigor estilístico, nos versos e nas métricas. Os sonetos, que compõem boa parte de sua antologia, ratificam a ideia de uma escrita poética com característica clássica. No entanto, há também uma mescla com poemas de versos livres, que não necessariamente obedecem ao rigor formal. Ainda assim, não fogem à essência da escrita do vate. A terra natal, o rio Parnaíba e a figura da mãe, são temas que aparecem com frequência nos poemas dacostianos. Resíduos do passado que são retrabalhados poeticamente, particularidade inerente de um discurso memorialístico. Graça Aquino (2005), que investiga a poesia memorialística na poética de Zila Mamede, acredita que tal escrita está pautada no esquema vida-memória-poesia.

Trabalhar com memória é, em primeiro plano, reconhecer e identificar sua forte ligação de dependência e composição do passado e do presente. Imbricando-se entre os dois tempos, rememorar é retomar o que passou no momento que se vive (presente). Esse jogo com o vivido nos provoca a compreender a relação mnemônica com a linguagem,

especificamente, com a poesia, aqui, nosso objeto de estudo. Porém, como ponto de partida é de suma importância para a realização da presente pesquisa a discussão acerca de alguns conceitos que serão basilares para o desenvolvimento de nossas análises. Um dos primeiros que abordaremos refere-se à *memória*. Entender e assimilar sua significação torna-se uma tarefa primordial. Neste sentido, principiamos com a categórica *definição*, utilizada pelo historiador Jaques Le Goff (2004), que vislumbra a memória como:

Propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 2004, p. 423).

Nas palavras do pesquisador, é possível compreendermos que a memória atua como um mecanismo passivo de manipulação pelo ser humano, tendo em vista que a evocação de momentos passados ativa, respectivamente, o “conjunto de funções psíquicas” (*ibidem*). Porém, é importante ressaltar que essa manipulação, nem sempre, ocorre de forma linear, por isso, uma das principais características da memória é a fragmentação. O jogo entre conservar e atualizar informações é responsável por manter presentes as reminiscências do passado, pelo menos aquelas que foram marcantes do ponto de visto do sujeito que as vivenciou. Segundo Bergson (2006, p. 61), “o passado só retorna à consciência na medida em que passa a ajudar a compreender o presente e a prever o porvir”. Assim, atua de maneira significativa na relação com a temporalidade. Rememorar torna-se evocar o tempo transcorrido ou

que se considera como passado – nisso consiste a memória. Sendo também, o lembrar, uma necessidade inerente ao ser humano.

A propósito, para auxiliar na compreensão do termo “passado”, Le Goff (2004) utiliza a definição dada por Eric Hobsbawm (1972, *apud* LE GOFF, 2004, p. 212) que aponta como pretérito “o período anterior aos acontecimentos de que um indivíduo se lembra diretamente”. Registrar a memória é presentificar o tempo passado. Esses registros, no âmbito literário, podem surgir em textos poéticos, e outros além da poesia, desde que façam uso da comunicação verbal para estabelecer uma interação. Dessa forma, a memória mantém relação com outros domínios, entre eles a esfera da linguística, que desempenha um caráter natural da linguagem, mas que permite uma análise pelo viés mnemônico. Isso porque “a linguagem é feita para nós, já que é feita por nós: ela reflete o estado do mundo, mas da alma, não do presente, mas da memória” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 68).

As narrativas, sejam elas orais ou escritas, atuam como forte mecanismo de representação das lembranças, a exemplo as de Homero, a Bíblia, as tradições orais são exemplos de textos que, fazendo uso da linguagem, predominantemente verbal, com o intuito, direto ou indireto, de eternizar fatos e acontecimentos. Porém, essas recordações podem ser representadas por intermédio de múltiplas facetas e em diversas áreas, não somente pela história – enquanto ciência investigativa – bem como estamos habituados a pensar. Nesse sentido, a Literatura - aqui inicialmente entendida de maneira objetiva e sem minúcias como a arte da palavra - contempla aspectos memorialísticos, seja ou não uma tentativa de lutar contra o esquecimento, ou tão somente registrar o que foi vivido. Reviver por meio dos registros escritos é dialogar com a memória.

Quando nos referimos à vida, na perspectiva de Graça Aquino (2011), estamos, de certa forma, adentrando na seara das relações sociais, dos costumes, das vivências, ou seja, da cultura, aqui, entendida como uma reserva de informações que são vivenciadas por uma determinada camada da sociedade e, por sua vez, transmitidas através de suas múltiplas linguagens. Jerusa Ferreira (2003, p. 74), ao discorrer sobre as concepções de Lotman – percussor da Semiótica da Cultura -, relata que, segundo o autor, cultura é como “um feixe de sistemas semióticos formalizados historicamente”.

A escrita poética é também um reforço ao exercício neurológico de evocar as memórias. Os quadros de representações do pretérito são apresentados pelo sujeito lírico por intermédio do imaginário. O cérebro converte a realidade vivida em códigos e evoca, por meio de outros códigos, os quais são trabalhados poeticamente e expressos por intermédio dos versos de maneira fragmentada, mas que apresentam um sentido, seguindo uma contiguidade inerente ao gênero. Como nos disse Izquierdo (2002, p. 21), “costumamos traduzir imagens, conhecimentos e pessoas em palavras”.

Enveredando pelo viés da neurociência, também na busca pela definição do vocábulo *memória*, fazemos uso da concepção de Ivan Izquierdo (2002, p.9), que a denomina como “a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações”. No limiar entre armazenar e evocar fatos e acontecimentos, encontramos a aquisição, que está diretamente relacionada com a aprendizagem e a evocação. A evocação, por sua vez, é o que consideramos como lembrança, ou seja, fatos que recordamos. Ela é o caminho para alcançarmos a memória. Adquirimos informações e evocamos, quando necessário, ou até mesmo quando

somos estimulados para tal feito, seja pelas sensações ou pelas imagens. Registrar pouco a pouco as reminiscências é também retornar ao tempo vivido. Os poemas mnemônicos são exemplos claros de registros reminiscentes do passado. Por tal motivo, “atravessamos o efêmero presente em que vivemos, rumo ao futuro” (IZQUIERDO, 2002, p.9).

As relações de temporalidade, nos meandros da memória, ocorrem em virtude da dinamicidade do tempo. É necessário entender que o passado existe para preservar nossas vivências. Sendo, pois, a maneira convicta com que presenciamos ou vivenciamos algo. Nas palavras de André Comte-Sponville (2006, p. 121), a consciência está diretamente ligada à memória, o que passou não depende mais de nós, mas sim, da memória para continuar a existir. “Se há um dever de memória [...], não é porque ele não existe; ao contrário, é porque ele não existe mais que temos de nós dele; porque ele só tem a nós para ainda habitar como passado, o presente”. Logo, quando se pretende rememorar, é necessário fazê-lo no tempo vigente.

As vivências, quando traduzidas, tornam-se artifícios contra o esquecimento. Assim, assumem a função de “patrimônio da memória” (FERREIRA, 2003, p. 75). A cultura lembra o que é desejável pela memória coletiva. Entretanto, quando fazemos referência a uma memória presente em poesias, nos referimos às recordações de um eu lírico, um sujeito, um indivíduo, que pode ser o próprio autor do poema, ou não. Para Aquino (2005, p. 86), escritas com caráter remanescente ocorrem, principalmente, “quando o poeta se vale da memória e a escrita poética surge experimentando um forte apelo ao exercício memorialístico”.

A individualização, no entanto, não significa dizer que o sujeito sozinho imaginou uma memória, que, a partir dele, e somente, a memória

foi construída, na verdade trata-se de explicar que aquilo que está contido na mente de alguém não poderá ser transplantado para a de outrem:

Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se podem transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. (RICOEUR, 2007, p. 107).

Esse sujeito unívoco reflete uma memória individual, que mesmo sendo distinta da coletiva mantém uma relação de interdependência. Para Halbwachs (1990, p. 36, 42), a “memória coletiva não explica todas as nossas lembranças”; complementa que “uma parte de nossas lembranças não se adaptaria a nenhuma memória coletiva”. Assim, a memória individual seria a singularidade das lembranças de um indivíduo, ou seja, um ponto de vista dos acontecimentos.

Os fatos sociais, captados pela memória, são transformados em registros culturais. Método típico da modelização¹, que, entre seus processos, trabalha com as transformações de acontecimentos reais em textos. O poema dacostiano, em análise, é um fragmento constituído de lembranças do cenário social, o qual o sujeito lírico vivenciava nos primeiros anos de vida, momentos do pretérito. As lembranças, quando reelaboradas, engendram uma nova imagem do que se passou. Evocar a memória é uma maneira de reproduzir um novo significado em torno

1 Segundo Lotman (1979), pode ser entendido como processo que se caracteriza em conferir estruturalidade ao sistema que, por natureza, não dispõe de um modo organizado para transmitir mensagens.

do passado. As reminiscências unem-se ao esforço de recordar a imagem do céu. Um código que se transforma em outro código, agora verbal. Um elemento externo provoca-lhe sensações outras. A memória é o mecanismo responsável para o conduzir a tal ambiente e à escrita poética, responsável pelo registro, tornando-as permanente. Vejamos os seguintes versos:

Ganhei o dia a meditar na minha vida,
porque a saudade me levou à longínqua Amarante
que cisma, talvez por mim, debruçada sobre as águas
lentas e sonolentas do Parnaíba
a rolar para o mar como eu para o mistério...
Então, num sonho de criança convalescente,
vem-me à memória o carrossel que fascinava,
no seu giro constante, os meninos de minha idade:
Cesário, Luís, Holanda... meus irmãos Nica e Joca,
na vertigem do carrossel arrebatados tão cedo!
(SILVA, 2000, p. 324)

A cidade, mencionada no texto, como ressaltamos anteriormente, se configura como uma temática recorrente na poética de Da Costa e Silva. As paisagens, ali elucidadas, são aspectos relevantes na construção de sentido de seus versos, entre elas, o Parnaíba – velho monge². Porém, em *Carrossel Fantasma*, as figuras do rio e da cidade de Amarante passam para segundo plano. O carrossel assume a posição

2 Codinome dado ao rio pelo poeta, aparecendo com frequência em seus poemas, como por exemplo, nos fragmentos de Saudade.

Saudade! **O Parnaíba – velho monge**
As barbas brancas alongando... E, ao longe,
O mugido dos bois da minha terra
(SILVA, 2000, p. 75)

de leitmotiv³ do poema. Revela-se como uma lembrança afetuosa, e que, a partir dessa, as demais imagens/lembranças serão evocadas através do discurso da voz poética.

Os giros constantes do brinquedo, de volta em volta, causavam o efeito de fascinação no sujeito lírico. Esses rodopios conduzem poeta e leitor ao mundo misto da cultura e da memória, reconstruindo o passado através dos versos, expondo seus familiares e seus costumes de meninice abolidos pelo tempo, mas que resistem na memória e são expressos por meio dos versos. Pois “o texto não é apenas o gerador de novos significados mas um condensador de memória cultura” (FERREIRA, 2003, p. 82).

O carrossel atua como o instrumento que contribui para transportar-nos para as noites de novena da pequena cidade. Costume que perdura até os dias atuais, em cidadelas que preservam tais práticas de cultura religiosa. O espaço aberto em torno da igreja matriz, comumente, é ornamentado com balões e fitas coloridas. Estes auxiliam na constituição de uma identidade cultural típica do povo sertanejo, além das feiras e festas de padroeiros. Descrição que pode ser observada nos versos a seguir:

Tal qual o largo da matriz em noites de novena,
meu pensamento se ilumina de uma luz ardente e doce
como a dos balõezinhos pendentes dos arcos verdes,
festionados de folhagens e frementes de bandeirolas...
E vejo, com os olhos de hoje, ao fundo do largo em
[festa,
o mesmo carrossel ruidoso da minha ruidosa infância,
rodando... rodando... rodando continuamente...
(SILVA, 2000, p. 324)

3 Termo utilizado inicialmente na linguagem musical, transferida para os domínios da literatura e que se refere ao “tema”, “motivo” (MOISÉS, 2013, p. 267).

Ao mencionarmos os vocábulos, a imagem acústica dos signos vem à nossa mente. É perfeitamente possível imaginarmos a cidadela ornamentada, assim como na descrição dos versos. No trecho *E vejo, com os olhos de hoje./* a presença do advérbio, deixa subentendida a existência de um tempo anterior. Este também ratifica o olhar do sujeito da enunciação, declarando que, mesmo diante do poder devastador do tempo, o carrossel continuava a encantá-lo, porém, agora apenas por intermédio do sonho. O tempo presente ratifica a ação da memória, evocando as ações vividas no passado, tornando-as ações do presente. Alfredo Bosi (2000, p. 19) destaca que “a imagem pode ser retida depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho”.

A imagem no poema é a “palavra articulada” (BOSI, 2000, p. 29), ou seja, a organização vocabular fônica que gera um novo código. No âmbito dos aspectos codificados que compõem uma cultura, a presença de signos semelhantes auxilia na interpretação dessa nova estrutura, ou seja, a linguagem real semelhante à ficcional colabora com a compreensão dos termos. Deste modo, as imagens suscitadas, através da enunciação dos vocábulos, auxiliam a decifrar a semântica dos códigos (LOTMAN, 1979). Compreender a relação entre palavra e sentido, cultura e memória, é assimilar essa convergência possível, dependente e interpretativa. Uma linguagem natural, retrabalhada em forma de texto cultural, em forma de texto literário⁴ que exige um rigor organizacional – no caso do poema, de forma.

Nesse jogo entre posição e sentido, é salutar destacarmos alguns aspectos inerentes ao poema. A exemplo a encadeação de verbetes que é perceptível, na estrofe mencionada anteriormente, com mais ênfase,

4 Exemplo de modelização.

nos versos *o mesmo carrossel ruidoso da minha ruidosa infância,/ rodando... rodando... rodando continuamente.../*. As aliterações da consoante vibrante evocam a imagem do brinquedo giratório em ação, ou seja, **rodando**. O verbo no gerúndio desvela a ideia de ação contínua. A presença das reticências, alterando o ritmo dos versos, transmite o saudosismo das lembranças, o sentimento que se estende aos versos da estrofe seguinte.

Eu fui o mais feliz dos meninos do meu tempo:
gastava todas as moedas das imagens que fazia
(já tinha o dom divino de um criador de imagens)
a dar voltas e voltas nos cavalos de madeira,
que galopavam automaticamente, feito cavalos
[árabes⁵...
Era arrogante e destemido que nem os vaqueiros da
[minha terra,
quando galgava o lombo de um desses pégasos sem
[asas,
mas nem por sombra imaginava o meu destino de
[poeta...
(SILVA, 2000, p. 324)

O lirismo intimista evidencia os sentimentos perceptíveis nos versos. A predominância dos verbos do tempo pretérito se caracteriza como marca expressiva do tempo passado que é retomado através dos registros poético. O sujeito lírico expõe sua criatividade na criação de “imagens”. Termo que pode, sem prejuízo, ser compreendido por duas vertentes. Inicialmente criador de imagens, esculpidas em madeira ou até mesmo pintadas em um quadro, situação possível de comercialização⁶ - prática

5 Melhor raça de cavalos – especialmente treinados para corridas

6 O filho de Da Costa e Silva – Alberto da Costa e Silva chegou a declarar, em um documentário, que o pai, quando criança, pintava, esculpia e desenhava.

comum em festejos religiosos. Por isso, afirma receber “as moedas”. No segundo plano, poderíamos atribuir o dom, que o eu lírico confessa ter desde menino, com a criação imagética produzida por intermédio dos versos – relação de vocábulo e imagem. Processo que tem como âncora a memória, que quando evoca as lembranças produz imagens⁷, estas transcritas nos versos do sujeito lírico, que “nem por sombra” imaginava seu destino de poeta.

Dentro do universo do discurso modelizado, ou seja, transformado em uma nova linguagem, outro conceito relevante que deve ser explorado é a relação convencional entre signo e seu significado. O carrossel – figura imagética – que é mencionado nas duas primeiras estrofes do poema é substituído pelo seu constituinte – os cavalos de madeira. Estes, agora, o levam a dar voltas e voltas, conduzindo o sujeito lírico, por intermédio dos galopes automáticos, a momentos de devaneios. A voz poética perpassa a imaginação e lhe traz à memória a sensação que sentia outrora... *arrogante e destemido que nem os vaqueiros da minha terra/*. Nesse fragmento é perceptível mais uma referência ao passado. A imagem do vaqueiro, homem sertanejo, que lhe provocava admiração. O cavalo de madeira é comparado a um pegáso, tendo, assim, o seu valor elevadamente atribuído.

Na esfera da Semiótica da Cultura, o valor das coisas é semiótico, ou seja, não lhes são atribuídas o valor real, mas sim, aquele que representa para o interpretante. Seguindo a tradição medieval, o ícone não é necessariamente o vocábulo, que evoca a imagem, mas sim, a relação comparativa entre um símbolo e outro – ambos convencionados socialmente. Uma combinação entre palavra e representação imagética

⁷ Para Platão, memória é a representação das coisas ausentes, lembrar é construir a imagem dos rastros, a impressão deixada (RICOEUR, 2007)

e significação e valor atribuído. Em outros termos, um cavalo de madeira – fixo em carrossel, fazia com que o sujeito lírico se sentisse montado em pégasos (mesmo sem asas), mas que voavam em sua imaginação, giros e rodopios que perduraram na memória, assim como podemos verificar no trecho da última estrofe:

O carrossel parou no largo... mas não parou na vida...
Continua em meu sonho, rodando... rodando sempre...
E andando e desandando, num ritmo contraditório,
ainda me dá a alegria inevitável de dar voltas...
de girar, de rolar como os astros no espaço,
de elevar-me a um destino superior ao do planeta,
que em torno da sua órbita, como um símbolo, roda...
— Upa! upa! meu pensamento!
(SILVA, 2000, p. 324 - 325)

É perceptível a continuidade do pensamento. Os verbos conjugados no presente, no gerúndio, passam ao leitor a ideia de giro constante. Mesmo em sonhos, o pensamento está a serviço da memória. “Num ritmo contraditório”, ou seja, o tempo, que deveria ser responsável pelo esquecimento, ainda lhe concede a alegria dessas voltas “ao passado”. O eu lírico se sente superior ao planeta, tendo em vista que este se limita a girar “em torno de sua órbita”. Seus giros estão além, muito além... Mesmo que “Upa!”, só no pensamento.

A certeza, declarada pelo enunciado, de retorno ao passado se entrelaça com as concepções de memória, pois lembrar é voltar ao tempo que passou. Lembranças que, em muitas situações, são evocadas por sentimentos, e/ou provocam a sensibilidade do momento vivido no interior do sujeito.

Nesse processo de idas e vindas entre memória e recordação, sentimento e sensibilidade, é possível identificarmos a relação entre as reminiscências e o tempo, sejam elas passado, presente ou futuro.

[...] é à memória que está vinculado ao sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás pra frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo (RICOEUR, 2007, p.108)

Ao vincular-se a passagem do tempo, ainda de maneira objetiva, a recordação ainda estará centrada em um “eu”. As memórias reveladas pelo interlocutor do poema se emaranham numa *a-temporalidade*, a mão dupla se corporifica na narrativa, em momentos presente-passado, presente-futuro. “Com efeito, as ‘coisas’ recolhidas na memória não se limitam às imagens das impressões sensíveis que a memória arranca à dispersão para reuni-las” (RICOEUR, 2007, p. 110).

Diante disso, na dinâmica recriadora do(s) texto(s), a relação entre esses dois campos da linguagem, há uma configuração que atua como um mecanismo de fascínio e encantamento. Como afirma Ferreira (2003), memória é cultura. As transformações e adaptações de uma linguagem natural, além de rememorar o passado, presentificam-no através de uma nova estrutura, e possibilitam aos seus leitores um novo olhar ao que foi dito e vivido pelo enunciador.

1. REFERÊNCIAS

AQUINO, Graça. *A memória como evocação: um estudo crítico da obra O Arado, de Zila Mamede*. Natal: A.S. Editores, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LOTMAN, Yuri. *Sobre o problema da tipologia da cultura*. In: *Semiótica Russa*. Boris Schnaiderman (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MOISÉS, Massud. *Dicionário de termos literários*. 12^a ed. rev., ampl e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Da Costa e Silva. *Poesias completas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2000.

FIGURATIVIZAÇÃO E CÂNONE FIGURATIVO NO TEXTO FÍLMICO: AS ASSOMBRAÇÕES NO/DO CINEMA

Elisson Ferreira Morato (UFMG)*

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho integra uma pesquisa mais ampla, cujo objetivo é averiguar o papel da figuratividade na veridicção em discursos do gênero terror, cuja variedade se encontra textualizada em exemplares que vão de filmes, passando pelos contos fantásticos, aos causos de assombração. Nosso suporte teórico é formado pela semiótica francesa ou greimasiana através, principalmente, dos conceitos de figurativização e modalidades veridictórias apresentadas por Greimas; Courtés (2008), e amplamente trabalhadas respectivamente por Bertran (2003) e Barros (2003).

Por enfocarmos também o plano de expressão desses textos, adotamos o conceito de semissymbolismo, desenvolvido especialmente com a semiótica plástica levada adiante por Floch (1985). Considerando que a semiótica também se desdobra em um diálogo com outras teorias e, por se tratar de um trabalho específico com o texto fílmico, também abrimos nossa metodologia ao trabalho de Aumont; Marie (2006) sobre o texto fílmico, o que nos auxiliará no entendimento e abordagem deste gênero.

Na perspectiva da semiótica, o plano de conteúdo do texto se articula e se encaminha para a textualização da narrativa, textualização que permitirá necessariamente o acesso a esse plano. E podemos dizer que, antes de sua textualização, o discurso se dirige para sua veridicção, buscando se firmar como verdadeiro. Nesse caso, é a figurativização que, em uma grande variedade de discursos, melhor se encarrega de instaurar esse *parecer ser* verdadeiro. Organizando a narrativa em temas e recobrando-os de figuras, cria-se nela e com ela, como nos termos apresentados por Bertran (2003, p. 194), uma ilusão de real, ou ilusão referencial.

Esses procedimentos figurativos parecem rotineiros, ou canônicos, o que, de certa maneira, ajuda a caracterizar os discursos em que eles ocorrem. Nessa perspectiva, buscamos discutir como a recorrência de certos procedimentos pode constituir um cânone figurativo, e como ele constrói a veridicção do discurso no texto fílmico do gênero terror, ou horror. Nestes, a figurativização do tema do sobrenatural, do diabólico ou do maligno é observada, sobretudo, através das figuras dos personagens sobrenaturais, que *grosso modo*, constituem o elemento central dessa narrativa fílmica.

Nosso *corpus* é formado pelos seguintes textos-filmes: *As Três Máscaras do Terror (Black Sabbath)* (1963), *O Chamado* (2002), *O Grito* (2004) e *A Mulher de Preto* (2012). Nossa análise se debruça sobre o plano de conteúdo e o percurso gerativo de sentido, buscando, no nível fundamental, identificar as oposições semânticas de base que sustentam esse discurso, as relações entre actantes e objetos-valores (Ovs) no nível narrativo e, já no nível discursivo, os procedimentos de enunciação, tematização e figurativização desse discurso. Além do exame do plano de conteúdo, averiguamos também que relações semissimbólicas se estabelecem entre categorias dos planos de conteúdo e de expressão.

2.CARACTERIZANDO O GÊNERO TERROR

Uma breve discussão sobre esse gênero pode ser útil para entendermos os textos fílmicos de terror. Características que, uma vez conhecidas, podem sugerir alguns caminhos de análise. Para tanto vejamos o trabalho de Aumont; Marie (2006), segundo os quais o gênero terror se torna característico pelo seu “forte efeito de realidade” (Aumont; Marie, 2006, p. 291), que envolve

um certo objeto causador de um afeto negativo: o próprio sentimento de horror, o medo que esse discurso fílmico busca instaurar.

Esse efeito emocional é causado graças ao artifício no qual “o objeto, que surge de modo inteiramente repentino, não deixa lugar para a indeterminação nem para o sonho” (Aumont; Marie, 2006, p. 291). Nesse caso, poderíamos entender que o texto fílmico de horror apresenta um trabalho intenso no subcomponente figurativo do nível discursivo do plano de conteúdo. Essa figurativização, trabalhada intensamente, é levada ao enunciatário de maneira repentina, de modo a não haver tempo para uma reflexão sobre sua aparência de realidade ou de irrealidade.

O discurso de horror, nessa perspectiva, seria tomado como verdadeiro, causando o efeito de espanto, graças, especialmente, a um trabalho intenso de figurativização. É o que poderia experimentar o enunciatário, caso se deparasse, no transcurso de uma narrativa fílmica, com o personagem seguinte, mostrado na Figura 1:



Figura 1

cena de *O Exorcista*: figurativização intensa e apresentação repentina do actante.

A figurativização é particularmente cara aos textos fílmicos, sobretudo porque o cinema, embora seja caracteristicamente um texto sincrético, é em boa parte concebido visualmente em seu plano de expressão. Razão pela qual o discurso presente na narrativa fílmica investe exhaustivamente no trabalho de iconização, o qual constitui uma das etapas da figurativização, como nas palavras de Aumont; Marie (2006, p. 127). Assim, o cinema se caracteriza por “dar uma forma visível a uma representação”. O cinema é também uma arte do *ver* e não apenas do *ler* ou do *ouvir*.

3. SEMIÓTICA E FIGURATIVIZAÇÃO

A semiótica greimasiana, se interessando por qualquer tipo de texto, independentemente de seu plano de expressão (verbal, sonoro, gestual, visual etc), pode se voltar também para textos que podem se constituir ou que constituem objetos de outras disciplinas, como a pintura, o cinema, o teatro. No entanto, essa múltipla possibilidade na eleição de *corpora* não desdobra a teoria de Greimas em semióticas distintas ou estanques. Tal concepção deriva do conceito de texto enquanto junção de um plano de conteúdo, conjunto de estruturas semionarrativas que formam o discurso, com um plano de expressão, conjunto de elementos ou dimensões contendo os elementos (formantes) que textualizarão o discurso.

Nos textos analisados, a figurativização, presente no nível discursivo do plano de conteúdo, recai principalmente sobre o cenário e os personagens que provocam o efeito de horror. Parte dessa figurativização se relaciona com categorias cromáticas do plano de expressão, resultando em cenários escuros, seres sobrenaturais de

aparência monocromática. Essa categoria do plano de expressão, relacionada a categorias do subcomponente figurativo, abre espaço para a abordagem das relações semissimbólicas.

Nessa perspectiva, a figurativização não apenas reveste e enriquece semanticamente as categorias presentes no nível fundamental e narrativo do discurso como também cria efeitos de veridicção e, simultaneamente, encaminham o discurso para sua textualização, através da junção deste conjunto de estruturas semionarrativas com um plano de expressão.

Ao procedimento rotineiro de figurativizar determinados temas com um dado conjunto de figuras, se estabelece o que chamamos de cânone figurativo, promovendo um diálogo entre textos de diferentes épocas e gêneros. Diálogo que se dá através de uma espécie de tradição figurativa que caracteriza o plano de conteúdo desses textos.

No quadro do percurso gerativo de sentido do plano de conteúdo, a figurativização ocorre no nível mais superficial, o discursivo, que é aquele no qual o discurso, embasado por categorias semânticas fundamentais e articulado nas relações entre actantes e objetos no nível narrativo, é assumido por um enunciador e dirigido a um enunciatário. É nesse nível mais superficial que o discurso recebe investimentos semânticos que o levam a constituir-se como um simulacro do mundo. Esses investimentos, por sua vez, se dividem entre a figuração e a iconização.

Segundo Greimas; Courtés (2008, p. 212), a figuração e a iconização seriam dois patamares que formam a figurativização do discurso. O primeiro é a simples instalação de figuras semióticas, o segundo o revestimento exaustivo dessas figuras de modo a transformá-las em imagens do mundo.

A ocorrência da figurativização no nível discursivo permite, por seu turno, depreender certas relações argumentativas presentes no discurso. Primeiramente porque toda enunciação se destina a um enunciatário, em seguida porque, uma vez dirigido a um enunciatário, todo discurso busca ser convincente, ou verídico. Por essa razão, todo procedimento de figurativização se relaciona intimamente com a busca de se instaurar um *parecer ser* verdadeiro. Esse efeito é particularmente notável naqueles discursos ficcionais cujo plano de expressão é esteticamente tratado, como a literatura e o cinema.

Mais do que instaurar uma ilusão referencial, a figurativização, conforme atesta Bertran (2003, p. 155), é uma das formas pelas quais o enunciador leva, ou busca levar o enunciatário a aderir ao seu discurso. Desse modo, fazer ver é também fazer crer, na medida em os argumentos lógicos são trocados por um conjunto de figuras, organizado isotopicamente, que é levado ao enunciatário.

4. O CÂNONE FIGURATIVO E A VERIDCÇÃO

Um cânone figurativo pode ser definido como uma figurativização tradicional que tende a se manter em uma série de textos subsequentes. De maneira geral, podemos falar de uma isotopia figurativa (conjuntos de figuras) que seja recorrente em textos de uma dada temática, ou que pertencem a um gênero. Nos textos-filmes do gênero terror, por exemplo, encontramos um cânone figurativo no qual temos cenários escuros ou brumosos, lugares ermos, casas velhas, cemitérios, seres grotescos ou fantasmagóricos etc.

Essa isotopia, por sua vez, deriva de uma dada tradição que se manifesta em textos estéticos, como os pictóricos, literários e fílmicos. Podemos tomar o exemplo de textos pictóricos medievo-renascentistas nos quais a presença de seres grotescos representando o diabolismo se contrapõe a figuras de santos e divindades (Figura 2).



Figura 2

A tentação de Santo Antônio, de Grunewald (1470-1528).

Esse cânone figurativo recobre isotopias temáticas que podem variar sem que percam a afinidade entre elas. Por exemplo, nos textos-filmes de horror é recorrente a isotopia temática da maldição, do diabolismo, do maligno etc. E, ao que nos parece, a utilização desse cânone figurativo se mostra importante para que o enunciador construa certos efeitos de horror, os quais serão trabalhados veridictoriamente e levados ao enunciatário.

O uso desse cânone figurativo possui um efeito veridictório graças, justamente a sua tradição. Como nos diz Barros (2003, p. 93), “a veracidade ou a falsidade do discurso dependem do tipo de discurso, da cultura e da sociedade, pois o que vale para uma entrevista política não se aplica, por exemplo, ao texto literário”. É presumível, assim, que uma narrativa de terror seja mais convincente se figurativizada com determinados elementos tradicionais.

Por sua vez, a veridicção, de acordo com Greimas; Courtés (2008, p. 530), diz respeito ao dizer verdadeiro. Nessa perspectiva, é necessário que também o enunciador creia que seu discurso é verdadeiro, que haja um “equilíbrio, mais ou menos estável”, um “entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos contrato de veridicção (ou contrato enuncivo)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 530).

Nessa perspectiva, as modalidades veridictórias, conjugando o *ser* e o *parecer*, estabelecem modos pelos quais o discurso será tomado, podendo ser *verdadeiro*, *falso*, *mentiroso* ou *secreto*. Essas modalidades, no entanto, não devem ser confundidas com o quadrado semiótico, já que os termos *ser* e *parecer* não constituem uma negação recíproca, sendo conjugadas para formarem um estatuto de veridicção. Por esse motivo, Matte (2012, p. 5) apresenta a seguinte arquitetura para essas modalidades:



Esquema 1
as modalidades veridictórias

Para que uma conjugação entre os termos *ser* e *parecer*, estabelecendo um *parecer ser* verdadeiro, aconteça, o enunciador pode recorrer à figurativização estabelecendo uma ilusão referencial em seu discurso. Além dessa ilusão referencial que garante o efeito discursivo de realidade, o efeito de distanciamento da enunciação, a debreagem enunciativa, como nos lembra Barros (2003, P. 119), também colabora para criar o efeito de uma verdade discursiva.

5. AS RELAÇÕES SEMISSIMBÓLICAS NO TEXTO-FÍLMICO

De acordo com Floch (1985, p. 11) o semissimbolismo estabelece relações entre o plano de conteúdo e o de expressão através do sensível com o inteligível: categorias do plano de conteúdo do texto podem se relacionar com outras, presentes no plano de expressão de modo a estabelecer conexões entre o aquilo que o texto diz e o como o texto diz o que diz.

Lembramos, no entanto, que o plano de expressão dos textos é bastante variável: para diferentes tipos de texto, como o cinema, a fotografia, a poesia, a música etc, podemos encontrar diferentes modos de organizar o plano de expressão, graças aos vários tipos de formantes (cor, forma, som, gesto) que se organizam em categorias, como as gestuais, as cromáticas, as topológicas, as fonológicas etc.

Nesse caso, sendo o filme um texto sincrético, ele teria os formantes visuais como um dos elementos constituintes de seu plano de expressão, o que poderia ser representado da seguinte maneira:

Plano de Conteúdo Percurso gerativo de sentido	Nível fundamental Nível narrativo Nível discursivo			
Plano de Expressão	Componente visual	Componente sonoro	Componente verbal	Componente gestual
	Dimensão topológica			
	Dimensão foto-cromática			
	Dimensão eidética			

Tabela 1

esboço de um plano de expressão para o texto fílmico

Mas passemos agora à descrição e à análise do *corpus*.

6. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS TEXTOS-FILMES

O filme *Black Sabbath- Três Máscaras do Terror* (1963), de Mário Bava, traz três histórias, das quais *A gota d`água* narra como o fantasma de uma condessa volta para buscar o anel roubado durante a preparação de seu funeral (Figura 3). Em *O Chamado* (2002), de Gore Verbinski, uma fita de vídeo provoca a aparição do espírito de uma garota de roupa branca e cabelos longos (Figura 4). *O Grito* (2004), de Takashi Shimizu, também aborda o tema da maldição: na história os espíritos de mãe e filho mortos em uma casa há anos se voltam contra todos os que pisam em sua antiga casa (Figura 5). Por fim, em *A Mulher de Preto* (2012), de James Watkins, um jovem advogado se depara com uma crença dos habitantes de uma pequena cidade: quando alguém vê a Mulher de Preto, uma criança comete suicídio (Figura 6).

Encontramos no nível fundamental desses textos uma tensão, ou uma conjugação, dada entre ESPIRITUALIDADE e CARNALIDADE. Por outro lado, esses seres também desencadeiam uma tensão entre os termos VIDA e MORTE. Os espíritos repentinamente corporificados, assim, levam a MORTE aos actantes, disseminando o horror no transcurso da narrativa.

Esses seres sobrenaturais são termos complexos, já que realizam dois termos do quadrado semiótico no nível fundamental: a ESPIRITUALIDADE e a carnalidade. Uma característica desses seres é o fato de se assemelharem e de agirem como pessoas vivas, de se manifestarem ocasionalmente através de um corpo físico que lhes permite interagir com o mundo dos homens. Essa materialidade poderia ser dada pelo seu aspecto físico, pela capacidade de se locomoverem, de tocarem os vivos ameaçando-lhes fisicamente ou provocando-lhes a morte.

Nesse caso, podemos entender que as assombrações seriam termos complexos que conjugariam CARNALIDADE vs ESPIRITUALIDADE e VIDA vs MORTE: eles já foram vivos e retomam a esse estado ocasionalmente. Já os demais personagens humanos seriam termos simples que realizariam os termos CARNALIDADE e VIDA e que ocasionalmente realizam o percurso disforizante (indesejável) MORTE e espiritualidade. Não encontramos nesses filmes termos que se colocariam como neutros.

Esses termos são, no nível narrativo, investidos em objetos com os quais os actantes buscam uma relação de conjunção (se o estado inscrito no objeto é desejável) ou disjunção (se o estado inscrito no objeto é indesejável). Assim, em cada texto, temos um objeto valor negativo (Ov -), indesejado, que fará os actantes humanos passarem do estado eufórico VIDA para o estado disfórico MORTE.

Esse Ov negativo é o cobiçado anel da condessa em *As Três Máscaras do Terror*, a fita de vídeo em *O Chamado*, a casa amaldiçoada em *O Grito*, e em *A Mulher de Preto*. É também importante mencionar que esses Ovs negativos possibilitam ou favorecem esses espíritos a passarem de um estado de Espiritualidade para o de carnalidade. É o manuseio desses objetos que leva à carnalização e à aparição desses actantes.

Já no nível discursivo, encontramos a debreagem enunciativa, que consiste no efeito de afastamento da enunciação, o que contribui para a construção de um efeito de objetividade no discurso. Em relação à tematização, os percursos temáticos da narrativa podem ser reunidos sob a categoria do subcomponente temático *malignidade vs benignidade*, a qual ronda tanto a tensão CARNALIDADE vs ESPIRITUALIDADE quanto a VIDA vs MORTE.

Em relação às isotopias figurativas, podemos observar a recorrência de cenários desertos ou escuros, o que constitui uma figurativização através topônimos genéricos como *casas, ruas, corredores, quartos, salas* etc. Também ocorrem antropônimos como *condessa (Black Sabbath - Três Máscaras do Terror), Samara (O Chamado), mulher, criança (A Mulher de Preto, O Grito)*.

Sobre esses elementos figurativos e a respectiva maneira como são apresentados nos textos fílmicos analisados, haverá no plano de expressão um intenso trabalho sobre a dimensão foto-cromática, que dará a essa figurativização uma expressão definitiva e visível para o espectador. Por sua vez, esse cânone figurativo se constitui graças ao diálogo desses textos fílmicos com outros tipos de texto. Há, portanto, isotopias temáticas e figurativas que existem segundo uma tradição que teria nos textos religiosos e literários seus principais exemplos. O percurso isotópico da luz, para citar um caso, está, assim, para o tema da *salvação* e da *benignidade* assim como o percurso isotópico da escuridão está para o tema da *perdição* e da *malignidade*. Relação comum nos discursos religiosos, e nos discursos literários dos gêneros horror e/ou fantástico.



Figura 3

Black Sabbath (Três máscaras do Terror)



Figura 4

O Chamado

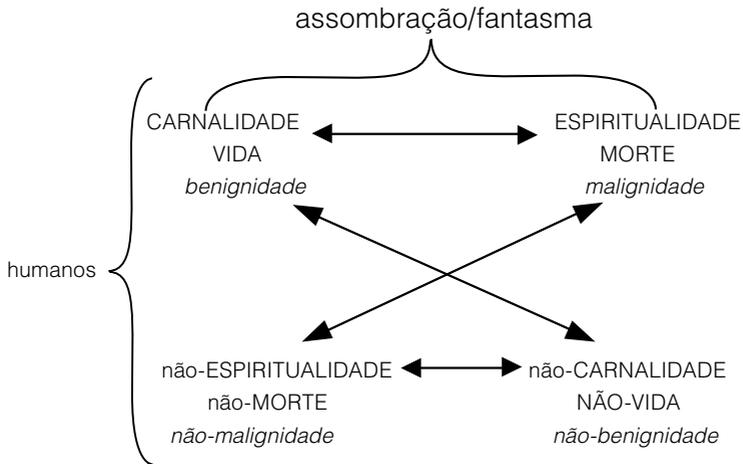


Figura 5
O grito



Figura 6
A mulher de Preto

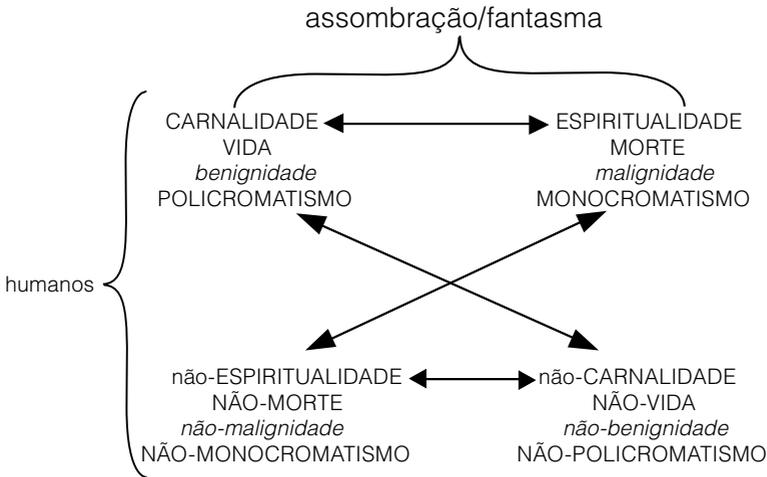
A esse conjunto de categorias do plano de conteúdo do texto representamos no quadrado semiótico da seguinte maneira:



Uma vez observado o percurso gerativo de sentido, apontamos a relação semissimbólica que se estabelece entre categorias do nível fundamental e discursivo com a categoria cromática, dada pelos termos do componente visual do plano de expressão sincrético do texto fílmico: essa categoria é *POLICROMÁTICO vs MONOCROMÁTICO*. Notamos que os atores, nos referindo ao investimento semântico dos actantes sobrenaturais no nível discursivo, são representados como seres descoloridos ou de tons predominantemente monocromáticos. Essa característica lhes permite serem distinguidos dos demais atores, ao mesmo tempo em que se ressalta sua sobrenaturalidade.

Esse monocromatismo, por sua vez, não é total, mas predominante, de modo que também chega a haver um policromatismo mais diluído.

Razão pela qual vemos que esses seres sobrenaturais são semioticamente complexos também em relação aos termos da categoria cromática do componente visual do plano de expressão. O que representamos da seguinte maneira no quadrado semiótico:



7. CONSIDERAÇÕES FINAIS E PERSPECTIVAS

Neste trabalho, procuramos demonstrar como um dado percurso figurativo pode ser usado para criar o efeito de verdade discursiva. Esse efeito de verdade se sustenta pelo uso de uma figurativização canônica, de um cânone figurativo, o qual se mantém através da tradição de um diálogo intertextual.

Notamos que essa figuratividade também deve suscitar certas paixões ou seus efeitos no enunciatário. Paixão essa que dá nome a

esse gênero cinematográfico: o horror. O que nos leva também a apontar uma abordagem posterior deste mesmo problema pela semiótica das paixões, o que não será feito neste trabalho em razão dos limites a ele proposto. Pois, como nos lembra Fiorin (2008, p. 133), o próprio autor da teoria semiótica, Greimas, “reiterava que Semiótica é um projeto e não um produto acabado”. Assim, podemos dizer que este trabalho também não é um produto finalizado, mas uma pesquisa que ainda aguarda seus desdobramentos.

8. REFERÊNCIAS

A MULHER DE PRETO. Direção: James Watkins. Reino Unido/Canadá/Suécia: **Hammer Film Productions**, 2012, 1 dvd, (118 min), NTSC, cor. 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2ª ed. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus. 2006

BARROS, Diana Luz Pessoa de.. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*, 3ª ed., São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP. 2003

BERTRAN, Denis. *Caminhos da figuratividade*. Bauru, Edusc. 2003

BLACK SABBATH-TRÊS MÁSCARAS DO TERROR. Direção: Mário Bava. Itália: American International Pictures, 1963, 1 DVD (92 min), NTSC, cor. 1963

FIORIN, José Luiz.. *A Semiótica discursiva*. In: LARA; Glaucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia; EMEDIATO, Wander (organizadores), *Análises do Discurso Hoje*. volume 1, Rio de Janeiro, Lucerna/Nova Fronteira: 121-144. 2008

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamins. 1985

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Jean. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Contexto. . 2008

MATTE, Ana Cristina Fricke. “Veridicção e paixão: entrelaçamentos narrativos e discursivos”. In: Estudos Semióticos, Vol 8, nº 1: 1-10, 2012. [Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe81/2012esse81_acfmatte.pdf.] Acessado em: 10 de março de 2014.

O CHAMADO. Direção: Gore Verbinski. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2002, 1 DVD, (115 min), NTSC, cor. 2002

O GRITO.. Direção: **Takashi Shimizu**. Japão/ Estados Unidos: **Columbia Pictures**, 2004, 1 DVD, (92 min), NTSC, cor. 2004

ADAPTAÇÃO E
SEMIÓTICA: A
MISE-EN-SCÈNE
EM *O SEGREDO*
DE BROKEBACK
MOUNTAIN

Joselayne Ferreira Batista (UFPB)*
Exedito Ferraz Junior (UFPB)**

* Aluna de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

** Professor Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE SEMIÓTICA PEIRCEANA

A linguagem sempre representa algo. Representar pode servir como *expressar, denotar, descrever* ou até mesmo *significar*. Esta palavra também está associada ao emprego “de uma coisa em lugar de outra” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 9). Ou seja, a linguagem está ligada à representação, ela utiliza algo para significar outro. A necessidade do ser humano de representar o acompanha dos tempos mais primitivos até os atuais. Tal representação, não está necessariamente apenas ligada à reprodução da realidade, como afirma Ferraz Júnior (2012, p. 9):

(...) em certos contextos, como o das artes e o das ciências, a linguagem costuma revelar aspectos desconhecidos ou menos evidente daquilo que retrata, favorecendo descobertas ou produzindo novas interpretações para fenômenos observados. Além disso, nem tudo o que se representa precisa existir de fato, podendo, muitas vezes a representação ter um caráter hipotético, ficcional e até mesmo absurdo.

Através das representações verbais (por meio das palavras) e não-verbais (pintura, música, cores etc.) o homem pode estabelecer relações sociais, expressar-se, e se inserir no mundo, seja reproduzindo ou criando sua realidade.

O *signo* “é tudo aquilo que utilizamos para representar algo” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 11). Para Charles Sanders, o mundo era composto por signos em todos os lugares. Ele acreditava que todas as “cognições, as ideias e até o homem são entidades semióticas” (NÖTH, 2003, p. 61). De maneira geral, a Semiótica é esta “ciência

que investiga os processos pelos quais a significação se produz e se consome” (BRITO, 1995, p. 225). Na busca sobre o esse processo da significação, de acordo com Lucia Santaella (2008, p. 90):

A semiótica peirciana é, antes de tudo, uma teoria signica do conhecimento, que desenha, num diagrama lógico, a planta de uma nova fundação para se repensar as eternas e imemorais interrogações acerca da realidade da verdade.

Portanto, Pierce elaborou sua tipologia dos signos em tricotomias, tendo como base a tríade *representamen* ou *signo* (definido anteriormente), *objeto* (que indica aquilo a que os signos se referem) e *interpretante* (um novo signo que surge da associação de um certo *signo* e um *objeto*). A relação signo-objeto-interpretante é chamada de *semiose*, ou seja, a ação do signo, “o processo no qual o signo tem um cognitivo sobre o intérprete” (NÖTH, 2003, p. 66). Contudo, antes de entender quais são essas tricotomias estabelecidas por Pierce, é preciso compreender as categorias universais às quais elas estão ligadas, que são *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. De acordo com Winfried Nöth (2003, p 63-64), as definições das categorias são: (1) a primeiridade, que é “a categoria do sentimento imediato e presente nas coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo”, é a categoria da “liberdade, do imediato”; (2) a secundidade, que “é a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço”; e, por fim, (3) a terceiridade, sendo esta a categoria da mediação, do hábito, da memória, da comunicação, da semiose dos signos”.

Partindo das categorias universais, observamos as tricotomias elaboradas por Peirce. As tricotomias tratam do *signo em si mesmo*, do *signo em relação ao objeto* e do *signo com o interpretante*. Ver quadro abaixo:

CRITÉRIO DE CLASSIFICAÇÃO	DEFINIÇÕES	CLASSES DE SIGNOS
O signo em si (natureza do fenômeno considerado como signo)	Uma qualidade pura	Qualissigno
	Uma ocorrência singular	Sinsigno
	Uma norma ou hábito de interpretação	Legissigno
Relação Signo-Objeto (modo de representação)	Representa o objeto por semelhança.	Ícone
	Representa o objeto por possuir uma relação factual com ele.	Índice
	Representa o objeto porque assim determina uma regra ou convenção.	Símbolo
A relação Signo-Interpretante (grau de complexidade lógica da representação)	Designa um objeto sem nada asseverar.	Rema
	Uma proposição simples sobre o objeto	Dicissigno
	Premissas e conclusão acerca do objeto.	Argumento

Figura 1
As tricotomias de Peirce

Quanto ao (1) *signo em si mesmo*, há o qualissigno, o sinsigno e o legissigno, que estão relacionados respectivamente à “uma qualidade pura, um existente individual e algo que ocorre regularmente e se generaliza” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 19). Sobre o (2) *signo em relação ao objeto*, tem-se o ícone, o índice e o símbolo, onde o ícone assemelha-se com aquilo que representa, o índice relaciona-se com a existência de um objeto particular, e o símbolo são signos associados por convenção. E por fim, a última tricotomia trata do (3) *signo com o*

interpretante, encontram-se o rema, os dicissignos e os argumentos, onde no rema, o signo “apenas mostra algo”, os dicissignos “consistem numa proposição elementar acerca de seu objeto” e o argumento “se configura como formalização de um raciocínio lógico argumentativo composto de premissas e conclusão” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 27).

Considerando o exposto sobre a teoria dos signos de Pierce, com base nos trabalhos teóricos aqui mencionados, a segunda tricotomia (ícone, índice e símbolo) será empregada no estudo do *corpus* deste trabalho, que objetiva utilizar tal tricotomia juntamente com aspectos da linguagem cinematográfica – *mise-en-scène* –, promovendo um diálogo da semiótica de Pierce com a adaptação fílmica *O segredo de Brokeback Mountain*.

2. SOBRE O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN

O segredo de Brokeback Mountain (*Brokeback Mountain*, em inglês) é o título do conto de Annie Proulx, que foi primeiramente publicado em 1997 na Revista *The New Yorker*, e posteriormente em sua coletânea de contos chamada *Close Range: Wyoming Stories*, em 1999. Em 1998, venceu o prêmio *O. Henry* de melhor conto. No mesmo ano a revista *The New Yorker* venceu o prêmio *National Magazine* na categoria ficção pela publicação do conto de Proulx.

A adaptação cinematográfica (2005), homônima, foi dirigida por Ang Lee e roteirizada por Diana Ossana e Larry McMurtry. O filme foi vencedor de grandes prêmios como *Oscar* (2006 – Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Trilha Sonora), *Globo de Ouro* (2006), *BAFTA* (2006), entre outros.

Em *O segredo de Brokeback Mountain*, Ennis Del Mar e Jack Twist se conheceram no verão de 1963, no conservador e rural estado norte americano Wyoming, quando procuravam trabalho como pastores de ovelhas. Após serem contratados, eles são enviados para a Montanha Brokeback. Lá nasce o proibido relacionamento emocional, sexual e romântico que perdura por duas décadas. Embora comum e pejorativamente conhecido como o filme dos “caubóis gays”, *O segredo de Brokeback Mountain* traz temas como divórcio, autodescoberta, orientação sexual e preconceito no cenário tradicional, opressor e até impiedoso do oeste dos E.U.A., que é retratado no conto de Proulx.

3. ADAPTAÇÃO E LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

A adaptação necessariamente relaciona-se com a intertextualidade. A relação ou diálogo entre textos diferentes é o que constitui esse processo artístico, que é tão presente em diversos outros diálogos, como entre literatura e cinema, literatura e música, pintura e cinema, teatro e música, etc. Ao transpor um texto para outro contexto ou outro meio, um novo texto surge – aí nasce a adaptação, provida de uma nova significação, pois agora “a linguagem semiótica é diferente” (AZERÊDO, 2010, p.1).

O cinema muito aprendeu com a literatura, isso é fato. Como se sabe, um dos primeiros e maiores cineastas do mundo, D. W. Griffith, declarou que sua inspiração ao utilizar planos panorâmicos e closes, por exemplo, muito se devia às narrativas de Charles Dickens (BRITO, 2006, p. 6). Contudo, o cinema continuou seus passos sozinho, criando assim técnicas da linguagem cinematográfica utilizadas até hoje. Portanto, como já criticavam Robert Stam (2006) e André Bazin (1991),

demandar fidelidade ou cópia fiel quando se trata de adaptação não é respeitar o espaço que a grande arte cinematográfica conquistou ao longo dos anos. Ou seja, “constatar que o cinema tenha aparecido “depois” do romance ou teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano” (BAZIN, 1991, p. 85). Um filme atua sob escolhas. Escolher o que melhor representará frente ao público as ideias outrora escritas no roteiro e mentalizadas pelo diretor. Francis Vanoye (1994, p. 56) afirma que o filme “organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real”. Quando se trata de adaptação, pode-se considerar primordial a tarefa de realizar escolhas, considerando a obra a ser adaptada e a nova em criação. Em alguns casos, o filme pode utilizar elementos contidos no texto literário (com mais ou menos ênfase), ou suprimi-los, ou ainda adicionar outros que não estavam contidos na primeira narrativa.

Entre muitas outras definições, Linda Hutcheon (2011, p. 27) diz que adaptação pode ser considerada um trabalho autônomo, um processo de criação com identidade própria. Hutcheon ainda afirma que o termo “tradução” também define o sentido de adaptação:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2011, p.40).

Portanto, é importante entender como funciona a linguagem do meio ao qual a obra adaptada está agora sendo inserida. Neste sentido, Stam (2006, p. 50) diz que “as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação”. Consultando James Naremore (2000), Anelise Corseuil diz que mais válido é se preocupar com uma análise contextualizada do filme que foi adaptado: em quem momento histórico e cultural está inserido o filme, desempenho dos atores, elementos narrativos que foram utilizados, a ideologia presente no filme, entre outros fatores (CORSEUIL, 2003, p. 295).

Desta forma, a construção da adaptação cinematográfica se utiliza da linguagem do cinema. O que antes foi descrito no conto e mentalmente imaginado pelo leitor, no caso aqui *O segredo de Brokeback Mountain* como objeto de estudo, será imagetivamente traduzido. Isto se dá através de diferentes planos, movimento de câmera, enquadramento, iluminação, montagem, focalização, cenário, por exemplo. Para Brito (1995, p. 25), “todos esses fatores de produção de significado são analisados na sua função de garantir unidade estética à obra que é o filme”. Deste modo, na criação de um filme há a preocupação não apenas com a história a ser contada, mas como contar essa história. Tudo é metricamente planejado anteriormente às filmagens. Aspectos como iluminação, cenário, cor, objetos de cena, atuação dos atores, tudo isso é previamente estudado para melhor compor às ideias que o filme pretende transmitir. A este conjunto de aspectos é dado o termo *mise-en-scène*, que significa “posto em cena” – termo utilizado tanto no

teatro como no cinema. A *mise-en-scène* possui uma função essencial no contexto fílmico ou teatral, e transmite tanto a configuração espacial social e histórica, quanto realça e interfere na apreensão dos significados ideológicos, ligados a comportamento e valores sociais.

4. ADAPTAÇÃO E SEMIÓTICA EM O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN

Segundo Décio Pignatari, a semiótica “serve para estabelecer ligações entre um código e outro, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal, “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme (PIGNATARI, 1972 *apud* FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 12). Aqui há, portanto, a transposição da linguagem literária do conto *O Segredo de Brokeback Mountain*, de Annie Proulx, para a linguagem cinematográfica com o filme homônimo, de Ang Lee, e a semiótica ocupa, então, seu lugar nesse processo de compreensão da tradução dos códigos dessas diferentes linguagens. Como mencionado anteriormente, a segunda tricotomia de Pierce (ícone, índice e símbolo) será aqui utilizada para se buscar tal compreensão.

4.1 O ícone

O signo icônico se assemelha com aquilo que ele representa. Como afirma Ferraz Júnior (2012, p. 24), através do signo icônico é possível experimentar a “percepção de qualidades idênticas às do objeto representado”. Uma vez que o cinema trabalha, sobretudo, com imagens, aquilo que se mostra à tela traz o caráter icônico desta arte, como afirma Brito (1995, p. 225). Pensando no filme adaptação aqui

estudado, Jack Twist e Ennis Del Mar enquanto caubóis representam aqueles caubóis que existiram e existem na vida real, também aqueles que são os personagens criados lá no conto de Proulx, que são também representações de dois caubóis da vida real, e até mesmo dos caubóis do cinema norte-americano. No conto, tem-se as descrições de ambos os personagens, como segue:

“À primeira vista, Jack parecia bonito bastante com seus cabelos cacheados e riso rápido, mas, para um homem pequeno ele tinha algum peso no quadril e seu sorriso mostrava dentes saltados (...).

Ennis, nariz adunco e rosto espichado, era desleixado e tinha um tórax um pouco curvado, um pequeno torso apoiado sobre longas pernas, possuía músculos feitos para o cavalo e para a briga”¹ (PROULX, 2006, p. 286).

No filme, há a transposição desses personagens através dos atores, não apenas no que diz respeito a aparência, mas também na construção dos personagens, e por fim na atuação, compondo assim a *mise-en-scène*, que é um dos elementos que primeiro conquista o espectador.

Em diversas entrevistas feitas à época do lançamento do filme, os atores Jake Gyllenhaal e Heath Ledger relatam que se dedicaram a conhecer e estudar sobre seus personagens, suas posturas e comportamentos, e também aspectos psicológicos. Os nomes dos personagens também revelam muito sobre quem eles são: Ennis Del

1 Tradução livre: “At first glance Jack seemed fair enough, with his curly hair and quick laugh, but for a small man he carried some weight in the haunch and his smile disclosed buckteeth. (...) “Ennis, high-arched nose and narrow face, was scruffy and a little cave-chested, balanced a small torso on long, caliper legs, and possessed a muscular and supple body made for the horse and for fighting.”

Mar, *Ennis* ou *inis* significa ‘ilha’ (Celta) e *Del Mar*, ‘do mar’; e Jake Twist está relacionado a *twist*, que se refere “a força dos músculos das coxas e do bumbum que um peão tem que ter para se manter sobre o touro” (PATTERSON, 2008, p. 20).



Figura 2
Ennis Del Mar



Figura 3
Jack Twist

Ennis Del Mar, um sujeito reservado, solitário, que no seu processo de autodescoberta sexual ainda carregava a dor da própria repressão e também o medo de sofrer com a intolerância do velho Wyoming e ter o mesmo destino de Earl – homem que foi morto pelo pai de Ennis por ser homossexual. Jack, um peão sonhador, é quem “toma as rédeas” no início da relação com Ennis, desde cumprimentá-lo no trailer de Joe Aguirre – quando recebem a oferta de emprego para pasturar as ovelhas – até acariciá-lo e iniciarem a primeira relação sexual durante uma das noites nas montanhas.

No filme, o Wyoming de meados dos anos 60, inteiramente conservador e homofóbico, não era um lugar receptivo para Jack e Ennis. Os habitantes daquele lugar, sobretudo os homens, não se viam representados por aqueles dois caubóis. Em uma entrevista², Annie Proulx fala como nasceu a história de *O Segredo de Brokeback Mountain*: após

2 “Annie Proulx on ‘Brokeback Mountain’”. Ver referências.

observar um velho caubói em um bar em Sheridan (cidade do Wyoming) percebeu como ele tinha um olhar triste e profundo sobre uns rapazes que jogavam sinuca. Proulx imaginou consigo mesma que ele poderia ser gay e perguntava-se como seria para aquele homem viver em um lugar onde ter essa orientação sexual implicaria em sofrer psicológica e fisicamente. Portanto, Jack e Ennis também podem ser considerados ícones de muitos caubóis que viveram no silêncio reprimidos pelo Wyoming ou por qualquer outro lugar que admitisse apenas “homens machos” e “viris” para subir em cavalos/bois e tomar conta de ovelhas.

4.2 O índice

O signo indexical se relaciona com a existência de um objeto particular. Ele indica, oferece sinais da existência de algo. Como afirma Ferraz Júnior (2012, P. 24),

A presença de certas plantas e pássaros ao redor de uma embarcação, por exemplo, pode funcionar como índice de uma navegante, sinalizando sua proximidade do continente. Nuvens carregadas são índices de tempestade iminente. Fumaça numa ilha pode ser índice da presença humana naquele lugar.

No conto, algumas passagens retratam a condição em que Ennis e Jack vivem, após terem se casado com suas esposas Alma e Lureen, respectivamente. Jack e Alma têm duas filhas e nenhum dinheiro:

“Ennis, por favor, chega de ranchos solitários para nós. (...). Vamos arranjar um lugar aqui na cidade?”
(...)

Ficaram no pequeno apartamento que ele preferia pois podia ser deixado a qualquer hora. (PROULX, 2006, p. 294)³.

Jack e Lureen têm um filho, uma boa casa e o dinheiro herdado após a morte do pai. Lureen é quem administra tudo e toca o negócio da família:

No Texas o sogro de Jack morreu e Lureen, que herdou os negócios da fazenda, provou ser boa para lidar com eles. Jack recebeu um vago título gerencial, viajando para fazer estoques e eventos com máquinas agrícolas. (PROULX, 2006, p. 294)⁴.

Durante a tradução para o filme, elementos como a mobília que compõe o cenário agem como índices, fazendo com aquilo que outrora fora descrito na linguagem literária cumpra o mesmo papel agora na linguagem cinematográfica, neste caso chamando atenção para a condição social e financeira em que vivem os personagens. As figuras 4 e 5 exemplificam tal retrato social.

3 Tradução livre: “Ennis, please no more damn lonesome ranches for us. (...) “Let’s get a place here in town.” (...) They stayed in the little apartment, which he favored because it could be left at any time.

4 Tradução livre: Down in Texas Jack’s father-in-law died and Lureen, who inherited the farm-equipment business, showed a skill for management and hard deals. Jack found himself with a vague managerial title, travelling to stock and agricultural-machinery shows.



Figura 4
Apartamento de Ennis e Alma



Figura 5
Casa de Jack e Lureen

No cinema não se faz necessário a verbalização para apontar ou indicar fatos. Com a escolha impecável dos elementos que compuseram os espaços onde Ennis e Jack moraram, é possível perceber que eles tinham distintos padrões de vida. Os móveis espalhados pela casa, ambiente pequeno e escuro e com aspecto de sujo claramente indica que a família que ali vive pouco tem para morar em melhores condições. Ao contrário de Jack, com sua esposa, que habitavam num ambiente maior, mais iluminado e de móveis caros. Apesar disso, Ennis e Jack compartilhavam algo em comum em suas vidas aparentemente diferentes. Ambos não se sentiam à vontade em suas casas, elas não se mostravam ambientes acolhedores, agradáveis. Há uma cena em que Ennis mal consegue andar dentro do próprio quarto, um lugar apertado, denotando confinamento. Na casa de Jack, os móveis, a decoração, tudo tem o jeito da sua esposa. O ambiente não é confinado, mas não revela um traço sequer do gosto de Jack. Ele é como um estranho no ninho.

4.3 O símbolo

Os símbolos não se assemelham ao seu objeto, mas são associados por convenções sociais a este. Segundo Nöth (2003, p. 83), “a relação entre o representamen e objeto é arbitrária e depende de convenções sociais. São categorias da terceiridade – como o hábito, a regra, a lei e a memória – que se situam na relação entre representamen e objeto”. Os símbolos podem ser verbais ou não-verbais. Aqui nos deteremos ao símbolo não verbal.

Como discutidos na sessão anterior, a casa de Jack Twist revela um ambiente desconfortável para o personagem. Decorado da maneira que mais agrada a sua mulher do que a ele mesmo, o lugar também revela a força e poder que Lureen detém. Nas cores dos moveis, paredes e objetos de decoração predominam as variações da cor vermelho.



Figura 6
Quarto de Jack e Lureen



Figura 7
Lureen

Para Patti Bellantoni (2013, p. 2), o vermelho empodera. Ela afirma que “na verdade, o vermelho pode ativar quaisquer paixões latentes que você pode trazer para à mesa, ou para o filme. O vermelho é poder”⁵,

⁵ Tradução livre: “In fact, red can activate whatever latent passions you might bring to the table, or to the movie. Red is power”.

seja ativando a libido, agressividade, ansiedade ou compulsão, por exemplo. O vermelho claro, ainda segundo a autora, pode acelerar os níveis de ansiedade e os batimentos cardíacos, e elicitare raiva. Fica evidenciado através da cor vermelha o símbolo do poder e domínio da personagem Lureen nos ambientes. Outras cores que exercem papéis de signos simbólicos são o roxo e o azul nas roupas de Jack Twist, conforme mostram as figuras 8 e 9.



Figuras 8 e 9
Jack Twist

Em oposição ao vermelho, segundo Bellantoni (2013, p. 82), o azul, em geral, simboliza passividade, introspecção, tristeza, impotência, dependência, lealdade. Diversas nuances de significados, porém representam bem o personagem Jack. Ele é dependente de sua esposa financeiramente, é passivo e impotente perto dela. Quando está com Ennis, é possível perceber que, mesmo em meio a sua alegria de estar com o amante secreto, ele também está envolto numa atmosfera triste e introspectiva. Ele está calmo, mas distante. Na verdade, o azul é uma cor que bastante presente nos ambientes dos encontros de Jack e Ennis. A impossibilidade de poder revelar quem realmente é uma tortura encontro após encontro.

A roupa azul de Jack incorpora ao longo do filme as cores vermelhas de poder de Lureen e também o roxo, indicando que cada vez mais ele se afasta de si mesmo. Esta última cor muito se relaciona com o sobrenatural e com a morte, simbolizando que ela “inspira associação com o não-físico. Ela sinaliza que alguém ou algo está para ser transformado” (BELLANTONI, 2013, p. 191). Na figura 9, acima, está uma cena em que Jack pergunta Lureen onde estaria sua camisa azul (ele iria fazer mais uma de suas viagens para ver Ennis). Poderia ser qualquer camisa ou qualquer cor, mas é o que ela simboliza, sua verdadeira natureza homossexual livre, mesmo que seja escondida nas montanhas do Wyoming.

Além disso, podemos concluir que a presença da cor roxa na vida de Jack é um símbolo indexical, que aponta para que o irá acontecer mais tarde com o personagem. Como diz Bellantoni (2013, p. 192), “se é roxo, alguém (ou algo) irá morrer”. Jack Twist morreu e Ennis não sabia ao certo se foi em um acidente na estrada, como afirmava Lureen, ou se assassinado pelas de intolerantes e preconceituosos que tanto assombravam aquele lugar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cenas escolhidas tiveram o propósito de exemplificar como é possível compreender as implicações e escolhas em um filme através do olhar da semiótica. *O Segredo de Brokeback Mountain* é um filme bastante sensível e, embora tenha seu plano de fundo os anos 60 e 70, sua temática ainda é atual e merece ainda muita discussão. Um filme pode se expressar de múltiplas formas, e em cada cena Ang Lee e sua

equipe compuseram magnificamente na linguagem cinematográfica elementos importantes e necessários para contar história de Jack Twist e Ennis Del Mar, criando atmosferas capazes de provocar reações no espectador, seja de maneira direta ou mais profunda. Como diz Marcel Martin (2003, p. 30) devemos aprender a “ler” um filme, apreender o significado da expressão fílmica. As análises aqui feitas buscaram atingir este propósito.

6. REFERÊNCIAS

AZEREDO, Genilda. “Alguns pressupostos teórico-críticos da adaptação fílmica”. In Anais do VII Encontro sobre Ensino de Língua e Literatura e IV Congresso Nacional sobre o Ensino de Língua e Literatura. Olinda: Facho, 2010. Publicação em CD Rom.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Braziliense, 1991.

BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*. 1st American pbk. ed. ISBN 0-240-80688-3

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

_____. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BROKEBACK MOUNTAIN. Direção Ang Lee. Estados Unidos/Canadá: Focus Features, 2005.

CORSEUIL, A. R. Literatura e Cinema. In: Bonnici, T. e Zolin, L. O. (orgs.). “Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas”. Maringá: EDUEM, 2003. 295-304.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à Linguagem Literária*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 280p.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume Editora, 2003.

PATTERSON, Eric. *On Brokeback Mountain: Meditations about Masculinity, Fear, and Love in the Story and the Film*. Lexington Books, 2008.

PROUXL, E. Annie. *Brokeback Mountain*. In: Close Range and other stories. Londres: Harper Perennial, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo, Cengage Learning, 2008.

STAM, Robert. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". In: CORSEUIL, A. (ed.). *Revista Ilha do Desterro - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis: UFSC, jul./dez., 2006.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

Entrevista com Annie Proulx. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VpCaQSRwdd0>> Acesso em 9 de março de 2015.

O segredo de Brokeback Mountain: Prêmios. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0388795/awards?ref_=tt_awd> Acesso em 9 de março de 2015.

[RE]VISITANDO
SHAKESPEARE:
A TEMPESTADE
VIDEOGRÁFICA DE
PETER GREENAWAY
EM PROSPERO'S
BOOKS

Eveline Alvarez dos Santos (UEPB)*

* Professora Substituta de Língua Inglesa e Teoria e Prática da Tradução da Universidade Estadual da Paraíba

1. INTRODUÇÃO

A Literatura Comparada nos permite fazer estudos distintos e a literatura é uma forma artística que tem estado efetivamente junto a outros sistemas semióticos nos processos tradutórios. O cinema e a televisão vêm utilizando-se do texto literário para suas produções através da linha do tempo.

Shakespeare é o escritor que possui o maior número de traduções para tela do cinema. Antes mesmo do cinema dispor do recurso sonoro, a obra do escritor inglês já vinha sendo conhecida pelos espectadores. O teatro, a televisão, o vídeo e o cinema se utilizaram de seus recursos para levar ao espectador toda a riqueza literária do escritor.

Muitas foram as peças traduzidas para o cinema e entre ela está *The Tempest* (A Tempestade), escrita em 1611 e considerada, por muitos estudiosos, a última peça escrita pelo autor. De acordo com o site *Internet Movie Database* (IMDB), John Gorrie (1983), John Hirsch (1980), Herb Roland (1980), Peter Greenaway (1991) e Julie Taymor (2010) foram diretores que buscaram em *A Tempestade* de Shakespeare elementos e inspiração para produzirem seus filmes, tanto para o cinema quanto para a TV.

A tradução de *A Tempestade* que elegemos como nosso objeto de pesquisa é a realizada no ano de 1991, pelo diretor inglês Peter Greenaway. Este, além de diretor, é um dos mais importantes pesquisadores da linguagem do cinema em sua interface com outros meios, sobretudo os digitais. De acordo com Barros (2007, p.5), foram as novas tecnologias difundidas nos espaços midiáticos que fizeram Greenaway repensar o cinema e também produzi-lo através de pesquisas, sobretudo acerca da utilização de procedimentos do vídeo digital.

De acordo com Maciel (2004, p.7), Greenaway é artista plástico, escreve romances, poemas, ensaios e roteiros cinematográficos. Peter Greenaway é conhecido por muitos estudiosos da arte cinematográfica como um diretor que é fascinado pelas mutações estéticas, biológicas e comportamentais. Os filmes de Greenaway, segundo Bentes (2004, p. 17, grifo nosso):

[...] formam uma verdadeira enciclopédia da história das artes e das técnicas, onde a pintura, o teatro, as artes figurativas, a ópera e o vídeo têm um papel privilegiado na construção de uma nova visualidade. AllArts, todas as artes (nome da sua produtora) são canibalizadas num impulso reorganizador e reconstrutor. Podemos dizer que o cinema surge em Greenaway como **virtualização de todas as artes** e especialmente a pintura, uma espécie de pós-cinema de onde o cineasta-pintor-videasta-instalador olha para trás, para uma herança de 2.500 anos de imagens pintadas, desenhadas fotografadas, esgrafiadas e decalcadas, encontrando no cinema e nas novas tecnologias não uma ruptura com o que foi feito, mas uma linha de continuidade. Esse olho estruturador e enciclopédico se sobrepõe a qualquer desejo narrativo.

Acreditamos que essa assertiva de Ivana Bentes (2004) sobre o cinema produzido por Greenaway é o ponto chave que norteará toda a nossa pesquisa. O filme *Prospero's Books (A Ultima Tempestade)* (1991) dirigido pelo cineasta se apresenta como um texto fílmico da “era pós-cinematográfica”. Bentes (2003, p.113) nos diz que é na era dos pós-cinemas que as “transformações, virtualização e desterritorialização

das imagens culminaram na constituição de um novo campo: o do audiovisual”. Perceberemos que o diretor Peter Greenaway se utilizará da virtualização de todas as artes em *Prospero's Books* e continuará difundindo um cinema que ele acredita se diferenciar do cinema clássico. Veremos que este por sua vez é amarrado a modelos que vão seguir uma narrativa que se construiu acerca dos moldes que foram observados sob uma ótica semiológica estruturalista, cuja resultante do processo significativo é um signo de caráter duplo.

Centrados nessa *não-narratividade* que se apresenta no filme de Greenaway, pretendemos aqui adentrar nas discussões que vão contemplar o vídeo como uma nova forma de visualidade e discorrer como as formas pré e pós-cinematográficas se apresentam na história da linguagem cinematográfica.

O diálogo do cinema com o vídeo digital desencadeia diversas problematizações tanto da estrutura narrativa e visual do cinema, quanto de sua recepção. Assim, nossa pesquisa tem como objetivo investigar como, através da intersemiose cinema/vídeo/literatura, o filme *Prospero's Books* (1991) de Peter Greenaway contém questões instigantes a respeito dos processos de tradução intersemiótica contemporâneos.

2. A ERA DO VÍDEO NO CINEMA

Arlindo Machado (2008) e Marcel Martin (2003) afirmam que o cinema é uma arte muito mais antiga do que se pensa. Ambos ressaltam em seus estudos que a primeira exibição cinematográfica, nos moldes que conhecemos hoje, aconteceu há mais de dois mil anos, muito antes da exibição de *A chegada*

do trem na estação de Ciotat em 1895 no *Grand Café* em Paris. Para eles, a ideia de uma sala de projeção e a exibição de um filme aconteceu na imaginação de Platão (mesmo que este credite tal mérito a Sócrates, em um diálogo com seu discípulo Glauco) há mais de dois mil anos ao escrever *Alegoria da Caverna*, texto que faz parte do Livro VII de *A República*. Neste texto, Platão vai descrever de maneira detalhada o mecanismo imaginário da sala de projeção; assunto que trataremos mais a frente em nossa discussão. Machado (2008) afirma que foi também na Antiguidade que Lucrécio já fazia referência aos fotogramas. O movimento, percebido através do efeito *fi*, dos fotogramas já era mencionado pelo filósofo latino.

Arlindo Machado, inquieto e curioso sobre o pioneirismo da cinematografia e sobre os ancestrais mais célebres do cinema, vê-se dividido por essas pesquisas histórico-cinematográficas e as novas tecnologias digitais. A partir dos anos setenta, envereda nos estudos sobre o vídeo, e este se torna para ele objeto de pesquisa, assim como os problemas relativos às imagens e aos sons digitais: “Atiro-me, então de cabeça, no torvelinho das formas eletrônicas do espetáculo contemporâneo, tentando visualizar os rumos que o audiovisual deverá tomar num futuro próximo” (MACHADO, 2008, p. 8).

Percebendo que havia um espaço que unia as antigas e as novas tecnologias, Machado notou que o ponto que marcava este local era o cinema. A partir daí, o teórico atentou para o fato de que o conceito de cinema ia expandindo em sua mente “de modo a abarcar tanto as suas formas mágicas anteriores quanto as suas formas tecnológicas contemporâneas” (MACHADO, 2008, p. 9). A pesquisa se expandia

e o teórico percebia cada vez mais que os novos recursos usados no universo midiático eletrônico digital era, na sua grande parte, um resultado de outras formas tecnológicas antes experimentadas:

Havia ainda mais um motivo que me impulsionava nas duas direções ao mesmo tempo: quanto mais fundo eu mergulhava no intrincado de formas e procedimentos das atuais mídias eletrônicas e digitais, mais claramente podia verificar que grande parte desses recursos retomava, recuperava ou fazia ecoar atitudes retóricas e tecnológicas já antes experimentadas nas formas pré-cinematográficas e no cinema dos primeiros tempos, ou seja, no cinema anterior à hegemonia do modelo narrativo que se impôs a partir de Griffith. E de fato, logo pude ver esse ponto de vista defendido por outros autores – Bart Testa (1992), Miriam Hansen (1993, PP. 1972 – 210) e Flávia Cesarino (1995) -, que vislumbram também traços de continuidade ou de coincidência, malgrado a diversidade dos contextos históricos, entre as formas pré e pós-cinematográficas (MACHADO, 2008, p. 9).

Percebendo uma grande heterogeneidade entre as formas pré e pós-cinematográficas, Arlindo Machado escreve um livro em 2008 e coloca como título *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Apropria-se deste nome, que já havia sido usado por Amir Labaki e Lucas Bambozzi.

Retomando o termo usado por Arlindo Machado (2008), *pós-cinemas*, é de nosso interesse discorreremos sobre como o vídeo se encaixa neste momento [a]temporal estabelecido e como podemos estabelecer um diálogo entre ele e o cinema. Segundo Ivana Bentes (2003, p.113):

O diálogo com o vídeo foi um momento decisivo, de embate, 'crise', reação e deriva no campo do cinema. Transformações, virtualização e desterritorialização das imagens que culminaram na constituição de um novo campo: o do audiovisual. De um lado, o cinema sonhou o vídeo e "antecipou" alguns de seus procedimentos, "informando" a nova linguagem (as vanguardas históricas, o cinema experimental, a história do documentário), de outro, a potência do vídeo trouxe novas técnicas e procedimentos, desconfigurando o cinema e sendo incorporado por ele, trazendo fôlego à grande indústria cinematográfica e ao cinema contemporâneo.

Percebemos que essa mistura entre esses dois elementos vai culminar em algo que caracteriza não só um "novo" cinema, mas também abre portas para o desenvolvimento de um novo campo a ser explorado, o novo *estar* audiovisual. É a partir deste momento que começaremos a questionar como o cinema está se apresentando e como se dá essa "desconfiguração". Dizemos que o cinema, com a inserção do vídeo, abarca novas técnicas como também atende as necessidades da indústria cinematográfica. O diálogo que temos então entre o vídeo e cinema perpassa as potencialidades estéticas que cada um apresenta e como estas se fundem diante de uma necessidade.

Para discorrer sobre o vídeo, imagem eletrônica, faz-se necessário adentrar em dois conceitos explicados por Machado (2008). O primeiro é o conceito de *anamorfose* dado por Baltrusaitis. O conceito foi aparentemente introduzido no século XVII, mas já vinha sendo usado desde o século anterior. O conceito estava ligado ao fato de relativizar, modificar de maneira "radical", as canonizadas perspectivas geométricas que foram introduzidas na época do Renascimento:

Basicamente, as técnicas clássicas de anamorfose consistem num deslocamento do ponto de vista a partir do qual uma imagem é visualizada, sem eliminar, entretanto, a posição anterior, decorrendo daí um desarranjo das relações perspectivas originais [...] Com a generalização do termo, o conceito passa a abranger também toda e qualquer distorção do modelo 'realista' (leia-se 'renascentista') de representação figurativa, tais como as deformações resultantes da reflexão de uma imagem numa superfície distinta (por exemplo: a reflexão de uma imagem plana num espelho convexo) (MACHADO, 2008, p. 58).

Para tratar das imagens eletrônicas, Machado utiliza-se de um tipo de anamorfose que não foi considerada por Baltrusaitis, a *cronotópica*¹, que será o segundo conceito para o qual chamamos a atenção. Esse tipo de anamorfose tem essa denominação por dizer respeito às “deformações” causadas pelo *tempo* numa imagem e nos interessa por contemplar uma abordagem estética da imagem. O tempo vai ser o agente transformador/deformador de um ponto de vista previamente estabelecido em relação a uma imagem, causando assim um “novo” ponto de vista sem que haja um desligamento da imagem original.

1 “O termo *cronotopo* deriva da teoria de Mikhail Bakhtin (1981, p. 84ss), no contexto da análise literária, e foi por sua vez inspirado na ideia expressa pelo físico Albert Einstein de uma indissolubilidade das categorias do tempo e do espaço”. (MACHADO, 2008, p. 59).

3. PROSPERO'S BOOKS: A TEMPESTADE VIDEOGRÁFICA DE GREENAWAY

Os filmes de Greenaway, em especial *A Última Tempestade*, colocam o cinema ao lado da videosfera e trazem alguns questionamentos acerca do cinema. O vídeo digital se apresenta na obra do diretor como um elemento contribuinte e potencializador das questões imagéticas da sétima arte. É de nosso interesse elencar algumas questões que dizem respeito às inserções do vídeo nas imagens cinematográficas do filme em questão.

Levantamos aqui uma questão que diz respeito ao cinema-vídeo-literatura. Observe a figura 1 (disposta em anexo) que pretendemos analisar aqui.

A Figura 1, por nós capturada, diz respeito à primeira cena do filme em questão. Ela aparece enquanto a personagem Próspero está discorrendo sobre seu amor pelos livros e apresentando a história do primeiro deles, *o livro da água*. Ao observamos a imagem, relembramos de imediato o processo de colagem dito por Bentes (2004, p.19), imagens que se sobrepõem às outras. Observada a partir de um plano geral, a imagem mostra um pingo d'água caindo por trás de uma outra imagem predominantemente azul. Esta apresenta a imagem das páginas de um livro e nuvens negras que se formam se sobrepondo (como também se misturando) às palavras e logo vemos a mão de Próspero, que aparece quase transparente. Todos esses elementos que elencamos aqui e que foram percebidos na imagem parecem se misturar à vista do espectador, pois ao mesmo tempo em que a mão de Próspero espera que o pingo d'água caia, ela também se relaciona com as nuvens e com as palavras que aparecem na imagem.

A imagem predominantemente azul que se sobrepõe ao pingo d'água caindo é uma imagem videográfica digital que aparece compondo o todo do plano, como também multiplicando o processo de significação imagético. A inserção da imagem videográfica sobreposta ao pingo d'água na figura 1 faz referência à Cena I, Ato 1 da peça de Shakespeare.

Neste momento, uma das personagens anuncia a chegada de uma tempestade. O comandante do navio, no qual se encontram um contramestre, as personagens Alonso, Antônio, Sebastião e alguns marinheiros, percebe a força dos relâmpagos e trovões e pede que todos tenham forças para enfrentar o porvir. Segue abaixo o trecho² que faz referência à cena:

ACT I SCENE I (On a ship at sea: a tempestuous noise of thunder and lightning heard.)
(Enter a Master and a Boatswain)

Master: Boatswain!

Boatswain: Here, master: what cheer?

Master: Good, speak to the mariners: fall to't, yarely, or we run ourselves aground: bestir, bestir.

(Exit)

(Enter Mariners)

Boatswain: Heigh, my hearts! cheerly, cheerly, my hearts! yare, yare! Take in the topsail. Tend to the master's whistle. Blow, till thou burst thy wind, if room enough!
(Shakespeare, 2011, p.5)

2 Tradução: ATO I Cena I

(A bordo de um navio no mar. Tempestade, com relâmpagos e trovões. Entram, por lados diferentes, Um comandante de navio e um contramestre)

COMANDANTE - Contramestre!

CONTRAMESTRE - Aqui, comandante! Tudo bem?

COMANDANTE - Bem. Falai com os marinheiros. Pegai firme, se não, iremos dar à costa. Mãos à obra! Mãos à obra!

(Saem)

(Entram marinheiros)

CONTRAMESTRE - Vamos, corações! Coragem! Coragem, meus corações! Força!

Coragem! Amainai a mezena! Prestai atenção ao apito do comandante! - Sopra, vento, até arrebentar, se houver espaço bastante! (Shakespeare, 2011, p.17).

Se estabelecermos uma relação intersemiótica entre a figura 1, observada em um plano geral, e a compararmos com o trecho citado acima, podemos afirmar que há vários elementos que fazem referência à peça de Shakespeare: as nuvens escuras que se formam prevendo a tempestade, o pingo d'água e a cor azul fazendo referência à água e à mão de Próspero anunciando (ou reverenciando) a chegada da tempestade que trará de volta à ilha seus inimigos que lhe roubaram o ducado. Poderíamos assim, então, elencar, em nível de tradução, vários *ícones*³ que podem se relacionar *objetivamente* ao trecho citado.

Ainda pensando na relação imagem-texto, chamamos a atenção para dois elementos imagéticos que aparecem na figura 1: as nuvens negras e as palavras. Dizemos que a presença das nuvens negras *indicia* a tempestade que se aproxima e as palavras *indiciam* algo que deve ser lido, algo que quer ser comunicado. No entanto, se observarmos as palavras como *ícones*, podemos dizer também que elas representam à própria escrita literária – comum nos filmes de Greenaway –, como também trechos do *livro da água*. Durante o filme, veremos, por diversas vezes, Greenaway fazendo referências à escrita, ao escritor e à literatura.

Mostramos aqui algumas das possibilidades de tradução na relação entre a figura 1 com o texto de Shakespeare; como analista, enveredamos nas possibilidades intersemióticas que nossas concepções sensório-pragmáticas conseguiram alcançar. Ao observamos o signo, utilizamo-nos dos *índices*⁴ e *ícones* para que a relação *representamen-*

3 Segundo Peirce o *ícone* é uma representação “cuja relação com seu objeto é uma mera comunidade de alguma qualidade”; o símbolo é uma representação cujo “fundamento da relação com seu objeto é uma característica imputada” e um *índice* é uma representação cuja “relação com seu objeto consiste em uma correspondência de fato”.

4 Segundo Peirce o ícone é uma representação “cuja relação com seu objeto é uma mera comunidade de alguma qualidade”; o símbolo é uma representação cujo “fundamento da relação com seu objeto é uma característica imputada” e um índice é uma representação cuja “relação com seu objeto consiste em uma correspondência de fato”.

objeto acontecesse permitindo-nos observar o processo semiótico sendo concebido. Buscamos nesse processo verdades que respaldassem a imagem que escolhemos para a análise. Essas verdades foram descobertas a partir da relação que se estabelece na *secundidade* peirceana, em que o objeto pode desvendar verdades a partir da observação direta do *ícone*.

Segundo Peirce (1990, p.65),

uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção. (...) Dado um signo convencional ou um outro signo de um objeto, para deduzir-se qualquer outra verdade além da que ele explicitamente significa, é necessário, em todos os casos, substituir esse signo por um ícone [Grifos Nossos].

A partir dessa propriedade do *ícone*, ainda poderíamos insistentemente buscar outras verdades, como, por exemplo, analisar as nuvens que se formam sobrepondo-se às palavras que são apagadas como uma deixa radical do diretor sobre o cinema ser uma desculpa para ilustrar a literatura. As palavras indicariam algo como “leia, preciso informar o que acontece” e iconicamente representaria algo como “apaguemos as palavras, pois não precisamos previamente delas para mostrar o que queremos no cinema”. Fazendo isso, estaríamos traduzindo a radicalização – o que não consideramos como algo ruim – do diretor, mas também estaríamos indo contra a sua própria concepção de *objeto*, quando percebido através das palavras:

Um objeto concebido e percebido por meio de palavras vai permanecer assim. E se este for mesmo de fato o caso e ele funcionar com palavras, porque perder tempo e paciência e dinheiro fazendo a conversão? Agora, esse é o tipo de coisa traiçoeira para se dizer em uma revista dedicada à narrativa no cinema – dedicada na verdade exatamente àquela premissa tão desconfortável de que nos filmes é preciso ter um texto antes de ter imagens. O que é mal. Pois o cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura (GREENAWAY, 2004, p.11-12).

Detendo-nos a uma perspectiva tradutória, vimos possibilidades reais de um processo tradutório, mas não podemos dizer que a tradução satisfaz as intenções de Greenaway ao disponibilizar para o espectador seu jorro caótico imagético. A assertiva do diretor nos remete a duas questões que não se desassociam: sendo a primeira relativa às tricotomias da *primeiridade* e *secundidade*⁵ de Peirce e a segunda à *zeridade* deleuzeana. Quando consideramos a figura 1 – e estamos também levando em consideração todos os outros signos contidos na imagem – como um signo (*representamen*) que está na *primeiridade* e que a reflexão (na *secundidade*) sobre ele vai fazer com que o relacionemos a algo que o represente, seu *objeto*, adentraremos num processo de significação que vai chegar a uma terceira instância, a *terceiridade*, quando assim o primeiro signo já está mais desenvolvido tornando-se o *interpretante*. Aqui, é quando o processo de significação se realiza, mas não termina, pois Peirce (2008) acredita que esse signo mais desenvolvido se torna

5 Peirce entendia (2004) como *Primeiridade* o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa [...]. As típicas ideias de *Primeiridade* são qualidades de feeling ou mera aparência [...]. O tipo de ideia de *Secundidade* é a ideia de esforço, prescindido da ideia de um propósito [...]. *Terceiridade*, no sentido da categoria, é o mesmo que mediação”.

de imediato um novo *representamen*, tornando assim o processo triádico de significação algo múltiplo e infinito. Se observarmos a figura 1 apenas como um signo que representa determinadas passagens da peça de Shakespeare, estaremos sim reiterando o pensamento crítico de Greenaway (2004), que não concorda com o fato de ser “preciso ter um texto antes de ter imagens” (p.12), pois sendo assim, o *objeto* que é concebido através de palavras permanecerá sendo observado desta forma, da *forma-imagem-texto*, dizemos.

Relacionar a figura 1 a um texto anterior é entendê-la, sem dúvida, como algo que está intrinsecamente ligado a um objeto. Fazendo isso, estaremos abraçando a teoria peirceana – o que não é um problema para nós –, mas em contrapartida estaremos deixando escapar a concepção de Deleuze (2005) sobre o que há na imagem antes de ela chegar à *primeiridade*, antes mesmo de ela apresentar a qualidade de signo. Segundo Deleuze, há de se observar – ou, preferencialmente, dizemos “sentir” – o grau zero da imagem, “o puro caos, labirinto todo confuso e enredado” (SALES, 2004, p.12). É o que acontece com a figura 1 se observada dentro da perspectiva de *zeridade*, que segundo Sales (2004, p.12):

a *zeridade* fará referência àquilo que vem antes da primeiridade, e dirá respeito ao puro caos, labirinto todo confuso e enredado em que as imagens agem e reagem incessantemente umas sobre as outras, espécie de grau zero das imagens.

Assim, dizemos que estas imagens agem e reagem incansavelmente umas sobre as outras, fazendo com que o espectador tenha acesso a

uma experiência que acontece em nível sonoro e ótico. Acreditamos que essa experiência seja ainda intensificada com a presença das imagens digitais que observamos acopladas à película fílmica de Greenaway. A partir do momento que essas imagens do diretor se apresentam em seu grau zero, estaremos colando em questionamento o processo de semiose e o valor de representatividade dos signos. Segundo Furtado (1999, p.5),

Urdido a partir da acoplagem entre os registros fotoquímicos do cinema e as imagens videográficas e sintéticas, *A última tempestade* opera sobre o contínuo deslocamento das funções e finalidades de personagens e sons, de cores e sinais gráficos, de figuras e palavras, comprometendo o caráter representativo convencional dos signos. Nos termos da Semiótica peirceana, os procedimentos adotados por Greenaway corresponderiam ao questionamento do caráter indicial-analógico da imagem cinematográfica, na medida em que privilegiam os quase-signos (ícones e quali- signos), saturando o código fílmico com elementos das linguagens plástica e musical, literária e teatral. Trata-se de investir no abalo da indicialidade, na iconização do simbólico, de modo a abolir a regra que determina o signo interpretante e, por consequência, restringe a semiose. Assim, o filme ele mesmo se torna um ícone do cinema por vir, anunciando outras possibilidades de percepção e conhecimento do objeto.

A partir da afirmação do Professor Fernando Fiorese Furtado, observamos o quanto o exercício de operar as *imagens-caos* de Greenaway dentro o triângulo peirceano é escorregadio. Mesmo que

Greenaway privilegia os *quali-signos* encontrados no *representamen* não há como garantir que estes se aproximem de um *objeto* e que a semiose esperada pelo espectador aconteça. A figura 1 é um exemplo de como Greenaway é desprendido desse processo semiótico, apesar de não desconsiderá-lo. Ele está muito mais interessado no que pode ser visto e sentido antes. Por isso, acreditamos que a sobreposição de imagens propostas por Greenaway é contemplada a partir do que nomeamos como *ótica-zero-deleuzeana*. Percebemos na figura 1 a desorganização imagética à qual Sales (2004) se referiu, pois os planos estão dispostos em um nível que não apresenta organização. Greenaway decompõe a imagem por meio de um processo de sobreposição, mas mantém a visão total da mesma, isso porque o diretor enxerga a imagem da mesma forma que Deleuze encara o signo, que “é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem” (2005, p. 46). Assim então entendemos seu desprendimento do objeto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as discussões feitas aqui, pudemos percorrer diversos caminhos que nos levaram a observar as inserções de vídeo nas imagens do filme de Peter Greenaway. Demos inícios às discussões tratando da questão da era do vídeo no cinema, observamos como o cinema vem se apresentando e se estruturando através da linha do tempo, atentando para as formas pré e pós cinematográficas, dando ênfase ao estudo do vídeo e observando como este vem se inserindo no âmbito do cinema.

A partir da visão teórica que alcançamos, chegamos à análise propriamente dita e assim, pudemos não só analisar as inserções de

vídeo nas imagens utilizadas por Greenaway, mas também observar como o hibridismo do próprio diretor influenciou em suas colagens, provocando um filme não-narrativo formado por imagens de grau zero e cristalinas. Durante o percurso que fizemos, notamos como o “diretor-pintor” trata da questão da escrita em seus filmes, pois ao mesmo tempo em que referencia o ato de escrever e a própria relação leitor-escriptor, ele não precisa dos códigos verbais para verbais para fazer seus filmes. Segundo Garcia, (2003, p. 129),

[...] Como exemplo, a condição expressiva da escrita nos filmes de Greenaway convoca uma multiplicidade de circunstâncias, expondo-se para além do código verbal. [...] Na tela podem surgir fragmentos de frações cênicas de um filme dentro de outro filme, passagens de uma história dentro de outra, trechos de um livro citando outro livro. Assim, os desdobramentos metalinguísticos sobrepõem-se nessa turbulência de associações descritivas: escrita, pintura, música, fotografia e outros recursos. Uma interação alucinante compõe essa plástica, ao transformar-se em uma narrativa fílmica.

A assertiva de Garcia nos faz resumir o que viemos discutindo durante todo o nosso trabalho. Greenaway escolhe para seus filmes imagens que contam histórias e não imagens que dependam de uma história para existir. O texto de Shakespeare escolhido por Greenaway foi traduzido e relido sob uma perspectiva inovadora, tornando o dramaturgo inglês um novo Shakespeare. A *Tempestade* do escritor renascentista torna-se, a partir da relação cinema e vídeo, uma tempestade híbrida, cubista, um próprio barroco eletrônico, que também nos levou a colocar

em xeque alguns conceitos relativos ao cinema quando pensado como estando atrelado ao vídeo digital.

Uma das coisas que consideramos importantes do decorrer de nossa pesquisa foi como observamos o caos imagético produzido por Peter Greenaway e como ele modifica o espectador em relação a sua perspectiva de realidade acerca de *Próspero's Book*. Consideramos aqui o vídeo como elemento chave para a produção das sensações óticas e sonoras causadas pelas suas sobreposições de imagens na película fílmica.

5. REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana.. Greenaway: a estilização do caos. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004

_____. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 113-132. 2003.

GARCIA, Wilton *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume UniABC, 2000.

GREENAWAY, P. *Prospero's books: a film of Shakespeare's The Tempest*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, São Paulo: Editora Papiros, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *The Tempest*. London: Arden, 2011.

SILVA, Antonio Carlos. As Teorias do Signo e as Significações Linguísticas. *Revista P@rtes*, ano 3, n. 39, 2003. Disponível em: <http://www.partes.com.br/ed39/teoriasignosreflexaoed39.htm#_ftn1>. Acesso em set. 2012

6. ANEXO

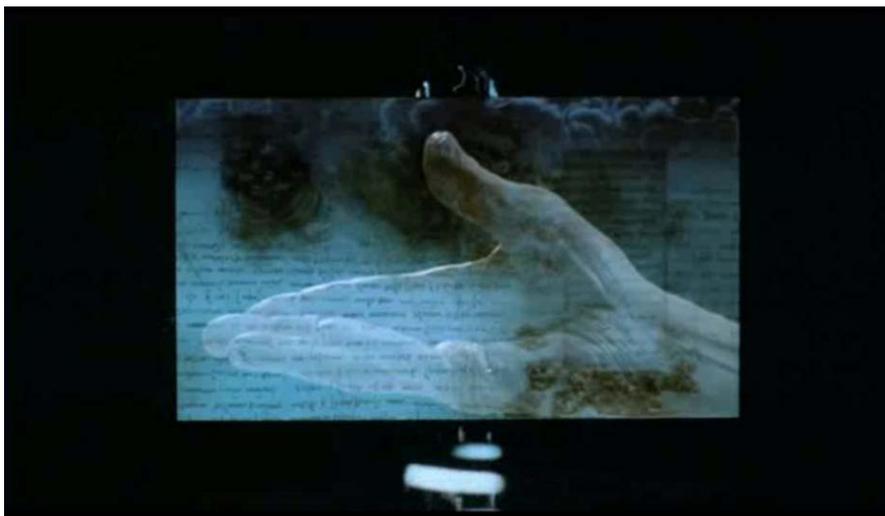


Figura 1

A POESIA VISUAL NO FIAR DO TEMPO

Livia Ribeiro Bertges (UFMT)*
Vinicius Carvalho Pereira (UFMT)**

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

** Doutor em Teoria da Literatura pela UFRJ, Professor do Departamento de Letras e do Mestrado em Estudos de Linguagem (PPGEL), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

1. INTRODUÇÃO

Eis a poesia que grita nas ruas e arremessa-se aos olhos urgentes. Tocar o passado é estar em um tempo estagnado, sem movimento, sem vida. O presente, ainda palpável, aflora no campo de alcance. Prende-se ao tempo passado aquele que se esquece de experimentar o inesperado do presente: o desvio.

É na perspectiva de desvio que, neste artigo, se visa a estudar a poesia visual desenvolvida na contemporaneidade, especificamente a obra *OLHLO: Poesia Visual* (2007), de Luiz Augusto Knop de Mendonça – o Knorr. A escolha da poesia visual não é mera coincidência; ela coloca a visualidade como foco, sem prescindir da dimensão sonora. Por sua vez, a escolha de uma obra da contemporaneidade vai na contramão do processo em que as produções do presente são colocadas em segundo plano nas discussões em literatura, simplesmente por não pertencerem a um cânone. Aqui, à luz da reminiscência (KRISTEVA, 1974), ou seja, da corrente de textos interligados que constitui a própria noção de textualidade, entendem-se os textos de agora – entre os quais a obra OLHLO – como refrações, ou desvios, nas quais o presente literário se dá: fenômeno óptico de quem se olha muito de perto no espelho.

Reafirmar o desvio, na opção do não convencional, é pensar inevitavelmente a linguagem literária. Assim, Roland Barthes (1977) entende a língua e sua estrutura no processo de elaboração de um conceito de literatura. Por seu caráter autoritário, a língua, como qualquer outra classificação ou código, “é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1977, p.14) e demonstra ser somente a linguagem literária o espaço privilegiado fora do poder.

Enxerga-se a literatura como um deslocamento do real (*faire semblant*), não tomando as relações de contexto histórico e autoria como definidoras do sentido de uma obra. Portanto, a linguagem literária, ou a literatura, é defendida no trapacear da língua, no formar da textura significativa, na subversão das estruturas formais das sentenças. A literatura, em seu potencial, fomenta sua própria libertação por uma estrutura interna, longe do poder.

Definida a literatura como prática da trapaça, objetiva-se responder à pergunta: é possível estabelecer um liame entre a linguagem poética e a temática temporal recorrente nos poemas visuais de Knorr? Para tanto, serão analisadas cinco lâminas da obra escolhida para estudo, que, em comum, apresentam a temática do tempo sob a perspectiva do desvio estético e da desnaturalização dos sentidos.

Ademais, o estudo apresentado incorrerá na característica fragmentária. É no entrecortar do discurso acadêmico que as imagens aparecem, distraindo o monótono. As relações semióticas abordadas nas várias esferas não deixam trabalhar dentro de uma perspectiva de classificações generalizadas, sem que com ela habitem lacunas.

2. APRESENTAÇÃO DO CORPUS

A matéria literária apresentada em *OLHLO: Poesia Visual* (2007) é dotada de forma e volume. Encarcerada em um receptáculo compacto, que limita seu espaço e impõe fechamento cíclico, a obra é jogo de cartas em uma caixa, como tantos outros brinquedos. Os mistérios do escondido, do simulado e da ausência permeiam esse maço, do qual diferentes itens podem ser aleatoriamente extraídos.

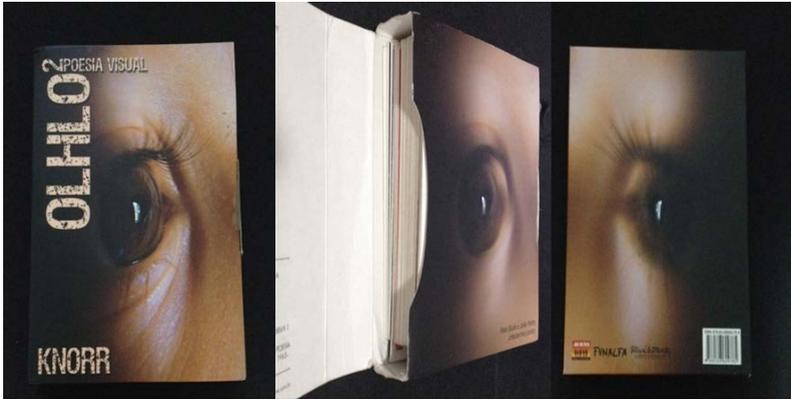


Figura 1

Capa, interior do livro e contracapa

As letras maiúsculas impressas no título montam a palavra “OLHLO”, à qual se justapõe um expoente quadrático – pela duplicação da letra “L” no substantivo “olho” –, quiçá por haver outro livro, também intitulado “*OLHLO*” e anteriormente publicado. No que tange à letra duplicada, a letra “H” se revela ainda espelho para os dois “L”, mostrando a mesma palavra nas direções disponíveis de leitura. O substantivo “olho” devém, então, palíndromo – jogo visual em que o próprio olho se compraz –, vendo-se refletido.

Perpendicularmente ao título, acrescenta-se uma definição: poesia visual – do olho ao olho; no “olhlo”, pois. No inferior da capa, a assinatura Knorr. Nas faces laterais do paralelepípedo, o procedimento: título, subtítulo e assinatura são grafados discretamente, quase em marca d’água – diferentes entonações para o olhar. Com um giro de 90 graus em relação ao eixo vertical, a capa revela um restrito espaço preto. Mais 90 graus, e novamente leem-se título, subtítulo e assinatura, tais quais impressos na primeira lateral. Sucessivos movimentos de rotação exibem inúmeras formas de leitura do volume.

Em consonância, duas imagens de olhos ou olhares aparecem espelhadas nas duas maiores faces da caixa. Na primeira, em que aparecem título, subtítulo e autor, e que faz as vezes de tampa da caixa, a imagem do olho é nítida, revelando uma íris, cuja cor se confunde com a tonalidade escura das bordas do maço; *ton sur ton*, observam-se ainda a textura e o pigmento das pálpebras em um bege vivo. Salta-lhe a pupila refletora de uma imagem distorcida: um olhar para o exterior, curioso e perspicaz, capaz de romper balizas impostas. Virada a caixa, na face antípoda (contraface ou contracapa?), outro olho aparece difuso. Embaçados, a pupila, os cílios e os contornos são tragados pelo borrão de uma íris imprecisa – olhar opaco, cuja retina não sugere uma incisão do real.

Passo consecutivo: abertura da caixa. No verso da tampa, uma ficha catalográfica que, em vez de “poemas”, “contos”, “romance”, apresenta “54 lâminas”. Que corte é esse que incide no literário – a olhos vistos –, instituindo um desvio do que se entende poético, instalando-lhe o visual?

No lugar deixado pela tampa, não uma cavidade, mas outra face da caixa, de modo que nova imagem de olho, nessa lateral, toma o lugar do vazio. Trata-se, porém, de olho ainda mais borrado que o anterior, ganhando ares de vórtice – torvelinho borrado, que traga para dentro de si a coisa olhada.

Um jogo circular e abissal é, então, proposto. Três versões do mesmo olho – três etapas do olhar – se entreveem nas estratégias de ocultação e de revelação, qual o *striptease*, erótico, justamente na fenda do que não se deixa a ver (BARTHES, 1987) – seja a genitália da bailarina, os significados de um texto ou o conteúdo da caixa de *OLHLO*.

Tais imagens do olho são usadas como estratégias de ocultação, no disfarce do entreabrir de uma caixa que não deixa ver seu conteúdo.

A iminência do olhar, ainda que em três etapas diferentes, ressoa em um quase acontecimento, impreciso. O sentido usado para perceber as minúcias da linguagem é aqui a visão. A visão de olhos diversos, a visão do olhar através do espelho. Um olhar maleável. Um olhar turvo, passível de um piscar no descanso da imagem. Passível do fechar-se no inefável gozo.

Aberta mais um pouco a caixa, revela-se uma fenda lateral, por onde o olho derrama suas lâminas. Instrumento cortante. Liquidez advém do deslize: uma escorrega e dissimula a outra. A força agente no movimento de retirada de uma lâmina instaura a decisão. Ao retirar-se uma lâmina, ocorre a exclusão de todas as outras possibilidades. Traço específico: independência concebida pelo escorregar entre as lâminas, atrito mínimo entre elas. Na deriva, estão soltas, sem eixo fixo algum: soltas da caixa e soltas umas das outras.

No vogar das lâminas, procede-se à contagem: 54 lâminas simétricas, tal qual baralho com que se praticam artes divinatórias, jogos de azar e tantos outros regimes semióticos marginais. Em *OLHLO*, todavia, as cartas não seguem naipes: o jogo é de cores, imagens, números, palavras espalhadas em cada uma das faces dessas lâminas.

Em uma das faces, cores misturadas nos intervalos, em preto e branco, demonstram, juntamente a outros recursos visuais, a viscosidade do líquido que produz movimento. Na outra face (verso, anverso ou reverso?), legendas com nome do poema, data de produção e descrição, bem como pequenos comentários sobre a produção do poema. Daí advém uma das primeiras trapaças que o jogo de Knorr (2007) perpetra: em que ordem deve o leitor-jogador se mover? Do poema ao comentário? Ou vice-versa? E em que sequência deve ele ler as cartas? Na ordem

em que estão na caixa, compradas à moda do truco? Ou sorteadas aleatoriamente, ao gosto do Tarot de Marseille?

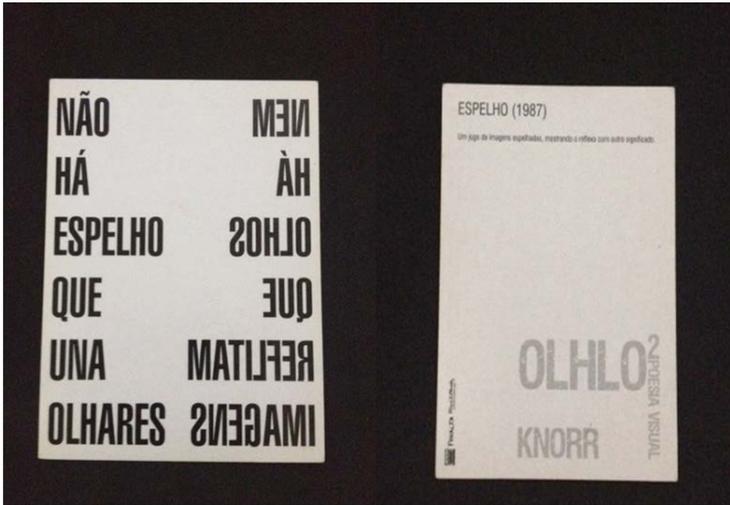


Figura 2

As duas faces de uma lâmina (ou carta).

É na diversidade e para a diversidade que o livro/jogo contempla a polissemia (BARTHES,1977) das cartas-poema, ainda que haja alguns indicativos ou direcionamentos para entendimento de cada lâmina, em sua face verbal. Se cada lâmina é um signo, no modelo de duas faces de Saussure (1999), tem-se aqui uma face significante, onde o poema habita em sua imanência, à qual se justapõem, no verso da lâmina, alguns traços de seu significado, à guisa de metalinguagem sobre o poema. No entanto, como Barthes (1977) bem ensinou, os regimes semiológicos da literatura são a polissemia e a assemia, não cabendo a exegese poética em uma monossêmica explicação no verso da lâmina. Habita-se em *OLHLO*, pois, como na lógica saussureana (1999) do valor linguístico, os

signos (ou as lâminas) significam por relações opostas, bem ao gosto dos jogos de cartas, em que um naipe só vale em negação a outro.

No que tange a esta pesquisa, consideram-se lâminas, ou cartas, a forma adotada como meio de divulgação dos poemas, e elas serão apreendidas como unidades de análise neste artigo. A natureza do material estudado implica, por isso, algumas decisões de formatação, como, por exemplo, a não remissão a número de página, na apresentação de cada lâmina, ao que se pretende compensar complementando cada imagem com o respectivo título e a legenda do poema, constantes no verso das lâminas.

3. O FIAR DO TEMPO

O delinear do tempo é uma marca recorrente no baralho da vida. O homem, produtor da literatura, sujeito fragmentado, apresenta a temática temporal de maneira circular, no intrínseco do jogo do olhar. O olho, discutido no *corpus* acima, órgão instrumental, contempla a passagem do tempo. É no espelho da vida que o homem se depara com a finitude e, conseqüentemente, propõe-se a pensar sobre ela. O olho vê, impulsiona a reflexão e refrata na literatura.

O objetivo, neste momento, é verificar o entrelaçar da perspectiva da passagem do tempo e da linguagem poética como não linear nas lâminas de Knorr (2007), pois é na garantia da polissemia que se entra no diálogo fortuito de um ver e reescrever dos poemas.

A proposta apresentada em “Pêndulo” (KNORR, 2003) reforça a questão do tempo como movimento contínuo. O leitor, participante dinâmico, pode ler as frases em várias direções, sem ponto de partida ou final, assim como na linguagem literária, no desvio. Os olhos do

pendula no fio do tempo”. O fio do tempo está na decorrência temporal. Não há qualquer outro tipo de pontuação que impeça o *enjambement* dos versos dispostos: nem ponto final, nem vírgula isolam as diferentes camadas que se justapõem no movimento pendular.

De acordo com Kristeva (1974), o poético é tido como signo ambíguo; decorrente disso, o espaço da linguagem poética também ampliará sua mobilidade e, dentro dela, no desvio dos padrões, a lógica discursiva será corrompida dentro do sistema para ceder espaço ao poético e às implicações mais variadas de sentido que lhe subjazem. Daí, nota-se a relevância do uso dos sinais de pontuação no poema, como parte da estética do desvio. Ao aglutinar, em um mesmo espaço, vírgulas entre parênteses, esse recurso parece estabelecer mais que uma mera pausa de respiração no decorrer da leitura. Tais marcas gráficas assemelham-se a cortes, fendas ou intervalos ainda maiores em uma pausa sem som, salientando o foco na palavra “fio”. Ora fio do tempo, ora fio do pêndulo. O balançar do pêndulo, o balançar da página, a projeção das frases, para oscilar nas bordas brancas laterais da lâmina.

Do mesmo modo, “Ampulheta” (KNORR, 1987) apresenta o tempo como não linear. A literatura, em seu caráter poético, devolve ao tempo o movimento constante de passagem, quebrando-lhe a aparente relação lógica de linearidade imposta pelo discurso. Deriva desse argumento definir a “poesia como discurso-desvio, como anomalia” (KRISTEVA, 1974, p.184), inclusive rompendo a lógica temporal atribuída por Saussure (1999), segundo a linearidade do significante, no âmbito do signo linguístico.

À maneira de Apollinaire, em seus *Calligrammes* (1913-1916), a *performance* figurativa é implementada em “Ampulheta”, como se vê a seguir, para reforçar a característica fugidia do tempo.

**OTEMPOPASSA
TEMPOPASS
EMPOPAS
MPOPA
POP
O
OPA
POPAS
MPOPASS
EMPOPASSO
TEMPOPASSOU**

Figura 4

AMPULHETA (1987) Uma referência direta ao tropicalismo e/ou concretismo

Tanto o pêndulo como a ampulheta configuram-se como marcadores da desintegração do tempo. Porém, na sociedade moderna, o relógio passa a substituí-los de forma tal que esses objetos se tornam cada vez mais raros no cotidiano. Mas, a ampulheta chama atenção por sua utilização específica nos jogos, principalmente nos de tabuleiro, sendo assim uma alusão ao “tempo do jogo” ou ao “jogo do tempo”.

No poema, em uma gradação, a partir de cortes laterais das letras, uma a uma, consecutivamente, a frase “o/tempo/passa” vai sofrendo mudanças até o mínimo ponto “o”, que conecta os cones superior e inferior da ampulheta.

Embora na parte debaixo do ponto “o” outro triângulo apareça, de forma semelhante, mas com gradação invertida, nota-se que, ao contrário do anterior, a temporalidade se encontra no passado, talvez marcado pelo distante, dado pela flexão verbal em “tempo/passou”. Misturam-se imagens e palavras, em mútua combinação de forças, para dizer dessa passagem, ora subtraindo-se ora acrescentando-se grafemas que, mais que vocábulos, formam um desenho. O prazer estético apresentado dá-se através de uma visão do poema como um todo, importando menos a separação das partes. O poema, como um espelho, mostra uma noção de integralidade do passar do tempo; no entanto, essa é uma noção distorcida da realidade, uma vez que o tempo se desenrola no virar e no desvirar da ampulheta, em um movimento contínuo desvinculado do linear. Distorcida também aparece a linguagem no encontro com a imagem. A beleza do tempo advém da impossibilidade de capturá-lo e é assim que ele aparece em todos os poemas estudados na obra *OLHLO*.

Como vórtice, “Moto-contínuo” (KNORR, 1988) apresenta-se. No turbilhão, giram frases em movimento circular, em sentido horário, no pontuar do tempo. A noção estabelecida na frase “sempre/se/volta/atrás/do/tempo”, ou em variações de sua leitura, demonstra o contínuo do tempo e seu processo incessante levado ao infinito. Ele, o infinito, chega a desaparecer visualmente pelo contraste gerado pelo fluxo e pelo tamanho das letras, tragadas pela voracidade incessante do tempo – espaço branco último da página.



Figura 5

MOTO-CONTÍNUO (1988). A forma circular. Em como dizo título, nunca tem fim. Nem começo.

Moto-contínuo, título do poema, é nome da utópica máquina geradora de movimentos sem gastos externos de energia, uma fonte infinita de energia mecânica, em jogo com o vórtice do tempo. O tempo no girar ininterrupto do tempo.

Há aí uma relação direta com a teoria estética do *vorticismo* de Ezra Pound, criada no início do século XX, que pressupunha o uso dos conceitos físicos de energia, força e dinamismo na construção de imagens poéticas. Perloff (1993, p.296) descreve o *vorticismo* como uma força nas artes plásticas, principalmente na pintura e na estética futurista, para depois entrar como foco na linguagem poética, no intercalar das imagens e palavras.

Por sua vez, a lâmina “Enigma” (KNORR, 1989) aponta para a estrutura de um relógio de pulso. Dada a ausência de números, o relógio não se compromete em medir as horas. Um ponteiro invisível percorre a superfície e direciona as letras. Algum ordenamento opera na forma escolhida para dispor os grafemas.

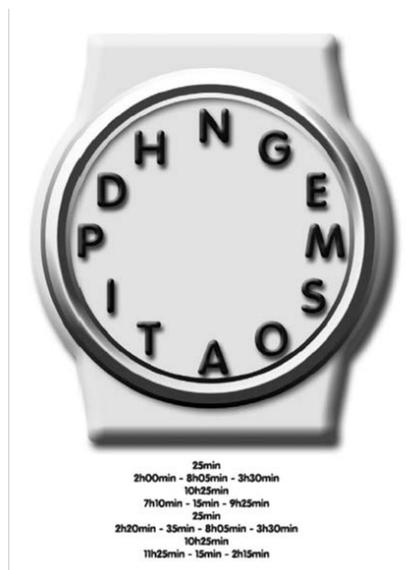


Figura 6

ENIGMA (1989) A brincadeira consiste em ler as horas citadas e substituir a posição em que os ponteiros se encontram pelas letras, na mesma posição dos números relativos num mostrador de relógio. Detalhe: quando indico somente a hora ou minuto, só uma letra na composição.

A falta das pulseiras no relógio conota um não suporte, uma instabilidade do objeto. O enigma está posto. No fim da página, um conjunto de horas e minutos discretamente toma espaço e tece a relação número/letra.

25min = O
 2h00min - 8h05min - 3h30min = enigma
 10h25min = do
 7h10min -15min-9h25min = tempo
 25min = o
 2h20min -35 min - 8h05min = estigma
 10h25min = do
 11h25min -15min -2h15min = homem

A cada hora descrita, tomam forma gradualmente letras, palavras e frase. Revela-se o enigma. Esse entrecortado por brancos, números,

letras e traços - fragmentado pela interferência de forças externas. Forma e conteúdo em uma mesma via. Como frases, as horas formam palavras que se encontram após longas pausas, compondo a seguinte frase: “O/enigma/do/tempo/o/estigma/do/homem”. Assim, a preocupação com o tempo é vista como um fardo para o ser humano.

Embora o poema esboce o passar do tempo e a chegada inevitável da morte, o tempo é um mero contador da vida fatiada em possibilidades de instantes. Talvez, por isso, a temática do tempo seja uma das mais constantes da obra estudada: o ser humano, em sua vontade de tornar tudo ao seu redor linear, não aceita lidar com o desvio do tempo, não aceita lidar com o não palpável.

Dentro dessa mesma ordem, caminha a espiral no poema “Fogo-fátuo” (KNORR, 1989-2005), reflete e refaz tempo derivado do incomodo de sua infinidade temporal.



Figura 7

FOGO-FÁTUO (1989) Uma espiral helicoidal. Um insight aplicado a conceitos de geometria espacial.

Como uma máxima, a frase “A/eternidade/num/instante” ondula sobre a lâmina: a linha curva gira em torno de um ponto não explicitado visualmente, mas um ponto imaginário no centro da carta, que é tomada pelo vazio. O movimento sem fim atesta uma sensação de voltas e voltas, no quase tontear do leitor.

A “eternidade”, o para sempre e sem fim, aufere sentidos diversos ao ser colocada junto ao substantivo “instante”. “Eternidade” ganha valor de algo que é passageiro, podendo ocorrer a todo instante. Porém, abre-se para o sentido inverso, atenuado no formato da espiral, em que uma eternidade pode ser um conjunto infinito de instantes, no jogo do passar do tempo: duração prolongada e perene.

A dinâmica instalada no poema revela uma ligação direta a formas matemáticas. Elas, como linguagem, tanto em sua estrutura quanto em suas formas e dimensões, passam a habitar o universo literário em harmonia. Campos (2006), no artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” (1957), esclarece que a poesia

(...) caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática). Isto é: em vez do poema palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. , 2006, p.134)

Salienta-se uma visão de poética vinculada ao fora de um padrão estabelecido, a fim de entrar na possibilidade de uma estrutura mais científica. Devido a isso, enxergar um poema no transcorrer do tempo-espço é torná-lo passível de ser apalpado e capturado. Afinal, é a partir da espiral como estrutura de aferimento de um movimento circular que o poema ganha marca objetiva, porém sem perder a subjetividade inerente à linguagem poética, quando incorporadas as acepções aparentemente opostas de “eternidade” e “instante”, em um mesmo verso.

O título “Fogo-fátuo” designa um fenômeno da natureza motivado por um corpo orgânico em decomposição que libera gás metano, o qual, no contato com o ar, gera faíscas. Nesse sentido, o poema abre espaço para o debate sobre a morte. A existência é um instante perante a eternidade.

A relação do tempo com foco no conflito vida/morte é convencionalizada também na carta “Outono” (KNORR, 1989). Nela, evoca-se uma característica da estação do ano: o movimento. Formam-se palavras a partir de pontos espalhados pela superfície, tais quais as folhas de árvores caducas, na composição de um “quase haicai” ou de um haicai visual. O movimento estabelecido brinca com o desmonte e o remontar no jogo das palavras.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, apresentou-se a obra literária *OLHLO: Poesia Visual* (2007), do poeta contemporâneo Luiz Augusto Knop de Mendonça – o Knorr, com o suporte das teorias semiológicas e possíveis abordagens relacionais entre elas, apoiadas por Barthes (1977) e Kristeva (1974).

A obra constitui-se por uma caixa pequena, em que a abertura lateral mostra 54 lâminas, cada qual com um poema independente. No verso das lâminas, legendas aparecem com o título, ano de produção e dizeres explicativos. Apesar de uma demarcação temporal de execução, o marco principal do *livro / jogo* é uma desordem sequencial das lâminas poéticas. A partir da apresentação detalhada do *corpus*, mostrou-se como a obra, desde sua produção, trabalha a ruptura da estrutura convencional de um livro, o que implica um desvio, ou trapaça, nos processos convencionais de leitura, visto que se dialoga com uma possível apreensão não linear do tempo.

Dessa forma, a concomitância do verbal e do não verbal, do montar e do desmontar no jogo de palavras, do trapacear da língua e com a língua, são as bases para a compreensão da poesia visual de Knorr (2007). A poesia visual implementa-se como resultante de duas forças sincrônicas. Por conseguinte, a linguagem poética incorre no extrapolar e no extravasar das estruturas convencionais do fazer poesia, em que a própria linearidade do significante, dentro do signo linguístico, é colocada em jogo.

Procedeu-se à análise de cinco lâminas que contemplam a temática do tempo, como enfoque de forma e de conteúdo. Nesse contexto, nota-se um paralelo com o título “OLHLO”, pois, no espelho da vida, o homem olha o passar do tempo e o seu deslocamento como processos contínuos ao encontro da morte. A literatura abre espaço para a reflexão do tempo no aspecto circular, mostrando a possibilidade de um movimento constante, perceptível, que pode ser repensado. Nas lâminas, o tempo apresentado evidencia a quebra da linearidade, fora do julgo do estigma do ser humano. O tempo e suas significações como

jogo ajudam a decifrar como o enlace entre o verbal e o não-verbal aguça variados sentidos de interpretação da própria experiência de estar no mundo e significar(-se).

5. REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Notas de Literatura*. Tradução e Apresentação de Jorge de Almeida. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

KANDINSKI, W. *Ponto Linha Plano: contribuição para análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Todil. Lisboa: Edições 70, 1970.

KIRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MENDONÇA, L. A. K. (Knorr). *OLHLO: poesia visual*. Juiz de Fora, MG: FUNALFA Edições, 2007, 54 lâminas.

PERLOFF, M. *O Momento Futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. 25ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

A UTILIZAÇÃO DA IMAGEM DE ANIMAIS EM CAPAS DA REVISTA VEJA – ANÁLISE DO VERBAL E DO NÃO VERBAL

Ilana da Silva Rebello (UFF)*

* Professora Adjunta de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da UFF. Desenvolve pesquisa em Análise do Discurso, na linha da Semiologia Francesa, e em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Materna. E-mail: ilanarebello@uol.com.br Endereço lattes: <http://lattes.cnpq.br/3408468123212172>.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho apresenta os resultados do Projeto de Pesquisa intitulado: *A utilização da imagem de animais em capas da revista Veja – um olhar para além da linguagem visual*, desenvolvido no triênio de 2012-2014, no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFF. A pesquisa analisou como algumas capas da revista *Veja*, por meio da imagem de animais e da palavra, legitima e veicula seu discurso ideológico e constrói sentidos para atrair o público consumidor.

Assim, com o objetivo de mostrar que não há isenção total ao recortar uma imagem ou uma cena do mundo real, tendo em vista que há um sujeito que está por trás da câmera, cujas escolhas são definidas pelo seu modo de ver o objeto retratado, este trabalho analisou 45 capas da revista *Veja*, a partir de áreas temáticas previamente delimitadas, a saber – economia, política, meio ambiente e saúde, dos anos de 1970 a setembro 2014, disponíveis na internet, baseando-se, sobretudo, na teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, na linha de Charaudeau, articulando esses postulados aos pressupostos da Linguística Textual. Contudo, para a análise do texto não verbal, buscou-se respaldo em noções da Semiótica Peirceana.

Com este trabalho, acredita-se estar contribuindo, de alguma forma, para a ampliação da visão quanto às formas de ensino de língua materna, tão desgastado nas escolas, pelo modo tradicional e enfadonho como tem sido desenvolvido.

Sabe-se que ler um texto não é decodificar a mensagem. Segundo Dell'Isola (2001, p. 107), há processos decisivos que compõem o mecanismo da leitura. Num primeiro momento, o leitor decodifica o

texto, para posteriormente compreender a informação explícita. Em seguida, seleciona o que considera mais significativo, de acordo com a sua visão de mundo, direcionando a sua leitura a uma determinada compreensão específica.

O segundo momento consiste em ler as “entrelinhas” e integrar os dados do texto à própria experiência ou conhecimento do mundo. O leitor infere de acordo com seu conhecimento de mundo, que está enraizado em uma sociedade e em uma cultura. É nesse momento que ele consegue sair do nível da compreensão para ir mais além na leitura, ou seja, interpretar o que lê.

Após as inferências, o leitor é levado a se posicionar, emocional e afetivamente, diante do texto e a avaliar os fatos que lhe forem apresentados. E, por último, aquilo que for significativo para o leitor fica retido na memória, podendo ser ativado em outros momentos, para o entendimento de situações comunicativas diversas.

É importante lembrar que o aluno precisa perceber que “um texto permite muitas leituras, mas não infinitas. (...) compreender é produzir modelos cognitivos compatíveis preservando o valor-verdade” (Marcuschi, 2008, p. 257).

Texto e leitor são o ponto de partida para a compreensão. A leitura possibilita que o leitor se posicione diante do texto, perceba as intenções do produtor, faça cálculos de sentidos possíveis e ultrapasse a simples compreensão. Quando o leitor é capaz de identificar os sentidos possíveis que estão escondidos sob significantes e consegue vislumbrar a intencionalidade do autor, relacionar o texto com o mundo, podemos dizer que chegou ao nível da interpretação. E, o papel da escola na formação do aluno como sujeito capaz de transformar seus horizontes de conhecimento de mundo começa pela leitura do meio que rodeia esse sujeito social.

2. TEORIA E PRÁTICA

As revistas, como qualquer outro periódico, é um produto feito para informar e vender. E, nesse sentido, ser só objetivo/imparcial nem sempre é suficiente para atrair o leitor e possível comprador.

As capas da revista *Veja* constituem um gênero textual, ou seja, desempenham uma função social, são textos materializados e apresentam um formato próprio.

Segundo Bakhtin (2000, p. 279), “cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.”

Assim, Bakhtin, linguista russo, cuja concepção de linguagem serviu de herança em relação aos diversos conceitos de gêneros, é referência comum entre os teóricos que se debruçam sobre o assunto.

De acordo com Marcuschi (2002, p. 22-23),

Os gêneros textuais se constituem como ações sócio-discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo, constituindo-o de algum modo.

(...)

Usamos a expressão *gênero textual* como uma noção propositalmente vaga para referir os *textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. (Grifos do autor)

Assim, com a definição acima, é possível afirmar que as capas de revista constituem um gênero textual. Ainda nas palavras de Meurer (2002, p. 11), “ao servir de materialidade textual a uma determinada

interação humana recorrente em um dado tempo e espaço, a linguagem se constitui como gênero”.

Sob o rótulo de “revista semanal de informação”, a revista *Veja* aborda temas variados, com ênfase nos assuntos vinculados à política e à economia, mas não deixa de abordar outros temas, como: ciência e tecnologia, saúde, educação, cultura, comportamento etc. Há o predomínio do tipo textual expositivo, com construções de caráter mais referencial. A *Veja*, nas capas, utiliza elementos verbais e não verbais. Muitos elementos são recorrentes, como, por exemplo, a disposição do logotipo e o uso das cores com determinados valores simbólicos. Na *Veja*, a imagem não tem apenas função atrativa, mas papel primordial na construção do sentido do texto como um todo e na percepção do real que se pretende levar ao público.

A análise das 45 capas de revista disponíveis na internet revelou que, nessas capas, esse gênero textual não é objetivo; pelo contrário, traduz a ideologia da revista.

O cientista Max Weber, em *A objetividade do conhecimento nas ciências sociais* (1979), afirma que “todo o conhecimento da realidade cultural é sempre um conhecimento subordinado a pontos de vista especificamente particulares”. E isso porque somos homens de cultura, “dotados de capacidade e de vontade de assumirmos uma posição consciente face ao mundo, e de lhe conferirmos sentido”. (WEBER, 1979, p. 97).

Partindo dessas reflexões de Weber (*ibidem*), é possível afirmar que, como em qualquer texto, no texto jornalístico, tudo é captado, selecionado e filtrado pela “lente” de quem o produziu.

Não é possível o acesso ao real sem um recorte ideológico, sem atribuir valores aos acontecimentos. Portanto, quando um jornal constrói um discurso em que afirma mostrar a realidade, já está utilizando um recurso de persuasão. (HERNANDES, 2012, p. 23).

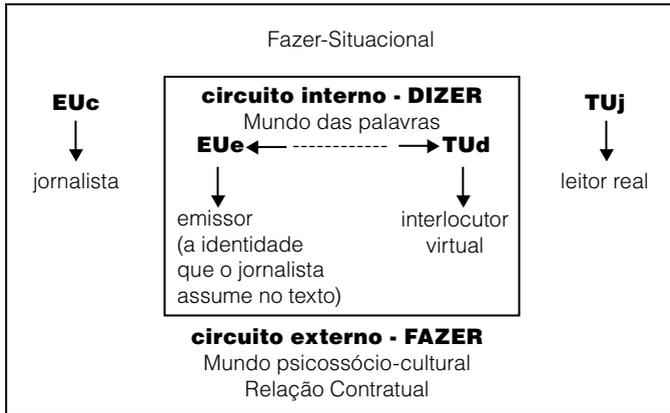
Se o leitor não estiver atento, pode interpretar os fatos a partir da visão que a revista quer passar. Além disso, a capa tem por intuito chamar a atenção, daí o exagero nas imagens, nas cores, no tamanho das letras etc. É preciso não ser leitor apenas de capas, mas de toda a revista, a fim de não ser levado a fazer uma interpretação errada dos fatos.

As capas, com cores alegres e com imagens de animais, procuram transformar um fato em espetáculo e envolver o leitor. Personagens públicos são transformados em imagens e o povo, em plateia que a tudo assiste. A *Veja* tenta fazer com que o leitor interprete o tema proposto da edição por meio da visibilidade constituída na capa.

A capa é o elemento que atrai o leitor. É um gênero elaborado com imagens para capturar o olhar. Essas imagens, normalmente, são fruto de edições, interferências, como: saturação de cores, efeitos gráficos etc. A objetividade não constitui elemento importante na composição das capas, o que torna a imagem documental uma raridade e a manipulação de recursos gráficos uma constante.

Na verdade, o que a revista oferece por meio das imagens da capa é a opinião do próprio veículo de comunicação, uma leitura impregnada de ideologia do real. O jornalista, o *eu-comunicante*, normalmente, passa a *eu-enunciador* e nem sempre reproduz aquilo que pensa, mas a ideologia do veículo para o qual trabalha.

O quadro enunciativo da Semiologia mostra que todo ato de linguagem, seja ele falado ou escrito, é uma ***mise en scène***.



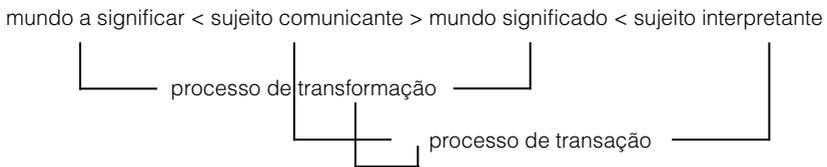
Como afirma Charaudeau (2001, p. 31-32), todo ato de linguagem é uma encenação que comporta quatro protagonistas, sendo dois *situacionais*, externos e dois *discursivos*, internos. Os sujeitos “externos” são o *EUC* (eu-comunicante) e o *TUj* (tu-interpretante) e os sujeitos “internos”, o *EUE* (eu-enunciador) e o *TUD* (tu-destinatário).

No circuito externo, os seres são de ação, instituídos pela *produção* (*EUC*) e pela *interpretação* (*TUj*) e guiados pelo *FAZER* da situação psicossocial. Já no circuito interno, os seres são da *fala*, instituídos pelo *DIZER* (*EUE* e *TUD*).

No texto jornalístico, o *EUC* (e-comunicante) é o jornalista (a pessoa física) que trabalha na redação da revista. No circuito interno da comunicação, o *EUE* (eu-enunciador) pode não ser a “voz” do jornalista (pessoa física). Ele pode estar reproduzindo a ideologia do veículo para o qual trabalha, direcionando o texto para determinados leitores (aqueles que normalmente leem a revista). A revista precisa vender e, para isso, escreve aquilo que o seu público gosta de ler.

Por meio de signos verbais e/ou não verbais, o sujeito é capaz de significar o mundo para o outro. Isso significa dizer que a comunicação parte de um processo de *semiotização de mundo*, elaborado através de um processo de *transformação* entre o mundo a ser significado e o mundo significado e um processo de *transação* (base da construção do *contrato de comunicação*) entre o sujeito comunicante e o sujeito interpretante-destinatário (CHARAUDEAU, 1995, p. 101).

Processo de semiotização do mundo



(CHARAUDEAU, 1995, p. 101)

Assim, a revista *Veja* toma para si a função de propiciar aos leitores a compreensão sobre o mundo. Os temas e a forma como a revista os organiza, hierarquizando-os (os que merecem destaque e os que não devem nem ser divulgados) constituem também indicadores da forma como a revista manipula, decide pelo leitor. Não é o leitor quem escolhe o que quer saber, mas a revista. O que não é de interesse da revista não tem espaço na publicação.

Assim, no processo de transação, para proceder a uma análise do texto, o *sujeito interpretante* precisa não só mobilizar o sentido das palavras e suas regras de combinação como também construir um sentido que corresponda a sua intencionalidade. Nesse ponto, passa-se do *sentido de língua* ao *sentido de discurso*, tendo em vista que o *sujeito interpretante* não busca o significado das palavras ou sua combinação (*sentido de língua*), mas seu sentido social (*sentido de discurso*).

Charaudeau (1999, p. 29; 1995) estabelece uma distinção entre *sentido de língua* e *sentido de discurso*. O *sentido de língua* refere-se ao mundo de maneira transparente, construindo uma imagem de um locutor-ouvinte-ideal, ou seja, uma visão simbolizada referencial do mundo. O sentido linguístico trabalha apenas com um signo linguístico capaz de associar o significante a um significado.

Já o *sentido discursivo* caracteriza-se por sua opacidade em relação ao mundo, no momento em que se refere ao próprio processo de enunciação e a um sujeito que se define em relações múltiplas de intersubjetividade. Assim, o signo remete a algum significado, mas este não pode ser visto a partir de um valor absoluto e autônomo, mas apenas como portador de um sentido potencial que precisa ser articulado com outros signos e com a prática social para que seja construído o *sentido discursivo*.

No *sentido discursivo*, o significante pode ter múltiplos sentidos, pois, para Charaudeau (1999, 1995), as palavras não valem por si, mas quando estão relacionadas a um “*ailleurs*” (contexto). Nesse caso, o sujeito que interpreta um texto não busca o sentido intrínseco das palavras (significado referencial), mas seu valor social e seu peso na troca interativa.

Em relação à finalidade, a realização de uma encenação enunciativa pode ser produzida por diferentes estratégias discursivas, sendo que algumas chegam até mascarar o *fazer* pelo *dizer*. De acordo com Charaudeau (2006, p. 69), todo ato de linguagem é ordenado em função de um objetivo: “fazer fazer” (levar o outro a agir de uma determinada maneira), “fazer saber” (transmitir um saber a quem se presume não o possuir), “fazer crer” (levar o outro a pensar que o que está sendo dito é verdadeiro ou possivelmente verdadeiro) e “fazer sentir” (provocar no outro um estado emocional agradável ou desagradável).

A capa de revista põe em evidência o “fazer sentir”, tendo em vista que a encenação da informação produz efeitos de dramatização. O objetivo é chamar a atenção do leitor. A capa, então, ao mesmo tempo em que apela para as emoções, ou seja, para o “fazer sentir”, precisa também, a fim de atender a função do contrato de comunicação estabelecido socialmente para esse gênero, “fazer saber”.

As instituições que têm por objetivo informar estruturam-se como empresas, como “fábricas de informação”, no dizer de Charaudeau (2006, p. 12). Encontram-se em concorrência num mercado que as “obriga” a distinguir-se uma das outras e, para isso, acionam estratégias quanto à maneira de reportar os acontecimentos, comentá-los, ou mesmo provocá-los.

Nesse contexto, a revista *Veja* configura-se como um produto do campo jornalístico, cuja legitimidade está em não apenas produzir e divulgar informações, mas atualizar a realidade e renovar a apreensão do mundo. Como o próprio nome indica, a *Veja* mostra o que julga importante saber, de uma maneira particular, não-transparente. Linguagem verbal e não verbal são organizadas de modo a formarem não uma pura descrição, mas uma interpretação ou um conceito sobre algo ou alguém.

Dessa forma, a capa é o primeiro elemento de uma revista que o leitor, possível comprador, tem contato, e uma boa imagem será sempre importante, tendo em vista que poderá prender ou não a atenção do leitor.

Na pesquisa realizada, todas as capas que apresentavam uma imagem de animal relacionada a alguma das áreas temáticas trabalhadas foram analisadas. A nossa expectativa era encontrar mais a utilização da imagem de animais em capas sobre o meio ambiente. No entanto, a imagem de vários animais foi utilizada numa relação metafórica com os temas “política” e “economia”.

Nas 19 capas analisadas na área temática “economia”, houve o predomínio do tema “inflação”, abordado em 9 capas, seguido pelo tema “imposto”, abordado em 5 capas.

A *Veja* estabeleceu uma relação metafórica, relacionando a inflação a um monstro. A inflação foi personificada, em várias edições, na figura de um dragão que precisava ser vencido, a fim de que as pessoas pudessem ter acesso aos tesouros ocultos, ou seja, ao que a inflação não permite – casa própria, boa alimentação, lazer etc.



Figura 1
“Ele voltou” (*Veja*, 04/12/2002)

Já o tema imposto foi associado à figura de um leão. Das 5 capas que abordaram o tema imposto, o leão foi a imagem de animal utilizada em 4 delas. A utilização da imagem do leão associada à Receita Federal começou em 1979, quando a Secretaria da Receita Federal encomendou

uma campanha publicitária para divulgar o Programa Imposto de Renda. A imagem acabou fazendo sucesso e é utilizada até hoje. Quem nunca ouviu as expressões: “prestar contas ao leão” ou “mordida do leão”? Hoje, ao proferir tais enunciados, sabe-se perfeitamente que se está falando da Receita Federal.

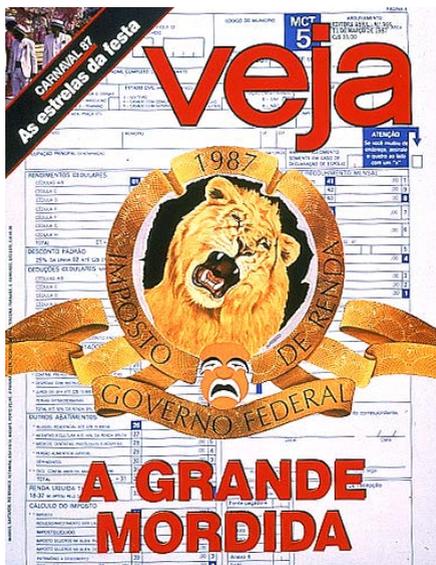


Figura 2
“A grande mordida” (*Veja*, 11/03/1987)

Nas 17 capas analisadas na área temática “política”, houve o predomínio do tema “corrupção”, abordado em 7 capas, seguido pelo tema “eleição”, abordado em 4 capas. A *Veja* teceu uma crítica explícita ao PT (Partido dos Trabalhadores) em 12 das 17 capas analisadas.



Figura 3

“Por que eles não ficam presos” (*Veja*, 05/08/2007)

Os políticos, por meio de uma relação metafórica, foram comparados a pragas, a ratos ou a polvos. Na cultura ocidental, o rato é visto como uma praga, como *símbolo* de corrupção, como algo nocivo e desprezível. Além disso, a relação estabelecida entre a imagem do “rato” e o governo pode ser considerada um *ícone*, tendo em vista que sugere algo – roubo, trapaça – porque a qualidade que o rato exhibe – animal nocivo ao homem, desprezível, imundo, associado ao roubo, por exemplo – se assemelha a uma outra qualidade – a qualidade que alguns políticos apresentam de camuflar transações inidôneas, de agir de forma corrupta – nesse caso, em tudo que envolve dinheiro, não se importando com os outros.

Dependendo do modo como se estabelece a relação entre signo e referente – qualidade, existente ou lei –, para Peirce (2010), um signo pode ser denominado *ícone*, *índice* ou *símbolo*:

O *ícone* é um signo cuja relação signo/objeto é de *similaridade* (semelhanças). Sugere ou evoca algo porque a *qualidade* que ele exibe se assemelha a uma outra qualidade. É a base da metáfora. Por exemplo, estátuas, imagens, quadros, onomatopeias etc.

O *índice* é um signo cuja relação signo/objeto é estabelecida de forma direta, real e causal. Sua relação é de contiguidade (pertence a, a partir de, causa/efeito). É a base da metonímia. São exemplos de índice a pegada, a impressão digital, a fumaça (fogo), a nuvem escura (chuva), o chão molhado (choveu), o termômetro, o cata-vento, o relógio, o barômetro, a bússola, o furo de uma bala, um dedo apontando, fotografias etc.

E, por fim, o *símbolo* é um signo cuja relação signo/objeto não é imediata, pois não há necessariamente similaridade ou contiguidade com o objeto, sendo quase sempre tomado de forma arbitrária, só significando dentro de uma convenção estabelecida pela sociedade. São exemplos de símbolos os sinais de trânsito, as placas indicativas, aliança no dedo anular (= compromisso), veste negra (= luto) e, principalmente, o signo linguístico.

Dessa forma, a associação entre rato e político não é aleatória. Na verdade, parte do estereótipo de que todo político é corrupto.

Assim, para a Análise do Discurso, segundo Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 215-216),

(...) o estereótipo, como representação coletiva cristalizada, é uma construção de leitura (Amossy, 1991: 21), uma vez que ele emerge somente no momento em que um **alocutário** recupera, no discurso, elementos espalhados e frequentemente lacunares, para reconstruí-los em função de um modelo cultural preexistente (Amossy, 1997). (...) depende do cálculo interpretativo do alocutário e de

seu conhecimento enciclopédico. Para a análise do discurso, ele constitui, com o *topoi* ou lugares-comuns, uma das formas adotadas pela *doxa*, ou conjunto de crenças e opiniões partilhadas que fundamentam a comunicação e autorizam a interação verbal. Esse saber de senso comum, que inclui as evidências dos parceiros de troca (o que, aos seus olhos, vem deles mesmos), varia segundo a época e a cultura. (...) [Grifos dos autores].

A relação estabelecida entre a imagem do “polvo” e o governo é também um *ícone*, tendo em vista que sugere algo – flexibilidade, agilidade e sigilo nas transações, voracidade – porque a qualidade que o polvo exhibe – oito braços grandes com ventosas, camuflagem, por exemplo – se assemelha a uma outra qualidade – a qualidade que alguns políticos apresentam de camuflar transações inidôneas, de agir com voracidade – nesse caso, em tudo que envolve dinheiro.



Figura 4
“O polvo no poder” (*Veja*, 15/09/2010)

As cores predominantes nas capas dessa área temática foram o vermelho e o preto, fazendo alusão ao PT e levando o leitor a pensar que a situação não estava boa, tendo em vista que o vermelho e o preto, normalmente, são relacionados à guerra, ao terror, à corrupção. Assim, essas cores funcionaram como *índice* da situação política do Brasil na época: escândalos, corrupção, golpes, trapaça etc.

Nas 5 capas analisadas na área temática “meio ambiente”, o verde predominou nas capas em que o tema era ecologia, mata, e o azul predominou nas capas sobre aquecimento global.



Figura 5

“Verdades inconvenientes” (*Veja*, 20/06/2012)



Figura 6

“Os sinais do Apocalipse” (*Veja*, 21/06/2006)

Por fim, das 4 capas analisadas na área temática “saúde”, 2 trouxeram a imagem de uma cobra relacionada a possíveis consequências de tratamentos médicos.

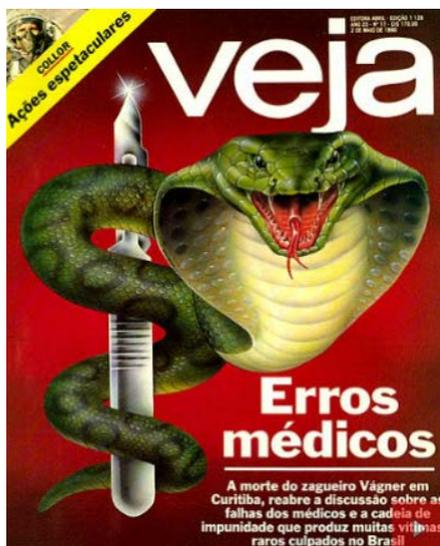


Figura 7
“Erros médicos” (Veja, 02/05/1990)

Como se vê, na esfera jornalística, as imagens - desenhos ou fotos - têm por objetivo a comprovação de fatos reportados, com valor documental. Entretanto, a análise das capas de revista revelou que esse gênero textual apresenta uma característica contraditória, pois registra os fatos com valor de testemunho e, ao mesmo tempo, trata-o com enfoque subjetivo.

Normalmente, o leitor de revista acompanha as informações que são veiculadas nos noticiários e têm alguma avaliação sobre eles, mas, ao se deparar com imagens como as que foram analisadas aqui, acaba sendo levado a fazer um julgamento prévio antes mesmo de chegar aos fatos, deformando-os pelo viés explicitamente valorativo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Veja*, nas capas, utiliza elementos verbais e não verbais. Muitos elementos são recorrentes, como, por exemplo, a disposição do logotipo e o uso de determinadas cores com determinados valores simbólicos.

Na manchete principal e nas manchetes secundárias, normalmente, há sempre uma palavra ou expressão que indica ao leitor a que área temática os textos da revista fazem referência. Esse destaque nas manchetes tem por objetivo situar o leitor quanto ao assunto que será abordado, como também dar maior ênfase e dramaticidade ao tema em questão.

Um dado relevante na análise das capas da *Veja* é a importância do diálogo entre texto verbal e texto visual. Na *Veja*, a imagem não tem apenas função atrativa, mas papel primordial na construção do sentido do texto como um todo e na percepção do real que se pretende levar ao público.

As revistas, como qualquer outro periódico, são um produto feito para informar e vender. E, nesse sentido, ser só objetivo nem sempre é suficiente para atrair o leitor e possível comprador.

A análise das capas de revista revelaram que esse gênero textual não é objetivo; pelo contrário, traduz a ideologia da revista. Se o leitor não estiver atento, pode interpretar os fatos a partir da visão que a revista quer passar. Além disso, a capa tem por objetivo chamar a atenção, daí o exagero nas imagens, nas cores, no tamanho das letras etc. É preciso não ser leitor apenas de capas, mas de toda a revista, a fim de não ser levado a fazer uma interpretação errada dos fatos.

Pelo exposto, as capas representam a embalagem das notícias, formando antecipadamente a opinião dos leitores a respeito dos assuntos que serão abordados dentro da revista.

E, nesse sentido, a inserção de textos midiáticos na escola é imprescindível. O aluno precisa entender que a língua é vida e que as possibilidades de combinação dos signos são inúmeras, o que possibilita produzir um texto extremamente criativo.

Não basta que o aluno reconheça o sentido de língua, ou seja, o sentido linear das palavras e frases para que perceba a mensagem pretendida pelo sujeito comunicante, mas que penetre nas sutilezas do texto, isto é, chegue ao sentido de discurso, a fim de que reconheça o emaranhado de ideias que estão implícitas no texto, aqui, em específico, nas capas de revista.

4. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. Coord. da equipe de trad. Ângela M. S. Corrêa; Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, H. et alli. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001, p. 23-37.

_____. Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas. In: MARI, H. et alli. (Orgs.). *Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges - Núcleo de Análise do Discurso. Fale – UFMG, 1999, pp. 27-43.

_____. Une Analyse Sémiolinguistique du Discours. In: *Langages* n^o 117, Les analyses du discours en France. Paris, Larousse, mars 1995.

_____; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coord. da trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. *Leitura: inferências e contexto sociocultural*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

HERNANDES, Nilton. *A mídia e seus Truques: o que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público*. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

MEURER, José Luiz. Uma Dimensão Crítica do Estudo de Gêneros Textuais. In: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée. (Orgs.) *Gêneros Textuais e Práticas Discursivas: subsídios para o ensino da linguagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

PEIRCE, Charles S. Divisão dos Signos; Ícone, índice e símbolo. In: *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 45-76.

WEBER, Max. *A Objetividade do Conhecimento nas Ciências Sociais*. São Paulo: Ática, 1979.

REVISTA VEJA. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/busca/resultado-capas.shtml?Vyear=2010>. Acesso em janeiro de 2012.

O VISUAL E O VERBAL NAS CONTAS DE LUZ: ANÁLISES A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA MULTIMODAL

Clarice Lage Gualberto (UFMG)*

*

Doutoranda em Estudos Linguísticos (PosLin / UFMG)

1. INTRODUÇÃO

Este capítulo propõe um estudo comparativo entre faturas brasileiras de energia elétrica, sobretudo, sob algumas perspectivas da linguagem e da comunicação. O objetivo principal desta pesquisa é levantar sentidos que podem ser inferidos por meio da interpretação do objeto de estudo (as faturas). Assim, a partir dessas reflexões, será discutido o possível papel comunicativo desse texto, o qual, muitas vezes, constitui a única forma de interação entre a concessionária de energia e o cliente.

A necessidade desse estudo surgiu, principalmente, da situação em que o país se encontra hoje em relação à energia elétrica. O Brasil tem atravessado uma das maiores crises relacionadas à falta de água, o que interfere diretamente no setor energético, de forma generalizada. Com esse cenário, muitos estudos têm sido feitos, com o objetivo de discutir o problema, investigando suas causas e propondo soluções. Dessa forma, faz-se relevante pensar sobre como a área de Letras pode contribuir e dialogar com as discussões sobre esta crise, as quais envolvem campos do conhecimento que parecem ser tão distantes da prática dos estudos linguísticos. A proposta deste artigo é exatamente demonstrar uma dentre tantas possibilidades de respostas a este questionamento. Linguagem e comunicação possuem uma extensa variedade de teorias envolvendo, por exemplo, linguística e semiótica, que, por sua vez, tratam, principalmente, do texto e da produção de sentido. É neste ponto que entram as faturas de energia elétrica, popularmente chamadas de “contas de luz”. Muitos outros textos são produzidos nesse ramo, mas as faturas foram escolhidas como objeto de estudo, já que elas são um importante meio de comunicação e representam o consumo de energia

elétrica dos clientes. Um fato que corrobora este ponto é que muitos projetos de eficiência energética consideram a fatura de energia como um dos principais recursos para a conscientização dos consumidores residenciais. Outro aspecto que impulsionou este estudo surgiu a partir dos dados do relatório *Consumer Focus* de 2011, que mostram uma realidade preocupante relativa aos consumidores do Reino Unido: 35% dos entrevistados não entendem sua conta de luz; 46% acham sua conta de luz mais difícil de entender, quando comparadas a outros tipos de fatura; 75% acham a conta de luz confusa. Essas estatísticas motivaram a reflexão acerca do contexto brasileiro, o que levou à criação de uma pesquisa de opinião *online*¹, constituída pela pergunta: “Quanto você entende de sua conta de luz?”, cuja resposta deveria ser um número inteiro entre zero e dez (“não entendo” e “entendo totalmente”, respectivamente). Em menos de 24 horas após a divulgação, mais de 100 pessoas responderam, e, destas, 82 deram notas entre zero e cinco, o que mais uma vez reforçou o interesse em investigar este gênero textual.

A metodologia de análise adotada parte das concepções de Multimodalidade e da Gramática do Design Visual (GDV). Tais teorias têm sido desenvolvidas por Kress e van Leeuwen (2006). Segundo os autores, a GDV se constitui como mais uma ferramenta para o estudo de imagens, partindo da ideia de que elas são estruturas sintáticas passíveis de análises, assim como é feito na linguagem verbal. Dessa forma, os autores apresentam diversas categorias que possibilitam levantar sentidos produzidos pelas faturas, não só a partir do texto escrito que elas possuem, mas considerando outros aspectos que também

1 A pesquisa foi feita utilizando a ferramenta “Google Forms”, a qual permite a realização de questionários online. Apesar de ainda estar disponível para respostas (no link <https://goo.gl/KpNMgE>), este artigo se baseou nos resultados obtidos até o dia 30/05/2015.

interferem na construção do significado, tais como: posicionamento das informações na página (*layout*), cores, tipografia, margens, entre outras características.

Dessa forma, o estudo realizado aqui discute outros questionamentos, que se desdobram a partir do objetivo principal desta pesquisa, a saber: quais inferências podem ser feitas a partir desses textos? Quais são as possíveis implicações do *layout* na leitura das faturas e de que forma os seus elementos e a sua composição podem dificultar ou facilitar a compreensão dos consumidores a respeito do seu consumo de energia elétrica? Como a concessionária projeta o cliente e a si mesma nas faturas? Assim, o presente estudo foi organizado da seguinte maneira: a) descrição sucinta dos pontos principais das teorias que amparam este artigo; b) apresentação do *corpus*, discussão dele como gênero textual; c) análises, descrições e comparação entre as faturas. Parte-se, então, para a fundamentação teórica deste estudo.

2. MULTIMODALIDADE E GRAMÁTICA DO *DESIGN* VISUAL

Como já foi mencionado, este artigo se ampara nas perspectivas de Kress e van Leeuwen (2006), para realizar as análises e interpretar as faturas de energia elétrica. Segundo os autores, a multimodalidade se refere a uma realidade presente nos textos que se produz, isto é, o discurso, ao se materializar, é constituído por vários *modos* semióticos, que causam implicações diversas. É importante salientar que “por modos designa-se o conjunto organizado de recursos para a produção de sentido, incluindo imagem, olhar, gesto, movimento, música, fala e efeitos sonoros” (DUARTE, 2008, p.34). Assim, a multimodalidade constitui-se como um aspecto intrínseco à linguagem, pois cada manifestação dela terá “*multimodos*”, ou seja, será multimodal. Por exemplo, na linguagem oral, há gestos, expressões faciais,

entonação de voz, entre outros modos envolvidos, que influenciam na comunicação e interpretação da mensagem. Segundo Jewitt; Kress (2003), não existe uma comunicação *monomodal*, ou seja, que contém apenas um modo em sua realização discursiva. Os mesmos autores ainda acrescentam um aspecto fundamental dos modos: “cada modo é parcial em relação à totalidade do sentido – e fala ou escrita não são exceções, nós propomos. Essa parcialidade de todos os modos é um aspecto significativo das abordagens multimodais” (JEWITT; KRESS, 2003, p.3). Até mesmo os textos que aparentam ter apenas um código, por exemplo, o da escrita, ainda assim carregam outros códigos em si, como suporte, tipo de papel, cores, letra (fonte), entre outros. Paralelamente a este conceito, os autores desenvolveram a teoria da Gramática do *Design* Visual (GDV), a qual adapta a Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1994) para a análise de imagens. Em resumo, a GDV traz as metafunções de Halliday ao aspecto visual dos textos (verbais ou não). Na metafunção ideacional, os enunciados são vistos como representações. Dessa forma, as imagens são analisadas a partir dos fatores que sugerem ou revelam a representação proposta pelo texto e as interações entre os participantes que possam estar envolvidos na imagem. Sob a perspectiva da metafunção interpessoal, o processo de análise foca basicamente nas relações sociais, assim, busca-se descobrir como a imagem se coloca para seu observador (de forma imponente, convidativa, distante, superior, formal, pessoal, etc). Para tanto, são consideradas as dimensões do enquadramento, da perspectiva e do olhar (direto ou indireto para o leitor). Por fim, a metafunção textual aborda as implicações relativas à organização geral da imagem, ou seja, a relação texto escrito x imagem, gráficos, aspectos composicionais, margem, destaques, rimas visuais, linearidade ou não do texto verbal, destaques, *layout*, espaços em branco, o que está no centro, à esquerda, à direita, na parte superior e na inferior, entre outros fatores que interferem diretamente na leitura e nos sentidos produzidos pelo texto.

Na Figura 1, observa-se um exemplo de como os textos das sociedades ocidentais costumam dispor os elementos na página e de que forma isso estabelece uma ordem de importância ou uma hierarquia dentro da visualidade do texto. Isto é, normalmente o que está centralizado ou ao lado direito e superior é a informação mais privilegiada, já que, frequentemente, são os locais que atraem o olhar do leitor. Os autores destacam três aspectos: a relação centro / margem (brevemente descrita acima), a saliência, que aborda o destaque que um elemento pode receber dentro de uma imagem, tornando-o, de alguma forma, diferenciado, por meio do uso de cores, tamanhos e contrastes, independentemente de onde ele esteja colocado na imagem. Por fim, cita-se a moldura, a qual desconecta os elementos de uma imagem, indicando se eles pertencem ou não a um núcleo informativo.

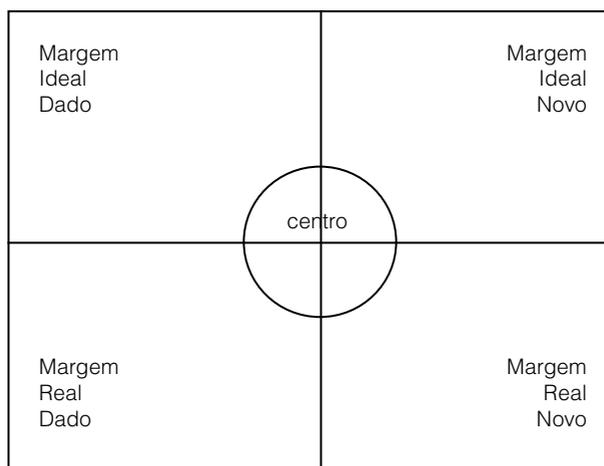


Figura 1

3. O GÊNERO TEXTUAL FATURA DE ENERGIA

Ao olhar para as “contas de luz”, com uma perspectiva linguística e multimodal, é necessário assumir que as amostras analisadas aqui integram um gênero textual específico. O objetivo aqui não é enquadrar as faturas num modelo que estabelece regras para que elas sejam ou não identificadas como tal; pelo contrário, o estudo desses textos é que evidenciou as regularidades entre eles, permitindo uma caracterização geral deste gênero. A concepção adotada aqui é a bakhtiniana, a qual traz as noções fundamentais de enunciado e esferas de comunicação para a compreensão do conceito de gêneros do discurso. O excerto a seguir elucida e resume a perspectiva em que este artigo se fundamenta. Segundo Bakhtin (1997),

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. [...] Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, [...] cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (p.280)

Assim, foi feita uma caracterização das faturas de energia, partindo dos três elementos apresentados por Bakhtin (1997): o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Em primeiro lugar, foram considerados os aspectos que o órgão regulador responsável – ANEEL, Agência Nacional de Energia Elétrica – estabelece como obrigatórios no conteúdo das faturas de energia. Por uma questão de espaço, foram selecionados alguns trechos

para exemplificar e otimizar a leitura; a versão completa pode ser acessada no documento disponível *online*.

CAPÍTULO IX - DA FATURA - Seção I

Das Informações Constantes na Fatura - Art. 119

I – obrigatoriamente:

a) nome do consumidor; [...]

c) código de identificação da unidade consumidora;

d) classe e subclasse da unidade consumidora; [...]

m) número de telefone da central de teleatendimento, da ouvidoria, quando houver, e outros meios de acesso à distribuidora para solicitações ou reclamações, em destaque; [...] (BRASIL/ANEEL, 2010, p.108-110).

Pode-se notar que a única menção à estrutura visual da fatura, nesta parte do documento, encontra-se no item “m”, com a expressão “em destaque”. Excetuando-se este tópico, o órgão regulador não estabelece aspectos como o que deve estar em destaque, em que posição na página, etc. Em contrapartida, mais adiante, foram verificados alguns itens que descrevem características específicas da composição gráfica da fatura.

§ 3º Os números dos telefones referidos nas alíneas “m”, “n” e “o” do inciso I devem ter tamanho de fonte regressivo, nesta ordem, sendo os de contato com a distribuidora em negrito.

§ 4º A distribuidora deve informar na fatura, de forma clara e inteligível, os seguintes dados: [...]

III – valores mensais apurados para os indicadores de continuidade individuais (DIC, FIC e DMIC);
[...] (BRASIL/ANEEL, 2010, p.110-111, grifo nosso).

Um dos fatores descritos acima se relaciona aos indicadores de continuidade da concessionária de energia. No geral esses índices mostram por quanto tempo e por quantas vezes uma unidade consumidora ficou sem energia elétrica durante determinado período (mês, ano, etc); além disso, eles especificam os dados de cada unidade e os relativos à média geral de interrupções de energia. É importante notar que a ANEEL faz questão de ressaltar que esses dados devem vir de forma “clara e inteligível”. A partir disso, pode-se levantar dois questionamentos: caso não houvesse essa especificação, as concessionárias teriam a tendência de trazer essa informação de forma inteligível? A fatura não deveria ser completamente clara e inteligível? O fato de a expressão não ter sido descrita de forma precisa causa uma grande possibilidade de interpretações, relativizando essa característica, pois cada pessoa pode ter uma visão diferente do que seja claro e inteligível. Apesar disso, nota-se a preocupação, mesmo que aparentemente tímida, do órgão regulador em contribuir para a compreensão do consumidor em relação a alguns elementos de sua fatura. Vale salientar, ainda, a especificação explícita feita pela ANEEL, estabelecendo a única regra relativa ao posicionamento das informações na fatura.

§ 5º Tratando-se de unidade consumidora classificada em uma das Subclasses Residencial Baixa Renda, deve constar na fatura:

I – a tarifa referente a cada parcela do consumo de energia elétrica; e

II – em destaque, no canto superior direito, que a Tarifa Social de Energia Elétrica - TSEE foi criada pela Lei no 10.438, de 26 de abril de 2002. (BRASIL/ ANEEL, 2010, p.110, grifo nosso).

Finalizando esta parte relativa às especificações, cabe mencionar que a ANEEL proíbe expressamente a veiculação de qualquer propaganda político-partidária nas faturas. Este fato pode sugerir que, se houve a preocupação do órgão regulador em realizar esta proibição, provavelmente o governo federal não quer “competição” e as concessionárias só não o fazem, devido à regra estabelecida. À primeira vista, o objetivo geral das faturas de energia elétrica seria informar o cliente sobre seu consumo. Porém, já é possível perceber que elas carregam outras funções, como informar o consumidor sobre a qualidade do serviço prestado e fornecer os contatos da concessionária e da ANEEL. Acredita-se que, após as análises, outros aspectos e regularidades serão verificados, possibilitando uma caracterização mais precisa acerca deste gênero textual. Para compor este estudo, foram selecionadas as faturas de sete cidades: Belo Horizonte / MG (CEMIG), São Paulo / SP (AES Eletropaulo), Goiânia / GO (CELG), Rondonópolis / MT (Energisa), Curitiba / PR (COPEL), São Luís / MA (CEMAR), Lauro de Freitas / BA (COELBA). Vale lembrar que as amostras são do tipo “convencional”, isto é, as concessionárias desenvolveram um novo modelo de fatura: o modelo “imediato”. Comparando os dois, o modelo convencional é no formato A4, que chega pelo correio. O imediato tem sido adotado em alguns estados brasileiros e é impresso no momento da leitura, pelo próprio agente da concessionária, o qual preenche os dados na máquina (um pouco maior que as de cartão de crédito), imprime e coloca na caixa de correspondência do consumidor. Tal iniciativa implica letras menores, informações condensadas, pouca durabilidade da impressão, menor gasto de papel e a concessionária economiza também com despesas de envio / entrega da fatura.

4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS DADOS

Num primeiro momento, acreditou-se que as análises poderiam estar focadas apenas na parte da frente das faturas. Porém, ao longo do estudo, foi constatado que o verso sempre apresentava muitas informações, que geram significados e também contribuem para a construção da imagem das concessionárias, que por sua vez, projetam ou refletem estereótipos dos seus consumidores. Vale lembrar que muitos outros aspectos poderiam ser discutidos nesta seção, porém, por uma questão de espaço, serão apresentadas apenas algumas características que se repetiram nas amostras das faturas. A seguir, as figuras referentes aos exemplos analisados.



Figura 2
Eletropaulo frente

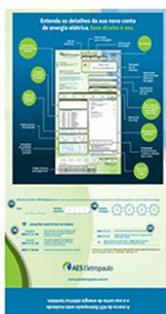


Figura 3
Eletropaulo verso



Figura 4
Energisa frente



Figura 5
Energisa verso



Figura 6
COPEL frente



Figura 7
COPEL verso



Figura 8
CEMAR frente



Figura 9
CEMAR verso



Figura 10
COELBA frente



Figura 11
COELBA verso



Figura 12
CEMIG frente



Figura 13
CEMIG verso



Figura 14
CELG frente



Figura 15
CELG verso

Em relação à metafunção textual (das FIG. 2 e 3), percebe-se, no canto direito superior (em posição privilegiada), um código (normalmente lido por meio de aplicativos com este fim), o que pode trazer um caráter inovador e tecnológico; dessa forma, é possível tecer no mínimo duas hipóteses: uma relativa à autoimagem da concessionária (empresa inovadora e atualizada) e outra sobre o consumidor (a Eletropaulo não coloca nenhum tipo de explicação sobre o que é ou como ler o código, assim, a concessionária pressupõe que o leitor tem esse conhecimento prévio e acesso aos recursos necessários para obter a informação do contida no código).

O logotipo da empresa aparece no canto esquerdo superior e no direito inferior, o que, segundo a FIG.1, pode revelar que a concessionária se coloca como uma instituição ideal e nova. Na parte central, há uma faixa horizontal intitulada “resumo da conta”, o que pode ser visto como uma tentativa de facilitar a compreensão da fatura. A cor laranja funciona como rima visual entre as informações sobre as contas vencidas e as novas tarifas; além disso, este box (com os reajustes, canto superior direito) é acompanhado de um símbolo (mão), que remete à expressão “pare”, trazendo uma conotação negativa, com a ideia de alerta. O histórico de consumo (na parte central à esquerda) é apresentado em um pequeno gráfico com barras verticais. Segundo Kress e van Leeuwen (2006), esses recursos podem ser vistos a partir da metafunção ideacional, já que representam, neste caso, o histórico de consumo do cliente. Sabe-se que existem diversos tipos de gráficos, mas aqueles que utilizam barras (ou linhas), trazem a ideia de movimento, de ação; é mais do que mostrar ao leitor “onde você está”, e sim “aonde você está indo”. Por fim, os indicadores de continuidade possuem um espaço

menor em comparação com outras faturas (como será visto adiante), mas as informações são mais acessíveis, já que são acompanhadas de explicações sobre várias siglas (algumas nem são determinadas pela ANEEL). No verso da fatura, foi observada a predominância da cor azul, com algumas linhas curvas nas extremidades, aspectos que fazem parte do logotipo da concessionária, e que causam certo contraste, já que remetem ao orgânico, à água e à natureza, justamente na cidade que tem enfrentado uma das piores crises em seus reservatórios e apresenta alguns dos maiores índices brasileiros de poluição. O verso é destinado, praticamente, à explicação da fatura para o consumidor, por meio de destaques em verde (cor que também integra a logo da empresa). O verde estabelece uma coesão visual, uma rima, com a frase “Esse direito é seu”, o que mostra a tentativa da concessionária de construir sua autoimagem positiva, como uma instituição que não só garante o cumprimento dos direitos de seus consumidores, mas também alerta sobre este tema.

Em relação à metafunção textual (nas FIG. 4 e 5), observa-se o histórico de consumo também representado por gráfico em barras verticais, posicionado à esquerda, na parte central da página; porém as barras recebem uma cor de destaque (azul escuro) e ocupam um espaço maior na composição geral do texto. O logotipo da empresa traz linhas curvas nas cores verde e laranja, que servem como destaques e rimas visuais, sobretudo na parte superior da fatura. Assim como a Eletropaulo, a concessionária opta por destacar, com a cor laranja, o aviso de faturas vencidas, o que pode trazer uma conotação negativa à imagem de empresa, já que parte de sua identidade visual é composta por esta cor. O logotipo da concessionária aparece na parte esquerda

(superior e inferior), o que pode sugerir uma imagem mais tradicional, ao invés de nova. A fatura dedica um grande espaço ao item “avisos”, chamado de “suspensão de fornecimento”, carregando um sentido mais agressivo. Posicionado quase que no mesmo lugar que a fatura da Eletropaulo, este box ocupa um espaço considerável da página, o que parece projetar um consumidor com tendência a ser inadimplente. No verso da fatura, é possível analisar a partir da metafunção interpessoal, já que a concessionária traz um mascote, que olha diretamente para o observador, endereçando uma espécie de “você” visual, chamando o leitor para o texto. Este recurso também sugere uma aproximação com o consumidor, por meio da personificação da empresa, apresentando-se de forma sorridente e simpática. Além disso, uma vez que o mascote se assemelha a um boneco, um brinquedo, ele remete a ideia do infantil, do lúdico. Assim, esses fatores contribuem para que a fatura estabeleça uma “conversa”, assumindo um tom menos formal, de proximidade com o leitor. Na metafunção textual, percebe-se um grande espaço dedicado ao item “você pode pagar sua fatura nos seguintes lugares”. Novamente, reforçando a preocupação da empresa com o pagamento. Finalmente, os indicadores de continuidade aparecem sem muito destaque, com letras pequenas em comparação ao restante do texto. Além disso, estão no verso da fatura, ou seja, possivelmente terão menos chances de atrair a visão do consumidor.

A concessionária COPEL (FIG. 6 e 7) optou por utilizar apenas números, ao invés de gráficos, para mostrar o histórico de consumo. Semelhantemente à Energisa, o logotipo aparece na parte esquerda (superior e inferior), também sugerindo uma imagem mais tradicional, ao invés de nova. A cor predominante na fatura é o laranja, o qual compõe

o logotipo, este, por sua vez, traz linhas retas, que sugerem precisão e rigidez (contrapondo-se com os exemplos anteriores, que remetem à fluidez, ao orgânico). O reaviso de vencimento aparece num box amarelo, com tamanho razoável (posicionado à esquerda), chamando bastante a atenção do leitor, já que este é o único item nesta cor, remetendo à ideia de “atenção”. Os indicadores de continuidade constam na frente, centro/esquerda; posição mais privilegiada que na fatura anterior. No verso, há ícones gráficos (na parte superior e inferior), em laranja, que remetem à tecnologia – dependendo do leitor, essas imagens terão alta ou baixa modalidade, ou seja, elas poderão se distanciar ou se aproximar da realidade do observador. Além disso, esses elementos, por estarem na mesma cor da concessionária, podem remeter a uma tentativa de construção de uma imagem de inovação da empresa. Os atendentes sem olhar e expressão, parecem revelar uma opção da concessionária por colocar-se de maneira mais formal e impessoal para o consumidor, causando menor proximidade e favorecendo o tom de profissionalismo, autoridade. Em contrapartida, na parte superior e na inferior esquerda, a fatura destaca as possibilidades que o consumidor tem para entrar em contato com a empresa. Além dos ícones, há os trechos verbais “é fácil falar com a COPEL” e “Quando precisar falar com a COPEL, facilite sua vida!”, os quais demonstram outra estratégia de construção positiva da imagem da concessionária: contatar empresas pode ser algo complicado, mas com a COPEL é diferente, é fácil.

A fatura da CEMAR (FIG. 8 e 9), também possui a logomarca (azul), na parte superior e inferior esquerda. Os trechos que possuem maior destaque são feitas com texto verbal; na parte esquerda inferior, observam-se as frases “Você sabia? Que a iluminação pública é de responsabilidade da prefeitura de

seu município?”, em itálico, sugerindo um tom mais orgânico, leve, menos formal e de maior proximidade com o leitor. É possível supor que a concessionária faz questão de deixar claras as responsabilidades, para que o consumidor saiba a quem procurar para fazer quaisquer solicitações. Além disso, na parte central / direita, nota-se um ponto de exclamação em destaque, funcionando como um recurso gráfico, possivelmente, para indicar alerta e chamar a atenção do leitor para o “reaviso de vencimento”. Esta expressão aparece duas vezes na fatura, podendo indicar a projeção de um consumidor inadimplente. O histórico de consumo é representado por um pequeno gráfico vertical em barras à esquerda / centro. A concessionária opta por termos mais objetivos e conhecidos pelo público geral, como “Informações do consumo do mês” (em vez de “Histórico de faturamento”) e “Datas” (em vez de “dados de leitura”), o que pode sugerir uma tentativa de contribuir para o entendimento da fatura. Nota-se também a rima visual estabelecida pela cor laranja e amarela, destacando partes específicas da página (vencimento, valor, etc). Além disso o layout como um todo favorece uma leitura mais dinâmica (em diagonais e não apenas da esquerda para direita ou de cima para baixo), assumindo um tom mais informal, próximo do leitor, menos regulatório, autoritário. No verso da fatura, observam-se os indicadores de continuidade sem destaques e, na parte central, foco principal da composição, de forma semelhante à Eletropaulo, consta uma explicação da fatura acompanhada pelo texto verbal “Agora, a nova conta de energia, está do seu jeito [...] ouvimos nossos clientes e mudamos a conta”. Esses fatores contribuem para a autopromoção da empresa, pois podem transmitir a imagem de uma preocupação positiva com o cliente. Na parte inferior, verifica-se uma campanha contra a dengue, trazendo a ideia do compromisso social da concessionária, e novamente, de que ela se importa com o consumidor.

O exemplo da fatura da COELBA está nas figuras 10 e 11. A logomarca da empresa vem nas cores verde e azul, que servem como rima visual, destacando elementos da fatura. O símbolo da concessionária aparece apenas no canto esquerdo superior, mas, em toda extensão vertical na parte direita, percebe-se a presença de linhas curvas que remetem à logo da empresa. A cor amarela aparece apenas duas vezes: indicando o número do contrato e do aviso de contas em atraso. Apesar deste último elemento estar na parte superior direita (em posição privilegiada), o espaço é bem menor, quando comparado com as outras faturas. Além disso, as informações sobre impostos aparecem bem maiores, podendo favorecer a legibilidade e compreensão. O gráfico também compõe a fatura, porém na parte esquerda inferior, constituído por barras horizontais intercalando o cinza e o preto, contribuindo para a leitura do consumidor. No verso, constam os indicadores de continuidade, que são chamados de “Duração e frequência das interrupções”; isso pode facilitar a compreensão, mas atribui uma imagem negativa à empresa, já que este título pressupõe que existem interrupções (não a continuidade). Por outro lado, há uma conotação positiva no box verde destacado. A concessionária promove sua imagem, refletindo uma preocupação positiva com o cliente e com o meio ambiente (“Esta é sua nova fatura com formato mais prático e [...] certificação florestal”).

As figuras 12 e 13 trazem o exemplo da CEMIG, a qual utiliza as próprias letras do seu nome para formar a logomarca, sendo o “E”, a letra de maior destaque, possivelmente remetendo a “energia”. A fatura traz o gráfico em barras horizontais na parte esquerda inferior, sem diferenciação das cores entre as barras, porém ocupando um espaço considerável da página. O layout favorece uma leitura linear (esquerda

– direita / de cima para baixo), contribuindo para um tom mais formal, regulatório. O aviso de contas vencidas vem na parte inferior direita, num box com destaque em amarelo. Os indicadores de continuidade / qualidade constam à esquerda, de forma resumida; as explicações exigidas pela ANEEL constam no verso, com letra bem pequena. Ainda no verso da fatura, verifica-se a preocupação social da empresa, reforçando sua imagem solidária, comprometida com a sociedade, à qual tenta ajudar (informações sobre dengue, documentos pessoais e pessoas desaparecidas). Por fim, as fotos de pessoas desaparecidas, a partir da metafunção interpessoal, já que apresentam olhar de “demanda”, isto é, direto para o leitor, “chamando-o” para a observação da imagem.

As últimas figuras trazem o exemplo da CELG, cuja logomarca é vermelha, composta de formas retas e espessas, remetendo à rigidez, ao técnico, preciso. A mesma cor é utilizada nos ícones na parte superior da página, que indicam as formas de contato com a empresa. De todas as faturas, esta apresenta o maior espaço dedicado ao histórico de consumo; ele é bem centralizado, ocupando toda a extensão horizontal da página, sem linha divisória, o que contribui para a ideia de continuidade. Os dados Histórico são representados em números (à esquerda) e em gráfico tridimensional com barras verticais (à direita). Esses fatores sugerem uma aparente preocupação da empresa com a compreensão do consumidor sobre seu uso de energia elétrica. Nota-se a rima visual também estabelecida pela cor amarela (canto superior esquerdo e faixa inferior, indicando o reaviso). Diferentemente das outras concessionárias, a CELG optou por não mostrar o reaviso em forma de box, mas em forma de faixa horizontal destacada. No verso da fatura, observam-se novamente os ícones gráficos (na parte superior e inferior)

que remetem à tecnologia e à tentativa da empresa de se mostrar acessível ao consumidor. Na parte central, nota-se que a explicação sobre as bandeiras tarifárias ocupa grande espaço da página. Além disso, percebe-se o incentivo à adesão ao sistema de recebimento de fatura por e-mail (indicado pelo ícone “@” e o texto verbal que o acompanha). Os indicadores de continuidade estão na página anterior, mas as explicações exigidas pela ANEEL constam no verso, com letra bem pequena. Por fim, vale destacar o olhar de oferta da família representada na parte central / esquerda. Este tipo de olhar (indireto em relação ao observador) indica um possível apelo à interação com a tecnologia, já que os três participantes estão observando o computador, que está no colo da criança (sugerindo que, provavelmente, essa geração tenha mais afinidade com os novos aparelhos eletrônicos).

5. CONCLUSÃO

De acordo com as discussões exemplificadas aqui, conclui-se, principalmente, que as faturas tendem a “projetar” os clientes e a si mesmas a partir das escolhas referentes ao conteúdo e ao design, sendo que algumas optaram por composições mais tradicionais, outras mais inovadoras, porém nada é gratuito, arbitrário, há sempre um objetivo específico em relação aos consumidores (alertar, impressionar, confrontar, explicar, etc). Também é possível inferir que as concessionárias utilizam as faturas como veículo de propaganda própria; a maioria das delas não apresenta a “tradução” de termos difíceis e siglas. Outro apontamento importante se refere à opção de quase todas as concessionárias por apresentar dados ao consumidor em forma de gráficos, mesmo sem

nenhuma especificação da ANEEL em relação a isso. Por serem figuras abstratas e que exigem certo nível de conhecimento para fazer as relações necessárias à compreensão das informações, os gráficos nem sempre contribuem para uma compreensão clara do cliente acerca do seu consumo. Além disso, alguns eram expostos de forma pequena e sem diferenciações entre as barras, o que pode comprometer a leitura do texto. Ainda é relevante mencionar que o excesso de informações obrigatórias tende a confundir o consumidor, desestimulando-o a seguir adiante com a leitura de sua fatura; a maioria delas adota um sistema de leitura do tipo linear, limitando os percursos que o cliente poderia fazer ao ler sua conta; favorecendo a imagem de autoridade, distante do cliente. Apesar de a ANEEL proibir qualquer propaganda político-partidária, é possível perceber a presença de conteúdos estratégicos, a fim de promover as concessionárias e o atual governo. Como foi visto, há uma indicação explícita para que um conteúdo (que pouco tem a ver com o aparente principal objetivo das faturas: trazer informações ao consumidor sobre seu consumo) ocupe um lugar privilegiado da página. Isto é, segundo a ANEEL, no canto superior direito, deve vir a especificação de que a tarifa social foi criada pela Lei nº10.438, de 26 de abril de 2002 (primeiro ano do mandato do ex-presidente brasileiro, cujo partido ainda governa o país).

Por fim, em relação à fatura de energia como gênero textual, lembrando das características levantadas por Bakhtin (1997) – conteúdo temático, estilo e construção composicional – além de todos os aspectos supracitados, pode-se perceber que, mesmo com muitas informações obrigatórias, as concessionárias ainda conseguem dispor os dados da maneira que mais lhes interessa. Por exemplo, os indicadores de continuidade vieram em letras bem pequenas e no

verso da maioria das faturas, além da parte que serviu para a veiculação de mensagens, com o provável intuito de promover a concessionária. Mesmo com a possibilidade de discutir vários outros apontamentos, este artigo termina com a convicção de que, apesar de mudanças nos aspectos visuais e das aparentes tentativas de tornar as faturas analisadas aqui mais claras e compreensíveis, a maioria delas ainda possuem o foco nos interesses da concessionária e do governo. Dessa forma, constata-se, novamente, a necessidade apontada por Kress e van Leeuwen (2006): a de formar cidadãos capazes de ler imagens, a fim de que assumam uma postura ativa frente aos textos com os quais precisam lidar, como, por exemplo, as faturas de energia.

6. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRASIL / ANEEL. *RESOLUÇÃO NORMATIVA Nº 414, DE 9 DE SETEMBRO DE 2010*. Disponível em: <http://www.aneel.gov.br/cedoc/ren2010414.pdf> acessado em: fev. 2015.

DUARTE, V. *Textos multimodais e letramento: habilidades na leitura de gráficos da folha de São Paulo por um grupo de alunos do ensino médio*. 2008. 219 p. Dissertação. Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 2a ed. London: Edward Arnold, 1994.

JEWITT, C.; KRESS, G. R. *Multimodal Literacy*. New York: Peter Lang, 2003.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 2006.

MARCHUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola editorial, 2008.

MUMMERY, H.; COOPER, G. *Missing the mark*. Londres: Consumer Focus, 2011. Disponível em: <http://www.consumerfocus.org.uk/files/2011/06/Missing-the-mark.pdf> Acesso em: abril de 2015.

NATIVIDADE, C.; PIMENTA, S. "A semiótica social e a multimodalidade". In: PIMENTA, S.; AZEVEDO, A.; LIMA, C. *Incursões semióticas: teoria e prática de GSF, multimodalidade, semiótica social e ACD*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009.

O BARÃO DE ITARARÉ E O HUMOR VERBAL: UMA ANÁLISE DOS *ALMANHAQUES D'A MANHA*

Claudia Moura da Rocha (UERJ/FSBRJ/SELEPROT)*

* Doutora em Língua Portuguesa (UERJ/2013). Professora adjunta do Depto. de Língua Portuguesa, Lit. Portuguesa e Filologia da UERJ, professora do curso de Especialização em Língua Portuguesa da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro e professora do 2º segmento do Ensino Fundamental da rede municipal do Rio de Janeiro. Membro do SELEPROT.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O humor brasileiro vem atravessando uma excelente fase, desfrutando de bastante prestígio de público. Inúmeras são as peças e os filmes que elegem o riso como o seu fio condutor. As maiores bilheterias cinematográficas nacionais têm sido provenientes de comédias. Os espetáculos de *stand up comedy*, por exemplo, se tornaram comuns e são um reflexo desse momento positivo por que passam os humoristas. Em meio a essa fase promissora, nunca é demais lembrar um de nossos antigos humoristas, que podemos considerar um verdadeiro precursor do que mais tarde seria proposto por publicações como *O Pasquim*, o *Planeta Diário* e a *Casseta Popular*. Aparício Torelly (1895-1971), mais conhecido como o Barão de Itararé (como passou a se autodenominar a partir de 1930), foi jornalista, humorista, frasista, poeta, produzindo verdadeiras joias do humor brasileiro. São seus os *Almanhaques d'A Manha*, publicações que parodiavam os almanques da época, tendo o humor verbal, o humor que decorre do emprego da própria língua para provocar o riso, como *leitmotiv* dessas publicações.

Nos *Almanhaques*, que foram publicados entre 1949 e 1955, o humor verbal, o humor gerado por algo que é dito ou escrito, ou seja, que decorre dos recursos linguísticos, está presente em máximas, narrativas, histórias em quadrinhos, dentre inúmeros gêneros textuais encontrados na obra de Torelly.

A seleção lexical, a ambiguidade decorrente da polissemia, da homonímia ou da paronímia são alguns exemplos de como se pode empregar a língua para produzir efeitos expressivos de sentido, dentre eles o riso. Nosso objetivo é verificar e analisar como tais recursos linguísticos

foram empregados a fim de produzir efeitos expressivo-estilísticos. Nessa tarefa, utilizaremos como referenciais para a nossa análise a teoria semiótica de Peirce aplicada ao texto verbal, já empreendida por Simões (2009), e os aportes teóricos de Raskin (1985), Possenti (1998), Propp (1992), Bergson (2001), no tocante aos estudos sobre o humor verbal.

2. CONHECENDO UM POUCO MAIS O BARÃO DE ITARARÉ

O gaúcho, de São Leopoldo, Aparício Torelly mudou-se para o Rio de Janeiro aos 21 anos e foi procurar emprego no jornal *O Globo*, onde foi contratado por suas crônicas humorísticas. Em 1926, lançou seu próprio jornal semanal, *A Manhã*, uma paródia de um dos jornais diários mais influentes da época, *A Manhã*. O semanário humorístico, publicado até o começo dos anos 30 e depois relançado em 1945, caracterizava-se por um humor de caráter político. Sua verve humorística já se fazia sentir pela frase que aparecia abaixo do logotipo: “Quem não chora, não mama”, que passou a ser um verdadeiro lema para alguns brasileiros em tempos de crise. Exercia diversas funções nessa publicação, atuando como diretor e redator (PIMENTEL, 2004, p. 23-25).

Em decorrência de problemas de saúde e da falta de recursos financeiros, o semanário humorístico parou de ser publicado e Torelly vem a editar, em virtude desses fatos, três *Almanhaques d'A Manhã*, entre 1949 e 1955. As obras foram relançadas em 1995, por ocasião de seu centenário (PIMENTEL, 2004, p. 28).

Pode-se dizer que Torelly empregava uma espécie de síntese de todos os recursos dos humoristas da *Belle Époque* (SALIBA, 2002, p. 80; 228). Escrevia “sonetinhos” para fazer propagandas, sem se esquecer

do humor (SALIBA, 2002, p. 230). Aliava uma forma elevada (o soneto é um gênero poético caracterizado pela forma fixa) a um conteúdo nem tão elevado assim. Segundo Saliba (2002, p. 229),

a utilização do procedimento do soneto-piada, que consistia na contraposição rápida de dois contextos associativos, na antítese entre forma elevada e conteúdo canhestro e na hábil estratégia paródica, é um recurso que pode ser observado nas primeiras produções de Aporelly entre os anos de 1926 e 1933.

Como exemplo, podemos citar a paródia que Torelly produziu do famoso poema de Olavo Bilac (SALIBA, 2002, p. 230):

Ora! direis ouvir panelas! Certo
Ficaste louco... E eu vos direi, no entanto,
Que muitas vezes paro, boquiaberto,
Para escutá-las pálido de espanto.

Direis agora: Mas meu louco amigo,
Que poderão dizer umas panelas?
O que é que dizem quando estão contigo
E que sentido têm frases delas?

E direi mais: Isso quanto ao sentido,
Só quem tem fome pode ter ouvido
Capaz de ouvir e entender panelas.

Os dois contextos associativos citados por Saliba nos remetem ao duplo *script* de Raskin (1985, p. 1-5; 40; 47; 58; 81; 99). O autor propõe uma teoria semântica que explica o humor verbal presente em piadas. Para ele, o falante conta com uma habilidade intuitiva natural

para perceber se um texto é engraçado ou não. Para tanto, é necessário que duas propriedades semânticas sejam atendidas: em primeiro lugar, para ser uma piada, o texto deve ser parcial ou completamente compatível com dois *scripts* diferentes e, em segundo, deve haver uma relação de oposição entre esses dois *scripts*. Raskin define *script* como uma grande porção de informação semântica envolvendo a palavra ou sendo evocada por ela.

Ao mesmo tempo, reconhecia a língua viva das ruas, identificada no macarronismo, e produzia a piada pronta e rápida. Torelly demonstrava perceber que a língua não é imutável, reconhecendo sua instabilidade, principalmente no tocante à oralidade (SALIBA, 2002, p. 229; 233). Prova disso é a presença do falar macarrônico em sua obra. Colunas como “Zublemento de Syria e Beiruth”, “Zubblement to Alle...Manha” e o “Suplemento Jeca”, que trazia à baila a língua acaipirada (SALIBA, 2002, p. 231), são alguns bons exemplos de sua concepção de língua como processo e não como uma instância acabada. Essa postura também nos permite entrever um jornalista/humorista atento à língua viva, ouvida nas ruas, sempre questionando a forma como a imprensa tradicional se expressava. Janovitch (2011, p. 272) esclarece que

ao contrário do que muita gente poderia imaginar, o macarronismo não é e nem procura ser dialeto, mas sim uma atitude de rebeldia ortográfica produzida pelos ditames humorísticos. Seu uso tem mais a ver com a mistura proposital de mais de uma língua, que se torna distorcida e estropiada.

Outro aspecto relevante encontrado na obra de Torelly são as colunas para discutir questões de gramática e filologia, que assinava como Laudelino Avenida Gomes Freire (SALIBA, 2002, p. 233):

Professor, como se deve dizer: calça ou calças?
Qual a forma mais correta, o singular ou o plural? (...)
A mesma peça do vestuário pode ser calça ou calças,
dependendo apenas do lugar por onde se lha pegue.
Se for por cima, será calça. Se for por baixo, isto é,
pelas pernas, emprega-se o plural.

Ademais o exposto anteriormente, o humorista demonstrava extrema habilidade em explorar jogos de palavras, aproveitando, inclusive, (a) ditos populares (para gerar novos provérbios) e (b) máximas (subvertendo o sentido original e adaptando à realidade brasileira) (cf. SALIBA, 2002, p. 235): (a) “Mais vale um galo no terreiro que dois na testa.”, “Quem empresta, adeus...”, “Quando pobre come galinha, um dos dois está doente.”, “Quanto mais conheço os homens, mais gosto das mulheres.”; (b) “A França teve um Mirabeau, mas é no Brasil que se passam as coisas mais mirabolantes.”, “Os vivos são cada vez mais governados pelos mais vivos.”, “Há mais coisas no ar do que os aviões de carreira.”, “Este mundo é redondo mas está ficando chato”.

Ironicamente, autointitulou-se duque, rebaixando-se em seguida a barão, depois que uma batalha que deveria ter ocorrido em Itararé, durante a Revolução de 1930, não aconteceu porque o presidente Washington Luís fora deposto por seus próprios auxiliares (PIMENTEL, 2004, p. 23).

Sobre o papel do humorista, afirmou:

A influência do humorista? Muito levemente benéfica e bastante entorpecente. Ele apenas mostra a metade das verdades. Para mim, todo mundo é humorista. Eu mesmo não me considero um humorista profissional. Sou do vale-tudo e não entro nessa história de apontar esse ou aquele. (SALIBA, 2002, p. 33)

Como se pode perceber, Aparício Torelly, ou como era mais conhecido, Barão de Itararé, foi um humorista de seu tempo, mas que não deixou de captar a expressividade que a língua oferecia, ao mesmo tempo em que soube reconhecer o caráter mutável e dinâmico da língua.

3. CONHECENDO UM POUCO MAIS O REFERENCIAL TEÓRICO

Nas considerações iniciais, citamos brevemente o referencial teórico que embasou nossa análise. Trataremos, nesta seção, de apresentá-lo um pouco mais detidamente. Os estudos sobre o humor verbal não são tão recentes quanto se possa pensar. Desde a Antiguidade Clássica já se tratava das causas do humor, em especial do humor verbal. Aristóteles já se preocupava com os recursos linguísticos que promoviam o riso — como a troca de letras em uma palavra ou a troca de palavras em um verso, por exemplo (ALBERTI, 1999, p. 53). Entretanto consideraremos, em nossa análise, as contribuições de autores mais recentes, como Raskin (1985), Possenti (1998), Propp (1992) e Bergson (2001).

O primeiro, como já expusemos anteriormente, formulou uma teoria semântica, que procurava explicar o humor verbal das piadas, baseada

na sobreposição de dois *scripts*. Outro conceito introduzido por Raskin é o de *gatilho* (em inglês, *trigger*), que é o elemento responsável pela passagem de um *script* a outro. Na maioria das vezes, está relacionado à ambiguidade ou à contradição; é o elemento linguístico responsável por deflagrar o humor (RASKIN, 1985, p. 1-5; 40; 47; 58; 81; 99; 111; 114-115; MAGALHÃES, 2010, p. 29).

Outro estudioso que se dedicou ao humor verbal foi Propp. De acordo com ele, a língua é um “arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e zombaria” (PROPP, 1992, p. 119), como os *trocadilhos* (ou *calembures*), os *paradoxos*, as *tiradas* (argúcia, chiste, pilhéria) e a *ironia* (que revela os defeitos daquele de que se fala). Cita também a estrutura fônica como recurso que pode produzir o riso: o cômico seria fruto do desvio da atenção do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão (o significante). Um discurso articulado e coeso ou o emprego do jargão profissional ou de casta, no entanto totalmente desprovidos de sentido, podem ser apontados como causadores do humor verbal (PROPP, 1992, p. 126-128). Segundo o estudioso, os erros também fornecem material para o humor: “Também os erros de língua podem ser cômicos, se eles desnudam um defeito do pensamento” (PROPP, 1992, p. 129), o que nos remete ao macarronismo presente na obra de Torelly.

Bergson (2001, p. 76; 83; 85-98), por sua vez, postulava que era necessário fazer a distinção entre a comicidade que a língua exprime e a que a linguagem cria (o humor verbal). A do primeiro caso é passível de tradução, mas a do segundo, a comicidade das palavras, é, segundo ele, intraduzível, pois está baseada na estrutura da frase ou na seleção vocabular. Cita, entre os mecanismos geradores do humor verbal, a

ação de entender uma expressão em seu sentido próprio quando é empregada no figurado ou de concentrar a atenção na materialidade de uma metáfora. Também formulou *leis fundamentais da transformação cômica das frases*: a *inversão* (colocar o sujeito no lugar do objeto e vice-versa), a *interferência* (dar à mesma frase dois significados independentes que se superpõem: o *trocadilho*) e a *transposição* (transpor para outro tom a expressão natural de uma ideia: do solene para o familiar, do melhor para o pior).

Entre os estudiosos brasileiros, podemos citar Possenti (1998; 2010). Uma de suas contribuições para o estudo do humor verbal é demonstrar, por meio da análise de piadas, que os recursos linguísticos podem servir para discutirmos sintaxe, morfologia, fonologia, regras de conversação, inferências, pressuposições. Ainda segundo o autor, tanto o conhecimento linguístico quanto o conhecimento de mundo são requisitos necessários para se compreender uma piada (POSSENTI, 1998, p. 21). Para Possenti, o texto humorístico deve ser tratado como um objeto de leitura, pois poucos textos (como as piadas) exigem tanta atenção a detalhes linguísticos (POSSENTI, 1998, p. 38-39).

No tocante à teoria semiótica adotada, podemos citar os estudos sobre a aplicação da teoria semiótica de Peirce ao texto verbal, empreendidos por Simões (2009). Essa teoria nos fornecerá subsídios para identificar a *iconicidade lexical* (que se verifica na escolha dos itens linguísticos presentes na superfície textual; tais itens guiam o leitor em sua leitura como se fossem pistas a serem seguidas) e a *iconicidade linguístico-gramatical* (que se refere à presença de mecanismos gramaticais a serviço de uma intenção comunicativa) identificadas no texto.

4. O HUMOR VERBAL NOS *ALMANHAQUES D'A MANHA*

Os *Almanhaques* foram produzidos com material novo, reaproveitando parte do que fora publicado no periódico *A Manha*. Quanto aos gêneros textuais encontrados nos *Almanhaques*, identificamos diversos gêneros presentes nos almanques de variedades da época, dos quais fazem uma paródia: jogos, adivinhações, piadas, receitas, horóscopos, conselhos para agricultores, calendários de atividades para o ano, informações pseudocientíficas, propagandas, seções do tipo “o que vai pelo mundo”, sempre em chave cômica, segundo relatado na “Apresentação” dos *Almanhaques* (TORELLY, 2003, p. 12-13).

O objetivo de nosso estudo foi verificar como os recursos linguísticos foram empregados a fim de produzir efeitos expressivo-estilísticos. Veremos como a seleção lexical, a ambiguidade decorrente da polissemia, da homonímia ou da paronímia são alguns exemplos de como se pode empregar a língua para produzir efeitos expressivos de sentido, dentre eles o riso.

Analisemos algumas frases e máximas encontradas nos *Almanhaques*, em que ocorre o aproveitamento dos recursos linguísticos para gerar o humor: “Estudante e botão não pagam casa” e “Uma boa costureira nunca deve perder a linha.” (em que se explora, no primeiro exemplo, a polissemia do termo *casa* e, no segundo, da expressão *perder a linha*; nesses exemplos se percebe também a relevância da seleção lexical — a substituição por um sinônimo descaracterizaria o humor); “Quem confere o ferro com ferro será conferido.” (em que se explora a semelhança sonora entre *confere*, *com ferro* e *conferido*); “Amor a todo pano precisa ser amor... tecido.” (em que a ambiguidade

de segmentação entre *amortecido* e *amor tecido* gera o trocadilho, o jogo de palavras); “As mulheres de certa idade nunca são de idade certa.” (trocadilho gerado pela alteração da ordem dos elementos que compõem o sintagma *certa idade*, promovendo um novo sentido).

O *Almanhaque* apresenta breves textos, à semelhança das notas (notícias curtas, no jargão jornalístico) que costumam ser publicadas em jornais e revistas, dando conhecimento ao leitor de algum fato recente ou de alguma personalidade digna de nota. Após uma breve biografia do Barão de Itararé (em tom cômico), escrita por Armando Embrulhos, segue-se esta nota (em que mantivemos a grafia original, assim como nos demais exemplos):

Negócios da China

A China multi-milenar e sonhadora de Confúcio, que se esconde por traz da Grande Muralha, encoberta por uma cortina de opio, continua a intrigar os atilados observadores impregnados de whisky do mundo ocidental, incapazes de compreender a sua filosofia e seus pagodes. Agóra mesmo, esteve entre nós, em missão reservada, o misterioso poeta nacionalista Shek-Sem-Fundos, que veio propor ao Barão de Itararé em nome de Chian-Kai-Shek, chefe do governo de Chim-Frim, o elevado cargo de encarregado dos Negócios da China para toda a America do Sul e Caraibas. Itararé, que é um diplomata de “carrière”, recusou, delicadamente, o oferecimento e parece que acabou vendendo ao poeta, dinheiro á vista, um jacá de marrecos de Pekin, criados a leite de pato, em seu bucolico sitio de Bang-hú (TORELLY, 2003, p. 14).

Alguns trocadilhos calcados na semelhança sonora podem ser destacados (*Shek-Sem-Fundos*, *Chim-Frim e Bang-hú*); digna de atenção também o é a busca de uma pronúncia (que se reflete na escrita) próxima do que seria a chinesa. Essa nota nos faz pensar em textos de humor bem mais recentes, como os da coluna de *Agamenon Mendes Pedreira*, personagem criado pelos humoristas do Casseta & Planeta, cuja coluna foi publicada de 1989 a 2013 no *Segundo Caderno* do jornal *O Globo*, em que ocorria uma produção de trocadilhos semelhantes.

Na seção “O que vai pelo mundo”, encontram-se mais alguns trocadilhos calcados na semelhança sonora e na ambiguidade da segmentação dos vocábulos (*Tom Anna Kabessa e Je-suino Leitão*, sendo que, nesse último caso, o leitor é instado a acionar, além de seu conhecimento de mundo, seu conhecimento linguístico sobre o francês, para identificar no nome da personagem a forma *je suis — eu sou*). Há de se destacar também o duplo sentido, decorrente da polissemia de *espírito de porco* e de *porcaria*:

AVIAÇÃO — Mr. Tom Anna Kabessa acaba de conquistar a catedra de Aterrissages Forçadas na Airchaft Minesotas's University (USA) graças a seu penteado “porta-aviões”, sobre o qual póde pousar, em caso de necessidade um helicóptero de turismo (TORELLY, 2003, p. 40).

O sr. Je-suino Leitão não só tem cara. Tem também nome e espírito de porco. Nascido no Curral d’El Rey (Minas Gerais, Brasil) êle afirma que o porco é um bicho muito aseado e que o homem é que faz verdadeiras porcarias (TORELLY, 2003, p. 40).

Os próximos exemplos também foram retirados da mesma seção e neles novamente se faz uso de trocadilhos baseados na semelhança sonora e na ambiguidade da segmentação dos vocábulos (*Ludovico Ogú Melo, Vico Ogú Melo*, que sugerem a palavra *cogumelo* e a expressão *vi cogumelo*; *Tack Uara Rashada* sugere, por sua vez, a expressão *taquara rachada*, empregada para insinuar que a voz de uma pessoa não é agradável). Note-se ainda a tentativa de imitar uma suposta pronúncia da língua inglesa (*Taico-Taico no Fiúba, para Tico-Tico no Fubá*):

O dr. Ludovico Ogú Melo é um cidadão de Cantagalo, que não usa chapéu, mas, em compensação, inventou um tipo de cabeleira que dá a impressão de um desses cogumelos comestíveis, chamados vulgarmente de chapéu-de-sol ou chapéu-de-cobra. Assim, o dr. Vico Ogú Melo usa e não usa chapéu. (TORELLY, 2003, p. 57)

BEL CANTO — O tenor nipo-americano Tack Uara Rashada popularizou o nome do Brasil entre os indígenas das ilhas Sandwich, cantando-lhes o “Taico-Taico no Fiúba” Este sambinha muito serviu para a perfeita compreensão do nosso idioma por parte das populações da Micronesia. (TORELLY, 2003, p. 57)

Como já exemplificamos anteriormente, Torelly demonstra reconhecer a instabilidade da língua e o seu caráter mutável, característica identificada na incorporação do macarronismo. Além disso, também se percebe a reflexão sobre a língua na coluna intitulada “A questão ortográfica”, em que faz uma crítica à ortografia vigente e, muito provavelmente, aos constantes acordos ortográficos propostos, mas nunca adotados simultaneamente por Brasil e Portugal.

A QUESTÃO ORTOGRÁFICA

Neste “Almanhaque” nós não adotámos uma ortografia unificada. A mesma palavra aparece escrita de maneira diferente, por vezes, na mesma pagina. Isto póde parecer ignorancia da nossa parte, o que, aliás, não é mal pensado. (...)

A verdade é que ainda existem muitas ortografias no Brasil: — a antiga, a moderna, a fonética, a simplificada, a da Academia Brasileira, a da Academia de Ciências de Lisbôa, a do acordo ortográfico luso-brasileiro e a do general Klinger (general Klinjer), que é muito engraçada, mas que temos que levar a serio porque, com generais, não se brinca. (...)

Como consequência, às vezes, escrevemos *xadrês*, outras vezes *xadrez*. Às vêses, às *vêzes*. E às vezes, às *vêses*.

Outras vezes (e agora já por nossa conta) no mesmo conto, escrevemos *logar* e *lugar*.

Neste caso, a diferença de grafia foi intencional, para mostrar que se tratava de dois lugares diferentes (TORELLY, 2003, p. 26).

Na seção “Não é a mesma coisa”, apresentam-se dois quadros que ilustram as afirmações: “Não é a mesma coisa... uma gaita e um siri e uma sirigaita.” (em que é explorada a ambiguidade da segmentação de *sirigaita* e a inversão da ordem dos vocábulos *gaita* e *siri*); “Não é a mesma coisa... o homem-dólar e o homem do lar” (novamente a ambiguidade da segmentação é explorada, além da alternância da sílaba tônica nos dois grupos de força); “Não é a mesma coisa... uma enxada cara e uma cara inchada” (em que os parônimos geram a ambiguidade) (TORELLY, 2003, p. 58; 92; 212).

Nos dois textos a seguir, explora-se o duplo sentido de determinadas expressões (*toma medidas especiais* — ato de medir ou de tomar providências — e *puxar o cordão* — ato de puxar o cadarço do sapato ou de liderar um grupo de foliões carnavalescos). Os dois exemplos remetem ao duplo *script* de Raskin (1985, p. 1-5; 40; 47; 58; 81; 99) ou à *interferência*, fenômeno de que tratou Bergson (2001, p. 90-91), como sendo a possibilidade de atribuir à mesma frase dois significados independentes, que se superpõem:

- O meu alfaiate, toda vez que desejo fazer uma roupa, toma medidas especiais.
- Como é isso?
- Faz-me pagar adiantado. (TORELLY, 2003, p. 20)

CARRANCA

Aquele chefe de família era tão austero e tão contrário aos festejos de Momo que, durante o Carnaval, saía de casa com os sapatos desatados só para não puxar o cordão. (TORELLY, 2003, p. 23)

São comuns, nos *Almanhaques*, os anúncios publicitários. Vejamos este em que um recurso disponibilizado pela língua é o causador da graça: a criação de neologismos; no caso em questão, um neologismo semântico, uma vez que a palavra *caligrafia* já existia e adquiriu um novo sentido no anúncio (a ciência que descreve os calos).

Caligrafia

A caligrafia era antigamente a arte de se escrever com letra bonita. Mas os tempos mudam e, com o tempo, também muda o significado das palavras.

Caligrafia é, atualmente, a ciência que descreve os calos, classificando-os de acordo com seu caráter ou falta de caráter.

Ha calos moles e duros. Ha tambem os calos barométricos, que avisam quando vai chover e ha ainda os calos cínicos, que aparecem, de repente, sem serem chamados.

O maior calígrafo do mundo, no momento, é o Dr. Scholl, que escreve a máquina, mas que é capaz também de liquidar com os calos de qualquer tipo.

Lojas Dr. Scholl
PARA O CONFÔRTO DOS PÉS
RUA SÃO JOSÉ, 114 – RIO
RUA AROUCHE, 71 – S. PAULO (TORELLY, 2003, p. 83)

Note-se, fato comprovado pelo exemplo anterior, que Torelly reconhece a dinamicidade da língua, suas constantes inovações, ao afirmar que o significado das palavras muda com o tempo.

Alguns anúncios do *Almanhaque* não são humorísticos, podendo ser considerados “sérios”, enquanto outros se valem do humor para atrair a atenção do leitor, como ocorre no exemplo a seguir, em que novamente é explorado o duplo sentido, a ambiguidade de uma expressão (*passar bem*, que tanto remete ao universo dos ferros de passar roupa como a uma forma de se despedir ou de dispensar alguém).

(O marido, arrufado, retirando-se de casa):
— E sabe que mais, minha senhora?!... Compre um ferro “SUDELETRO” e... passe muito bem!
Sudeleto S.A.
UMA ORGANIZAÇÃO ELETRICA EM CONSTANTE
CORRENTE DE EXPANSÃO
ESCRITÓRIO CENTRAL e SECÇÃO TÉCNICA: Av. Rio
Branco, 85, 7º and. — Fone 43-8840 (...) (TORELLY,
2003, p. 87)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos ter demonstrado, em breves linhas gerais, como foi a substancial contribuição de Aparício Torelly, mais conhecido como o Barão de Itararé, ao humor, em especial, ao humor de natureza verbal. Jornalista e humorista, soube reconhecer tanto a dinamicidade da língua quanto o seu potencial expressivo, como pudemos observar em seus textos, de variados gêneros (o que já comprovaria sua rara capacidade criativa), nos quais encontramos muitos trocadilhos e jogos de palavras baseados no duplo sentido e na ambiguidade. Nossa intenção foi a de demonstrar como a seleção lexical, a escolha das palavras (a *iconicidade lexical*) e os recursos linguístico-gramaticais (a *iconicidade linguístico-gramatical*) podem conduzir o leitor em seu percurso de produção de sentidos, auxiliando-o nessa tarefa. Acreditamos que as habilidades e competências envolvidas na leitura de um texto de humor também o ajudarão na leitura de outros textos, mesmo que não sejam humorísticos, tornando-o um leitor proficiente.

Aparício Torelly, homem à frente de seu tempo, foi precursor de um humor que influenciou e ainda influencia muitos dos humoristas contemporâneos, além de contribuir para uma visão mais crítica do próprio Brasil.

6. REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: J. Zahar/ FGV, 1999.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

JANOVITCH, P. E. “Os jornalistas macarrônicos da imprensa humorística paulista”. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

PIMENTEL, L. *Entre sem bater!: o humor na imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

POSSENTI, S. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RASKIN, V. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: D Reidel Publishing Company, 1985.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMÕES, D. *Iconicidade verbal. Teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

TORELLY, A. *Almanhaque para 1949, Primeiro Semestre, ou, “Almanhaque d’A Manhã”*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado. 2003.

A POÉTICA MANGUE: FLUXOS, RIZOMAS E PLATÔS

Sílvio Sérgio Oliveira Rodrigues (IFPB)*

* Professor de Língua Portuguesa e Literatura; Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador na área de Poéticas Urbanas Periféricas e Literatura Marginal, com projeto de pesquisa na Cidade de Cabedelo, Paraíba, sobre Políticas de Juventude e Inclusão Social.

1. INTRODUÇÃO

Nos 5 volumes de *Mil Platôs*, um trabalho extremamente político de Deleuze e Guattari, aparecem o conceito de território, rostidade, rizoma, devir, ritornelo, corpo sem órgão, tratado de nomadologia, agenciamentos maquínicos, dentre outros, para formular alguns questionamentos que avaliam as ações políticas. Assim, percebemos que o termo “Platôs”¹ faz referências a uma “zona de intensidades contínuas”, que se apresenta em constante efervescência maquínica, contaminada pela “sujeira sombria” de uma não-filosofia, sobretudo aquilo que dá ao pensamento a possibilidade de pensar. Os conceitos, portanto, vêm acompanhados desse potente movimento – e não é à toa que o conceito de ritornelo, por exemplo, mostra que seu maior compromisso é ser devolvido de volta ao caos, ao contato imediato com todos os meios.

Como apontam os autores já nas abas do livro:

O que é Mil platôs? Como se organiza? Como um tratado de filosofia, após a ruptura, quando o filósofo, o grande nômade, resolveu desertar a filosofia dos códigos, dos territórios e dos Estados, a filosofia do comentário. Mil platôs é um grande livro, porque com ele a filosofia alcança um de seus devires improváveis. Mil platôs desenvolve uma filosofia verdadeira, quer dizer nova, inaugural, inédita. Duas grandes filosofias jamais se assemelham; pois elas jamais são da mesma família. A filosofia não se desenvolve seguindo uma linha arborescente de evolução, mas segundo

¹ Esse termo apresenta duas significações importantes para compreendermos seu sentido utilizado na obra em questão: a) o disco, numa embreagem a disco, causador da transmissão da força do motor até as rodas de tração; b) terreno elevado e plano com pequenas elevações (planalto). A nosso ver, a primeira definição cabe melhor aqui, já que se trata de movimento, de nomadismo, de errâncias (Etm. do francês: plateau).

uma lógica dos múltiplos singulares (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 04).

Trata-se de um livro de conceitos, pois para esses autores, a filosofia sempre se ocupou de conceitos, já que fazer filosofia é tentar inventar ou criar definições. Mas, o que se percebe em *Mil Platôs* é que os conceitos elaborados por Deleuze e Guattari não se prendem em determinar o que uma coisa é, ou seja, a busca de sua essência. Nessa obra, há um maior interesse pelas circunstâncias de uma determinada coisa, seja, em que caos, onde e quando formular o conceito, enfim, os pensamentos devem ser produzidos por meio de encontros, fazendo com que a essência ceda espaço para o acontecimento.

É um livro que fala sobre experimentações, em que o pensamento é levado a um profundo tensionamento. Os rizomas devem ser feitos e diferenciados de raízes, a linha deve se impor ao ponto. Para os autores, a invenção vem em primeiro plano quando se trata de pensar, pois o que importa é desterritorializar sempre. Assim, a escrita de *Mil Platôs* parece estar sempre gerando um movimento de experiências contínuas, de invenções, no eterno risco de tentar se alcançar os limites. É como se fosse um conjunto de anéis que se rompem, em que cada um pode penetrar nos outros, pois tem abertura. Cada platô (anel) apresenta seu tom, seu ritmo próprio.

E por que a filosofia de Deleuze e Guattari nos serve de apoio para discutir o projeto poético musical do *Manguebeat*? Em que sentido podemos relacionar o pensamento desses autores com o que propõe Chico Science e seus seguidores em seu modelo intercultural e intermidial de fazer arte na contemporaneidade? Ao refletirmos de forma mais profunda, vamos encontrar uma forte relação entre esse pensamento filosófico, sobretudo em

seu “Tratado de Nomadologia” (*Mil Platôs* v. 5), com o modelo de arte e de fluxo poético em que se construiu o projeto de Chico Science no movimento *Manguebeat*. Para esses autores, a filosofia é criação de conceitos, como máquinas-desejantes, desterritorialização e etc. Não pretendemos nesse nosso trabalho trafegar por todos os conceitos elaborados por Deleuze e Guattari, entretanto, alguns nos servirão de suporte para refletirmos nosso objeto de estudo neste artigo. Principalmente, a relação entre a poética mangue e a ideia de rizoma. É o que veremos a seguir.

2. A POÉTICA “MANGUE”, DE CHICO SCIENCE: PLATÔS, RIZOMAS E FLUXOS

Para definirmos o significado de rizoma, de acordo com o pensamento de Deleuze e Guattari, faz-se necessário diferenciar a palavra, o substantivo de seu conceito na filosofia.

Em botânica, chama-se rizoma a um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas. O caule do lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em várias espécies de capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Noutros casos, o rizoma pode servir como órgão de reserva de energia, na forma de, tornando-se tuberoso, mas com uma estrutura diferente de um tubérculo ².

2 Enciclopédia *on-line* Wikipédia Disponível em <<http://www.wikipedia.org/rizoma>>. Acessado em março, 2005.

O conceito que foi desenvolvido por Deleuze e Guattari expande essa definição, exatamente porque a conceituação da Botânica não dá conta da multiplicidade, já que se restringe a definir rizoma como sendo um tipo específico de caule. Para os autores, ao contrário, o conceito de rizoma se torna ao mesmo tempo ontológico e pragmático de análise, se levarmos em consideração que esse tipo de caule transforma-se em rizoma quando entra em contato com a terra, o ar, os animais, a ideia humana de solo, as árvores etc., e com isto não se limitando somente à materialidade, mas também à imaterialidade existente em uma máquina abstrata que o comprime.

Rizoma, embora sendo raiz, apresenta um crescimento diferente da definição apresentada anteriormente que conhecemos como raiz padrão. Seu crescimento é polimorfo, sem direção determinada, definida, já que cresce horizontalmente. Deleuze e Guattari “roubam” essa definição da botânica para aplicá-la à filosofia. Ele pode ser definido como um símbolo de resistência ético-estético-político, por se tratar de linhas e não de formas. Nesse sentido, ele consegue fugir, se esquivar, correr, se esconder, sempre sabotando veredas e evitando ou alternando caminhos. Trata-se de uma teoria das multiplicidades. Segundo Deleuze e Guattari, para escapar das tentativas totalizadoras, os rizomas criam linhas de fuga, caminhos de escape, ao fazerem conexões com outras raízes, buscando novas direções. Nesse sentido, não apresentam ligações definitivas, já que são fios de intensidade que não se fundam em formas fechadas.

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (...). O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência (DELEUZE e GUATTARI, Mil Platôs I, 1995).

Trata-se de estruturas fechadas, pois, não vivem presas. Por ser multiplicidade, busca escapar das estruturas, sem se deixar conduzir a um Uno, já que tem pavor da unidade, do fechamento, das regras preestabelecidas. Conforme afirmam os autores, deixarão que vocês vivam e falem, com a condição de impedir qualquer saída. Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz (DELEUZE e GUATTARI, Mil Platôs I, 1995). Portanto, o rizoma não tende a se fechar em si mesmo, já que se abre para experimentações indo, assim, ao encontro do pesadelo do pensamento linear, teleológico.

É constantemente atravessado por linhas de intensidade, crescendo sempre onde encontra espaços. É de fluxo contínuo, de eterno nomadismo.

Se se trata de ciência ou não, pouco importa, pois cria seu ambiente, movendo-se em diferentes e variadas direções, fazendo alianças. São agenciamentos, conexões, enfim, seja o que for, “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE e GUATTARI, 1995), não se trata mais de compartimentos, linha reta, método cartesiano, mas rotas de fuga. Conexões que se multiplicam, se alastram, gerando sentidos, micro conexões sendo disseminadas. O que importa em um rizoma “é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (DELEUZE e GUATTARI, Mil Platôs, 1995).

É nesse sentido que vemos o rizoma como elemento conceitual importante para definirmos o modelo de *poiesis* que defendemos para o projeto de Chico Science. Ultrapassando os sentidos institucionalizados e canonizados pela “literatura literária”, defendemos que não existem na escrita literária apenas e exclusivamente determinados sentidos que são impostos. Assim, é necessário ultrapassar esses sentidos, transversalizando-os, pois existe a presença de um som nas linhas expressas, como afirma Deleuze, mas que age de forma tácita, mesmo no papel, e isto é que concebe o estilo da literatura.

No caso do *Manguebeat*, especificamente, há experimentação que se processa por meio da encenação, da performance, dos gestos, do ritmo, numa mistura de signos que apontam para a sua própria constituição e processo de construção. Essa experiência criadora atribui sentido até mesmo ao silêncio, ao corpo, transversalizando e indo além do simples sentido que a língua (a palavra) nos propõe. Assim, a proposta do *Manguebeat* vai na contramão daquela concepção que afirma que, na modernidade, com o advento da técnica científica, a

experiência deixou de existir, tornando-se apenas prova, ensaio ou mesmo uma mera tentativa.

O linguístico foge, se deserta para o campo do sonoro, extraindo de cada palavra e de cada gesto o grito, o clamor, uma intensidade e um timbre. A língua torna-se fluxo e não código, mas um fluxo que se entrecruza com toda natureza das coisas: corpo, estilo, afetos, palavras etc. E esse fluxo necessariamente cria uma nova leitura que não se restringe a um significado do tipo “isto significa aquilo”. Ele depende de uma experimentação; uma vivência dada a cada leitura. Assim, experimentar significa, aos moldes deleuziano, um tipo específico de repetição que resulta num ato criativo e não representativo ou reiterativo. Repetir é quebrar as clausuras da interpretação; é não “relembrar um encontro de origem”; é reconhecer que o texto não é uma tentativa frustrada de uma rerepresentação, uma nostalgia do mundo e das coisas vividas. A multiplicidade não constitui sujeito e muito menos objeto, mas apenas determinações, grandezas e dimensões, “que não podem crescer sem que se mude de natureza” (DELEUZE e GUATARRI, 1995).

A cena mangue age como um rizoma, opera multiplicidades e por isto é de fluxo, pois, “do ponto de vista do *pathos*, é a psicose e sobretudo a esquizofrenia que exprimem estas multiplicidades.” (DELEUZE e GUATARRI, 1995). Trata-se de uma escrita rizomática, esquizofrênica, pois, ao se desterritorializar, saindo da lama para o mundo, se transformando em um decalque do mundo globalizado, torna-se parte do aparelho de reprodução midiológica global e, assim, volta a se reterritorializar ao transpor o global e retornar para as imagens do Nordeste, para a expressão da cultura popular e acercar-se, novamente, da pernambucanidade, ressemantizada pelo contato com o Outro.

O *Manguebeat*, com sua alquimia musical, com sua política de identidade articulada em torno de uma hibridização paritária, não articula decalques, cópias, modelos prontos, pois compõe-se como um mapa, no seio de um rizoma, formando o próprio rizoma. É aberto, desmontável e se conecta em qualquer uma de suas partes ou dimensões, recebendo influências do global e, assim, apto sempre a receber montagens de qualquer natureza e, desta maneira, se reconstitui por meio de uma formação social, tornando-se obra de arte que se formaliza em torno de uma ação política, por intermédio da mediação. Assim como um rizoma, apresenta múltiplas entradas, “(...) contrariamente ao decalque, que volta sempre ao mesmo”. (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 27). Observe a letra da canção “Antene-se”, do disco “Da lama ao caos”.

Recife, cidade do mangue/Onde a lama é a insurreição/
Onde estão os homens/caranguejos/Minha corda
costuma sair de andada/No meio da rua, em cima
das pontes/É só equilibrar sua cabeça em cima do
corpo/Procure antenar boas vibrações/Procure antenar
boa diversão/(Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Mangueboy!)
(SCIENCE, Chico e nação Zumbi. Da lama ao caos.
Sony & BMG, 1994).

Por isso pensamos o Mangue como rizoma e de maneira rizomática. Por ter sido idealizado como uma rede, o movimento de Chico Science remete à sua própria constituição, por não ter sido feito em unidades, mas em dimensões que apontam em direções movediças, assim como são formadas as lamas dos manguezais.

3. O PLATÔ MANGUE

Como um platô, uma região repleta de intensidades, que se contorce sobre si mesma: é assim que surge a cena Manguê, com sua multiplicidade que almeja conectar-se com outras hastes embaixo da terra, de modo a formar rizomas. Tal como um rizoma, não pretendeu surgir com um começo e muito menos um fim determinado. Ao contrário, o que existe nisso tudo é a existência pulsante de uma ideia que tem como intenção, unicamente, encontrar um lugar “no meio”, entre as coisas, num complexo intermezzo. É nessa multiplicidade de conexões e de heterogeneidade que o movimento *Manguêbeat* se conecta com o mundo, num constante diálogo que o faz não fixar um ponto ou uma ordenação. Surge como cena e não como um elemento determinante e delimitado. Surge no próprio caos.

O movimento manguê conecta, ininterruptamente, com cadeias semióticas e organizações de poder, e assim se estruturam as ocorrências que remetem às artes, às ciências e às lutas sociais. Acerca-se de recursos diversos: linguísticos, extralinguísticos, performáticos, gestuais e cogitativos. Como um rizoma, apresenta uma diversidade de linguagem, uma multiplicidade que abandona o sentido unívoco presente na linguagem tradicional. Essa multiplicidade se apresenta na cena manguê com base em diversos campos de atuação e realização, como a música, o cinema, a moda, bem como os gestos, atitudes e posturas. Basta perceber que a cena manguê foi articulada ao modelo de um rizoma, pois se apresenta flexível e direcionada a vários campos. O movimento expressa contornos fluidos, de fluxo sem que haja um início e nem um fim que possam ser identificados, estando sempre no

centro onde encontra espaço para transbordar. Vai rompendo terra, alçando voos. Por estar no espaço privilegiado do meio, estilhaça-se como um rizoma, com suas múltiplas e variadas entradas e não como uma dicotomia que aponta para um dualismo.

Mesmo estando entre os espaços do global e do local, o movimento *Manguebeat* não se esgota nesta dicotomia, já que ultrapassa esta simples dualidade entre o tradicional e o moderno, por exemplo, para revelar uma estratégia de convivência com elementos diversos, sem que para isto haja uma hierarquização ou mesmo uma simples oposição entre um e outro. O movimento mangue, portanto, não atua como cópia ou modelo, mas por meio de combinações que se utiliza da estética da colagem, não cessando de erguer e de alongar-se mundo afora, ao se embrenhar, num eterno movimento de romper e retornar. Nas palavras dos autores:

Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas também compreende linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar (DELEUZE e GUATARRI, 1995).

Por isso, ver o *Manguebeat* como resultado de uma construção que aponta para uma ideia de início, meio e fim que seja preestabelecida não passa de uma maneira equivocada, pois o mesmo deve ser compreendido como parte de um desejo coletivo. Assim definiu DJ Dolores.

Uma série de equívocos que eram tão esperados, assim, havia um campo tão fértil das pessoas esperando por aquilo, que esses equívocos acabaram, é

sendo super aceitos, então foi uma coisa, o erro certo na hora certa, equívocos eu falo porque é, é a ideia era ser uma cooperativa cultural, era uma coisa de amigos que se transformou num movimento, equívoco porque o release virou um manifesto, é, equívoco porque até o próprio nome, a grafia BIT de bit de informação, virou beat de batida, por algum erro de algum jornalista, mas tudo, todos esses erros, é, atendiam a uma, uma necessidade tão grande das pessoas que tavam ao redor do público, é, da cidade, e dos jornalistas enfim, que foi erro certo na hora certa (DOLORES, 2008).

Na verdade, o movimento de Chico Science fez a juventude recifense conhecer uma linguagem nova que acabou por legitimar uma produção regionalista diferente, criativa, amalgamada nas referências pop e globais. Isso confere ao projeto mangue uma obra estética de caráter híbrido que guarda em si um leque efetivo de determinantes configurações que atuam de forma complexa se configurando assim como “uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia, que as velhas e contestadas identidades do passado”, (HALL, 2005, p. 91) e, neste sentido, constituindo um produto multideterminado, repleto de agentes populares e hegemônicos, ao lado de elementos rurais e urbanos, locais, nacionais e até mesmo transnacionais, como um verdadeiro mosaico de culturas e tecnologias que emergem a serviço da música.

Atuando como um caso particularmente importante de transcodificação, o movimento mangue (como um ritornelo ou um rizoma) não se limita em tomar ou receber elementos codificados, mas em transcodificar; não apela para uma simples soma, senão para um novo

plano melódico que se formaliza como passagem ou ponte, sem mais a pureza original, pois se mistura de tal forma, criando algo diferente. Como exemplo disso, podemos observar a música “Cidade Estuário do Mundo Livre S.A”, também pertencente à cena mangue.

Maternidade/diversidade/Salinidade/Fertilidade/
Produtividade/Recife cidade estuário/Recife cidade
és tu/Água salobra, desova e criação/Matéria
orgânica, troca e produção/Recife cidade estuário/
És tu.../(mangue injeta, abastece, alimenta, recarrega
as baterias da Veneza esclerosada, destituída,
depauperada, embrutecida...)/Mangue Manguetown/
cidade complexo/Caos portuário/Berçário/Caos/
Cidade estuário (MONTENEGRO, 1994).

O conceito rizoma funciona, portanto, como porta de entrada, como estratégia de definição do pensamento relacionado ao projeto do *Manguebeat*. Uma passagem variável, indeterminada, uma espécie de porta que caminha, que trafega a qualquer lugar, como platôs. Assim como um rizoma, a música da cena mangue, atrelada a outras formas de manifestação cultural, forma conexões, a partir de uma força coordenadora de movimentos que se consolida como uma circulação de estados, combinando resultados que não se podem prever, muito menos organizar, uma vez que sempre se encontram em um meio. O percurso de atuação do movimento mangue não se pauta em um sistema montado em torno de uma hierarquia, mas a partir de “uma rede maquina de autômatos finitos a-centrados” (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 28). Funciona como um princípio cosmológico, caixa de ferramentas, um sistema aberto ao dialogismo, ao contato amplo e caleidoscópico, sem se ater a regras ou modelos dominantes.

Defendemos, assim, que é possível uma análise rizomática do *Manguebeat*, uma vez que o conceito de rizoma aponta para algumas diretrizes gerais no tocante à investigação em vários níveis e campos do conhecimento, seja histórico, sociológico, psicológico, político etc.

Assim, o projeto cultural de Chico Science, pela sua capacidade de agir norteando análise de grupos, indivíduos, culturas e sociedade, aproxima-se do rizoma, já que este pode ser pensado também como um método que atua tanto em níveis materiais como imateriais, configurando-se como um conceito ontológico e pragmático.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a poesia do *Manguebeat* se propõe a instaurar uma política em que a relação que o indivíduo constrói consigo mesmo se processa sem que haja a necessidade de se pautar em verdades interiores, que sejam pré-concebidas e programadas, pois seu movimento é conduzido por linhas fugidias. Trata-se, portanto, de uma política que não aceita as variadas formas de assujeitamento, ao apontar sempre para o caminho que leva para os lados dos processos criativos, gerando um diálogo com outras formas de representação cultural, e com isto insiste em se desprender do domínio do mercado cultural vazio, capitalista, fazendo surgir outra composição possível. Nesse sentido, a concepção política proposta pelo projeto de Chico Science vem sempre acompanhada pelo componente estético, numa estética que é a prática de novos estilos de vida, escapando dos duros regimes de poder e saber impostos pelo capitalismo global (este Estado que busca capturar a máquina de guerra), formando aquilo que chamaremos mais adiante de biopolítica cultural.

Na maneira de agir do movimento *Manguebeat*, percebemos a criação artística não mais como um capricho, uma repetição de formas ou submissão ao outro, mas a emergência de uma estética que passa a ser a própria experimentação da vida como arte, a partir do instante em que a vida torna-se, enfim, uma verdadeira obra de arte, pois, ao conceber a vida como um acontecimento que se produz como um constante devir, um fazer-se, o movimento de Chico Science nos desafia com uma lógica do sentido, não com categorias entrincheiradas, fazendo abstrações dos acontecimentos num *a priori*, já dado e já equacionado.

Ao tratar do projeto mangue, lidamos com o que se pode chamar de uma ética do acontecimento, algo que se processa não em torno de um determinado tempo que se constitui pela linearidade e eternidade, mas um tempo que se formaliza numa relação aberta, móvel e atual. Nesse sentido, não se trata de categorias fixas que se colocam em evidência, mas em categorias que nos desafiam por serem rizomáticas.

A música mangue com seu estilo sincrético, simbiótico, cria rizomas, gera conexões, sempre atuando como uma espécie de “entre dois”, já que se posiciona num intermezzo, e assim nos provoca com suas ideias, com sua forma de se manifestar, sempre a criar novas performances como dispositivos que reagem ao poder do Estado. E assim, o movimento mangue cria novos conceitos, novas formas de ver a arte na contemporaneidade, por meio da criação de uma cena cultural.

É nessa parceria com o diferente que o Projeto Mangue opera e experimenta sem que para isto tenha de se pautar a conceitos antigos, ultrapassados e estereotipados, como caveiras que se destinam a desafiar tudo o que é criação. Por essa razão, podemos dizer que o projeto de Chico Science faz emergir a pluralidade, as multiplicidades,

por conta das experiências vivenciadas no ato de seu processo criativo. O estranho é acionado para fazer parte dessa alquimia musical

Vemos que na proposta musical do *Manguebeat* a diferença não se submete às exigências da representação, já que ela não é pensada em si mesma, conforme disse Deleuze sobre a questão da literatura. Trata-se de uma atuação artística que se formaliza pela experiência. Criar torna-se uma experiência que será juntada a outras experiências e passadas a frente num jogo de eterno movimento. Nesse sentido, o escritor/artista se envolve em um processo inacabado. É o que aqui chamo de uma “poética nômade”, me apossando do termo deleuziano. A “literatura” de Science gera um fluxo permanente. O ato de escrever, de dançar, de criar uma performance atuante e inovadora não é completado numa única interpretação, visto que é rizomática. Isso gera um contínuo movimento. Daí, a criação artística do mangue precisar essencialmente desse fluxo para manter-se viva. Cabe a ela difundir determinada cultura num jogo de recusa e, lembrando Barthes, ao fazer referência à literatura, ela também é *fait divers*, se a considerarmos como um fenômeno de transbordamento da linguagem. A atuação do mangue, portanto, é a criação de uma escrita literária que alcança uma não-representação do mundo, pois se trata de uma escrita que busca anarquizá-lo, subvertê-lo, pelo simples fato de estar habilitada a não reconhecer os pressupostos implícitos que a sociedade vigente impõe ao estabelecer seus valores. Trata-se da escritura do “homem de má vontade”. É o homem que não se preocupa com a reconhecimento, pois esta divulga a doxa, lembrando novamente Deleuze, mas, sobretudo, com o processo de recriação.

Desse modo, podemos afirmar que o projeto do *Manguebeat* é o efeito de uma criação única, mesmo repetindo, ela recria; afinal uma

repetição literária é sempre um ato de não-repetição. “A linguagem lírica, onde cada termo é insubstituível, pode ser apenas repetido. Isso porque a linguagem poética – ou mesmo a da arte, em geral – não pertence ao reino da generalidade. Ela é o efeito de uma criação regular, única e insubstituível” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, V. 5).

É compreensível em literatura existir a repetição, porque ela exprime o paradoxo: singular x geral; universalidade x particularidade; relevante x ordinário; instantaneidade x eternidade. Sob esse aspecto, a repetição é “transgressão”. O caráter transgressor da repetição reside na direção contrária que ela vai às leis que impedem o retorno de qualquer coisa. Essa repetição não pode ser compreendida como cópia, uma vez que a segunda é composta por semelhança e a primeira de simulacro. Nesse sentido, o simulacro produz a diferença. Por isso não se pode pensar a diferença como representação ou cópia. Conectar diferença à representação é impossível, pois na medida em que as diferenças se opõem se assemelham na percepção.

A diferença, portanto, é a transitoriedade do pensamento, se entendermos que este pensamento não ocupa lugar fixo; ele é nômade. A poética mangue é a poética da diferença por essa razão. E é esse o caráter mais relevante que a literatura contemporânea ocupa. Ela é a própria diferença por assumir em sua “forma pura e insumissa” a negação dos liames mediadores da representação. E, parafraseando Deleuze, não existe um escritor que não seja, ele mesmo, um criador de novos mundos, um criador de um novo ser.

5. REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Trad. Varela, J.M e Carrilho, M.M. Lisboa: Assírio e Alvim, edição s/d.

_____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik; v.1. São Paulo: Editora 34. 1995.

_____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik; v. 2. São Paulo: Editora 34.1995.

_____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik; v. 3. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik; v. 4. São Paulo: Editora 34.1995.

_____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik; v. 5. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, VHS, 459min, 1997.

DELEUZE, G. & CLAIRE P. *Diálogos*. Paris, Flammarion. Trad. CMF, 1996.

DIÓGENES, G. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.

DOLORES, DJ. Apud CALAZANS, R. VIANNA, C. *A lama, a parabólica e a rede*. IÁIÁ Filmes, 2008.

MONTENEGRO, F. Cidade Estuário. In: Mundo Livre S.A. Samba Esquema Noise. São Paulo: Banguela Records/Warner Music. 1 CD. Faixa 10 (05 min. 05 seg), 1994.

SCIENCE, C. & nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Sony &BMG.1994.

_____ *Afrociberdelia*. Sony &BMG, 1996.

TERRITÓRIOS INTERIORES, DE CLAUDIA ANDUJAR

Luli Hata (UEL)*

Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello (UEL)**

* Doutoranda em Estudos Literários. Docente do curso de Artes Visuais da UNOESTE (Presidente Prudente - SP), em licença não remunerada. Bolsista CAPES.

** Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários CLCH-UEL.

1.INTRODUÇÃO

A série *Territórios Interiores* (fig. 1) é composta por 20 fotografias, realizadas no início da década de 1970, predominantemente em dois ambientes distintos: a Amazônia habitada pelos Yanomami ¹, assim como pontos do Rio Amazonas, e a Lagoa Santa, em Minas Gerais. Uma imagem foge das referências naturais ou indígenas: uma piscina em Sarapuí, São Paulo. Todas foram selecionadas pela artista e fotógrafa Claudia Andujar, famosa pela militância a favor da nação indígena antes referida, para fazer parte de uma exposição com caráter retrospectivo de sua obra, ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 29 de janeiro e 20 de março de 2005. Na ocasião, foi lançado o livro *A Vulnerabilidade do Ser* (2005), título da série composta por 52 imagens, que inaugura a publicação.



¹ A grafia “Yanomami” é utilizada por pesquisadores, antropólogos e artistas que mantiveram contato com essa tribo, formada por quatro subgrupos (Yanomami, Yanomam, Sanima e Yanan). Com “y” e maiúscula, a palavra refere-se aos grupos como nação, portanto, constitui-se como nome próprio. Assim, no artigo, preservou-se a forma “Yanomami”, embora já se tenha dicionarizada a forma “ianomâmi” (Aulete Digital).

Claudia Andujar. *Territórios Interiores*, fotografia. Da esquerda para a direita, as imagens são identificadas da seguinte forma: 1^a. Louva-a-deus, Wakata-ú, Terra Indígena Yanomami, Roraima, 1974; 2^a. Wakata-ú, Terra Indígena Yanomami, Roraima, 1974; 3^a. Xamã, Wakata-ú, Terra Indígena Yanomami, Roraima, 1974; 4^a. Taniké, Wakata-ú, Terra Indígena Yanomami, Roraima, 1976; 5^a. Rio Amazonas, Amazonas, 1971; 6^a. Piscina, Sarapuí, São Paulo, 1974; 7^a. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973; 8^a. Figueira, Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973; 9^a. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973; 10^a. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973; 11^a. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973; 12^a. Igapó, Rio Amazonas, 1971; 13^a. Igapó, Rio Amazonas, 1971; 14^a. Igapó, Rio Amazonas, 1971; 15^a. Igapó, Rio Amazonas, 1971; 16^a. Rio Amazonas, 1971; 17^a. Igapó, Rio Amazonas, 1971; 18^a. Igapó, Rio Amazonas, 1971; 19^a. Lavrado, Roraima, 1972; 20^a. Lagoa Santa, Minas Gerais, 1973.

A segunda série do livro é *Territórios Interiores*, a ser abordado neste artigo, e a última, com 19 imagens, é denominada *Sonhos*, série que tem se desdobrado em inúmeros outros trabalhos até o presente momento.

Diferentemente de *A Vulnerabilidade do Ser*, cujas imagens são, aparentemente, independentes (porque, na realidade, mantêm relação a partir do tema proposto pelo enunciador, isto é, as fotografias constituem-se como micronarrativas sob a temática da vulnerabilidade do ser), em *Territórios Interiores*, as imagens são dispostas em uma sequência que produz uma única narrativa, com um ponto de partida e de chegada. A seguir, serão verificados como se constitui o enunciado e alguns sentidos que podem ser extraídos, focalizando uma das oposições semânticas para, ao final, compreender a relação entre imagens externas e os territórios interiores.

2. O ENUNCIADO DE TERRITÓRIOS INTERIORES

Nesta parte, será descrita a sintaxe narrativa da série *Territórios Interiores*, verificando como se constitui o discurso (enunciado) a partir das imagens, com identificação dos poucos personagens que aparecem e, principalmente, da relação entre enunciador e enunciatário.

A primeira imagem é a sombra de um louva-a-deus, cujo enquadramento privilegia a parte superior de seu tronco, destacando as patas dianteiras características que lhe dão nome. Em relação ao inseto real, a imagem é a projeção, com grande probabilidade, ampliada de sua sombra a partir de um ponto de luz. Inserida na série, a imagem deixa de ser a sombra de um louva-a-deus para se constituir como imagem (ou projeção) do desejo de um sujeito virtual. Esse sujeito, entretanto, ainda não pode ser identificado, pois não há como depreender o tipo de debreagem estabelecida, isto é, não se pode afirmar que seja o desejo do enunciador ou de outros sujeitos. Pode ser significativo o fato de o registro fotográfico ter sido realizado em território Yanomami.

As três imagens subsequentes mostram índios Yanomami em transe, um deles xamã. As fotografias resultam de intervenções realizadas pela fotógrafa para a obtenção de uma descrição verídica desse momento. Segundo Andujar,

Fotografei dezenas de vezes esses eventos [festas e rituais], inclusive a pedido deles. Sobre esse tema há um dado interessante, relativo às minhas intervenções de luz nas imagens dos Yanomami, ou seja, a maneira como interpretei seus transe, ou sonhos – após eles próprios terem me contado seus encontros com os espíritos da natureza. Eles não se importavam que eu registrasse o transe xamânico, já que é uma expressão essencial de sua cultura. Quando lhes mostrei as imagens resultantes, perceberam de imediato o propósito dos recursos visuais que adotei, enquanto o público em geral sempre se mostrava surpreso e indagava: “Como fez?” (ANDUJAR, 2005, p. 118).

Há muito se compreende que a imagem fotográfica não é um registro imparcial de um fato ocorrido (cf. DUBOIS, 1993; FLUSSER, 1985 e BARTHES, 2008, entre outros). A manipulação do registro pode ocorrer tanto posteriormente quanto no momento de realização da foto, conforme a escolha do aparato técnico e até mesmo do ângulo de visão. Curiosamente, entretanto, Claudia Andujar subverte essa condição para produzir o efeito de verossimilhança. Há nas imagens, dessa forma, a verdade do transe xamânico no entendimento daqueles que tiveram essa experiência.

A primeira dessas imagens (segunda da série, figura 2) mostra um índio duplicado no interior de uma oca. Um feixe de luz vindo da parte superior do ambiente também é duplicado e estes “reflexos” são deformados e invertidos, além de a duplicação do índio receber uma iluminação extra sobre seus ombros e região peitoral, que ilumina seu rosto de baixo para cima.

Outros pontos de luz podem ser notados ao fundo, assim como sobre o cabelo do personagem. A imagem duplicada pode ser explicada no relato de Andujar, sobre a experiência de ter provado *yākōana*, o alucinógeno utilizado nos rituais:

[...] há um segundo momento, em que de fato entramos numa “viagem”. Estendidos no solo, não nos mexemos. A impressão é de não mais possuímos um corpo físico e nos tornarmos um “ser universal”, como se continuássemos a existir fora do corpo. Os índios interpretam esse estado como um deslocamento do princípio vital o *pore*, o mesmo que abandona o corpo no momento da morte, segundo eles (ANDUJAR, 2005, p. 119-120).



Figura 2

Wakata-ú, Terra Indígena
Yanomami, Roraima, 1974.

Apesar de o personagem estar de pé, pois o alucinógeno obriga o usuário a deitar-se, o que se pode deduzir, com base no relato, é que a imagem duplicada é o *pore*, a instância espiritual do Yanomami, que permite uma conexão com o todo ou, no caso do xamã, a instância que vaga em busca da cura de doentes ou respostas para eventos que envolvam a comunidade. Na imagem, não é possível distinguir o que é o bastão segurado pelo personagem, que se supõe ser um dos elementos de sustentação da oca. Entretanto, a figura, estando em pé, sem se apoiar nesse elemento, parece seguro de si, como se segurasse um cetro, ao mesmo tempo em que o cotovelo do outro braço dobrado

parece revelar certa humildade, um acanhamento. Contudo, há outra possibilidade de interpretação, apoiada no relato abaixo:

[...] Os xamãs Yanomami tomam um alucinógeno [...] *yākōana* [...] extremamente forte. [...] E o que o xamã consegue com isso? Ele consegue ver espíritos [...], e aos poucos, constrói relações de amizade com esses espíritos. E constrói uma casa pendurada no céu, onde esses espíritos dele, que são os amigos dele, vão morar. E quando ele toma aquele alucinógeno, ele chama esses espíritos, que descem, brilhantes, paramentados, maravilhosos, com aquelas penas de arara, com aquele... Não é? E dançam, dançam em cima de espelhos. São homúnculos, só os xamãs conseguem vê-los. Mas são esses espíritos, justamente, que estão fazendo o trabalho de curar doenças (CUNHA, 2014, s. p.).

Embora não haja paramentos nem asas de arara, a imagem iluminada do duplo e a condição de espelhamento apresentam pontos de concordância com a citação, o que pode levar ao entendimento, talvez mais acertado, de se tratarem dos espíritos amigos do xamã, na casa construída pendurada no céu, aguardando o seu chamado. *Xapiri* é o nome dado a essas entidades, e *pore* é o espírito que habita o corpo e que vaga em busca de ajuda, bem como estabelece o contato com o *xapiri*. Portanto, os espíritos responsáveis pela cura não correspondem aos de pessoas mortas, tratam-se tanto de lexemas como de instâncias diferentes.

A outra imagem é de um xamã envolto em luzes, na companhia de um cão que está deitado com a cabeça suspensa, como quem se prepara para deitar ou levantar. O xamã parece movimentar as luzes

ao redor, que está à altura de seus ombros e cobrindo sua cabeça. Percebe-se, aqui, uma ação de ritual.

A última imagem desta sequência mostra um índio parado, sentado, quase que em posição de lótus da ioga, porém mantendo as solas dos pés unidas e as mãos sobre os pés. O rosto é sereno, com um leve sorriso, e é a única parte do corpo que deixa rastros de movimento na imagem, isto é, uma distorção que pode ser obtida pelo controle do tempo de exposição da imagem. A fotografia parece indicar que, apesar da imobilidade do índio, sua *pore* está em deslocamento. Na visão do não índio seria a alteração da consciência. A imobilidade do corpo revela controle e segurança sobre a situação. A sequência aponta, evidentemente, para uma debreagem enunciativa, na medida em que apresenta sujeitos que não são o enunciador, num tempo de então e em algures.

Em seguida, é apresentada a imagem aérea do Rio Amazonas, entre nuvens. Entretanto, é com esforço que a imagem permite distinguir nuvens de seus reflexos, curso d'água e mata. Seguindo-se às imagens referentes ao universo xamânico, a imagem adquire o sentido descrito por Andujar na citação anterior: uma existência fora do corpo que permite viajar, “flutuando no ar” (ANDUJAR, 2005, p. 120).

A seguir, uma imagem parece indicar o mergulho na água, distinguindo-se a textura de uma parede ou piso típico de uma construção urbana, com um elemento reto, sobre o qual se tem uma noção do que se trata com base na indicação dada do local da fotografia: piscina no interior paulista. O elemento reto, possivelmente um revestimento de pedra da beira da piscina, reforça a divisão entre texturas diferentes: o concreto e a água. Assim, estabelece-se o sentido de uma divisão entre uma realidade sólida e outra fluida.

Como ondulações de água, a textura de formações rochosas de Lagoa Santa (MG) é apresentada na sétima imagem. Ao mesmo tempo em que a fotografia é de uma rocha, tem-se a impressão de tratar-se de forma orgânica. A oitava imagem, em tom azulado, enquadra a raiz de uma figueira. Nessa imagem, o que é vegetal remete ao animal: as raízes parecem ser corpos humanos distorcidos em amplexo. Considerando a referência à cosmogonia xamânica, pode-se afirmar que fluido, sólido, inorgânico e orgânico deixam de ter distinção e aponta-se para a comunhão com a natureza, por meio de uma transmutação, assim como afirma-se a humanidade enraizada na natureza.

A nona imagem, desfocada e distorcida, possivelmente de reflexo de luz sobre uma superfície fluida, parece constituir um espectro iluminado. Na parte inferior, bem mais iluminada, nota-se uma sombra, também espectral. A imagem aponta para a ideia de visões.

Dois outras imagens rochosas, uma em tons quentes e outra em tons frios, são dispostas em sequência. A primeira, uma fenda, que se apresenta como um convite à exploração. A segunda, de textura mais lisa, mostra uma cavidade escurecida, em contraste com suas bordas bem iluminadas. Para se chegar lá, é preciso escalar a parede lisa e vertical da rocha. Retomando o contexto da série, as imagens indicam a necessidade de explorar ou penetrar em territórios interiores, que são misteriosos (as fendas estão nas sombras), o que pode ocorrer de forma aparentemente mais fácil, com menos esforço e em ambiente acolhedor (tons quentes) ou com uma exigência maior em ambiente menos favorável (escalar uma parede lisa, vertical, em ambiente hostil, que se verifica na frieza de tons e forte contraste entre luzes e sombras). É possível, ainda, estabelecer uma relação com o feminino (10ª imagem) e o masculino

(11ª imagem). Para o índio, o feminino e o masculino fazem parte da natureza, cada um com seu papel. É possível que não haja mistério. Porém, é preciso lembrar que o discurso fotográfico em questão foi produzido por um enunciador não índio, mas que compartilha de sua cultura, para um enunciatário não índio, tanto ignorante da condição indígena quanto simpatizante da luta dos povos indígenas.

Em seguida, na 12ª imagem, contempla-se a superfície da água de um igapó, no Amazonas. O tom azulado não é hostil, mas apaziguador; a superfície da água tem ondulações tranquilas e, contrastando com o azul, pontos alaranjados de folhas na água, como confetes de carnaval, que dão um certo caráter de alegria. Talvez alegria não seja a palavra adequada, mas leveza, a mesma das folhas sobre a superfície da água, da 13ª imagem. Nessa, percebe-se o foco do plano médio ao posterior, em contraste com o primeiro e o último planos desfocados. É um foco que permite identificar as folhas sobre a água, assim como notar folhas que se misturam à superfície da água, o que produz outra textura, a qual não permite mais distinguir entre folha e água. Isso pode ser observado na 14ª imagem.

O enunciador apresenta, na 15ª imagem (figura 3), o teto vegetal que cobre o igapó amazonense. Por entre folhagens é possível entrever o céu, nuvens e receber a luz do sol, que produz o chamado *lens flare*, o efeito provocado pela refração dos raios luminosos no interior da objetiva, em função das lentes nela contidas. É um olhar a partir de territórios interiores para uma fonte de luz, ou a percepção de uma iluminação a invadir o interior, que se reflete na 16ª imagem. Aqui, o reflexo chega a ser assombroso, frio, mas a 17ª imagem (figura 4), parece tratar-se de uma aproximação da área iluminada da fotografia anterior, por causa

do destaque para texturas esbranquiçadas na superfície da água, que remete à textura da 16ª imagem.



Figura 3

Igapó, Rio Amazonas, 1971.



Figura 4

Igapó, Rio Amazonas, 1971

A 18ª imagem, desfocada, composta essencialmente por manchas em contraste entre azuis e alaranjados, provoca uma agitação. A imagem é dinâmica, rompendo com a calma apresentada até o momento. Depois, é apresentada a 19ª imagem, o Lavrado de Roraima. Um imenso rio produz uma linha que praticamente forma um quadrado na imagem. Mal se percebe um de seus finos braços à direita. O verde claro, salpicado de áreas brancas, faz lembrar uma cobertura cremosa

de bolo, algo homogêneo. O Lavrado de Roraima é uma área de campos naturais que contrasta com a floresta amazonense e cobre uma área significativa do estado. Compõe a Savana da Guiana, que se divide entre Brasil, com mais de dois terços de sua área, Venezuela e República da Guiana. No Brasil, é um ecossistema rico que necessita de estudo e está em risco, pois não está estabelecida nenhuma área de proteção ambiental, enquanto o agronegócio avança. “Atualmente, a única garantia de conservação a este ambiente são as 27 Terras Indígenas que cobrem cerca de 58% do lavrado. Ainda assim, uma forma de proteção” bastante insegura (FONSECA, 2008, s. p.; cf. também CALIXTO, 2010), pois continuamente se tem notícias de invasão por parte de pessoas interessadas na exploração das terras e suas riquezas, tanto de sua superfície quanto do subsolo e, inclusive, de arbitrariedades do próprio Governo Federal, com a instalação de usinas hidrelétricas, por exemplo, em terras de outras etnias indígenas (Cf. BRUM, 2013 e 2014).

Dessa forma, a imagem é o registro da área de terras indígenas, ou a morada dos índios, dentre as quais Yanomami, em risco por causa de delitos ambientais e conseqüente hostilização aos índios, bem como de falta de vontade política para a proteção da área, especialmente por parte do Governo Estadual de Roraima, e a imprevisibilidade do Governo Federal em relação às terras demarcadas.

Assim, a conscientização ambiental e o reconhecimento do “estrangeiro nativo” (BRUM, 2013, s. p.) passam a ser uma mensagem marcante nessa imagem.

A última imagem, de Lagoa Santa, praticamente abstrata, possivelmente indica o momento de emergir. A parte superior da imagem é escura, contrastando com a área iluminada de baixo, invertendo uma

relação natural que se observa em lagos profundos. Embora a Lagoa Santa, em Minas Gerais, não tenha profundidade superior a três metros, e a imagem não permitir a identificação do elemento fotografado, ela está no contexto da série *Territórios Interiores*. Dessa forma, o sentido nessa imagem é de uma iluminação interior, alcançada a partir de um ritual xamânico.

O enunciador nos apresenta, portanto, a conexão existente entre índio e natureza, intensificada e, talvez, atualizada pelo ritual xamânico. Esse enunciado é apresentado no contexto urbano de São Paulo e publicado em livro a ser adquirido por quem tem interesse artístico e cultural. Assim, pode-se afirmar que a debreagem realizada é enunciativa: o índio é o outro, a oca e o ritual xamânico são distantes do homem urbano. Entretanto, resta a imagem da sombra do louva-a-deus. Como afirmado no início, nela está a projeção do desejo de conexão com o divino. De quem? Do enunciador? Do índio? Do enunciatário?

A primeira fotografia aponta para a enunciação, uma instância não manifestada no discurso, estando implícita e pressuposta.

A enunciação produz o discurso e, ao mesmo tempo, instaura o sujeito da enunciação. O lugar da enunciação (eu/aqui/agora), segundo Greimas e Courtés (s.d., p. 147) é semioticamente vazio e semanticamente cheio, como um depósito de sentido (BARROS, 1988, p. 74).

Verifica-se uma desembreagem actancial na primeira imagem, com a “projeção de um *não-eu* no enunciado, distinto do *eu* da enunciação” (BARROS, 1988, p. 74), cujo desejo do enunciador é explicitado no seguinte depoimento de Andujar:

A beleza da vida é para ser encontrada no cerne da intimidade. Muito dessa procura se deve a imagens cavadas na manifesta simbiose entre o ser índio e o seu meio ambiente na intimidade desse “novo-velho” mundo. Também se deve à procura contínua da renovação do processo criativo da minha produção, que, em última análise, me alimenta na reflexão e autoconhecimento. Isso tudo me liberta e me provoca (ANDUJAR, entrevista in: PERSICHETTI, 2008, p. 29).

É o desejo do enunciador, dirigido a enunciatários que compartilham o mesmo desejo de autoconhecimento, iluminação e conexão com o divino, portanto, há a instauração de um “eu/tu” que, no entanto, não está no enunciado. A citação anterior explica, ainda, a questão da interiorização de territórios, que é uma condição observada no índio, em “simbiose” com “o seu meio ambiente”. “A beleza da vida é para ser encontrada no cerne da intimidade”.

3. HIEROFANIAS

Uma das possíveis oposições semânticas da série refere-se à natureza como espaço sagrado em contraste com a mesma natureza dessacralizada, ou profana, já que a série inicia com a projeção da sombra de um louva-a-deus e inclui imagens da Lagoa Santa, marcando fortemente a referência ao sagrado. Baseando-se em Mircea Eliade (2008), é possível compreender as duas qualidades distintas para a mesma realidade. O autor diferencia o homem descrente, normalmente inserido no contexto da sociedade industrial, do homem religioso, aquele que possui raízes com tradições culturais e religiosas de uma

dada localidade. Os Yanomami “ainda não haviam experimentado os sofrimentos do contato. [...] continuam a viver em suas aldeias, praticando o xamanismo. Essa vida tradicional e comunitária é algo muito forte, que mantém o grupo unido” (ANDUJAR, 2005, p. 125). Assim, o índio Yanomami é um homem religioso, na concepção de Eliade. Há uma religiosidade perpassando a relação que o índio estabelece com o seu espaço. A natureza é uma manifestação do sagrado, uma hierofania. “Os deuses fizeram mais: *manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do Mundo e dos fenômenos cósmicos* (ELIADE, 2008, p. 99. Grifos do autor)”.

A percepção do mundo e da natureza, para o homem descrente (o enunciatário de *Territórios Interiores*), é de uma homogeneidade: não existem áreas diferenciadas, especiais. Eliade afirma, porém, que mesmo para o homem não-religioso, “um homem que recusa a sacralidade do mundo, que assume unicamente uma existência ‘profana’, purificada de toda pressuposição religiosa”, “conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo” (ELIADE, 2008, p. 27), observável na relação que estabelece com o local de nascimento ou lugares que passam a ter significação especial.

Diante de um vasto território coberto de vegetação e irrigado por rios, a experiência do homem não-religioso, objetivo, técnico-científico, diz respeito às formas de exploração das riquezas naturais (água, solo, subsolo, madeiras, plantas medicinais ou ornamentais, animais exóticos). Ou, na melhor das hipóteses, a necessidade de conservação e proteção de ambientes naturais têm razões lógicas e não religiosas.

O que *Territórios Interiores* revela é a sacralização do ambiente do Yanomami, conforme outro testemunho de quem conviveu com a tribo, corroborando as colocações de Eliade:

Viajantes, missionários ou etnólogos observaram constantemente, para festejá-lo ou deplorá-lo, o forte apego dos povos primitivos a seus costumes e tradições, isto é, sua *profunda religiosidade*. De fato, uma estada um pouco prolongada no seio de uma sociedade amazônica, por exemplo, permite constatar não apenas a devoção dos selvagens, mas o investimento da vida social na preocupação religiosa, a ponto de parecer dissolver-se a distinção do leigo e do religioso, de apagar-se o limite entre o domínio do profano e a esfera do sagrado: em suma, *a natureza é, como a sociedade, atravessada de uma ponta à outra pelo sobrenatural* (CLASTRES, 2011, p. 96. Grifo nosso).

A natureza como hierofania, portanto, opõe-se à natureza observada do ponto de vista técnico-científico, ou profana. A primeira organiza o mundo do Yanomami e seus territórios interiores; a segunda, desestabiliza, provoca intervenções na ordem (sobre) natural de seu território.

4. AS ÁGUAS

A imagem da piscina, que remete a uma diferenciação entre concreto e fluido e sugere um mergulho, e a visão de superfícies da água bem próxima (13^a e 14^a fotografias), que dá a impressão de o observador ter seus olhos no mesmo nível da superfície, como se estivesse submerso até o nariz, podem ser explicadas pelo simbolismo da água em diversas culturas:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação. [...] Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. [...] tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um “homem novo”, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico (ELIADE, 2008, p. 110).

Corroborar-se um dos sentidos do transe apresentado no enunciado: o deslocamento do *pore* é um mergulho em uma existência fluida, sem forma, reintegração em um mundo indistinto (em que orgânico e inorgânico, vegetal e animal se confundem), talvez não passageira e intensa. Emergir é renascer, transformado.

A presença das águas de Lagoa Santa, assim como de outros elementos de sua paisagem, não é gratuita. A lagoa do município homônimo recebeu esse nome por ter apresentado propriedades curativas. O sentido de “águas que curam” ou “regeneram” torna-se bastante forte.

Entre os Yanomami, a água de rios e igapós, tranquila como as apresentadas nas fotografias, não oferece perigo. Entretanto, a cheia e as águas dos céus são motivo de medo. No livro organizado por Wilbert e Simoneau (1990), são encontradas narrativas de dilúvios que dizimaram

populações, tanto de uma inundação ocorrida por águas subterrâneas como pelas vindas do céu. Em muitas delas as águas têm fome de carne e, mesmo carregando corpos, é necessário haver um sacrifício humano para conter sua fúria. Em alguns mitos de criação, encontra-se a origem dos estrangeiros a partir das inundações.

5. O XAMÃ

Na tribo, o xamã é uma figura importante que garante a saúde de um indivíduo ou o bem-estar da comunidade. Não existe uma predestinação identificada no nascimento daquele que será o xamã; sinais como sonhos ou mesmo o desejo podem levar o indivíduo à iniciação, que tem como princípio a abolição do corpo. A figura do xamã pode ser de prestígio, se bem-sucedido em suas curas. Se malgrado sucessivamente, seu destino é a morte.

Todavia, a postura do xamã é a de um guerreiro, que se lança em viagens e resgata a alma do doente:

Vimos que o pensamento indígena determina a doença (com exclusão de toda patologia introduzida na América pelos europeus) como ruptura da unidade pessoal alma-corpo, e a cura como restauração dessa unidade. Disso resulta que o xamã, enquanto médico, é um viajante: ele deve partir em busca da alma mantida cativa pelos espíritos maus, deve lançar-se assistido por seu espírito auxiliar, numa viagem de exploração do mundo invisível, combater os guardiões da alma e trazê-la de volta ao corpo do doente. Assim, cada cura, repetição da viagem iniciática que permitiu ao xamã adquirir seus poderes, exige dele colocar-se em estado de transe, de exaltação do espírito e de leveza do corpo (CLASTRES, 2011, p. 106).

Os xamãs são, ainda, “viajantes no tempo e no espaço, são tradutores e profetas” (CUNHA, 2009, p. 107), têm uma experiência bastante diferenciada dos próprios membros indígenas, que é incompreensível para o homem profano. Assim, um ponto a ser tratado com cuidado é o transe xamânico. É preciso chamar a atenção para o fato de o transe xamânico não se relacionar com o êxtase, que tem caráter individual. Em transe, o xamã está em missão.

Torna-se necessário, então, recolocar a afirmação feita na primeira parte deste artigo, de que a iluminação interior teria sido atingida a partir de um ritual xamânico. Não se trata de inverdade, o enunciado está assim posto, mas é preciso entender que a iluminação não é atingida pelo xamã em seu êxtase. A série (o texto) aponta para a possibilidade de o ritual xamânico iluminar o interior do enunciatário, o homem profano.

Essa afirmação pode ser ilustrada e compreendida com base na citação abaixo:

Esse filme Yanomami é interessante porque [...] nessa aldeia Yanomami teve um congresso de xamãs. E é isso que está sendo filmado. São xamãs de várias aldeias Yanomami, que estão chegando de avioneta, com sua parafernália, para participar de um esforço coletivo de curar a Terra, esse era o tema dessa reunião de xamãs. [...] e se percebe que é possível haver uma convergência entre o projeto religioso, cosmológico, porque para os xamãs Yanomami trata-se de segurar a Terra para ela não desabar na nossa cabeça, não é? É isso o que eles fazem, eles curam a floresta, eles curam o mundo, e eles seguram o céu, está certo? Portanto, eles trabalham

para todos nós, para toda a humanidade, não é? Essa é a concepção que eles têm. Esse é um projeto que, evidentemente, para nossos olhos, é um projeto do tipo ecológico. Evidentemente que essa ideia de ecologia não entra no universo Yanomami tradicional, mas há aqui, novamente, um acordo pragmático (CUNHA, 2014, s. p.).

Existe uma disposição dos Yanomami em salvar o mundo, o que entra em sintonia com a causa ambientalista (daí haver referência a um acordo pragmático). Na série, o enunciador evidencia não apenas essa disposição, mas a capacidade do xamã em realizar um ato em favor de uma coletividade maior, envolvendo o homem profano.

6. CONCLUSÃO

Por meio da análise semiótica de linha francesa, especialmente greimasiana, foi possível depreender o sentido de *Territórios Interiores*. O que se vê nas imagens são ambientes externos. Mas o enunciador propõe que essas imagens sejam internalizadas pelo enunciatário, como num processo de cura efetuado pelo xamã em transe. As experiências não religiosas ou não devidamente iniciadas de transe por inalação ou consumo de alucinógenos indígenas, como a relatada pela fotógrafa, faz crer que o transe visa ao êxtase individual: “Como não cresci em meio a essa cultura, sentia-me apenas flutuando no ar, incorpórea, em estado de graça” (ANDUJAR, 2005, p. 120). É preciso destacar que, nessa declaração, Andujar deixa bem clara a razão da sensação de estado de graça, que é o fato de não pertencer totalmente à cultura em questão. A sequência de imagens faz crer ao enunciatário, com esse

entendimento de xamanismo como êxtase individual, que o transe é uma possibilidade de autoconhecimento e descoberta de territórios interiores.

Entretanto, entender o papel do xamã no seio de uma tribo amazonense torna-se fundamental para redirecionar o sentido da série. Verifica-se, assim, que não basta prender-se ao enunciado, a completude dos significados se dá com o conhecimento mais amplo do contexto cultural dos elementos que constituem o enunciado.

A cura é, portanto, a comunhão entre homem e natureza, por intermédio da sua internalização, experimentando a indistinção entre orgânico e inorgânico, vegetal e animal, e da conscientização sobre a ocupação do solo, implícita na imagem do Lavrado de Roraima.

7.REFERÊNCIAS

ANDUJAR, C. *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARROS, D. L. P. de. Discurso: assunção de valores. In: Idem. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARTHES, R. *A mensagem fotográfica*. Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Organização de Margarida Medeiros. Artigo originalmente publicado em 1961, 2008.

BRUM, E. *Índios, os estrangeiros nativos*. Época, São Paulo, jun. 2013. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2013/06/indios-os-estrangeiros-nativos.html>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

_____. *Como rasgar a Constituição e massacrar índios, segundo o governo Dilma Rousseff*. Desacontecimentos, s. l., s. p., nov. 2014. Disponível em: <<http://desacontecimentos.com/desacontecimentos/como-rasgar-a-constituicao-e-massacrar-indios-segundo-o-governo-dilma-rousseff/>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

CALIXTO, B. *Proposta para parque nacional gera polêmica em Roraima*. O portal do meio ambiente, s. l., 29 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.portaldomeioambiente.org.br/arvores/3118-proposta-para-parque-nacional-gera-polemica-em-roraima#>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

CLASTRES, P. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CUNHA, M. C. da. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Dimensões da Contemporaneidade: antropologia* (palestra). Educativo Bienal (Curso de Formação de Educadores), São Paulo, 5 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bzjqbXo4xiA>>. Acesso em: 26 jun. 2014. Realização do Ministério da Cultura, Bienal e Itaú.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico: e outros ensaios*. Campinas: Papius, 1993.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONSECA, V. *Um parque para o Lavrado*. O Eco, s. l., s. p., ago. 2008. Disponível em: <<http://www.oeco.org.br/reportagens/19349-um-parque-para-o-lavrado-de-roraima>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

WILBERT, J.; SIMONEAU, K. (org.). *Folk literature of the yanomami indians*. (1990). Los Angeles: UCLA Latin American Studies.

POR QUE NÃO FALAR DAS INFLUÊNCIAS MÚTUAS?

Giselly Duarte Ferreira (UERJ)*
José Mario Botelho (UERJ)**

* Graduanda no curso de Letras com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) no campus Faculdade de Formação de Professores (FFP).

** Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC). É Professor Associado da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP). É Membro efetivo da Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL). É Vice-diretor-presidente do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CIFEFiL). Foi Chefe do Departamento de Letras da FFP-UERJ, Coordenador do Curso de Especialização em Língua Portuguesa e Coordenador do Núcleo de Extensão da FFP-UERJ. É o criador do Grupo de Estudos sobre Linguagem Oral Culta de São Gonçalo (GELOC-SG), do qual é o Coordenador.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é apresentar, de maneira clara, as influências mútuas de uma modalidade sobre a outra, isto é, quando características de uma são encontradas na outra e, principalmente, mostrar a influência que a oralidade exerce sobre a prática da escrita, fazendo com que os produtos oral e escrito sejam semelhantes, principalmente no primeiro momento em que o aluno começa a ter contato com esta nova modalidade, a escrita. Defendendo, assim, o fato de marcas da oralidade serem utilizadas em textos escritos por alunos incipientes, já que essas modalidades, como práticas sociais, são semelhantes, pois se apropriam de um único sistema linguístico, que é a língua. Para isso, iremos apresentar algumas teorias que comprovam a nossa tese.

Para obter maior clareza na apresentação, dividimos o trabalho em quatro partes fundamentais: na primeira, conceituando os termos; na segunda, os parâmetros propostos por Chafe; na terceira, natureza da linguagem oral e da linguagem escrita; na quarta, influências da linguagem oral sobre a prática da escrita.

Para o entendimento deste capítulo, deixamos claro três coisas fundamentais, que são: a língua será tratada como um sistema, as modalidades como práticas sociais, e principalmente, a escrita não é uma representação da fala.

2. CONCEITUANDO OS TERMOS

Analisando a alfabetização no seu sentido restrito, é basicamente um processo de formação de cidadão. Segundo Street (1995), “a alfabetização pode dar-se, como de fato se deu historicamente, à margem da instituição escolar, mas é sempre um aprendizado mediante ensino, e compreende o domínio ativo e sistemático das habilidades de ler e escrever”.

O significado de “letramento”, por sua vez, ainda é visto como algo complexo por muitos pesquisadores, talvez por se tratar de um conceito ainda muito novo no vocabulário dos estudos de linguagem. Grosso modo, pode-se dizer que o letramento é uma espécie de nomeação de práticas sociais na área da oralidade e da escrita. Essa palavra também é muito usada atualmente pelo termo *literacy*. De modo geral, ficaremos com a seguinte definição:

O letramento, (...) envolve as mais diversas práticas da escrita (nas suas variadas formas) na sociedade e pode ir desde uma apropriação mínima da escrita, tal como o indivíduo que é analfabeto, mas letrado na medida em que identifica o valor do dinheiro, identifica o ônibus que deve tomar, consegue fazer cálculos complexos, sabe distinguir as mercadorias pelas marcas. (...) Letrado é o indivíduo que participa de forma significativa de eventos de letramento e não apenas aquele que faz uso formal da escrita (MARCUSCHI, 2001, p. 25).

Além do que vimos antes, também podemos encontrar o significado de letramento no dicionário *Aurélio* como:

O complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade, ou ainda, O desenvolvimento de um grupo social, uma nação, etc., que é fruto de esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores (FERREIRA, 1985, p. 409).

Tendo visto o significado de alfabetização e letramento, podemos afirmar com certeza que é tanto possível quanto normal o fato de o indivíduo não ser necessariamente alfabetizado e ser uma pessoa letrada, já que todas as pessoas possuem certo grau de letramento. A leitura diária de variados textos, por exemplo, acaba contribuindo diretamente com o nível de letramento do indivíduo.

(...) letrada é a pessoa que consegue tanto ler quanto escrever com compreensão uma frase simples e curta sobre sua vida cotidiana. É iletrada a pessoa que não consegue ler nem escrever com compreensão uma frase simples e curta sobre sua vida cotidiana (UNESCO *apud* SOARES, 2001, p. 71).

O significado de oralidade é simples, pois esta é relacionada diretamente com o nosso conhecimento inato, ou seja, desde que nascemos, querendo ou não, estamos rodeados por esta modalidade, que está presente no nosso cotidiano, e a todo momento nos deparamos com diversas situações, cada uma requer uma nova perspectiva do nosso “eu”, isto é, o meio é que vai determinar o tipo de linguagem que devemos utilizar em cada situação, por exemplo, o uso da linguagem formal ou informal vai depender do momento.

(...) a oralidade seria uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob várias formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora; ela vai desde uma realização mais informal à mais formal nos mais variados contextos de uso (MARCUSCHI, 2001, p.25).

A escrita é indispensável no nosso dia a dia, pois é um dos processos de comunicação mais utilizado, apesar de ser um processo muito mais lento do que a oralidade. É indispensável em nossa vida, e ela não é uma representação da fala.

Segundo Kato (1987):

A dependência contextual determina o grau de explicitação textual, isto é, o seu grau de autonomia. O grau de planejamento determina o nível de formalidade, que pode ir do menos tenso (casual ou informal) até o mais tenso (formal, gramaticalizado) (KATO, 1987, p. 39).

Sobre isso, Marcuschi acrescenta que:

(...) a escrita seria um modo de produção textual-discursiva para fins comunicativos com certas especialidades materiais e se caracteriza por sua constituição gráfica, embora envolva recursos de ordem pictórica e outros (...). Pode-se manifestar pela escrita alfabética (...). No geral nunca há “escritas puras”, trata-se de uma modalidade de uso da língua complementar à fala (MARCUSCHI, 2001, p. 26).

Grosso modo, fala e escrita podem ser usadas para designar formas comunicativas, ou seja, elas são processos. Ambas funcionam como um meio do indivíduo conceber suas experiências. Já as diferenças entre elas podem ser vistas no uso contínuo (produtos). Entretanto, não nos cabe ressaltar as divergências que elas têm entre si, pois este não é o objetivo desta pesquisa.

Segundo Marcuschi (*Op. cit.*, p. 42), “as diferenças entre fala e escrita se dão dentro de um *continuum* tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois pólos”.

O contínuo dos gêneros textuais distingue e correlaciona os textos de cada modalidade (fala e escrita) quanto às estratégias de formulação que determinam o contínuo das características que produzem as variações das estruturas textuais-discursivas (sic), seleções lexicais, estilo, grau de formalidade etc., que se dão num contínuo de variações, surgindo daí semelhanças e diferenças ao longo de contínuos sobrepostos (MARCUSCHI, 2001, p. 42).

De fato, temos alguns parâmetros que distinguem oralidade e escrita, porém, só estes parâmetros não bastam para diferenciá-las, como mostra Chafe:

Certainly there are a number of factors responsible for differences in the kinds of language a person may use. And certainly one of these factors is the matter of whether the language is produced with the mouth and received with the ear, or whether it is produced hand and received with the eye. We look here at some of the differences in language which seem to have

much to do with that difference in how it is produced and received. At the same time we look at how some of the uses to which language is put interact with the spoken-written distinction (CHAFE, 1987, p. 84).

3. OS PARÂMETROS PROPOSTOS POR CHAFE

Mais explicitamente, na natureza da linguagem oral, há cinco parâmetros utilizados por Chafe (1987) que são, respectivamente: variedade do vocabulário, nível do vocabulário, construção de orações, construção de frases e envolvimento e distanciamento.

A variedade do vocabulário se refere às escolhas de palavras ou estruturas que o usuário faz para expressar suas ideias. Certamente, a linguagem oral tende a ter um vocabulário limitado em consequência da contensão bem característica da fala, que é rápida, e do fato de seu planejamento e sua execução serem simultâneos. Em contrapartida, a escrita tem um vocabulário ilimitado, pois durante a produção escrita é possível consultar o dicionário.

Quanto ao nível do vocabulário, que se refere à adequação dos itens lexicais a cada modalidade, Chafe acredita que há palavras e expressões particulares de cada uma delas. Logo, compreendemos que para o autor, o repertório da linguagem oral é menor e diferente do da escrita. Isto é, registros linguísticos variados, por exemplo, tendência a usar a linguagem formal na escrita e informal na oralidade, pois o usuário procura selecionar os itens adequadamente, de acordo com o gênero textual e o registro em suas interações sociais, mas não de vocabulários diferentes. Dessa forma, notamos que os usuários se ajustam de forma adequada ao gênero textual que lhes convém no ato comunicativo propício.

Em seguida, temos a construção da oração, que se refere aos tipos de combinações que se estabelecem entre as palavras e expressões linguísticas. Para a linguagem oral, Chafe (1980) toma, como referência, a oração gramatical, mas em termos de “unidade de entonação” ou “unidade de ideias”. Nesse momento, a principal diferença entre as duas modalidades é o tamanho das unidades de entonação.

Há também a construção de frases, que está relacionada com a utilização de conectores de estruturas frasais. O autor observa que, na oralidade, a construção de frases está diretamente ligada a uma simplicidade sintática evidente. Em contrapartida, na escrita, estão as orações subordinadas (complexas).

O envolvimento e o distanciamento se referem ao relacionamento entre o emissor e o receptor. Tais propriedades da oralidade e da escrita têm sido caracterizadas como dicotomias, uma vez que o receptor da linguagem oral é diferente do receptor da linguagem escrita. A audiência da oralidade normalmente está presente e pode participar e inteirar efetivamente do processo, gerando o envolvimento, enquanto o leitor da escrita normalmente está ausente ou é desconhecido, acarretando um distanciamento do autor com o leitor.

Há algumas particularidades da linguagem oral, por exemplo, a gesticulação, a expressão facial e corporal, a fluidez das ideias e a velocidade da produção oral, controle da comunicação, gerando a cooperação mútua entre os participantes. Outra particularidade muito importante da oralidade é o fato de um indivíduo falar e os outros ouvirem, diferentemente do que ocorre na escrita, quando alguém escreve e, por conseguinte, os outros leem.

A escrita, por sua vez, também tem suas particularidades que são: correção gramatical (objetividade, clareza e concisão), processo de produção lento, planejamento (que antecede a produção), tempo de produção livre, sintaxe, uso de formalismo e coloquialismo, elipse etc.

Segundo Botelho (2012), Pawley & Syder (1983):

(...) as diferenças entre coloquialismo e gramática literária podem ser mais bem compreendidas quando a análise se faz, considerando as situações de uso das modalidades oral e escrita. Tais situações de uso, no entender dos autores, dispõem-se num contínuo, em cujas extremidades se colocam o uso convencional ou coloquial e o uso autônomo ou formal (BOTELHO, 2012, p. 42).

4. NATUREZA DA LINGUAGEM ORAL E DA LINGUAGEM ESCRITA

Chafe (1987) afirma que o vocabulário da fala e o da escrita constituem vocabulários diferentes. Todavia, essa afirmação é questionável, pois o fato de termos mais tempo para reproduzirmos um texto escrito não quer dizer que a escrita tem um vocabulário e a oralidade outro.

O que podemos afirmar é que o modo de buscarmos as palavras específicas aos gêneros a serem produzidos é um modo diferente, por exemplo, da rapidez que temos para reproduzir a fala, tornando o vocabulário da oralidade limitado, o que não ocorre na escrita, para a qual o vocabulário é variado, ou seja, aquele que está disponível nos dicionários e, por conseguinte, podemos pesquisar o que queremos quando queremos, tendo assim um vocabulário mais amplo e de conveniência para o usuário, o que torna o processo mais lento do que a oralidade, que é imediata.

Entretanto, em outro trabalho com Tannen (1987), o autor admite que alguns tipos de linguagem oral podem ser reproduzidos na escrita e alguns de linguagem escritas são utilizados na fala. Os autores afirmam que: “(...) diferentes condições de produção, assim como usos de diferentes intenções propiciam a criação de diferentes tipos de linguagem” (*apud* BOTELHO, *op. cit.*, p. 76).

É mister ressaltar que existe um gênero textual prototípico da oralidade e outro da escrita. O protótipo da oralidade é o “bate-papo” – conversa espontânea –, o da escrita é o “texto acadêmico”. Porém, o nosso objetivo de estudo não é comparar oralidade e escrita, por meio dos protótipos de cada uma destas modalidades, pois certamente, se avaliarmos estas modalidades com base em seus protótipos encontraremos diferenças, já que ambas são produtos diferentes. Todavia, se pensarmos nos produtos dessas modalidades baseando-se em um *continuum* tipológico, tais diferenças deixam de existir, pois o sistema, que é a língua, é único.

(...) embora não seja a linguagem escrita a transcrição da linguagem oral, não se pode negar a semelhança de seus produtos, que podem expressar as mesmas intenções, já que a seleção de elementos linguísticos de ambos se dá a partir de um mesmo sistema gramatical (BOTELHO, 2012, p. 84).

De fato, há algumas particularidades que caracterizam a linguagem escrita, como a correção gramatical, distanciamento, tempo de produção da obra, sintaxe, vocabulário formal e variado. Também há particularidades na linguagem oral como uma modalidade específica da língua, por exemplo, a gesticulação, a expressão facial e corporal, a

fluidez das ideias, velocidade da fala e a limitação no vocabulário. Essas particularidades tornam essas modalidades específicas da língua, pois cada uma tem seus elementos exclusivos.

Segundo Botelho (2005), “considerando tais fatores de produção de cada uma das modalidades da língua, podemos avaliar a influência de uma sobre a outra e constatar que inicialmente é a oralidade que inicia o ciclo de influências mútuas”. O autor também acredita que:

Muitos outros estudiosos nos legaram subsídios com suas comparações entre as modalidades para uma análise consistente do contínuo em que se situam os diversos tipos de textos. Chafe (1982, 1985 e 1987) o faz, levando em consideração um envolvimento maior ou menor dos interlocutores; Halliday (1987 e 1989), discutindo a complexidade estrutural das modalidades; Ochs (1987), descrevendo estratégias de planejamento das modalidades; Britton (1975), demonstrando que as diferenças dos gêneros se fundam nas suas condições de produção; Biber (1988), descrevendo as dimensões significativas de variação linguística, a relação entre os gêneros e o contínuo tipológico nos usos da língua; e outros (BOTELHO, 2004, p. 2).

Alguns estudiosos se apoiam na relevância da linguagem escrita nas culturas letradas. De acordo com Ong (1982), esse aspecto se referia à “oralidade primária” e à “oralidade secundária”, sendo que uma oralidade acaba se contrapondo a outra, para comprovar que todas as culturas que têm noção da escrita lidaram com algumas de suas implicações.

(...) designo como “oralidade primária” a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É “primária” por oposição à “oralidade secundária” da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão (ONG, 1998, p. 19).

5. INFLUÊNCIAS DA LINGUAGEM ORAL SOBRE A PRÁTICA DA ESCRITA

Na teoria variacionista, a oralidade culta é a representação da escrita, por exemplo, um sujeito com um alto grau de letramento produz textos orais que são cultos e se parecem com a escrita, e ainda, acreditam que é a própria escrita, ou seja, como se fazer uma oralidade culta fosse representar a escrita. Porém, isso é discordável, pois assim como a escrita não é uma representação da fala, uma oralidade culta não é a representação da escrita, pois uma não representa a outra.

Vamos falar agora acerca das influências da linguagem oral sobre a prática da escrita. A fala pré-letramento é aquela da qual o falante iletrado tem certo domínio, ou seja, é quando a fala vai estar muito presente na escrita do iletrado (aquele que ainda não tem muito conhecimento acerca da escrita), talvez isto aconteça porque o indivíduo não tem o conhecimento das normas gramaticais, submete-se às características e normas da fala.

Nos primeiros momentos quando o falante está desenvolvendo a escrita, essa fala pré-letramento exerce total influência sobre a prática da

escrita, e então as normas da escrita são inibidas pelas particularidades e normas da fala. Assim, é muito comum encontramos marcas da oralidade em produções da escrita.

Nos primeiros momentos de desenvolvimento da escrita (...) essa fala exerce total influência sobre a prática da escrita, que, para o aprendiz, inconsciente da sua função social e importância nas práticas discursivas sociais, é tão simplesmente uma forma de representação da linguagem oral (BOTELHO, p. 3095).

A fala pós-letramento é basicamente quando ela procura ser similar à escrita. Isso acarreta no desenvolvimento de uma escrita, que segundo Ong é considerada “escrita autônoma”. Ao contrário da fala pré-letramento, que é quando a fala tende a simular a escrita.

Já a escrita pós-letramento, segundo Botelho (2003) é caracterizada basicamente como uma “simulação” da fala. Assim, o usuário que não possui um alto grau de letramento acaba desconsiderando algumas particularidades da escrita. Na maioria das vezes, isso ocorre involuntariamente, visto que alguns usuários desconhecem as normas.

Segundo Brown (*apud* KATO, 1987), a fala pós-letramento funciona como uma espécie de simulação da escrita. Dessa forma, nos parece que isso não acontece apenas numa simulação da escrita, mas sim num ciclo de simulações contínuas.

Há também as influências mútuas e, neste momento, não é mais possível diferenciar quando a oralidade influencia a escrita e vice-versa, isto é, esta é a ocasião em que o fenômeno de influências se dá nas duas direções, é um alto nível de letramento. Por exemplo, naturalmente, as

pessoas que leem mais, conseqüentemente tendem a ter um discurso oral mais articulado, mais elaborado, mais complexo e mais fácil de entender.

Acreditamos que há mais afinidades do que disparidades entre as práticas discursivas em questão e que estas afinidades são geradas pelas influências mútuas de uma modalidade sobre a outra. Pode-se dizer, assim, que a escrita e a fala têm um denominador comum, que é a língua. Sendo assim, nada impede o falante de usar elementos da oralidade na escrita e vice-versa, e por isto uma influencia a outra

Nessa linha de raciocínio, parece ficar visível o fato de ser absolutamente normal um indivíduo usar elementos de uma modalidade na outra, pois o sistema é único e ambas as modalidades bebem de uma mesma fonte. Além disso, os seus elementos não são exclusivos, eles são propriamente elementos da língua, dos quais os usuários se apropriam de forma adequada ao gênero textual que lhes convém durante o ato comunicativo.

O fato de o usuário utilizar elementos comumente encontrados na escrita em textos da oralidade é normal porque o sistema é único. Por isso, a língua se define como um sistema de possibilidades linguísticas, que se faz por meio de normas bem constituídas, que são as normas gramaticais.

Segundo Botelho, Chafe afirma que o vocabulário da fala é inovador e, por conseguinte, flutuante; já o da escrita é conservador. Além disso, o autor também afirma que não podemos definir as ocorrências dos itens que não ocorrem numa modalidade, pois ambas se amparam no mesmo sistema linguístico.

Segundo o autor: “certamente, o vocabulário da escrita retém seus itens lexicais consagrados e pode receber eventualmente os itens lexicais do vocabulário da fala, acomodando-os perfeitamente” (BOTELHO, *ibidem*, p. 79).

Nos primeiros contatos com a prática da escrita, a fala do pré-letramento acaba exercendo uma grande influência sobre a prática da escrita, pois o indivíduo visualiza esta prática como uma forma de representação da oralidade. É extremamente comum encontrarmos marcas de oralidade em diversos momentos de produções escritas nesse estágio.

Acreditamos que falar sobre oralidade pré-letramento e pós-letramento auxilia na compreensão dos estudos sobre a modalidade escrita, gerando, como afirma Botelho (2012), “um fenômeno transformador da verbalização nas sociedades atuais”.

Comumente, características de uma modalidade são encontradas na outra. Isso depende do grau de contato que o aluno tem com a oralidade e a escrita; dependendo do nível de contato, algumas influências estarão mais presentes do que outras.

Num primeiro momento, é a escrita que tende a receber influência da oralidade. Porém, mais tarde, quando o aluno é exposto às normas gramaticais, ele vai aprendendo as normas da escrita, ou seja, quando as normas são impostas, ele pouco a pouco vai notando as diferenças e começando a adequar o vocabulário.

Acreditamos que após o aluno ter um contato consecutivo com a escrita ele passe a apresentar um novo tipo de fala. Esse aluno começa a apresentar características de um falante letrado, pois a partir desse contato ele vai passar a mudar suas formas de produções textuais, uma vez que ele percebe as influências que uma modalidade exerce sobre a outra. Apesar de, provavelmente, o aluno não ter essa intenção, ele fará isso automaticamente.

É mister, contudo, considerar ainda que ao observarmos alguns textos escritos por alunos incipientes estes tendem a apresentar uma similaridade gigantesca com a oralidade. Por isso, para comprovar a nossa tese de que a oralidade exercia grande influência na escrita de um aluno de ensino fundamental, fizemos uma experiência com alguns alunos da rede pública, da seguinte forma: inicialmente, pedimos a alguns que nos contassem uma história marcante de suas vidas e, logo em seguida, transcrevessem a mesma história num papel, em forma de redação. No final, analisamos o áudio com a gravação e comparamos os textos orais com os textos escritos.

Existem textos escritos que se situam, no contínuo, mais próximos ao pólo da fala conversacional (bilhetes, cartas familiares, textos de humor, por exemplo), ao passo que existem textos falados que mais se aproximam do pólo da escrita formal (conferências, entrevistas profissionais para altos cargos administrativos e outros), existindo, ainda, tipos mistos, além de muitos outros intermediários (KOCH, 1997, p. 32).

Segundo Botelho, Kato (1987) afirma que “o que determina as diferenças entre as modalidades oral e escrita são as diferentes condições de produção, que refletem uma maior ou menor dependência do contexto, um maior ou menor grau de planejamento e (...) submissão às regras gramaticais”.

In writing, with or without editing, one always has more time for choice. In other words, the constraints inherent in the speaking and writing processes are

dominant here and are not overridden by different uses of the two. (CHAFE, 1987, p. 89)

Em suma, é necessário saber que quando falamos de ciclo de simulações contínuas temos de ter por base que:

(...) uma análise de natureza epistemológica revela que muitos autores se equivocaram ao afirmarem, num primeiro momento, que a escrita seria a representação gráfica da fala e, num segundo momento, que elas são diferentes. De fato, constituem essas duas práticas linguísticas fenômenos característicos, porém semelhantes, se analisadas sob a noção de um contínuo tipológico. Oralidade e escrita, como práticas sociais, se entrecruzam e se completam, embora apresentem cada uma por si características particulares. Por isso, a evolução de uma se relaciona com a prática efetiva da outra, sendo ambas as atividades comumente desenvolvidas em sociedades modernas. Assim, afirmamos que se podem perceber efeitos do letramento na fala do usuário proficiente. Constatamos a influência de uma prática sobre a outra, nos diversos estágios do uso da língua, o que torna seus produtos efetivamente semelhantes, apesar de constituírem processos diferentes. Daí a nossa preocupação em formar professores conscientes da importância da oralidade no uso proficiente da língua e da necessidade do seu estudo na formação de seus alunos (BOTELHO, 2012, p. 1).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente existem mais semelhanças do que diferenças entre as modalidades discursivas, por isto, não devemos fazer uma comparação dicotômica entre as linguagens oral e escrita, pois elas têm processos diferentes e características particulares. De fato, ambas têm características particulares e não diferentes.

Pelo contrário, devemos considerar essas modalidades como práticas sociais, pois, embora cada uma tenha as suas particularidades, ambas se apropriam de um único sistema linguístico, que é a língua. Tais particularidades são geradas a partir dos processos de produção pelos quais elas passam, mesmo assim, essas particularidades não são suficientes para distinguir essas modalidades, que são como um mecanismo de comunicação.

Em suma, esperamos ter demonstrado no desenvolvimento deste trabalho que é notável que a linguagem oral se distingue da linguagem escrita, já que cada uma delas tem as suas particularidades. Não obstante, a diferença básica entre uma modalidade e a outra é o processo, já que uma é falada, sai pela boca e chega aos ouvidos, e a outra é produzida pela mão, em seguida sai do papel e é recebida pelos olhos.

Esperamos, também, ter evidenciado que o ciclo das influências mútuas estabelecido nas modalidades oral e escrita como práticas sociais reflete no papel o que essas modalidades desempenham na formação e no desenvolvimento do letramento.

7. REFERÊNCIAS:

BIBER, D. *Variation across speech and writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

BOTELHO, J. M. *Oralidade e escrita sob a perspectiva do letramento*. Jundiaí: Paco, 2012.

_____. *A natureza das modalidades oral e escrita*. In: Filologia, Linguística e Ensino. Tomo 2, V. IX, n. 03. Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2005.

_____. *Ciclo de simulações contínuas entre a oralidade e a escrita*. In: I Jornadas Internacionais: Descobrimo Culturas em Língua Portuguesa, v. único, Córdoba - Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

_____. *Entre a oralidade e a escrita: um contínuo tipológico*. In: *Produção e Edição de Textos*. V. VIII, n. 7. Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2004.

_____. *O isomorfismo entre as modalidades da língua*. Cadernos do CNLF, Ano VII, n. 7 Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2003.

_____. *Oralidade e a escrita, e o letramento em sociedades de oralidade secundária*. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 4, t. 4, 2010.

BOTELHO, J. M.; FERREIRA, G. D. *A natureza da modalidade oral*. In: Cadernos do CNLF, Vol. XVIII, n. 12, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2014.

BRITTON, J. *et al. The development of writing abilities*. London: McMillan, 1975.

CHAFE, W.; DANIELEWICZ, J. *Properties of speaking and written language*. In: HOROWITZ, R.; SAMUELS, S. J. (Eds.). *Comprehending Oral and Written Language*. New York: Academic Press, 1987.

CHAFE, W.; TANNEN, D. *The relation between written and spoken language*. [s.i.: s.n.], American Anthropological Review Antropol, 1987.

FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HALLIDAY, M. A. K. Spoken and written modes of meaning. In: HOROWITZ, R.; SAMUELS, S. J. (eds.). *Comprehending oral and written language*. New York: Academic Press, 1987.

KATO, M. A. *No mundo da escrita: uma perspectiva psicolingüística*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

KOCK, I. Interferência da oralidade na aquisição da escrita. In: *Trabalhos em Linguística Aplicada*. Departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 1997.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.

OCHS, E. Planned and unplanned discourse. In: GIVÓN, T. (ed.). *Discourse and syntax*. New York: Academic Press, 1979b.

ONG, W. J. *Orality and literacy: The technologizing of the word*. London: Methuen, 1982.

_____. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

SOARES, M. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ENSINO DO
GÊNERO CRÔNICA:
PERSPECTIVAS E
INTERVENÇÕES
DOS ESTUDOS EM
METACOGNIÇÃO

Ana Lúcia Farias da Silva (UFRRJ)*

*

Mestranda de Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa em cognição traz um suporte importante para o professor no trabalho com o texto de gêneros literários, pois inaugura uma possibilidade de colocar o sujeito educando e sua subjetividade no centro dos estudos cognitivos. O suporte da cognição e, mais recentemente da metacognição, revela um trabalho focado nas intersubjetividades, emoções e sentimentos que o texto desperta no aluno leitor. Por acreditar que antigas concepções de ensino e parâmetros curriculares limitavam o papel do aluno na escola e questionarem isto, promovendo novas reflexões, é que novos estudos surgiram, na área de cognição, e passaram a pesquisar novas possibilidades de trabalho na sala de aula que valorizassem a figura do aluno, enquanto aprendiz, assim como entender de que forma o indivíduo constitui-se, posiciona-se em uma determinada prática e, enquanto aprendiz, ressignifica seu discurso, como afirma Gerhardt (2006).

De todas as competências culturais, ler é, sem dúvida, a mais valorizada na sociedade, então, cabe à literatura tornar o mundo mais compreensível, transformando o aspecto da sua materialidade em textos com os quais convivemos, sobretudo, na escola. De acordo com Cosson (2006), o letramento feito com textos literários proporciona um modo privilegiado de inserção no mundo da escrita, pois conduz ao domínio da palavra a partir dela mesma.

Com relação a esse posicionamento acima, Cosson (2006) comenta a importância do letramento literário baseado em textos de gêneros literários na escola, assim, o letramento literário precisa da escola para acontecer. Para Zilberman (2003), o professor, ao promover um letramento

literário de qualidade no aprendiz, dá o direito para que ele, o educando, experimente o texto literário e vá muito além da leitura, mas também que possa se apropriar da literatura, tendo dela a experiência literária.

Nas discussões sobre o caráter plural da leitura do texto de gêneros literários, muitos autores demonstram que a literatura exige uma leitura diferenciada, ou seja, que é preciso um olhar que vá além da decodificação da escrita ali registrada, um olhar de percepções múltiplas, de trocas de impressões partilhadas que o texto literário promove no leitor. Então, se a leitura do texto literário dissemina sentidos variados, sugerindo amplas relações dialógicas do texto com o leitor, é preciso haver um processo que valorize a importância do trabalho com o ensino do texto de gêneros literários na escola, no sentido de capacitar o aluno, através de atividades que possibilitem a ele um constante letramento literário.

Se consideramos a escrita como um processo que cabe à escola desenvolver nos alunos, validando as intensas e diversificadas semioses que são produzidas por eles nas aulas de língua materna, reconhecemos, com isso, que diversos tipos de conhecimentos são acionados quando se parte para o ato de escrever e estão diretamente associados ao contato que o sujeito teve e tem durante toda a sua vida com atividades que exijam dele leitura e prática da escrita. Segundo Dahlet (1994), mesmo os escritores proficientes e profissionais no campo da escrita admitem que escrever é um ato que exige muito trabalho e dedicação, sendo uma atividade complexa que implica em relacionar as consciências linguística, cognitiva e social.

Partindo da reflexão acima, privilegiamos o trabalho com o gênero crônica escolar, a fim de situar o aprendiz e delimitar para ele as características sócio-comunicativas que tornam um texto aplicável

a este gênero, ou seja, deixar claro para o aluno que faz-se uso de um determinado gênero de texto na tentativa de atender às necessidades da situação e de se cumprir as funções sociais a que se destina, que no caso do gênero crônica escolar, está ligado ao entretenimento, ludismo, humor, dialogismo e reflexão subjetiva do narrador frente a uma problemática do cotidiano.

2. A CRÔNICA “ESCOLAR” E O VALOR DA LEITURA DA LITERATURA

A justificativa para a questão do estudo do gênero crônica escolar, apoia-se na escolha que se deu a partir da análise de currículos seguidos pelas escolas públicas do ensino fundamental, do sexto ao nono ano no Estado do RJ. Juntamente à análise dos currículos, se deu o estudo de livros didáticos mais adotados nas escolas neste segmento de ensino, em que o gênero textual de maior destaque que ali é reproduzido é a crônica. No entanto, percebemos que o tipo de crônica transcrito nos livros didáticos são os de natureza escolar, de autores referência na escrita desse gênero, como Fernando Sabino, Carlos Heitor Cony, Luis Fernando Veríssimo, Millôr Fernandes, Rubem Braga, Moacyr Scliar, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, entre outros.

Caracterizamos esse tipo de crônica com o adjetivo “escolar”, pois elas se associam e se assemelham pelas condições de produção e meios de circulação em que são apresentadas. Se pensarmos nos dias de hoje, popularmente, somente o livro didático e alguns poucos jornais veiculam esses textos chamados de crônica, que é um gênero fronteiro, que oscila entre jornalismo e literatura, ficção e história,

prosa e poesia. Mas a característica predominante nos textos do gênero crônica reproduzidos nos livros didáticos de ensino fundamental é a marca de um finalidade didático-moralizante que apela para reflexões sobre a natureza do ser humano, suas atitudes e comportamentos frente a um fato da rotina, cotidiano e que suscita inclusive, uma espécie de entretenimento.

O gênero crônica, ao longo dos tempos veio se corporificando numa escala histórica que vai do uso documental, do registro de viajantes da época das grandes descobertas territoriais pelo mundo afora, até o registro jornalístico de fatos do dia a dia, seja social, esportivo ou filosófico. Ou seja, do pragmatismo histórico de Fernão Lopes ao singelismo e humor de Millôr Fernandes, a crônica veio assumindo um formato que hoje a democratiza, através de sua produção nos meios digitais, em que qualquer um pode se habilitar a escrevê-la e ousar em publicá-la nas redes sociais.

Os textos de crônica costumam ser leves, de fácil compreensão, pois a linguagem empregada beira às vezes a informalidade típica das conversas do cotidiano de qualquer pessoa. São simpáticas, bem apreciadas, de textos com começo-meio-e-fim, bastante propício à leitura em ambiente escolar e tantas vezes humorísticas, engraçadas e sutis, tornando um fato rotineiro algo de grande valor existencial, como bem exploram os narradores reflexivos nas histórias de crônicas. Esse caráter da narração reflexiva nas crônicas aproximam-as até mesmo do texto opinativo.

Os jovens, no ensino fundamental, leem Literatura a sua maneira e de acordo com as possibilidades que lhes são oferecidas. Sabe-se que fora da escola, ocorrem escolhas muito aleatórias pelos jovens, que

selecionam livros a partir de uma capa, do que se lê entre seus colegas, bem como do número de páginas. Observando essas escolhas feitas pelos jovens, fora do ambiente escolar, consta-se, assim uma desordem própria da construção do repertório de leitura dos adolescentes. A ausência de referências sobre o campo próprio da literatura e a pouca experiência de leitura – não só de textos de gêneros literários – fazem com que os jovens leitores se deixem influenciar por detalhes nem sempre importantes de certos tipos de leitura, não pertencentes à Literatura, enquanto objeto de valor. No entanto, também não se pode descartar totalmente aquilo que os jovens vêm se interessando como leitura, pois a recepção, a reprodução e a circulação da literatura via público-leitor não podem ser estudadas como um fenômeno isolado das outras produções culturais, sobretudo na contemporaneidade desse mundo digital e globalizado.

Eco (1993) também ressalta o caráter da Literatura como bem simbólico e que deve-se apropriar dela a fim de que haja uma proliferação ilimitada de leituras que a obra pode suscitar. A partir dessa consideração de Eco (1993), nos reportamos à escola como um lugar de compartilhamento de impressões sobre um texto lido, pois é no ambiente escolar que o texto, bem escolhido pelo professor, pode favorecer uma experiência literária de grande valor para os aprendizes. Também o mesmo texto, quando bem explorado por um trabalho que vise não mais a superficialidade textual, mas a profundidade do discurso literário ali inserido e registrado, ele passa a ter um efeito de que se espera da Literatura na escola, isto é, integrar o aluno ao discurso literário, através do seu contato que se inicie na leitura, passe pela compreensão daquela obra, a sua contextualização frente ao momento literário que

se quer pôr em estudo e ultrapasse os múltiplos sentidos que se dá ao texto literário.

Por meio da leitura do texto literário, o polo da leitura por se constituir num terreno fluido e variável, a partir dela, origina-se a concretização de sentidos múltiplos, originados em diferentes lugares e tempos. Nesse raciocínio, hoje, a noção de texto se amplia. Segundo Barthes (1988), o texto hoje se dirige a um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original. Esse argumento utilizado por Barthes (1988) vem a reformular o que já havia tratado Bakhtin (1981), ao desenvolver o conceito de polifonia, chamando a atenção para a dimensão dialógica do texto, apontou para sua pluralidade discursiva, que vai além dos limites da estrutura interna de um texto de caráter literário, estendendo-se à leitura e, em seguida, à sua recepção e compreensão literária.

Bakhtin (1981) e Barthes (1988) ressaltam a importância das vozes que cruzam um texto literário e suas múltiplas impressões de sentidos a ele conferido pelo leitor. Também na sala de aula, as conferências múltiplas de sentido precisam ser apontadas ao texto, no trabalho com a valorização da leitura conferida pelo aluno aprendiz. O objetivo perseguido nas práticas escolares é o de formar leitores críticos, e, para tal fato, os próprios documentos oficiais curriculares das últimas décadas, como os PCNs, tem demonstrado uma preocupação nesse sentido de promover uma leitura com maior fruição e desempenho.

Qualquer produção de linguagem situada, oral ou escrita pode ser considerada texto, porém, a propriedade mais básica de todo texto é a sócio-comunicativa, porque diz respeito à função que o texto cumpre num dado contexto social. O contexto sociocultural em que o texto se

insere determina a construção de seu sentido, uma vez que, além dos aspectos lógico- semânticos, envolve também aspectos cognitivos, pois “é no partilhar de conhecimentos entre os interlocutores que o texto passa a fazer sentido” (BEAUGRANDE; DRESSLER, 1983).

Partindo da reflexão acima, privilegiamos o trabalho com o gênero crônica escolar, a fim de situar o aprendiz e delimitar para ele as características sócio-comunicativas que tornam um texto aplicável a este gênero, ou seja, deixar claro para o aluno que faz-se uso de um determinado gênero de texto na tentativa de atender às necessidades da situação e de se cumprir as funções sociais a que se destina, que no caso do gênero crônica escolar, está ligado ao entretenimento, ludismo, humor, dialogismo e reflexão subjetiva do narrador frente a uma problemática do cotidiano.

2.1 Como a literatura é reproduzida em documentos oficiais e currículos

O que se tem observado é que esses mesmos documentos oficiais curriculares apresentam uma característica que lhes é comum, ou seja, o fato de querer impor às escolas de nível fundamental, um trabalho muito automatizado e limitado com a leitura, pois quando falam de proficiência, só levam em consideração o formatação do aluno para que ele tenha desempenho favorável em avaliações externas que, no fundo, não aferem nada além da compreensão superficial de um texto, que muitas das vezes nem é um texto de gênero literário.

A prática escolar em relação à leitura literária tem sido a de dar ênfase às atividades de metaleitura, como o estudo do texto e seus aspectos históricos-literários, caracterização de estilo, deixando, assim,

em segundo plano o trabalho mais importante que é a leitura em si do texto literário. O fato é que os jovens, somente inseridos em atividades de metaleitura, não serão motivados a ler de forma integral. As tarefas produzidas a partir da metaleitura são necessárias na escola, entretanto, não podem ser somente o único recurso ao trabalhar com o texto de gênero literário.

Nesse aspecto, as atividades de metaleitura, ainda que importantes na escola, somente fazem o aluno aprendiz a refletir sobre alguns dos aspectos da escrita, como organização da língua e fatores ligados à história e à estrutura dos textos literários. Embora seja difícil fazer com que os alunos, ainda não leitores, realidade clara em nossas escolas hoje, se interessem até mesmo pelas tais atividades de metaleitura. Parece, portanto, extremamente urgente motivá-los à leitura dos textos de gêneros literários, promovendo atividades que tenham para eles uma finalidade clara e não exatamente escolar, por exemplo, que ele se reconheça como leitor, que compartilhe com outros alunos e o próprio professor, suas impressões de leitura do texto, evitando a leitura de obrigatoriedade; ler somente porque a escola pede, transformando a sua leitura numa obrigação, perdendo, com isso, o caráter do prazer de ler.

2.2 A posição do aluno aprendiz frente ao texto literário e os estudos na área de cognição

Ao ser trabalhado com diversidade de atividades, a leitura de um determinado gênero literário na escola acaba direcionando o aluno-aprendiz para o desenvolvimento de uma conduta muito mais responsável e crítica em relação ao texto literário, como construir um saber sobre o próprio gênero, bem como levantar hipóteses de leitura, perceber

características discursivas intrínsecas a um determinado gênero e até mesmo estratégias narrativas. Há nessa perspectiva uma concepção cognitiva do uso que se faz da leitura na escola.

Com o desenvolvimento das pesquisas em ciências cognitivas, nos anos 90, surge uma nova análise do processo de ensino aprendizagem, pois se passou a dar ênfase ao caráter de natureza social e educacional do ensino de línguas com as quais o aluno tem contato no ambiente escolar.

Apoiado nessa visão, o ensino de línguas ultrapassa a ideia de que elas seriam somente “produtos sociais da linguagem” (SAUSSURE, [1916] 2001), atribuindo a elas a dimensão de construtos semióticos, atingidos por valores identificados nas intersubjetividades em que os indivíduos se envolvem cotidianamente em suas vidas, conforme afirma Gerhardt (2013).

Assim, essa visão cognitiva muito mais ampliada e focada na subjetividade do aluno, situa-o no centro do processo de ensino e aprendizagem. O pensamento cognitivo, ao validar os processos de subjetivação e as semioses que esse aluno constroi e desenvolve, aponta para novas práticas didáticas que valorizem e reconheçam o aluno como um aprendiz, sobretudo ao ressaltar a importância de seus conhecimentos prévios.

Ainda, segundo a opinião de Gerhardt (2013), questões como normatividade (característica inerente à instituição escolar, existente por uma convenção social-histórica), comprometimento conjunto e situatividade assumem papéis consistentes no novo cenário educacional, ao mensurar o que significa ser um aprendiz e o que as situações de aprendizagem significam para esse aprendiz. De posse dessa reflexão, conclui-se que a escola ainda prende-se a uma visão muito institucionalizada, e que

ao longo do tempo promoveu, com suas antigas práticas, uma espécie de silenciamento do aluno, porque não reconhecia as potencialidades cognitivas com as quais esse indivíduo educando chegava à escola.

Se o objetivo é, pois, motivar o aluno, levando em consideração suas habilidades cognitivas, despertar nele o gosto para a leitura do texto literário e criar um saber sobre a literatura, é algo que cabe à escola. O papel do professor como mediador das atividades que se direcionem à leitura, é tarefa que deve permear o contexto das práticas escolares de leitura literária.

Entretanto, o que é normalmente reproduzido pelos livros didáticos de Língua Portuguesa no ensino fundamental, é o trabalho fragmentado do texto literário, servindo apenas de pretexto para análises gramaticais normativas e que não promovem nenhum tipo de reflexão em relação a própria linguagem. E como a leitura, na sua integridade se perde, em função da fragmentação do texto literário, também esse modelo anula, em grande parte, a própria natureza da leitura do texto literário. No trecho abaixo, Chartier explicita alguns aspectos sobre a leitura do texto literário:

não é somente uma operação abstrata de inteligência; ela é engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros e a materialidade, segundo a qual o texto é dado ao leitor, que contribui largamente para modelar suas expectativas, além de convidar à participação de outros públicos e incitar novos usos. (CHARTIER, 1994. p.16).

As considerações feitas sobre a leitura do texto literário na escola apoia-se também na dimensão plural acerca da diversidade escolar

que cada comunidade é inserida, pois cada escola apresenta uma realidade, cada grupo de alunos se insere num determinado contexto social e possuem saberes prévios bem distintos. Portanto, fica claro que não é possível desenvolver um trabalho eficiente com os textos do gênero literário, se não houver a conscientização de que não é possível admitir que a simples atividade de leitura seja considerada a atividade escolar de leitura literária.

Refletindo sobre o leitor e o espaço que lhe é conferido pela escola pública, Geraldi (1985, p.87) afirma que “no microcosmo da sala de aula (...) talvez sejamos nós, professores, o melhor informante para nossos alunos. Rodízios de livros entre alunos, bibliotecas de sala de aula, biblioteca escolar, frequência a bibliotecas públicas são algumas das formas para iniciar este circuito”.

Para a execução didática eficiente de tal tarefa, que é o trabalho com o texto do gênero crônica, é preciso levar em consideração atividades relativas ao ensino desse gênero, considerando os saberes prévios dos alunos, de forma a dotá-los de uma melhor capacidade escrita, inclusive, promovendo uma possível consciência autoral no aprendiz. Essas atividades têm um caráter de reformulação qualitativa no ensino de um gênero, a crônica, bem como apostam no protagonismo autoral, literário e metacognitivo do aluno.

3. O TRABALHO DIDÁTICO COM O GÊNERO CRÔNICA “ESCOLAR” E AS ESTRATÉGIAS METACOGNITIVAS

Devido a seu traço dissertativo, ensaístico e opinativo, muitas crônicas convidam o leitor a um posicionamento crítico a partir da situação abordada na narrativa. E esse aspecto é o que mais chama a atenção nos textos de crônica inseridos nos livros didáticos. Tirando o aspecto de base interpretativa a que as questões dos livros se agarram e que são somente superficiais no trabalho com a linguagem, aproveitar esses textos de crônica escolar em atividades que suscitem o uso das habilidades cognitivas e metacognitivas do aluno aprendiz, passa a ter um valor didático bem mais aplicável e consistente, pois insere o aluno no contexto literário, discursivo e linguístico.

Não só a leitura da crônica escolar, nesta abordagem, se torna importante, mas também colocar o aluno frente a esse texto, confrontar os saberes prévios e conhecimentos individuais que cada aprendiz traz consigo, arranjar e reformular questões linguísticas e gramaticais. A produção escrita de um texto no formato da crônica escolar é outra atividade didática fundamental, quando o aprendiz percebe a importância da sua escrita, como uma prática social, bem como ele na prática escrita, melhora seu desempenho. Outra condição necessária que se deve explorar é fazer com que o aluno enxergue a atividade escrita como uma prática que se faz necessária para toda a sua vida e que a melhor saída é trabalhar o seu convívio com ela da forma mais natural possível.

É preciso mensurar para o aluno o valor da escrita, pois é uma das formas do indivíduo se fazer notado enquanto sujeito ativo na sociedade. Os próprios estudos linguísticos mais recentes apontam para uma nova metodologia de ensino que considera essencial ter a escrita como uma

prática constante, como afirma Moita Lopes (1994). Com isso, a escola assume um papel importante na orientação do indivíduo para a prática da escrita, ao encarar a escrita como um processo, pois escrever é um processo que envolve inúmeras fases. A visão da linguística a esse respeito nos demonstra que

A escrita é uma atividade que envolve várias tarefas, às vezes sequenciais, às vezes simultâneas. Há também idas e vindas: começa-se uma tarefa e é preciso voltar a uma etapa anterior ou avançar para um aspecto que seria posterior (GARCEZ, 2002,P.14).

Assim sendo, o processo de escrita da crônica por parte do aprendiz engloba também uma atividade cognitiva sequencial e o uso de estratégias metacognitivas na produção dessa escrita, podem ser traduzidas em etapas de arranjar, rearrumar a linguagem e construir um significado para seu texto, isto é, para que ele assuma a condição de ser inserido num dado gênero, como a crônica escolar. Neste momento, o aprendiz põe em ação uma consciência metalinguística acerca de sua escrita e esta também é considerada uma habilidade metacognitiva, pois a atividade metalinguística aparece pelas atitudes reflexivas e intencionais na construção do texto.

Logo, o trabalho com o texto do gênero crônica escolar, baseado no uso de estratégias metacognitivas, torna o aprendiz capaz de produzir esse gênero, compreendido a partir de sua intencionalidade discursiva, suas condições de produção e suas peculiaridades linguísticas que o tornam um texto dessa natureza. Conseqüentemente a isso, a escola assume a sua condição de ensino natural e realiza a tarefa de trabalhar a escrita do indivíduo como um processo gradual, desmistificando assim, a velha ideia de que escrever é um dom.

4. CONCLUSÃO

Apresentamos neste artigo um estudo com base nas pesquisas da área da Cognição e Metacognição, aplicado ao trabalho do professor, em sala de aula, com o gênero crônica escolar, que, configurada nesse padrão seria, portanto, uma narrativa breve com pouca tensão, um texto ligeiro (no sentido de rápida leitura). Outro ponto importante para se entender este tipo de crônica, muito publicada em nossos livros didáticos de Língua Portuguesa no ensino fundamental, é o fato de sugerir grande aproximação entre autor e público, pois, conforme afirma Candido (1992), “fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”.

Neste trabalho, refletiu-se ainda sobre o ensino da crônica enquanto gênero literário escolar e a aplicabilidade de uma proposta de intervenção em sala de aula do ponto de vista cognitivo e que leve em consideração o aluno enquanto aprendiz, detentor de uma subjetividade. Assim, a proposta aqui apresentada traz o aluno para o centro do cenário educacional, priorizando as suas identidades situadas, a fim de compreender as formas como esses aprendizes constroem significados múltiplos em relação à leitura do texto literário e a sua consequente produção escrita.

Em suma, apresentamos, neste artigo, os saber (es) do aluno sobre o gênero crônica, como esses saberes se constroem individual e coletivamente no ambiente escolar, bem como o que esse gênero pode representar para esse aluno, sobretudo por ser um gênero muito comum, previsto pelos currículos escolares do 9º ano do ensino fundamental.

5. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *A estética da criação verbal*. Trad. M.E.G. Pereira, São Paulo: Martins Fontes, 1979/2000.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo; Brasiliense, 1988.

BEAUGRANDE & DRESSLER (1983), Texto e textualidade. In: VAL, Maria da Graça C. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: História*. Brasília: MEC/SEF, 1998. RESOLUÇÃO SEEDUC Nº 4.866 DE 14 DE FEVEREIRO DE 2013. Acesso em: 21 nov. 2014. RIO DE JANEIRO. Currículo Mínimo Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro, 2013b.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

COSSON, Rildo. *Letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

DAHLET, Patrick. *A produção da escrita*. Abordagens cognitivas e textuais. Trabalhos em Linguística Aplicada, nº 23.

ECO, Humberto. O texto, o prazer, o consumo. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. (Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. Sobre algumas funções da literatura. In: _____. *Sobre a literatura* 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARCEZ, Lucília. *Técnicas de redação*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GERALDI, J. W. (Org.). *O texto na sala de aula*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2011.

GERHARDT, A. F. L. M. As identidades situadas, os documentos curriculares e os caminhos abertos para o ensino de língua portuguesa no Brasil. In: GERHARDT, A. F. L. M.; AMORIM, M. A.; CARVALHO, A. M. (Orgs.). *Linguística aplicada e ensino: Língua e literatura*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013. p. 77-113.

JOU, G. I. de, & SPERB, T.M. *A Metacognição como Estratégia Reguladora da Aprendizagem*. Dissertação de Mestrado, PUC RS, 2006.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Oficina de linguística aplicada*. São Paulo: Parábola, 1996.

SINHA, C. & RODRIGUEZ, C. *Language and the signifying object: from convention to imagination*. Em: Zlatev, J.; Racine, T.; Sinha, C.; Itkonen, E. (Eds.). *The Shared Mind. Perspectives on intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

ZILBERMAN, Regina. Letramento literário: não ao texto, sim ao livro. In: PAIVA, Aparecida et al.(Orgs.). *Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – o jogo do livro*. Belo Horizonte: Autêntica/Ceale, 2003.

GESTÃO ACADÊMICA: INTERAÇÃO X CONFIANÇA – UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

Silvia Cristina de Oliveira Quadros (UNASP)*

* Pós-doutora em Educação pela FE/USP, doutora em Semiótica pela FFLCH/USP.
Pró-reitora de Graduação UNASP.

1. INTRODUÇÃO

A interação pela confiança é a base para que os processos e resultados em uma organização sejam os mais eficientes e eficazes. E no intuito de analisarmos essa relação entre a interação dos sujeitos e o desenvolvimento da confiança, tomamos como foco a gestão acadêmica realizada pelo coordenador de curso e, a teoria semiótica, fundamentada em Greimas (1983), Greimas & Fontanille (1993) e discípulos, que será a sustentação de nossa análise.

A opção por analisar a gestão acadêmica com foco no percurso do coordenador de curso deve-se ao fato de que essa função é de suma importância para a Instituição de Educação Superior, pois é sob o olhar do coordenador que se encontra cada curso ofertado pela instituição.

Ao considerarmos a pirâmide tradicional da administração, com os níveis: estratégico, tático e operacional, identificamos o coordenador de curso no nível tático e suas ações necessitam de conhecimentos relativos aos níveis estratégico e operacional e, além disso, a interação constante entre os sujeitos que atuam nesses níveis e o estabelecimento da confiança entre os sujeitos é condição para que os processos na instituição sejam eficientes.

Assim, a função do coordenador de curso, ao ocupar a posição intermediária entre os dois níveis (estratégico e operacional), é o ponto chave para o sucesso de um curso e, imprescindível, para a instituição acadêmica.

No ambiente acadêmico, a interação entre os diversos sujeitos se estabelece e resulta em programas narrativos, que no caso da gestão acadêmica, podem ser: aprovação do curso por órgãos governamentais, melhoria do curso quanto a sua qualidade, quanto ao aumento de alunos e satisfação dos estudantes no curso escolhido.

Partimos da premissa de que a construção de sentido se estrutura pelas relações que se estabelecem nos atos discursivos, e que esses atos são realizados por actantes que se instauram na narrativa.

A relação de confiança e sua instauração nas relações entre os sujeitos na gestão acadêmica será analisada por meio das modalidades semióticas e da teoria semiótica das paixões, a fim de que a teoria possa nos proporcionar uma visão mais clara da gestão acadêmica baseada na confiança.

A reflexão que ora apresentamos é inspirada em nossa vivência no mundo educacional, em atuação nas diversas funções de gestão acadêmica, aliada a estudos sobre liderança e à teoria semiótica que fundamentou nossos estudos de doutorado e pós-doutorado.

O trajeto que propomos para este estudo parte da análise da confiança na esteira da teoria semiótica, seguida pela relação entre interação e confiança e, por fim, a gestão acadêmica, com foco na coordenação de curso.

2. CONFIANÇA – NA ESTEIRA DA TEORIA SEMIÓTICA

A semiótica, a ciência da significação (PAIS, 1993), “parte da observação dos signos e das redes de relações das quais eles participam e tenta flagrar algo, encontrar um vestígio de padrão (...) conhecer mais sobre o sentido (...)”. (FONTANILLE, 2008, p.11).

Partindo dessa premissa da construção de sentido pelas relações que se estabelecem nos atos discursivos, e que esses atos são realizados por actantes que se instauram na narrativa, estudaremos a relação de confiança e sua instauração nas relações entre os sujeitos na gestão acadêmica por meio das modalidades semióticas.

A relação de confiança entre os sujeitos, segundo a teoria semiótica das paixões, estudada por Greimas (1983), Greimas & Fontanille (1993) e seus discípulos, trata de uma relação do sujeito com o objeto de valor, caracterizando-se como: querer-ser conjunto.

A espera fiduciária (de confiança) entre os sujeitos pressupõe a relação modal intersubjetiva em que o sujeito, em estado de não-frustração, estabelece uma relação com um sujeito outro (do fazer) e com o objeto de valor. Esse estado de espera se baseia na confiança em que o sujeito de estado deposita no sujeito do fazer para que este o coloque em conjunção com o objeto de valor.

Assim, há o estabelecimento entre os sujeitos de um contrato (que pode ser um verdadeiro contrato ou apenas imaginário, caso o sujeito do fazer não esteja engajado de fato nessa aliança). A confiança pode ser relativa a outro sujeito ou em si, quando o sujeito de estado e do fazer são coincidentes.

Destarte, o estado passional do sujeito, que é denominado de espera, pode resultar em vários estados, um deles é o de conjunção com o objeto de valor, produzindo a satisfação. Um outro, caracterizado pela ruptura modal entre querer-ser-conjunto e saber-não-ser-conjunto, que pode ser, em contraposição ao primeiro, denominado de insatisfação - efeito da não atribuição do objeto de valor.

Esse estado deceptivo provoca no sujeito da espera uma crise de confiança no outro e em si. Esse estado de insatisfação e de decepção é provocado pela frustração e constituem o descontentamento que conduz à explosão da cólera (GREIMAS, 1983, p. 233).

A insatisfação pode se transformar em um sentimento de falta, que pode terminar em resignação ou provocar o desenvolvimento de

um programa narrativo de liquidação da falta.

Em todo estado patêmico existe o simulacro – a atribuição de competência a um sujeito baseada na fidúcia (confiança), que pressupõe uma confiança no outro. Assim, cria-se uma imagem possível do outro e essa imagem orienta a relação dos sujeitos no percurso, o que afetará o processo de interação, que analisaremos no tópico seguinte.

3. INTERAÇÃO X CONFIANÇA

“...A interação é o fato enunciativo relevante. No entanto, o dizer resulta de cálculos que os participantes do jogo enunciativo fazem um do outro, num processo absolutamente consciente, com vista a realizar um discurso eficaz” (AUTHIER-REVUZ, 1998, apud FIORIN, 2007, p. 2). E dessa afirmação, relembramos que, para Greimas e Courtés (2013, p. 80), a comunicação equivale a um fazer-criar e um fazer-fazer, o que significa que o sujeito “enunciador” visa a querer-fazer com que o enunciatário faça ou creia em algo, em um processo de relação entre o fazer persuasivo e fazer interpretativo. Dessa forma, o processo de comunicação é dinâmico e pressupõe a relação fiduciária.

Com base nessa premissa acima exposta, podemos pensar na relação que se estabelece entre os sujeitos que atuam na gestão acadêmica: líderes e liderados. E para tanto, trazemos a definição de Limongi-França & Arellano (2002, p. 259) sobre liderança, que para esses autores “é um processo social no qual se estabelecem relações de influência entre pessoas”. E essas relações se estabelecem e se consolidam na medida em que a confiança se desenvolve entre os sujeitos.

A fim de compreender como a confiança se estabelece, vejamos, a seguir, na teoria semiótica, como ela se instaura na relação entre os sujeitos.

A semiótica discute o efeito de sentido verdade com base na construção de um efeito de realidade ou irrealidade, de verdade / falsidade /segredo /ilusão como resultado da relação entre o ser e o parecer e a modalidade do crer permite a instauração do sujeito como sujeito do fazer.

A confiança advém do crer de um sujeito em relação ao ser – integridade, e em relação ao saber-fazer – competência do sujeito-outro. E a desconfiança se processa com base no não-crer no querer-ser/fazer do outro, ou seja, suas intenções e atitudes e sua integridade.

A confiança é, segundo Covey (2008), tangível, pois pode ser perceptível nas inter-relações dos sujeitos, conforme apresenta:

Em um relacionamento de alto nível de confiança, você pode dizer a coisa errada e, ainda assim, as pessoas entenderão suas intenções e o significado do que você quis dizer. Em um relacionamento de baixo nível de confiança, você pode ser muito cuidadoso com suas palavras, muito preciso e, ainda assim, as pessoas tirarão conclusões erradas sobre o que você disse e sobre sua intenção quando falou. (COVEY, 2008, p. 6)

Assim, a confiança é baseada no ser (caráter) e no saber-fazer (competência).

O relacionamento entre os sujeitos baseado na confiança gerará um trabalho mais eficiente e de baixo custo, seguindo a mesma fórmula proposta por Covey (2008): quanto mais confiança, mais velocidade e menos custo.

A confiança se desenvolve entre os sujeitos de acordo com a percepção do sujeito-outro no fazer-interpretativo da relação tensiva entre as modalidades ser e parecer, conforme podemos verificar na figura abaixo, chamada de octógno semiótico:

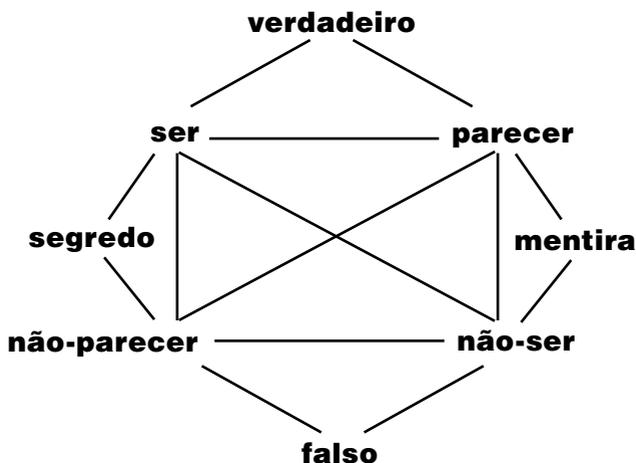


Figura 1
(cf. COURTÉS, 1979, p.100)

Na tensão dialética entre o ser e parecer encontramos o metatermo verdadeiro, e é nesse ponto da relação que se constrói a confiança. No lado oposto ao verdadeiro está o termo falso e, é nesse ponto em que a desconfiança se estabelece, onde a estrutura do crer é abalada, e se instaura um estado de decepção em relação ao sujeito.

No eixo dos termos complementares encontramos o segredo (ser/não-parecer) e a mentira (parecer/não-ser). Nesses dois extremos, tanto da mentira quanto do segredo, a inter-relação entre os sujeitos fica abalada e pode migrar para a mudança no percurso e chegar à confiança ou à desconfiança.

O efeito de sentido é analisável pela relação entre a imanência e a manifestação dentro do próprio discurso.

A relação de confiança gera a delegação de responsabilidade, ou como chama Covey (2008), a relação ganha-ganha. E isso fará com que os sujeitos aumentem o crer-poder-fazer, tornando-se mais motivados.

Não se consegue manter a confiança mesmo que o sujeito seja verdadeiro, mas não possua o saber-fazer, pois não produzirá resultados, ou também o contrário – possui o saber-fazer, mas se posiciona no eixo da falsidade.

Rego e Cunha (2004, p. 239), que defendem a “liderança transformacional” – um dos tipos de liderança, apresentados na literatura específica sobre esse assunto, insistem na questão dos “valores e da ética na liderança”:

Subjacente ao modelo está a noção de que a avaliação ética da liderança não pode bastar-se com a análise das suas consequências – é necessário escrutinar o carácter moral do líder, a legitimidade ética dos valores embebidos na visão e na respectiva articulação, e a moralidade dos processos de escolha e ação que líderes e seguidores abraçam e prosseguem. No limite, dois líderes podem adotar idênticos comportamentos transformacionais e suscitar até idênticas consequências – mas são os valores subjacentes que permitem descortinar que um é autêntico e o outro é pseudo. (REGO & CUNHA, 2004, p. 239)

Conforme o excerto acima, verificamos que a questão da veracidade do comportamento do sujeito para o estabelecimento da confiança dependerá não só de seu fazer, mas, sobretudo, do ser, que revela suas

intenções e valores subjacentes, o que no processo de interação entre os sujeitos se revela conforme o percurso realizado na tensão dialética entre ser/parecer, seus contrários e contraditórios.

4. A GESTÃO ACADÊMICA – A COORDENAÇÃO DE CURSO

Podemos refletir sobre a posição da coordenação de curso na gestão acadêmica, tomando por base o esquema narrativo proposto pela semiótica, conforme quadro a seguir:

Contrato	Competência	Performance	Sanção
Proposição de um Destinador e a aceitação do programa por ele proposto pelo sujeito	Aquisição de aptidão para realizar o programa proposto - prova qualificante	Realização do programa - prova decisiva	Comparação do programa realizado com o contrato estabelecido prova glorificante (para o sujeito) reconhecimento (para o destinador-julgador)

Tabela 1

(Adaptado de Floch (1990, p. 61)

- O contrato é a aceitação da competência doada pelo destinador ao sujeito. Esse contrato é estabelecido com base na crença do sujeito modalizado no destinador pelo querer/dever.

- A competência é o que faz-ser, é a aptidão que o sujeito adquire para

realizar seu programa, como o saber-fazer, poder-fazer, dever e querer-fazer. No nível da competência, o objeto adquirido é o objeto modal, que lhe oferece condição necessária para realizar seu desempenho. A competência do sujeito é, em parte, doada pelo destinador e, em parte, o sujeito a consegue pelos seus próprios meios.

- A performance (ou desempenho) é o fazer-ser e pressupõe a competência. Pode ser entendida como a ação do sujeito do fazer que realiza uma transformação de estado.

Na realização de seu desempenho, o sujeito pode ser beneficiado em sua competência com a ajuda de um outro actante, denominado de adjuvante, ou então, ser prejudicado pelo actante denominado oponente.

- A sanção é o reconhecimento do desempenho do sujeito pelo destinador-julgador, que avalia os estados transformados.

Ao sobrepormos essas questões teóricas do esquema narrativo no contexto da função do coordenador de curso, verificamos que o contrato fiduciário é estabelecido entre ele e seu superior imediato. Este estabelece com o coordenador um programa narrativo, propondo-lhe um objeto de valor ou objetos de valores, que no caso da gestão acadêmica de um curso, podem ser: aprovação do curso por órgãos governamentais, melhoria do curso quanto a aumento de alunos e satisfação deles no curso escolhido.

Em relação à competência para realizar seu programa, o coordenador recebe de seu Destinador (líder imediato) o dever-fazer, o poder-fazer, entretanto, muitas vezes, falta-lhe o saber-fazer, pois, normalmente, o coordenador de curso possui conhecimento voltado à sua área de atuação para a qual ele se preparou, mas não possui experiência de gestão acadêmica, o que lhe dificulta o fazer, uma vez que necessita desse saber para alcançar o objeto de valor que lhe é proposto pelo Destinador.

Na realização do desempenho, o coordenador de curso, em seu fazer pode alcançar o objeto de valor, conforme acima mencionado, utilizando como adjuvantes: a equipe de docentes, tendo com ela uma constante comunicação, o estudo da legislação educacional, o acompanhamento dos alunos do curso, por meio de constantes diálogos, formando uma relação de transparência com eles, procurando identificar suas expectativas e, tomando por base o perfil do egresso do curso proposto para a carreira escolhida.

Assim, no exercício da função, o processo de interação entre coordenador, docentes e discentes se efetiva e pode gerar confiança ou desconfiança, dependendo da relação entre o crer e o fazer dos sujeitos, podendo construir com eles uma relação de interdependência ou de afastamento.

O reconhecimento do desempenho do coordenador pelo seu superior imediato advém da conjunção com os objetos de valores propostos para ele, tais como: aprovação do curso por órgãos governamentais, melhoria do curso quanto ao aumento de alunos no curso e satisfação deles no curso escolhido.

A manutenção da conjunção com esses objetos de valores demonstrará que o sujeito conseguiu sua transformação de estado do não-saber para o saber-fazer e poder-fazer.

A quebra da confiança pode ocorrer quando o sujeito (coordenador) espera que seu destinador (líder imediato) forneça a ele o poder-saber-fazer e quando isso não ocorre, há a quebra de expectativas o que acarretará um estado de insatisfação, e pode se instaurar um crer-não-poder-fazer, que pode gerar um não-querer-fazer, um estado de desmotivação.

Por outro lado, a confiança no sujeito (coordenador) pode ser estremecida quando, em seu desempenho, o destinador, ao capacitá-lo com o poder-saber-fazer, verifica que ele não desenvolveu o saber-fazer e, portanto, fica comprometido o seu poder-fazer.

A organização das modalidades na narrativa depende das relações intersubjetivas que vão determinar os papéis actanciais de cada sujeito, descritos pelas combinações de modalidades e suas negações.

Pais (1993, p. 497) apresenta um quadro de modalidades complexas de alguns discursos sociais não-literários que nos ajuda a compreender as relações modais que atuam como modalidades complexas na atuação do coordenador de curso:

Universo de Discurso	Modalidades Complexas
Discurso científico	poder-fazer-saber
Discurso tecnológico	poder-saber-fazer
Discurso jurídico	poder-fazer-dever
Discurso político	poder-fazer-querer
Discurso jornalístico	poder-fazer-saber → poder-fazer-querer
Discurso publicitário	poder-fazer-saber → poder-fazer-querer
Discurso burocrático	poder-fazer-fazer
Discurso religioso	poder-fazer-creer → poder-fazer-querer → poder-fazer-dever
Discurso pedagógico →	poder-fazer-saber → poder-saber-fazer → poder-fazer-querer → poder-fazer-dever → poder-fazer-creer

Tabela 2

(cf PAIS, 1984, p.47, 1993, p. 497)

Na função de coordenador de curso, essas modalidades se combinam e se complementam em seu desempenho, que vão gerar a política educacional, caracterizada, segundo Pais (1993) como: poder-fazer-querer; poder-fazer-saber; poder-saber-fazer; poder-fazer-querer; poder-fazer-dever e poder-fazer-creer.

Ainda, com base no quadro acima, observamos que todo discurso apresenta uma estrutura de poder fundamentada na relação fazer persuasivo/fazer interpretativo. O discurso que não se apoia na interpretação é o burocrático, que se estrutura no mecanismo de manipulação (PAIS, 1993, p. 498).

Essa relação fundamentada no poder-fazer-fazer pode caracterizar as relações na gestão acadêmica, o que gerará uma relação em que a confiança não é elemento essencial, e o controle passa a imperar nas relações entre os sujeitos.

Considerando a função do coordenador que ocupa nível intermediário, entre o nível estratégico e técnico ou operacional, conforme propõe Chiavenato (2010), é ele quem traduz as orientações da alta liderança para seu grupo de liderados e, ao assumir um desempenho baseado na relação dialógica entre os actantes do processo educacional - professor, aluno e aprendizagem, construirá um percurso fundamentado crer-poder-fazer e crer-poder-ser.

A relação entre os sujeitos na instituição acadêmica pode se apoiar na estrutura da política educacional que, como delineamos acima, parte do poder-fazer-querer, que caracteriza o fazer desde a alta liderança ao instituir o coordenador de curso em sua função e, em sequência, essa mesma combinação modal permeará a relação do coordenador com docentes e alunos, caracterizando uma relação motivadora entre os sujeitos.

A combinação das modalidades: poder-fazer-saber, que caracteriza o discurso científico e embasa as relações na gestão acadêmica, possibilita ao coordenador de curso exercer sua função e reproduza esse mesmo discurso com seus liderados.

A sobreposição das modalidades anteriores gerará um poder-fazer-querer, ou seja, as relações serão sustentadas por sujeitos motivados em realizar seus papéis cumprindo o poder-fazer-dever e, resultando em um poder-fazer-creer, combinação fundamental para que a relação de confiança seja a base da gestão acadêmica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui apresentadas reforçam a importância da gestão acadêmica baseada na interação e na confiança, que propiciam um ambiente educacional motivador aos sujeitos envolvidos no processo educacional.

Na gestão baseada na confiança, o coordenador poderá aprimorar seu saber-fazer e ser cada vez mais eficiente no percurso proposto para sua função, ao ter espaço para apresentar resultados que reforçarão a relação de comprometimento, lealdade e a percepção de valores e ganhos mútuos.

Esperamos que esse repensar a gestão acadêmica baseada em um processo de interação e confiança tendo como foco a função – coordenação de curso, possa oportunizar um novo olhar para esse gestor, como um ator do processo educacional que pode ser um propulsor do sucesso da instituição.

6. REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Teoria do discurso*. Fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2002.

CHIAVENATO, I. *Administração: teoria, processo e prática*. 4. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Tradução: Norma B. Tasca. Coimbra, Almedina, 1979.

COVEY, Stephen R. *Liderança Baseada em Princípios*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

COVEY, Stephen M. R. *A velocidade da confiança: o elemento que faz toda a diferença*. Tradução: Tom Venetianer. Rio de Janeiro: Elsevier; São Paulo: Franklin Covey, 2008.

FLOCH, Jean Marie. *Sémiotique, Marketing et Communication, Sous les Signes, Les Stratégies*. Paris, PUF, 1990.

FONTANILLE, Jaques. *A Semiótica do discurso*. Tradução: Jean Cristtus Portela. Led., 1ª. Reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens II*. Paris: Seuil. 1983

_____; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões*. Tradução: Maria José Coracini. São Paulo: Ática. 1993.

LIMONGI-FRANÇA, Ana Cristina; ARRELANO, Eliete Bernal. Liderança, poder e comportamento organizacional. In: FLEURY, Maria Tereza Leme (Org.). *As pessoas na organização*. São Paulo: Gente, 2002.

PAIS, Cidmar Teodoro. *Conditions Semantico-Syntaxiques et Semiotiques*

de la Productivite Systemique, Lexicale et Discursive. Thèse de Doctorat d'État ès Lettres et Scienses Humaines. Université de Paris IV. Paris, 1993

_____Aspectos de uma Tipologia dos Universos de Discurso. In: *Revista Brasileira de Lingüística*. vol. 7. São Paulo: Global, p. 43-65, 1984.

REGO, Arménio; CUNHA, Miguel Pina e. *A essência da liderança: mudança x resultados x integridade: teoria, prática, aplicações e exercícios de autoavaliação*. Lisboa: Ed. RH, 2004.

FIORIN, José Luiz, "O sujeito na semiótica narrativa e discursiva". *Todas as Letras* (São Paulo), v. 9, n. 1, p. 24-31, 2007, disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/649/579>, acesso em 03/04/2015.

ENTRE OS ESBOÇOS E OS DESTROÇOS DA MÁQUINA HERMENÊUTICA: RETÓRICA E TEOLOGIA NA ELOQUÊNCIA CENSORA DO PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Felipe Lima da Silva (UERJ)*

Porque todo o homem, que quis explicar com palavras as coisas, que são inefáveis, e não tem termos, com que se declarar, necessariamente há de mentir: não porque seja inimigo da Verdade, mas porque a não *pode dizer como ela é.*

(Antônio Vieira, “Sermão da Segunda Domingo da Quaresma”, 1651; grifos meus).

* Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, bolsista de produtividade em pesquisa da Capes.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: DA REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DO MISTÉRIO

Estabelecida a partir de uma pesquisa mais ampla acerca das intersecções entre os domínios da retórica e da teologia no âmbito das letras seiscentistas, esta comunicação toma como ponto inicial a noção proposta em seu próprio título, representada pela rubrica sintagmática “máquina hermenêutica”, que, em linhas gerais, aludiria à prática contínua de interpretação e de canalização dos discursos de ordem teológica no século XVII, especialmente na sermonística do padre jesuíta Antônio Vieira. Para o melhor encaminhamento dessa discussão, algumas considerações iniciais se tornam necessárias, numa breve reconstituição histórica das principais linhas de força que configuraram o horizonte retórico-teológico dos modos de interpretação institucionalizados no tempo de Vieira.

Em primeiro lugar, acentuemos que as práticas de representação do século XVII evidenciam um importante deslocamento no modo de retratar a questão elementar da tradição teológica que diz respeito ao ministério apostólico da Igreja que tem por objeto o anúncio do mistério do Evangelho para todos os homens. Lembremos de que as práticas letradas – bem como toda a *forma mentis* pós-tridentina – reciclaram as chaves do pensamento medieval referentes aos modos de interpretação das Escrituras bíblicas de Doutores da Patrística e de padres da Escolástica, disseminando sobre as instituições das monarquias absolutistas católicas o ideal de uma matéria divina que se codifica como “substância infinita e invisível, análoga e proporcional à divindade” (PÉCORA, 2003, p. 11).

A partir desse (re)desdobramento de temas e discussões referentes à teologia que se deu no século XVII, o pensamento religioso esquematizou, em linhas gerais, as questões ligadas ao Sacramento a partir de uma dialética que circunscreve os dois planos de uma metafísica: trata-se de compreender o mundo por meio de uma *finitude* (res)guardada em uma *infinitude*. Isso significa postular uma “presença sem vista” de Deus no mundo, na qual o Mistério Eucarístico, também conhecido como “Mistério da Fé”, é posto no centro das tarefas apologéticas de militância, assumindo o estatuto de núcleo das práticas exegéticas do Padroado que compreendia o Sacramento como o sinal exterior ou visível da Graça invisível que Deus concede à alma.

Cabe destacar ainda que, nessa época, a liturgia e os ritos cerimoniais foram consagrados como meios de atualização da presença ativa de Cristo no mundo. Duplamente operaram como fator de encarecimento das práticas de conversão e fator de contraponto às imoderadas autoflagelações e indiscretas abstinências. Segundo as teses de Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, as autopunições e as penitências deviam ser reduzidas em proporção oposta às práticas de conversão e liturgia que caberiam ser mais frequentes.

Ao lado disso, Roland Barthes – estudando a obra magna de Inácio de Loyola, os *Exercícios Espirituais* – destaca como igualmente importante as palavras de Lutero, ao reiterar que a Igreja funda a sua autoridade na palavra, a fé é a audição: “só o ouvido, diz Lutero, é o órgão do Cristão (2005, p. 68). Por outro lado, fará parte do legado atribuído à Igreja Católica, a tarefa de assegurar a tradição dos ritos e cerimônias *visíveis*, conciliando a transmissão oral das duas fontes da Revelação: aquelas que constituíam os saberes da tradição – de ordem

medieval – e as *Escrituras*. Nesse ponto, Michel de Certeau falará em uma “produção e aprendizagem metódicas de um saber elementar ou teológico, uma ‘clericalização’ das instâncias religiosas, uma técnica administrativa das Igrejas” (1982, p. 23).

Sintetizando os principais elementos mencionados anteriormente é possível compreender que desde o Concílio de Trento, o púlpito seria o lugar por excelência de catequese e apologética. A cerimônia da pregação – considerada pelo historiador Jean Delumeau, um *mass media* da época (1983, p. 128) – passou a desempenhar uma função de destaque, como elemento catalisador de atitudes coletivas, transformando-se em um verdadeiro aparelho de combate pela perduração do poder efetivo da Igreja. Ao examinar mais de perto as manifestações coletivas da época, fica patente o lugar de destaque das instituições que exerciam práticas de poder sobre a coletividade. A esse respeito, destacam-se as palavras de José Antônio Maravall que, partindo da especificação da sociedade barroca como uma etapa preparatória para a sociedade de massas atual, caracteriza aquela como uma cultura primordialmente em que predomina o “dirigismo dinâmico”. Nas palavras do referido crítico:

A cultura do Barroco é um instrumento operativo [...] cujo objetivo é atuar sobre certos homens dos quais se possui uma visão determinada (à qual aquela deve acomodar-se), a fim de fazê-los comportar-se, entre si e em relação à sociedade que compõem e ao poder que a rege, de maneira que se mantenha e potencialize a capacidade de *autoconservação* de tais sociedades, conforme aparecem estruturadas sob os fortes principados políticos da época (MARAVALL, 2009, p. 120; grifos meus).

2. (RE)VISÃO SEMIOLÓGICA: ENTRE SIGNOS E PAIXÕES

Detalhe importante é o fato de que desde a Idade Média já se reconhecia um sistema semiológico no qual se acreditava em um universo de significação generalizada “onde tudo fala, tudo é feito de signos rumo a um deciframento, tudo designa uma Verdade” (DELÈGUE, 1990, p. 17). Desse modo, os oradores seiscentistas foram incumbidos de traduzir as significações desse universo por meio da palavra eloquente. Para Baltasar Gracián, um dos eminentes jesuítas da época, em seu renomado *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, a estreita relação entre a agudeza sacra e o mistério: “consiste [n]o artifício desta grande espécie de Agudeza em elevar o mistério na conexão dos extremos” (GRACIÁN, 2011, p. 158), sejam eles “causas, efeitos, adjuntos, circunstâncias, contingências” (Ibidem, p. 158).

Até aqui é patente o lugar de destaque que ocupa o “Mistério da Fé” nas práticas litúrgicas da Igreja, que estabelece as cifradas estratégias retórico-poéticas a partir dessa mística do visível-invisível, sintonizando-as à roda de esforço no deciframento e desempenho retórico desse movimento complexo de *busca* dos significados, que remetam à presença divina no mundo, e, igualmente, de *controle*, sobretudo, a respeito daquilo que Marc Fumaroli denominou por “semiologia das paixões” (1998, p. 201). Em síntese, ao orador cabe, portanto, iluminar o percurso da descida de Deus no chão impuro da “coletividade” dos homens (PÉCORA, 2008, p. 103), imprimindo no coração destes o “selo espiritual” bem como moldando as paixões do auditório por meio de sua eloquência encarnada pela “energia do Verbo” divino.

Como se sabe, desde o advento do pecado Original, a perspectiva da participação de Deus se dissolve enquanto, inversamente, se difunde a noção de que, em via transcendental, Ele está totalmente distante de nós. Acresce Paul Ricoeur que tomado como hereditário o pecado Original, este opera uma mudança de nível significativa: “Passamos do plano da predicação ao da teologia, do domínio do pastor ao do doutor [...] o cativo era uma imagem, uma parábola; o pecado hereditário quer ser um conceito” (1978, p. 227).

Na clave da hermenêutica eclesial: ao homem restou percorrer os longos caminhos da história, traçando, nas linhas do mistério, uma espécie de estratégia salvífica. Esse movimento de interpretação trata de “afirmar a existência de um sentido espiritual [e] para fundamentar sua superioridade sobre o sentido carnal ou literal” (TODOROV, 2014a, p. 155). Ilustremos com a passagem sintética de Yves Delègue que condensa perfeitamente a dimensão da nova realidade humana: “A história dos homens, privada de seu futuro messiânico, vive apenas para ser signo de seu passado” (DÈLEGUE, 1990, p. 18).

Em linhas gerais, pode-se anunciar que essa jornada em busca da presença de Deus, exprime-se pelo exercício exegético que, neste ponto, se configura como essencial no conjunto das convenções da ortodoxia católica dado que, nas lentes de Paul Ricoeur, “torna compreensível o funcionamento dos enunciados metafóricos na base de algumas ‘tensões’ internas que são resolvidas através de uma ‘inovação semântica’” (RICOUER, 2006, p. 134).

A união de duas práticas recorrentes no âmbito da Igreja contrarreformista – o teatro e a retórica – acentuou a possibilidade da existência de um magistério legítimo, que possuía como autoridade

representada a figura pública do pregador-hermeneuta, responsável por conservar as tradições e difundir a mensagem das Escrituras que se guarda codificada em uma cadeia de ornatos e técnicas dialéticas de ordem retórico-poéticas. É mesmo a crítica portuguesa, Margarida Mendes, quem esclarece que: “o Pregador [é] uma espécie de subtipo do protótipo de Santo” (MENDES, 1989, p. 53). Sendo ele, agora, aquele que no amplo domínio das atividades do Catolicismo exercerá o papel, concomitantemente, de homem letrado ideal, cuja missão no mundo confere-lhe o antigo estatuto de “mestre da verdade” (cf. DÉTIENNE, 1981) e de instaurador da ordem divina no mundo.

Em contrapartida ao discurso de orientação cartesiana que exige medida e ordem para enfatizar certa linearidade e rebater a motivação dos signos, a “palavra”, assentada no fundamento neoescolástico da motivação, pode ser manipulada para exprimir crenças e vontades que circulam em uma racionalidade figurativa. Por meio de uma mimesis de revezamento, as palavras, que jamais poderiam imitar plenamente os objetos, são capazes de imitar um “ruído da expressão natural das coisas” (cf. TODOROV, 2014b, p. 219), instaurando uma encruzilhada de sentidos em que – segundo Ana Lúcia de Oliveira (2003, p. 106) – “cada palavra abri[ria] virtualmente para o infinito das cadeias significantes”. É Yves Delègue quem nos esclarece, mais uma vez, a ambivalência da palavra no contexto teológico, afirmando que esta é ilustrada da seguinte forma: “todo signo é signo de uma dualidade constitutiva, instaurada pelo sistema da dupla Escritura” (DELÈGUE, 1990, p. 24).

A anatomia do pensamento da época é delineada, portanto, pelo seguinte traço: a fratura entre o signo e as coisas mimetiza a ferida entre o relacionamento de Deus com os homens após o advento do pecado

Original. Desde o cristianismo medieval os textos repousam geralmente sobre uma metafísica explícita ou não, cujo sentido só se mostra através de traços ou simulacros da Verdade perdida percebidos de maneira obscura pelo “olho da razão” (DELEÛGUE, 1990, p. 20).

Em sua *Doutrina Cristã* (2002), Santo Agostinho alude que as locuções figuradas devem ser lidas “com uma atenção minuciosa, até que a interpretação seja conduzida ao seu fim: o reino da caridade” (III, XV, 2002, p. 23). Assim sendo, o exegeta deve considerar que a única forma de reativar a ligação com o divino é por meio da expressão alegórica determinada pelo fato de que os homens não podem apreender de outro modo as revelações desta gravidade.

Consideremos, portanto, que a pedra angular da exegese seiscentista, que encontraremos como sustentação da parenética vieiriana, é a fórmula do uso da doutrina dos sentidos para encaminhar os múltiplos significados que a Escritura pode ter e que já se admitia desde a época patrística. Os tropos ou figuras de elocução são proeminentemente funcionais na decifração dos signos, pois viabilizam ao exegeta traduzir as prefigurações e anunciações que se instalam nas dobras dos acontecimentos temporais. De fato, como aponta Michel de Certeau (1982, p. 122), buscando tratar das relações entre a produção de sentido e o desdobramento histórico ou cosmológico de eventos ou de coisas, o cristianismo antigo estende e aplica as “figuras” da retórica clássica à economia da salvação.

Embora o possível “estranhamento”, não esqueçamos que a tradição ocidental moderna já tem facilitada, através das lentes ajustadas pelos românticos, a capacidade de perceber as dessemelhanças entre os conceitos de símbolo e alegoria. No entanto, segundo Umberto Eco, “o

mundo clássico tomava ‘símbolo’ e ‘alegoria’ como sinônimos, tal como acontecia com os exegetas patrísticos e medievais” (1989, p. 210).

As observações anteriores nos permitem perceber que o século XVII foi um legatário da vasta tradição “das bases medievais da espiritualidade monástica” (FUMAROLI, 2009, p. XXVI) assim como de outras ordens culturais da Antiguidade. Da mesma forma, é possível depreender que a configuração do discurso da época é concebida como um organismo motivado, um denso tecido de ornatos retóricos, que se torna o grande motivo das preocupações das autoridades eclesiásticas que irão eleger como paradigma o orador que pratica a *tekhné rethorike* sem ultrapassar os limites de sua competência. É Barbara Cassin (2005) quem nos convida a lembrar do juízo filosófico de Aristóteles, que, em sua *Retórica*, posicionou no tabuleiro dos discursos a figura do *éthos* do orador, considerado um dos fatores primordiais de persuasão. Para o filósofo: “o caráter moral deste [do orador] constitui, por assim dizer, a prova determinante por excelência” (*Retórica*, I, cap. 2, 3).

Mais à frente, revisitando o âmbito onde se encontravam os destroços da guerra entre a Filosofia e a Retórica, Jacqueline Lichtenstein (1999) reconstrói a figura do orador eleito, por excelência, pela tradição clássica mediante os preceitos de Cícero. Segundo Jacqueline, o orador perfeito ciceroniano é aquele que “age com violência sobre o auditório, [para] transportá-lo pela força de uma emoção à qual lhe é impossível resistir” (1999, p. 85).

3. PREGADOR E HERMENEUTA: ANTÔNIO VIEIRA PARADIGMÁTICO

Para que não se perca de vista o objetivo traçado aqui, centralizemo-nos agora nas linhas eloquentes do paradigmático “Sermão do Santíssimo Sacramento”, pregado em 1645, em que Vieira argumenta sobre o tema da Encarnação, tido como o maior dentre os “Mistérios da Fé”, para ilustrar como as estratégias hermenêuticas do inaciano, consagradas nas páginas de grandes teólogos, configuram um autêntico “veto ao imaginário” quando se dirigem a dois inimigos específicos do mistério da cristandade, o gentio e o filósofo.

Buscando, sobretudo, não apenas a afirmação de uma unicidade absoluta do sentido, mas também assegurar a tendência por controlar e restringir a polivalência dos signos, Vieira reconduz a tópica do “Mistério da Fé”, colocando-a sob a égide do “Mistério da razão”. Assim, impõe uma subordinação dos variados discursos ilegítimos à luz da doutrina católica. Vejamos algumas amostras do funcionamento dessa máquina hermenêutica.

A tese do pregador é que as fábulas dos gentios, aqui figuradas nos mitos da tradição clássica, paradoxalmente, fazem mais “críveis os Mistérios dos Cristãos” (VIEIRA, 2015, p. 74). Ciente do paradoxo, Vieira rapidamente o desfaz, alegando que as fábulas não são as partes que compõem com propriedade a transubstância do mistério, mas sim, segundo ele, são “mentiras, são fingimentos, [ao passo que] os mistérios dos Cristãos são verdades infalíveis” (VIEIRA, 2015, p. 74).

Nesse momento que o plano da analogia está inteiramente traçado, ligando os sentidos mais extremos através de uma *ponderação de dificuldades*, tal como é proposto e definido por Baltasar Gracián no

conhecido *Agudeza y arte de ingenio* (1642), o orador contempla seu auditório com um coroamento do figural cristão, usando da potência militante de sua oratória para esmagar os discursos e as ações do gentio, reduzindo-os a meros simulacros insignificantes fora da zona da luz divina. Assim o diz:

As histórias contam o que os homens fizeram, e as fábulas contam o que os homens fingiram; e vencer Deus aos homens no que puderam fazer, não é argumento de sua grandeza: mas vencer Deus aos homens no que souberam fingir, esse é o louvor cabal de seu poder (VIEIRA, 2015, p. 77).

Denunciando as fabulações frente ao auditório, o pregador reitera a natureza verídica do discurso apologético em detrimento à sombria inverossimilhança do imaginário pagão cuja ausência de referência a Deus as afasta do “sol” religioso:

As fábulas dos Gentios foram imaginações fingidas das maravilhas daquele Mistério, e as maravilhas daquele Mistério são existências verdadeiras das suas fábulas. Pois se creram na imaginação, por que as hão de negar na realidade? Confesse logo gentio, convencido da razão, a verdade manifesta (VIEIRA, 2015, p. 77).

Em um segundo momento, após delegar a verdade apostólica ao auditório, o orador dirige sua atenção a um segundo inimigo das maravilhas da Fé, o filósofo: “gente que é tão cega pela presunção” (VIEIRA, 2015, p. 81) como é o gentio pela infidelidade. Ao tratar do filósofo, Vieira esquematiza seu pensamento a partir de uma composição revestida

por uma lógica sintomática, uma espécie de equação cujo resultado, de todas as formas, seria sempre aquele já esperado pelo pregador. Afirmando que a existência dos milagres é dada pelas realizações da própria natureza, consolida a onipotência divina e ratifica a legitimação do discurso da verdade. Eis o resultado da equação:

Milagres feitos devagar são obras da natureza: obras da Natureza feitas depressa são milagres. Isto é o que passa no nosso Mistério. Converter pão e vinho em carne e sangue, assim como o faz Cristo no Sacramento, assim o faz a Natureza na nutrição; mas com esta diferença, que a Natureza fá-lo em muitas horas, e Cristo em um instante. Pois, filósofo, o que a Natureza faz devagar, porque o não fará Deus um pouco mais depressa? (VIEIRA, 2015, p. 82).

Recorramos às linhas do pensamento de Costa Lima para acentuar que o controle do imaginário supõe o compromisso com a verdade estabelecida, que, neste caso, pode mostrar faces variadas de acordo com a severidade ou complacência de seus representantes (COSTA LIMA, 2007, p. 538). A configuração do *theatrum sacrum*, por sua vez, é estipulada pela clave da instituição censora que busca a todo o momento conduzir e combinar os comportamentos dos indivíduos, penetrando no mecanismo interno dos impulsos que os movem e dominando-lhes as paixões através de um “conhecimento estatístico, no qual se funda essa ‘engenharia do humano’, que vem a ser a cultura barroca” (MARAVALL, 2009, p. 131). O “dirigismo dinâmico da ação” pressupõe um movimento de correção moral que, no sermão aqui foco, se dá por meio da condenação dos discursos dos inimigos da rígida didática católica disseminada no sacramento litúrgico.

Para a concepção das letras da época, “o realce da eloquência era de servir de critério antagônico ao critério de ficção” (COSTA LIMA, 2007, p. 545), que, neste ponto, se afina aos discursos alheios à Verdade ortodoxa como efeito de fingimento; sentido oposto ao que receberá pelo cunho estético-sociológico dos arquétipos que lembram a mentalidade idealista típica da formação universitária alemã do século XIX, que revestiu o conceito de ficção com outros tecidos tingidos pelas cores da “subjetividade psicológica”, da “autoria” e da “originalidade”, aludindo a todo instante ao sujeito transcendental kantiano e ao espírito absoluto hegeliano.

4. CONCLUINDO SEM FECHAR A QUESTÃO...

Deixando de lado por ora esse cruzamento de referências, teçamos algumas considerações finais. Antes, reiteremos que é preciso notar que as palavras humanas não podem conter plenamente aquilo que o Espírito de Deus revela, devendo-se assim concentrá-las sob a vigilância de um canal que oriente o fluxo de sentidos, que no fundo se reduza a uma afirmação da superioridade do sentido espiritual sobre o sentido literal, evocando a todo tempo o que Henri de Lubac chamou de “a polivalência orientada do símbolo” (1964, p. 180).

Para concluir sem fechar a questão, em amplos traços, é possível considerar que a “máquina hermenêutica” supõe uma espécie de método-dispositivo de leitura, que, incessantemente, busca orientar os sentidos contidos nos discursos de ordem teológica e nas ações humanas, assim como funciona de sentinela do delicado equilíbrio que pautava as relações da classe eclesiástica com o universo retórico-poético no

século XVII, que a partir da operação central de controle exercido sobre a imaginação, impunha sobre esta que se mantivesse subordinada à verdade teológica, evitando, com isso, a perigosa intransitividade dos signos verbais em um tempo no qual tudo é signo e o universo é o real livro de Deus pronto para ser interpretado.

5. REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *A doutrina cristã*. São Paulo: Paulus, 2002.

ARISTOTE. Art rhétorique. In: ----- . *Art rhétorique et art poétique*. Paris: Garnier Frères, 1944.

BARTHES, Roland. “Loyola”. In: ----- . *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 33-76.

CASSIN, Barbara. “De uma sofística a outra: boas e más retóricas”. In: ----- . *O efeito sofístico*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 143-211.

CERTEAU, Michel de. *La fable mystique, 1. XVIe-XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1982.

COSTA LIMA, Luiz. “O controle religioso do imaginário”. In: *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DELÈGUE, Yves. *La perte des mots. Essai sur la naissance de la “littérature” aux XVIe et XVIIe siècles*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.

DELUMEAU, Jean. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*. Paris: Fayard, 1983.

DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans La Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1981.

ECO, Umberto. “A epístola XII, o alegorismo medieval, o simbolismo moderno”. In: -----, *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

FUMAROLI, Marc. *L'école Du silence. Le sentiment dès images au XVII^e siècle*. Paris: Flammarion, 1998.

_____. *L'Age de l'eloquence. Rhétorique et “res literária” de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genebra: Droz, 2009.

GRACIÁN, Baltasar. “Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza”. In: -----. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Santos Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

LICHTEINSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.

LUBAC, Henri de. *Exegese medieval*. vol 4. Paris: Aubier, 1964.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989.

OLIVEIRA, Ana L. M. de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PÉCORA, Alcir. “Sermões: a pragmática do mistério”. In: VIEIRA, Antônio. *Sermões*. São Paulo: Hedra, 2001. vol II.

_____. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: EDUSP, Campinas: Editora Unicamp 2008.

RICOUER, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. *A hermenêutica bíblica*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: UNESP, 2014a.

_____. *Teorias do símbolo*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2014b.

VIEIRA, Antônio. *Obra Completa Padre Antônio Vieira: Sermões eucarísticos*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, Tomo II, volume IV.

**GLÓRIA FEITA
DE SANGUE: O
MONUMENTO AOS
HERÓIS DE LAGUNA
E DOURADOS COMO
LUGAR DE MEMÓRIA.**

Marcelo Gonçalves Ramos (UFRJ)

1. INTRODUÇÃO

Os monumentos aos soldados mortos adquiriram grande relevância memorial, sobretudo no século XX. Seja através do Cenotáfio de Londres, ou sob o Arco do Triunfo em Paris, ou mesmo através do Monumento aos Pracinhas no Rio de Janeiro, pode-se observar um grande simbolismo nestas estruturas.

Inaugurados com honras e pompas militares, esses monumentos visam lembrar a morte e celebrar a memória dos soldados ali homenageados e enterrados.

Neste trabalho pretendemos abordar alguns aspectos do Monumento aos Heróis de Laguna e Dourados, no Rio de Janeiro, e identificar por meio de seus ícones constitutivos a tentativa de significação de suas lembranças.

O objetivo do monumento é garantir aos heróis um lugar na história. Promoveremos então um pequeno exercício de identificação das imagens constitutivas e de rememoração.

2. O MONUMENTO AOS HERÓIS DE LAGUNA E DOURADOS

Situado no Bairro da Urca no Rio de Janeiro, o monumento é uma homenagem aos soldados mortos nas batalhas da Retirada da Laguna e de Dourados, eventos da Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870.

Tendo como autor Antônio Pinto de Matos, esculpido em granito com esculturas em bronze, o monumento foi o resultado de um concurso promovido pelo Exército em 1920. Sua inauguração, entretanto, ocorreu apenas em novembro de 1935, no governo de Getúlio Vargas. Possui 15 metros de altura e 53 metros de circunferência e tem como ícones representações do episódio militar conhecido como Retirada da Laguna.

O referido episódio teve início com a decisão de expulsar os paraguaios que haviam invadido a então Província de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul. Assim, uma coluna com aproximadamente 3.000 homens partiu do Rio de Janeiro para o Mato Grosso com a finalidade de expulsar os invasores.

Percorridos mais de 2.000 quilômetros, a coluna decide adentrar o território paraguaio a partir de Laguna. A iniciativa não foi bem sucedida, obrigando os soldados a recuarem. Foi durante essa retirada que ocorreram os episódios mais dramáticos e fatais do evento. Acometidos por doenças, fome e pelas armas do inimigo, cerca de apenas 500 homens retornaram da empreitada.

Podemos identificar no monumento alguns desses episódios, além de ícones simbólicos. Como destaques temos as figuras de três grandes heróis do evento em forma de estátuas de bronze: o Coronel Camisão, o Tenente Antônio João e o Guia Lopes.

Destacam-se ainda três painéis que representam passagens da saga dos soldados: o Salvamento dos Canhões, o Transporte dos Coléricos e a Marcha Forçada.

No alto do monumento uma torre de granito serve como base para mais três esculturas icônicas em bronze, representando a Pátria, a Espada e a História. No topo da torre uma figura feminina alada representa a Glória.

O monumento, na verdade, é um mausoléu, pois, em seu interior, no subsolo, encontram-se as cinzas de vários heróis do evento, como os três personagens representados no monumento através de estátuas. Ainda no interior encontramos uma escultura em bronze de um lanceiro em tamanho real, painéis e catacumbas. Na entrada do mausoléu, na

porta de bronze, foi esculpida uma escultura de um soldado da infantaria. Sua obra compõe um belo conjunto. Entende-se, portanto, por obra, uma unidade de discurso cuja coerência e cujos limites se definem no plano da significação. (POINSOT, 2012, p. 184).

Localizado no centro da Praça General Tibúrcio, na Praia Vermelha, no Bairro da Urca, rodeado por instituições militares, o monumento é um dos mais imponentes da cidade do Rio de Janeiro.

3. O MONUMENTO COMO LUGAR DE MEMÓRIA

Devido a sua materialidade, funcionalidade e simbolismo, podemos conceber esse monumento como um *lugar de memória*, conforme NORA (1993) estabelece.

Os lugares de memória (museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processo verbais, monumentos, santuários, associações) nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa as varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de constituí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que elas envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação,

a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. (NORA, 1993, p. 13).

E como lugar de memória, é passível de esquecimento ou transformação, já que a memória não reflete necessariamente a história: A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (NORA, 1993, P. 09).

Entretanto, para E. H. Gombrich, esculturas e monumento de exteriores podem adquirir vida própria e a força de seus atos constitutivos também poderá significar seu fracasso, pois existem inúmeros exemplos de monumentos que não atingiram seu intento de se converterem em monumento público, comprometendo seu poder de agente de memória. Porém, o contrário também pode ser observado, como é o caso da Estátua da Liberdade, nos Estados Unidos. (GOMBRICH, 2012, p. 153, 155).

O Monumento em Homenagem aos Heróis de Laguna e Dourados é um importante ícone histórico para o Exército Brasileiro e suas características arquitetônicas e artísticas podem revelar não somente seu forte componente histórico, mas também as nuances pertencentes à memória coletiva.

E parece ser óbvia a afirmação de que sempre vemos as coisas do modo como queremos ver. Trata-se apenas de saber até que ponto esse querer do homem

está subordinado a uma certa necessidade. Esta questão, porém, extrapolando o elemento artístico em direção ao complexo global da realidade histórica, chega mesmo a adentrar os domínios da metafísica. (WÖLFFLIN, 1989, p. VI).

Uma análise do citado monumento sobre este ponto de vista pode desvendar aspectos pouco notados num primeiro olhar e atuaria como uma ponte entre passado e futuro, memória e história, identidade e patrimônio.

Não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo do que os cenotáfios e túmulos dos soldados desconhecidos. O respeito a cerimônias públicas em que se reverenciam esses monumentos [...] não encontram paralelo no passado. (ANDERSON, 2009, p. 35).

O conjunto dos objetos e locais constitutivos do patrimônio histórico militar serviria como um sistema de comunicação, através do qual a instituição ou categoria emite e recebe informações sobre seu status e sua posição na sociedade, ao mesmo tempo em que, dada a força dos mesmos, organizam o modo pelo qual a sociedade experimenta subjetivamente sua identidade. (GONÇALVES, 2007, p. 20, 21).

4. IDENTIFICANDO OS ÍCONES

4.1. As estátuas

4.1.1. Coronel Camisão

Nascido na cidade do Rio de Janeiro, em 08 de maio de 1821, Carlos de Moraes Camisão morreu em Jardim, Mato Grosso do Sul, em 29 de maio de 1867. Devido a sua importância como comandante das tropas brasileiras que invadiram o Paraguai durante a Guerra do Paraguai, ele é personagem de relatos de caráter mais historiográficos, como os de Visconde de Taunay, mas também é importante personagem na obra aventurosa *Avante, soldados: para trás*, de Deonísio da Silva.

Sua carreira militar foi produtiva e de destaque. Comandou diversas comissões de paz e guerra ao longo de sua vida, como a Companhia de Artífices de Pernambuco, a Fortaleza do Brum, Corpo de Artífices da Corte, comandou interinamente o Corpo da Província do Amazonas e as armas da Província do Amazonas, todos em tempos de paz.

Em tempos de guerra, entre outras missões, comandou o 2º Batalhão de Artilharia, na Campanha do Paraguai, época em que foi promovido, por merecimento, ao posto de Coronel. Comandou ainda as Forças Expedicionárias do Sul da Província de Mato Grosso, conduzindo a coluna que se distinguiu na histórica Retirada de Laguna, vindo a falecer em marcha.

Foi condecorado Cavaleiro da Ordem de Cristo, Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa e Cavaleiro da Ordem de Aviz.

Sua figura ficou marcada da História Militar do Brasil e recebeu a devida importância na composição do monumento em homenagem

à Retirada. Sua estátua em bronze é um ícone de destaque. Com fisionomia assertiva, segura em uma das mãos uma espada e na outra o que seria um mapa de campanha. Liderança, força e sabedoria são adjetivos facilmente associados à imagem.

4.1.2. Guia Lopes

José Francisco Lopes, nascido em São Roque de Minas em 26 de fevereiro de 1811, veio a falecer no dia 27 de maio de 1867, dois dias antes do falecimento de Carlos de Moraes Camisão.

Também padecido pela cólera, Guia Lopes da Laguna, como ficou conhecido, morreu quando entrava de volta as suas terras, a Fazenda Jardim, hoje município de mesmo nome no Mato Grosso do Sul.

De uma família de desbravadores, é irmão de Joaquim Francisco Lopes, desbravador do centro-oeste brasileiro, Guia Lopes teve a esposa e os quatro filhos sequestrados pelos paraguaios durante a invasão daquelas terras pelo país vizinho. Quando as tropas lideradas pelo Coronel Camisão chegaram a sua fazenda, Guia Lopes, profundo conhecedor daquele território e sabedor das dificuldades que encontrariam, ofereceu-se para ser guia do batalhão. Era também uma oportunidade de resgatar sua família.

A atuação de Guia Lopes foi considerada decisiva, pois apesar do enorme número de baixas do exército brasileiro, sua ajuda evitou uma tragédia maior. Diante de inimigos que usavam táticas indígenas de guerra, Guia Lopes usava de seus conhecimentos para despistá-los. Cedeu ainda o gado de sua fazenda para alimentar os soldados, já bastante castigados pela fome.

Sofrendo os males da cólera, Guia Lopes morreu já no final da retirada, quando adentrava as terras de sua propriedade, em território seguro. A missão para a qual se dispusera auxiliar tinha se revelado um fracasso, mas morreu tendo cumprido um papel fundamental: o de trazer de volta à segurança os soldados sobreviventes.

Considerado um herói pelo exército, sua figura recebe destaque no Monumento da Retirada, sua estátua em bronze tem a mesma proporção das estátuas dos heróis graduados do exército, Coronel Carlos Camisão e Tenente Antônio João.

Sua figura é representada sentada, curvada, com a mão esquerda apoiando o queixo. Aparenta estar pensativo e reflexivo. Na mão direita um pequeno chicote de montaria. Sobre a cabeça, um chapéu comum. Prudência e melancolia são sentimentos que podem ser associados à imagem.

4.1.3. Tenente Antônio João

Antônio João Ribeiro nasceu em Poconé, em 24 de novembro de 1823 e faleceu em Antônio João, em 29 de dezembro de 1964. Era comandante da Colônia Militar de Dourados, na então Província de Mato Grosso.

Em dezembro de 1964, liderou a resistência da colônia frente a invasão do exército paraguaio. Com um efetivo de 14 homens, soldados e colonos, resistiu bravamente ao contingente inimigo, em número muito maior, com aproximadamente 200 homens.

Após a evacuação dos civis, o tenente liderou seu pequeno grupo de homens contra a investida paraguaia. Acabou morrendo em combate. Todos os demais morreram em combate ou no cativeiro do inimigo.

Sua bravura e honradez fizeram dele um herói para o exército, considerado exemplo de coragem e honra a pátria. A ele é atribuída uma célebre frase até hoje evocada como modelo de abnegação e amor à pátria: *Sei que morro, mas meu sangue e o sangue de meus companheiros servirão de protesto solene contra a invasão do solo de minha Pátria.* (10º Regimento de Cavalaria Mecanizado Antônio João, 2014).

Este episódio não faz parte do episódio conhecido como Retirada da Laguna, mas, devido o acontecimento ter se dado numa localização próxima dos eventos da retirada e também fazer parte dos conflitos da Guerra da Tríplice Aliança, sua memória foi homenageada num mesmo monumento.

4.2. Os painéis

4.2.1. Transporte dos Coléricos

Talvez o fracasso - ou retirada estratégica, como preferem alguns - da expedição brasileira tenha sido provocado menos pelos inimigos paraguaios e mais pelas moléstias e fome que acometeram a tropa. E a cólera com certeza foi o maior algoz dos soldados brasileiros.

Provocada por uma bactéria em forma de vírgula, o vibrião colérico, é transmitida através da água e alimentos contaminados. Dores, diarreia, vômito, hipotensão, taquicardia, anúria, câimbras e hipotermia são seus sintomas.

A tropa liderada por Carlos Camisão, já acometida pela fome, pela varíola e pelo beribéri, se viu diante de uma epidemia de cólera. Doença já conhecida na época, mas da qual pouco se sabia sobre sua transmissão e tratamento. Acreditava-se que era transmitida pelo ar, o que fazia com os soldados acendessem diariamente fogueiras para

a purificação do ar. Sobre o tratamento pouco se sabe como se dava, mas é certo que a água era proibida aos enfermos.

Hoje sabemos que muitos dos sintomas da doença eram agravados pela falta de líquido no corpo dos doentes. Coincidência ou não, a doença praticamente foi extinta entre a tropa quando essa chegou à fazenda do Guia Lopes e então os soldados puderam saciar sua sede e fome com as laranjas do seu rico pomar, comidas com casca e tudo. Ricas em potássio, proteínas e açúcar, as laranjas forneceram os nutrientes que hoje são indicados na dieta dos portadores da moléstia.

Sobre a cólera e seus terríveis sintomas, Visconde de Taunay assina, em conjunto com um dos médicos da tropa, um impressionante relato em um documento oficial enviado ao comando do exército cuja cópia foi anexada a sua obra *A Retirada da Laguna* na sétima edição.

Havendo V. Sa exigido de mim uma parte sobre a epidemia e ferimentos havidos na expedição de Matto-Grosso, passo muito perfunctoriamente a expender o seguinte: Que no dia dez de Maio, na Bel/a Vista, foi-me trazido á consulta um Índio que sojria de diarrhéa abundante e que no dia seguinte falleceo. Este doente, por causa da longa marcha e dos muitos outros que tínhamos a tratar, falleceo, sem que tivessessem bem observado sua enfermidade. No dia 17, às 11 horas da noite, pouco mais ou menos, entraram mais dous enfermos para a Enfermaria, os quaes attrahiram a attenção pelos grandes gritos que davam em comequencia de caimbras e pela semelhança dos symptomas de ambos que eram: grande sêde, suppressão de ourina, vomitos, evacuações alvinas abundantíssimas, resfriamento das extremidades; e no dia seguinte, os

que morreram estavam desfigurados pela magreza do rosto, então julgamos que tínhamos em presença a horrenda epidemia de cholera-morbus, que no dia subsequente tornou-se evidente pela entrada de muitos atacados com os symptomas seguintes: vomitos, evacuações alvinas abundantes de uma matéria semelhante á agoa de arroz, grande sêde, dyspnéia, pulso pequeno frequente, suppressão de ourinas, mudança extrema no metal da voz e mesmo aponia, pelle fria, cyanose, magreza e desfiguramento rápido do rosto, etc ." (TAUNAY, 1927, p. 232/233).

Este marcante fato recebeu a devida importância no monumento dedicado aos heróis da retirada. Um de seus três painéis retrata a saga do transporte dos coléricos, realizada geralmente pelos soldados sadios. A empreitada não era nada fácil e esse árduo trabalho é representado no painel através da figura de soldados carregando em padiolas os soldados doentes. Os soldados coléricos são figurados com expressão moribunda e os soldados que os carregam com expressão extenuada.

Os detalhes da morte dos soldados pela cólera e o eventual abandono de parte deles à própria sorte não são representados no painel do monumento, como é de se esperar. É de conhecimento de que vários soldados esperavam honra e glória ao participar da guerra e esses detalhes foram silenciados. Talvez para que a memória deles não fosse contaminada ou prejudicada por qualquer fator que pudesse denotar algo ao contrário.

4.2.2. Salvamento dos Canhões

O palco do episódio conhecido como Retirada da Laguna foi o estado de Mato Grosso do Sul, então província de Mato Grosso. Seu relevo não é uns dos mais acidentados, contando com planaltos, planícies e chapadões, mas sua vegetação foi um complicador para a expedição brasileira.

O cerrado e o pantanal formam a base da vegetação local. Com árvores retorcidas e mata fechada, o cerrado dificultava a locomoção da tropa e dos armamentos. O Pantanal, com suas grandes áreas inundadas, também atrapalhava muito o deslocamento.

No painel do monumento essa dificuldade está representada através da figuração de soldados extenuados e seminus, empurrando as carretas de bois que transportavam os canhões. O bronze dos antigos canhões utilizados nas batalhas foi aproveitado na fundição dos ícones do monumento.

No monumento, o salvamento dos canhões representa a dedicação dos soldados brasileiros na batalha frente às intempéries do terreno.

4.2.3. Marcha Forçada

A marcha forçada é mais um desses episódios que marcaram a passagem das tropas brasileiras pelo Pantanal. O clima, o relevo e a vegetação foram determinantes, mas juntos a eles também estavam a fome, as armadilhas dos inimigos e as doenças.

No painel do monumento a marcha é caracterizada por soldados resolutos marchando sob o comando de Carlos Camisão. Arqueados mas decididos, os soldados avançam com armas em mãos.

O fracasso da investida brasileira resultou em grande número de mortes e forçou a tropa a bater em retirada rumo ao ponto de partida. Coube ao Coronel Camisão conduzir seus subordinados de volta para casa, aquela casa que, diante das circunstâncias, se tornara a terra prometida.

4.3. As esculturas

4.3.1. A Pátria

Uma grande escultura humana abraçada a uma bandeira representa a pátria no monumento à Retirada. Essa escultura simboliza todo o esforço que se fez para a definição de um sentimento patriota, além de uma conexão entre o exército e o país.

Se por um lado a pátria brasileira era ainda fragilmente definida geograficamente devido a sua grande extensão territorial, por outro, havia um grande esforço de coesão e sentimento de pertencimento entre os soldados envolvidos no evento.

Esse esforço de moldar um sentimento nacionalista continuou nas décadas seguintes, em especial nos anos de 1920 e 1930, quando grande número de monumentos militares foi erguido e diversas comemorações oficiais foram criadas.

O meio utilizado pelo exército para concretizar essa conexão foi definido por Celso Castro como uma invenção, ou seja, uma construção seletiva da memória institucional e por consequência nacional, por meio desses monumentos e cerimônias. Ele explica: o que ocorreu foi a *invenção* do Exército como uma instituição nacional, herdeira de uma tradição específica e com um papel a desempenhar na construção da Nação Brasileira. (CASTRO, 2002, p. 13 grifo do autor).

Vale ressaltar que a Retirada da Laguna foi um episódio de fracasso para a guerra, mas sua memória é tratada de maneira gloriosa devido justamente ao esforço e dedicação daqueles que, para o exército, honraram a pátria até seus últimos dias.

4.3.2. A Espada

Reflexo de bravura, poder, coragem e justiça, a espada é um símbolo bélico medieval, sua figura representa a capacidade de transformação para o bem ou para o mal.

Até mesmo nas escrituras da Bíblia Sagrada, ela aparece como objeto de metáfora de grande poder transformador, como nesta fala atribuída a Jesus: Não julgueis que vim trazer a paz à terra. Vim trazer não a paz, mas a espada. (*Bíblia Sagrada Ave-Maria*, MATEUS, 10.34.).

Antiga arma de batalha, a espada ainda hoje tem grande carga simbólica dentro das tradições militares. Ocupa lugar de destaque em diversas cerimônias de outorga de títulos, patentes e formaturas.

No monumento da Retirada a espada é representada por uma escultura humana que a segura com o corpo arqueado, como que em reverência. Sua importância simbólica e bélica para na Retirada da Laguna é assim fortalecida. Sua presença é sempre atrelada aos dos oficiais, dando assim uma importância estratégica ao objeto.

A relação da espada como um símbolo fálico não é novidade na literatura, e, inclusive, a grande coluna de granito que sustenta a escultura no monumento da Retirada também pode ser interpretada como tal, de acordo com a simbologia dos objetos. (GREGÓRIO, 2014).

4.3.3. A História

A tentativa de contar história militar através de um monumento é um recurso muito utilizado pelas instituições. A numerosa presença de monumentos na cidade do Rio de Janeiro que contemplam temas militares é uma prova disso. Segundo levantamento feito pela prefeitura da cidade e publicado na página eletrônica do Jornal O Globo, 14,6% dos monumentos cariocas são em homenagem a uma figura ou data militar.

O monumento em homenagem aos heróis da Retirada é um dos mais vistosos, devido a sua localização e composição, e ele próprio faz referência à importância da história através de uma escultura humana representando a história. A escultura cabisbaixa compõe com os demais elementos um cenário que visa narrar a história oficial do evento.

História e memória, lembrança e esquecimento, o dito e o não-dito são tensões percebidas pelo Exército em seu intuito de participar desse processo de criação histórica, pois, segundo Tedesco, citando H. Gadamer: Há uma dimensão política e deliberada do lembrar e do esquecer. Por isso que dominar esse processo é interessante para o campo do poder; controlar o esquecimento e a lembrança é um importante trunfo de quem governa. (TEDESCO, 2013, p. 348).

4.3.4. A Glória

Finalmente, no topo do monumento, temos a figura de uma mulher alada representando a Glória. Sua escultura em bronze parece ser uma tentativa de glorificar um evento que é considerado um fracasso no contexto da Guerra do Paraguai.

Por outro lado, sua figura também está ali para honrar os soldados brasileiros que participaram das batalhas e que, em sua maioria, foram fiéis aos comandos de seus superiores.

Sua presença e destaque no monumento supõem que para o exército nem só a vitória dignifica, mas, supõem-se também, que houve alguma intencionalidade de reforço memorial.

A vitória do Brasil na Guerra do Paraguai contribuiu para que o evento da Retirada da Laguna fosse lembrado não como símbolo de derrota, mas como exemplo de dedicação e honra à pátria.

No contexto geral o Brasil saiu vencedor da guerra, mas não sem alguma dor. O Monumento aos Heróis da Retirada glorifica seus combatentes, mas não esconde que mesmo curada a ferida, permanece a cicatriz.

5. CONCLUSÃO

Além dos ícones aqui citados, o monumento ainda conta com três pequenos painéis em bronze que representam a retirada do Tenente Oliveira Melo, o ataque ao Forte de Coimbra, o combate do Alegre e a retomada de Corumbá.

O Monumento aos Heróis de Laguna e Dourados, na Urca, é um dos mais suntuosos da cidade do Rio de Janeiro. Sua grande estrutura em granito, ornada com painéis e esculturas em bronze é um magnífico conjunto, uma obra de arte. E como obra de arte, sua contemplação e análise proporcionam diversas interpretações, de acordo com a subjetividade ou com a identificação coletiva.

Se nos esquecermos da ação desse rumor, desse eco confuso, se não lhe concedemos o lugar que lhe é devido, não compreendemos como a obra de arte consegue atrair tantos julgamentos diversos, tantos debates contraditórios, exclusões ou elogios. E então imediatamente concluímos que a respeito dela, se diz qualquer coisa ou que tudo pode ser dito sobre ela. (CAUQUELIN, 2005, P. 89).

Como dito no início, este trabalho teve a intenção de ser um pequeno exercício de reflexão e, como tal, apresenta apenas uma fração das inúmeras interpretações possíveis, frente a um tema tão amplo.

6. REFERÊNCIAS

10º REGIMENTO DE CAVALARIA MECANIZADO ANTÔNIO JOÃO.
Em: <www.10rcmec.eb.mil.br>. Acesso em 15/07/2014.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2008.

BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA. Disponível em: <www.claret.com.br/biblia/47/SAO-MATEUS/10>. Acesso em 17/07/2014.

CASTRO, Celso. *A invenção do Exército Brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

DIAS, Vera. *As Histórias dos Monumentos do Rio de Janeiro*. Em: <www.ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br>. Acesso em 13/07/2014.

GLOBO, O. Disponível em: <www.infograficos.oglobo.globo.com/rio/os-monumentos-do-rio.html>. Acesso em 20/07/2014.

GOMBRICH, E. H. *Los usos dela imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, memória e cidadania*. Rio de Janeiro: 2007.

GREGÓRIO, Sérgio Biagi. *Dicionário de Símbolos*. Em: <www.sites.google.com/site/dicionariodesimbolos>. Acesso em 12/07/2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, dezembro de 1993, p. 07-28.

POINSOT, Jean-Marc. *A arte exposta. O advento da obra*. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História militar do Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

TAUNAY, Visconde de. *A Retirada da Laguna episódio da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Melhoramentos, 1921.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DAS PALAVRAS ÀS IMAGENS: UM ESTUDO DOS PROCESSOS DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL

Gisele Paiva Fonseca (UFAM)*
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)**

* Graduanda em Letras- Língua e Literatura Portuguesa e Bolsista de Iniciação Científica do PIBIC, CNPq pela Universidade Federal do Amazonas.

** Orientador do projeto de Iniciação Científica “Das palavras às imagens: um estudo dos processos de tradução intersemiótica na literatura infantojuvenil”. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Linguística pela UERJ. Professor Adjunto da Universidade Federal de Sergipe – DLES/UFS. Membro do grupo SELEPROT – Semiótica, Leitura e Produção de Textos.

1.INTRODUÇÃO

O homem desenvolve-se à medida que consegue relacionar-se com o mundo e com os outros. Nesse processo de interação e na busca constante em dar sentido a todas as coisas, os signos exercem um papel primordial. Para que se compreenda sua ação em nosso mundo, é necessário um estudo mais aprofundado e é para suprir essa necessidade e conhecer o próprio homem que a semiótica surgiu. Essa ciência foi desenvolvida num momento em que as tecnologias se expandiram e passaram a fazer parte integrante de nossa sociedade, permitindo-nos o contato com diversos tipos de linguagem, oferecidas através da televisão, do rádio, do cinema, etc. Essas linguagens podem ser reproduzidas de inúmeras formas. Dentre elas destacam-se os livros e os filmes, fundamentais na perpetuação de nossa cultura e no aprendizado dentro das escolas.

Sabemos que existem várias possibilidades de se interpretar o mundo e uma delas é a *tradução*. Segundo Plaza (1938), é uma prática crítico-criativa que atua como um diálogo entre os signos e reescreve a história. Se considerarmos o crescimento relevante de livros sendo traduzidos em filmes, perceberemos a necessidade de se conhecer os mecanismos utilizados na mediação entre esses dois sistemas semióticos. Caso contrário, o desconhecimento desses mecanismos pode gerar uma utilização improdutivo desses sistemas de linguagem.

Muitos críticos colocam em questão esse processo de tradução, considerando o trabalho literário superior ao fílmico. Muitas vezes isso acontece devido as análises críticas não observarem que uma adaptação pressupõe um contexto histórico-social e um sistema de signos diferentes

da obra literária. Para tanto, há necessidade do desenvolvimento de estratégias novas para a elaboração do filme. A tradução vai ser encaminhada de acordo com o objetivo do tradutor. Esse, por sua vez, deve respeitar o original em sua essência, conhecendo as classes de signos, as formas de aproximação com as obras, os tipos de tradução, etc.

Os filmes, ao produzirem uma linguagem própria, podem exercer ações psicológicas sobre seus espectadores. No campo da pedagogia e da psicologia, muito se tem discutido sobre a influência dos filmes no comportamento infantojuvenil. Sabemos que eles podem ser utilizados como formas de entretenimento e também como recursos didáticos para o ensino das disciplinas em sala de aula, principalmente quando são baseados em clássicos da literatura brasileira. Compete-nos descobrir, com base nas análises semióticas, se esses processos de percepção e decodificação dos sistemas de linguagem na faixa etária caracterizada como infantojuvenil estão em consonância com o estágio de desenvolvimento linguístico e cognitivo da criança.

Ressaltamos que este artigo é parte integrante de nosso projeto de PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), intitulado “Das palavras às imagens: um estudo dos processos de tradução intersemiótica na literatura infantojuvenil”, realizado no período de Agosto de 2013 a Julho de 2014 na Universidade Federal do Amazonas. Procuramos sintetizar nosso trabalho, anteriormente composto pela análise de três livros e filmes infantojuvenis: *Antes que o Mundo acabe*, *Meu pé de laranja Lima* e *Uma professora muito maluquinha*, evidenciando apenas um deles e tendo como principal objetivo compreender como, no processo de tradução, os signos visuais e sonoros presentes no filme *Meu pé de Laranja Lima* conseguem carregar especificidades da

natureza dos signos verbais sobre os quais estão baseados, sem perder os elementos e características do universo da literatura infantojuvenil.

2. NO MUNDO DAS PALAVRAS E DAS IMAGENS: AS TRÊS FACES DO SIGNO

Em seu livro *Semiótica Aplicada*, Santaella (2012), no capítulo *A eloquência das imagens em vídeos de educação ambiental*, aborda a teoria sobre as três faces do signo e busca aplicá-la com base em videodocumentários referentes à educação ambiental. O signo possui uma natureza triádica e, por essa razão, possibilita a abordagem de três face: a primeira, chamada *face de referência* é a relação do signo com aquilo que ele representa; a segunda, *face da significação*, é a análise do signo em si mesmo e a última, *face da interpretação*, é a relação do signo com seu interpretante.

Na face da referência, Santaella (2012) toma como exemplo os próprios vídeos. Todos fazem referência à sobrevivência da vida na terra e cada um apresenta um recorte desse campo de referência; alguns falam sobre a água, outros sobre o lixo e assim por diante.

Para compreendermos melhor como os referentes estão presentes nos filmes, é importante sabermos da existência de três propriedades essenciais para que algo seja definido como um signo: a sua qualidade interna, sua existência e a lei da qual esse signo é portador. Através dessas propriedades, encontramos três modos possíveis de referência, são eles: o *modo qualitativo*, o *modo existencial* e o *modo genérico*. O modo qualitativo são as cores, as formas, volumes, etc. do signo. Nos filmes, o aspecto do quali-signo encontra-se na “qualidade das tomadas, dos enquadramentos, dos pontos de vista, dos movimentos da câmera

[...], enfim, nos aspectos relativos à mera aparência dos vídeos, no modo como aparecem.” (SANTAELLA, 2012, p. 118). O modo existencial tem relação com a própria existência que dá fundamento para qualquer coisa funcionar como signo.

Os filmes e os livros funcionam como um sin-signo, ou seja, eles possuem uma materialidade e cada um tem suas próprias especificidades. As páginas e capa dos livros, o tempo de duração dos filmes, etc., tudo isso é possível ser percebido porque as qualidades da fala, da imagem e do som estão neles corporificadas. O modo genérico, por sua vez, diz respeito à classificação e a princípios dessas coisas existentes, são os chamados legi-signos. Para que um livro seja considerado um livro, ele deve obedecer a certos critérios que o classificarão como tal. Da mesma forma, o filme.

Esses três modos de referência vão determinar os aspectos com que os signos podem significar seus objetos ou referentes, são eles: o *aspecto icônico*, o *indicial* e o *simbólico*. No primeiro aspecto, o icônico, observamos as qualidades de aparência do signo, nesse caso, do ícone.

“O ícone representa o objeto por meio de qualidades que ele próprio possui, exista ou não o objeto que ele representa. Por não dependerem dos objetos que estão fora deles, os ícones têm alto poder de sugestão, visto que qualquer qualidade tem condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ela se assemelhe. Daí que, no universo das qualidades, as semelhanças proliferem.” (SANTAELLA, 2012, p. 125)

Nos filmes podemos encontrar um número mais relevante de índices, visto que as câmeras registram as paisagens, as cenas etc. Porém, o aspecto icônico também está presente neles e pode ser apreendido por nós, espectadores, ao observarmos as semelhanças entre o referente que está sendo retratado e a forma como o filme o retrata. Para exemplificar, Santaella (2012) diz que, nos vídeos analisados, as câmeras, quando estão em movimento, retratam com mais eficácia a água que corre do que câmeras paradas.

O aspecto indicial, como já dissemos, é mais presente nos filmes devido às imagens serem retratadas por uma câmera e manterem relação direta com seus referentes. Outro aspecto da face da significação é o simbólico, que é verificado tanto nos livros como nos filmes. Para que possamos interpretar todas as palavras encontradas nos livros, precisamos ter o conhecimento da estrutura de nossa língua. Do contrário, não conseguiríamos compreender nenhuma página. Esse aspecto também pode estar presente nos vídeos através do discurso verbal, quando a fala “cumpre seu papel de meio prioritariamente informativo, transmitindo o poder dos números das estatísticas e fixando valores” (SANTAELLA, 2012, p.128).

A face da interpretação também é triádica e se constitui de três interpretantes: o *imediat*o, potencial que todo signo possui - no caso dos vídeos analisados pela a autora, o próprio modo como eles se constroem já pressupõe um tipo de público a ser atingido; o *dinâmico*, que se refere ao efeito produzido pelo signo no intérprete e se divide em três subníveis, visto que o signo pode produzir três tipos de efeito. São eles o *emocional* (os filmes e livros estão aptos a produzirem uma variedade de qualidades de sentimento e isso varia de acordo com os

recursos utilizados e com o tipo de mensagem transmitida); *o energético* (um esforço seja físico ou psíquico por parte do receptor, esforço esse motivado pelo signo) e *o lógico* (o signo é interpretado através de regras interpretativas do próprio receptor). Temos, por fim, *o interpretante final*, no qual todo intérprete está destinado a chegar a um determinado resultado interpretativo, se investigar o signo suficientemente.

Os vídeos de educação ambiental, se investigados com profundidade pelo receptor pode levá-lo à conscientização de uma atitude solidária para com a vida coletiva. Trabalharemos nesse artigo com o interpretante imediato, buscando explorar algumas das infinitas interpretações possíveis de nossos sistemas de linguagem.

3. DO TEXTO PARA A TELA: APLICAÇÃO DA TEORIA DAS TRÊS FACES

A teoria das Três Faces servirá para demonstrar os processos de tradução dos signos verbais, contidos no livro, em signos visuais, sonoros e verbais da natureza do sistema cinematográfico. Na face da referência, Santaella (2012) levanta duas questões essenciais para o início de nossa análise. A primeira diz respeito ao referente a que o signo se refere e a segunda ao modo como esse referente é representado nos signos. Compreendemos, assim, que os signos presentes no filme *Meu pé de Laranja Lima* fazem referência ao livro e, para compreendermos como eles conseguem carregar as especificidades dos signos verbais, buscaremos explicitar os três modos pertencentes à face da referência, da significação e da interpretação.

3.1. Análise das três faces dentro da obra literária e fílmica

3.1.1. Face da referência

Modo Qualitativo- Nesse modo são analisados os aspectos relativos à aparência dos signos presentes nos filmes, como as imagens, as cores, os movimentos, os cortes, o tempo das tomadas, o papel da trilha sonora, pontos de vista, etc. Essa análise é uma atividade que exige todo um conhecimento técnico sobre cinema. Porém, de forma mais superficial, iremos explorar as paisagens, os cenários e tudo aquilo que pode colocar-se como característica dos signos visuais. Para compreendermos, de forma mais clara, o que iremos analisar sobre as aparências dos signos, são necessárias algumas definições que servirão como ponto de partida para nosso estudo.

No que se refere à duração da obra fílmica, Aumont (2003) enumera alguns tipos: o *sumário*, no qual a duração da narrativa (no caso dos filmes, eles duram em torno de uma hora e meia) é menor que a da história - a duração desta pode ser de um ano, um mês ou uma vida inteira; a *dilatação*, quando a duração da narrativa é superior à da história - esse tipo pode ser frequente em algumas sequências, raramente no filme completo; a *equivalência*, quando a duração da narrativa é igual à da história. Por fim, a *elipse*, quando não há uma definição de tempo.

Existem diversas classificações para os cortes de cena, dentre elas, as mais comuns são: o *corte direto*, que ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá de forma direta, sem nenhum efeito; o *fade*, passagem entre um plano e outro de forma gradual, podendo ser intermediada por uma tela preta, branca ou outra cor; a *fusão*, quando há uma mistura entre um plano e outro - no decorrer da fusão a imagem

do plano A vai gradualmente desaparecendo enquanto a imagem do plano B vai surgindo - e a *sobreposição*, quando dois planos (isto é, duas imagens captadas de forma independente) coexistem na tela durante algum tempo.

No que concerne ao ponto de vista, cabe-nos analisar, dentro de um filme, o ponto imaginário de cada plano, ou seja, identificar qual é a pessoa que olha para aquele acontecimento: a câmera, algum personagem, o autor do filme, etc. A partir dessas definições, exploraremos alguns dos muitos aspectos relacionados aos signos visuais e sonoros, a fim de entender como eles fazem referência aos livros e a nossa realidade.

No filme *Meu pé de Laranja Lima*, nos deparamos com um ambiente de construções simples e paisagens naturais. Os lugares onde se passam a maior parte da história são: a casa e o quintal de Zezé, a escola e as proximidades da confeitaria de seu Ladislau. Os cortes escolhidos para as cenas do filme variam entre o corte *simples*, utilizado para a maioria das cenas e o *fade*, no qual as cenas vão ficando embaçadas até desaparecerem. Na passagem de algumas cenas, também dominam as tomadas em *close*, como podemos notar na cena em que o pai dá a Zezé colheradas da sobremesa guardada por Glória, bem como na última cena em que o menino está sentado na porta de sua casa, chorando ao lado do pai. A duração da narrativa é classificada como *sumário*, pois o filme se passa em uma hora e quarenta e sete minutos, enquanto a história de Zezé acontece durante alguns meses, tempo não muito bem determinado no livro.

O *fundo musical* recorrente nas cenas é, na maioria das vezes, triste, exceto nas cenas em que Zezé está aprontando uma de suas travessuras ou quando está brincando com Minguinho e Luiz no Jardim Zoológico,

aqui os instrumentos musicais dão um ar de aventura às cenas. Há ainda as canções cantadas por Ariovaldo e que tanto encantam Zezé ao ouvi-las. O ponto de vista é somente o da câmera, não havendo assim outros olhares para os acontecimentos.

Modo existencial- Diz respeito à duração do filme, é essa característica que o faz constituir-se como um sin-signo existente. Nesse caso, o filme *Meu pé de Laranja Lima* tem como duração 107 minutos e 11 segundos.

Modo genérico- Refere-se aos princípios gerais que caracterizam os filmes, permitindo que eles pertençam a uma determinada categoria e sejam enquadrados em gênero específico (comédia, drama, etc.). A classificação do filme é fator determinante para sabermos a categoria a que pertence. Nessa perspectiva, entendemos que o filme *Meu pé de Laranja Lima* possui classificação livre para todos os públicos, sendo próprio para o público infantil. Quanto ao gênero, é caracterizado como **drama**, pois apresenta vários fatos complicados e tumultuosos da vida de Zezé, acontecimentos esses compatíveis, muitas vezes, com os da vida real.

3.1.2. Face da Significação

Aspecto icônico: Nesse aspecto, buscaremos elencar as semelhanças e analogias entre o livro e o filme: No filme *Meu pé de Laranja Lima*, percebemos que as sequências são muito bem delimitadas quanto ao livro, ou seja, há uma escolha de acontecimentos da obra escrita, que apesar de não se apresentarem na mesma ordem temporal, são fiéis ao enredo.

Os acontecimentos iniciais do livro e do filme, anteriores ao momento em que Zezé e sua família vão visitar a nova casa, são basicamente: Zezé aprontando com as vizinhas, brincando com Luiz e depois apanhando, pedindo o cavalinho ao tio, indo com Totoca à nova casa e lendo para o tio. Esses acontecimentos seguem uma ordem diferente no filme em relação ao livro, mas isto não interfere no desenvolvimento da história. Outro momento do filme que não segue a mesma sequência do livro é quando o personagem confessa à professora que roubava todos os dias uma flor do jardim de Serginho para entregar-lhe, essa cena é vista bem depois.

A história do menino Zezé é marcada por acontecimentos mais tristes que alegres. A triste realidade na qual vive sua família reflete ainda hoje a difícil situação de muitas famílias no Brasil. Temos a impressão de que todas as coisas boas que aparecem na vida de Zezé logo desaparecem, como Minguinho e Portuga. Isso faz com que ele passe a ver o mundo não mais com os olhos de uma criança sonhadora, mas com os olhos de alguém que sofre uma grande desilusão. É essa realidade que o filme procura retratar, realidade captada pelo autor José Mauro de Vasconcelos, cujo tema é muito pertinente para todos nós.

As características apreendidas no filme que manifestam a pobreza vivida pelos personagens são muitas. Dentre elas estão: o cenário (casas simples, estradas de barro, sem a presença de cores alegres ou vivas), as vestimentas das personagens, a profissão da mãe e da irmã de Zezé - trabalham arduamente em uma fábrica - o desemprego de seu pai, o trabalho de engraxate que Zezé e Totoca fazem etc.

Um dos momentos mais emocionantes da história do personagem principal é quando ele vai com Luiz para ir ganhar os brinquedos e

quando chega ao local só encontra a rua vazia. Nessa cena, Zezé procura consolar Luiz - cansado por ter andado muito - mas ele próprio acaba chorando, inconformado com o ocorrido. Outro momento marcante da narrativa é quando a professora Cecília descobre que Zezé roubava, todos os dias, uma flor do quintal de Serginho para levar para ela. Nesse momento, o menino confessa não ter condições de comprar flores para a sua professora e na sua inocência, não acredita que o que fazia era um roubo, pois as flores pertenciam a Deus. Nessa parte do filme e do livro, observamos o amor e o respeito de Zezé por sua professora e que esse amor também é correspondido.

Dentre as cenas mais comoventes e marcantes da narrativa, é, sem dúvida nenhuma, a morte de Portuga. É a partir desse acontecimento que o decorrer da narrativa caminha para um triste desfecho. Depois da morte do amigo, não há mais nada que complete o coração partido de Zezé, nem mesmo Minguinho, que começa a significar somente uma simples árvore no quintal. A morte de Portuga marca na vida de Zezé, a morte dos sonhos, a morte de Minguinho e a morte da própria felicidade.

Aspecto indicial: O aspecto indicial tem a ver com a relação entre o objeto e o signo. Em nossa análise, percebemos que esse aspecto não é visto na relação direta entre o livro e o filme, mas sim entre o filme e a realidade captada por meio das câmeras. Todas as paisagens e imagens presentes nos filmes são aspectos indiciais de nossa realidade, ou seja, recortes específicos feitos pelos produtores das obras.

Aspecto simbólico: Neste aspecto, os signos possuem relação com seu objeto por meio de leis. No filme esse aspecto é observado

no discurso verbal seja ele escrito ou falado, envolvendo a narração e a fala dos personagens. Sendo assim, consideramos como aspectos simbólicos no filme *Meu pé de Laranja Lima* os créditos iniciais, a fala dos personagens, a placa do carro de Portuga reconhecida por Zezé, a palavra “fim” na última sequência e a narração. A respeito da narração, é relevante dizer que as cenas em que Zezé, como narrador, faz algum comentário, este comentário é baseado no próprio livro, sendo modificadas algumas palavras, mas permanecendo o mesmo sentido e o mesmo sentimento. Podemos citar como exemplo a narração feita quando Zezé está ajeitando a linha e a meia, se preparando para montar uma armadilha:

“Casa nova. Vida nova. Esperanças simples, simples esperanças. Agora, todo mundo tratava de sua vida. Eu, por ser imune ou porque queria impressionar os vizinhos, me comportava bem, mas uma noite...”
(narração no filme *Meu pé de Laranja Lima*).

Esta narração é baseada em alguns trechos do livro: “Casa nova. Vida nova e esperanças simples, simples esperanças [...]. No começo, por cerimônia ou porque queria impressionar os vizinhos, me comportava bem. Mas uma tarde [...] (VASCONCELOS, 1968, p. 61 e 63). As outras sequências nas quais acontece a narração seguem a mesma lógica ou técnica.

3.1.3. Face da interpretação

Interpretante Imediato: A própria determinação do público alvo é uma expressão do interpretante imediato. As escolhas feitas pelos produtores na construção do filme já são destinadas a um tipo de público específico, em nosso caso, ao público infantojuvenil. O filme *Meu pé de Laranja Lima*, apesar de apresentar uma criança como personagem principal e se utilizar de uma linguagem clara e acessível para todos os públicos, traz temas muito complexos para o público infantil, como a perda de alguém querido, a violência dentro de casa, a pobreza, a revolta de Zezé contra Deus, etc. Por possuir classificação livre, questionamos se realmente ele seria recomendável para o público infantil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todos os aspectos analisados durante o processo de tradução intersemiótica do livro para o filme, chegamos à compreensão de que os produtores dos sistemas cinematográficos e por consequência, tradutores dos sistemas verbais para os audiovisuais, utilizam técnicas específicas para alcançarem seus objetivos, técnicas próprias dos conhecedores da linguagem cinematográfica. No momento em que acontece a adaptação audiovisual derivada de uma obra literária, são acrescentadas marcas aos novos signos criados, não presentes no livro. Mas o que pretendíamos compreender realmente, era como a obra cinematográfica, apesar de trabalhar com signos visuais e sonoros, conseguia carregar especificidades da obra literária, sem perder os elementos característicos do universo infantojuvenil.

Foi com o objetivo de compreender o processo da tradução dos signos verbais para os visuais e sonoros e perceber as características do universo infantojuvenil norteadoras o sistema literário e cinematográfico, que observamos que o livro *Meu pé de Laranja Lima* é uma obra juvenil. A obra trata sobre assuntos complexos e delicados, como a questão da pobreza, da violência, do desemprego, da descrença religiosa, entre outros.

Todos esses temas, a nosso ver, mais comuns entre pessoas adultas, são tratados por meio do personagem Zezé, uma criança de cinco anos, que passa pelas mais tristes situações. Sabemos que muitos jovens passam por problemas semelhantes aos de Zezé. Mas, analisando por um viés pedagógico e semiótico, os efeitos, que o livro pode causar nos leitores, podem não estar em compatibilidade com o estágio de desenvolvimento linguístico e cognitivo desses leitores, cuja idade esteja entre dez e quinze anos e até mesmo nos mais jovens interessados na leitura do livro.

A adaptação dessa obra é um dos outros problemas elencados, não em referência ao processo de tradução, mas pela classificação do filme que é livre e implica no acesso ao mesmo por todos os públicos, até mesmo o infantil. Se uma das características da literatura infantil é o caráter didático e tem como objetivo ensinar ao jovem leitor ou espectador as regras da sociedade e dos comportamentos sociais, qual a mensagem que o livro ou o filme propõem?

Em virtude de tudo o que foi observado nesse processo de tradução intersemiótica, ressaltamos novamente que os estudos semióticos são imprescindíveis para a indagação e reflexão dos mais variados tipos de linguagem, seja ela verbal, visual ou sonora. Por meio deles, podemos conhecer e desvendar os métodos e dispositivos utilizados nos mais variados meios de comunicação, podendo assim concluir se são ou não benéficos para nossas vidas.

5. REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. 2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus Editora.

MEU PÉ DE LARANJA LIMA. Direção de Aurélio Teixeira. Brasil: Europa Filmes, 1970. 107 minutos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CHTUFdPqqv0>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

PLAZA, Julio 1938. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

SANTAELLA, Lúcia. 2007. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2012. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage, Learning.

VASCONCELOS, José Mauro (1968). *Meu pé de laranja lima*. São Paulo: Melhoramentos.