

**Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Org.**

**CONGRESSO INTERNACIONAL DE
SEMIÓTICA E CULTURA
ANAIS**

**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Programa de Pós – Graduação em Letras
João Pessoa – Paraíba**



CONGRESSO INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA E CULTURA



Universidade Federal da Paraíba

Reitora

Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz

Vice Reitor

Eduardo Ramalho Rabenhorst

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Diretora

Mônica Nóbrega

Vice Diretor

Rodrigo Freire de Carvalho e Silva

Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL

Coordenadora

Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

Vice Coordenador

Exedito Ferraz Júnior

Programa de Pesquisa em Literatura Popular - PPLP

Coordenadora

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

Comissão Organizadora

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

François Rastier

Arnaldo Saraiva

Maria da Conceição

Coordenação geral do evento

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

C749p Congresso Internacional de Semiótica e Cultura (1:2014: João Pessoa,PB)
Anais do 1º Congresso Internacional de Semiótica e Cultura (SEMICULT), 14
a 19 de setembro, 2014/Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista,
organizadora – João Pessoa. Mídia Gráfica e Editora, 2014.

927 p

ISBN: 978-85-66414-62-2

I. Semiótica e cultura: Ciências Sociais; Criação Artística; Literatura Popular;
Humanidades numéricas

UFPB/BC

CDU:

COMITÊ CIENTÍFICO

Adriana Lins Precioso – Universidade do Estado do Mato Grosso - UEMT
Arnaldo Baptista Saraiva- Universidade do Porto - Portugal
Cláudia Hilsdorf Rocha – Universidade Estadual de Campinas- SP
Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira – Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Expedito Ferraz Júnior – Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Josete Marinho de Lucena – Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Kleber Aparecido da Silva – Universidade de Brasília - UNB
Leandra Ines Seganfredo Santos –Universidade do Estado de Mato Grosso - UEMT
Lúcia Maria Firmo – Universidade de Pernambuco - UEPB
Luciano Barbosa Justino – Universidade Estadual da Paraíba - UEPB
Maria do Socorro da Silva Aragão – Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Maria Helena de Araújo Carreira – Universidade de Paris 8 Vincennes Saint Denis - Fr
Maria Nazareth de Lima Arrais- Universidade Federal de Campina Grande - UFCG
Marieta Prata de Lima Dias – Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT
Mathieu Valette- Institut National des Langues et Civilisations Orientales Inalco -Fr
Mônica Nóbrega – Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Neuma Maria da Costa Xavier- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco
Neusa Inês Philippsen –Universidade do Estado do Mato Grosso - UEMT
Oriana de Nadai Fulaneti- Universidade Federal da Paraíba- UFPB
Pierluigi Basso - Universite Lumiere Lyon 2 / Laboratoire Icar, ens de Lyon- Fr
Socorro de Fátima Pacífico Barbosa – Universidade Federal da Paraíba - UFPB

«Une culture ne peut être comprise que d'un point de vue cosmopolitique ou interculturel : pour chacune, c'est l'ensemble des autres cultures contemporaines et passées qui joue le rôle du corpus. En effet, une culture n'est pas une totalité, car elle se forme et disparaît dans les échanges et les conflits avec les autres.»

(RASTIER, François.)

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista	13
 ❖ EIXO TEMÁTICO: Semiótica das Culturas e Ciências Sociais	
DA SEMIÓTICA DAS CULTURAS À SEMIÓTICA INTERPRETATIVA: POR UMA NOVA IMAGEM DO FRANCÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA – ANÁLISE A PARTIR DO MÉTODO <i>VERSION ORIGINALE</i>. Maria da Conceição Coelho Ferreira	18
RELAÇÕES ENTRE SEMIÓTICA E ANTROPOLOGIA: ESTUDO DE UMA NARRATIVA MÍTICA INDÍGENA Maria Luceli Faria BATISTOTE (UFMS)	24
TSUNAMI EM FOCO: APROPRIAÇÕES MIDIÁTICAS DA TRAGÉDIA DE 2004 Ingrid Gomes (UFU) Sandra Sueli Garcia de Sousa - UFU	39
DISCURSO, IMAGEM E SENTIDO: SUJEITO TATUADO NAS CAPAS DA INKED Edileide de Souza Godoi - UFPB Maria Regina Baracuhy - UFPB	50
A DEFINIÇÃO DO INIMIGO PELO DIREITO PENAL Gustavo Barbosa de Mesquita Batista - UFPB	65
O ESPAÇO PRAGMÁTICO DO ANÚNCIO PUBLICITÁRIO: UMA PROPOSTA DE TIPOLOGIA DA REPRESENTAÇÃO. Adriana Tulio Baggio - PUC-SP/UNINTER	80
AS FORMAS JURÍDICAS E A ANORMALIDADE Luziana Ramalho Ribeiro- UFPB	94
A CINDERELA SURDA: UM OLHAR SEMIOTICO DAS RELAÇÕES ENTRE SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO Sandra Maria Diniz Oliveira Santos – UFPB/EAD Kátia Michaelle Conserva Albuquerque – UFPB/EAD	107
A COBERTURA DA MÍDIA BRASILEIRA NA MORTE DO PRESIDENCIÁVEL EDUARDO CAMPOS: A (RE) CONSTRUÇÃO DO MITO E SEU PROCESSO DE REMEMORAÇÃO Edjane Gomes de Assis – UFPB.	115
A DESUMANIZAÇÃO DAS PESSOAS PRIVADAS DA LIBERDADE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA Bianca Souto do Nascimento – UFPB Isadora Pereira de Souza Guerra – UFPB	129
PROXÉMICA NAS INTERAÇÕES VIRTUAIS: ESTRATÉGIAS LINGÜÍSTICAS DE APROXIMAÇÃO DO OUTRO Isabel Roboredo Seara - CLUNL-FCSH-Universidade Nova de Lisboa	142
DO AFASTAMENTO À EXALTAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DAS IDENTIDADES ROMENAS E PORTUGUESAS NA IMPRENSA ESCRITA FRANCESA	158

Isabelle Simões Marques - CLUNL-FCSH-Universidade Nova de Lisboa (Portugal)
Andreea Teletin - Universitatea din București (Roménia)

**«QUANDO A GENTE ESTÁ COM GENTE»: PROXÉMICA LITERÁRIO
-MUSICAL NAS MODINHAS LUSO-BRASILEIRAS** 170
Ana Paixão - Universidade de Paris 8 / Universidade Nova de Lisboa

PROXÉMICA E SEMIÓTICA NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS 181
Catarina Firmo - Université Paris 8

**ATRAVESSAMENTOS CULTURAIS, SOCIAIS E MUDIÁTICOS NOS
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: MULHER, NEGRA E BRASILEIRA.** 190
Adalgisa Aparecida de Oliveira Gonçalves - PUC do Paraná
Maria de Lourdes Rossi Remenche – UTFPR

A ETNOTERMINOLOGIA NO ÂMBITO DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO 200
Vanice Ribeiro Dias Latorre – USP

**DISCURSO, IMAGEM E MEMÓRIA: SOBRE AS METAMORFOSES
DA SELFIE.** 209
Francisco Vieira da Silva – UFPB
Regina Baracuh – UFPB

**ANÁLISE DO SUJEITO MULHER NO DISCURSO TURÍSTICO
OFICIAL BRASILEIRO** 220
Karoline Machado – UFPB
Regina Baracuh – UFPB

**A SEMIOSFERA DO CHÁ GELADO: UM OLHAR SEMIÓTICO
SOBRE A CULTURA MESTICA DO TERERÉ** 228
Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi – UFGD

**SOMOS DIVERSOS, MAS AGORA SOMOS UM SÓ: A IDENTIDADE
BRASILEIRA EM FOCO NA COPA DO MUNDO FIFA 2014.** 241
Claudemir Sousa – UFPB
Regina Baracuh – UFPB

**ANÁLISE SEMIÓTICA DA PUBLICIDADE CARNAVALESCA
DE PERNAMBUCO: A ONTOGÊNESE DAS CORES.** 252
Waldelange Silva dos Santos – SEDUC/PE

**LEITURA TEMÁTICO-FIGURATIVA DO CONCEITO DE BRINCAR
NA EDUCAÇÃO INFANTIL** 271
Eliane de Menezes Cabral - PMCG/PPLP/UC
Maria de Fátima Barbosa de M. Batista – UFPB

**EQUIVALÊNCIAS DO TERMO AGÊNCIA DE TURISMO NOS IDIOMAS
INGLÊS, ESPANHOL E ITALIANO.** 283
Claudia Maria Astorino – UFSC

ADMISSIBILIDADE DAS CHAMADAS GREVES ATÍPICAS 295
Bernardete de Lourdes Cordeiro Barbosa – Rede Pública do Estado de Pernambuco

**A PERCEPÇÃO DO SIGNO LINGUÍSTICO DE SAUSSURE PELOS
DEFICIENTES VISUAIS** 304
Juliana Nogueira – UFPB
Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – UFPB

LINGUAGEM VIRTUAL: UMA QUESTÃO DE PROGRESSO? 306
Karina Ferreira Silva dos Santos – UFPB
Maria de Fátima Barbosa de M Batista – UFPB

**VARIAÇÃO DIATÓPICA E DIASTRÁTICA: CONHECENDO O
PERNAMBUCUÊS** 309

Hyngridy Caroline Ferreira de Novaes – UFPB
Emannuelle Carneiro da Silva – UFPB

CÁRCERE E SEMIÓTICA: UMA ANÁLISE SIMBÓLICA DE TATUAGENS ASSOCIADAS AO AMBIENTE PRISIONAL (DE ONDE?). 312

Karoline Henrique Mendonça - UFPB
Cinntia Caroline de Souza Nascimento- UFPB
Rafaelle Braga Vasconcelos Costa - UFPB

GÊNERO TEXTUAL PLACAS DE TRÂNSITO 320
Eliza Viegas Brilhante da Nóbrega (UAB/UFPB)

A INFLUÊNCIA DAS INTERAÇÕES LINGÜÍSTICAS NA AQUISIÇÃO DO DISCURSO HUMORÍSTICO 334
Juliana Dantas Galdino da Silva – UFPB

ASPECTOS CULTURAIS QUE ENVOLVEM A TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR PARA A LÍNGUA INGLESA. 338
Julieta Widman – USP
Adriana Zavaglia - USP

A MEMÓRIA, O TEXTO, O CÓDIGO E O MECANISMO SEMIÓTICO DA CULTURA. 344
Fernando José Reis do Oliveira - UESC

REPRESENTAÇÃO E MEDIAÇÃO NAS REDES VIRTUAIS: DA INTERAÇÃO À APRENDIZAGEM. 356
Vânia Maria de Vasconcelos - UFPB

BANALIZAÇÃO/VULGARIZAÇÃO EM DISCURSOS DA SEMIÓTICA DAS CULTURAS 361
Maria Margarida de Andrade – UPM

O SIGNO PEIRCIANO EM RITA NO POMAR: MODOS DE REPRESENTAÇÃO ICÔNICO, INDEXICAL E SIMBÓLICO NA CONSTRUÇÃO DO RELATO DE RITA. 369
Bruna Belmont de Oliveira - UFPB
Expedito Ferraz Júnior – UFPB

CÁ E LÁ: ATENUAÇÃO, REFORÇO E OUTROS VALORES MODAIS EM PE 380
Aldina Marques – Universidade do Minho
Isabel Margarida Duarte – Universidade do Porto

❖ **EIXO TEMÁTICO: Semiótica da criação artística**

“ENDECHAS A BÁRBARA ESCRAVA” DE CAMÕES: DO JOGO AMOROSO À BOA DISTÂNCIA – CONSTRUÇÃO DO PERCURSO SEMIÓTICO DO SUJEITO 395
José Manuel da Costa Esteves

DA SEMIÓTICA À MÍTICA: A LITERATURA COMO MEMÓRIA DISCURSIVA CULTURAL 403
Rebecca Soares Espínola – UFPB

VAU DA SARAPALHA – A PERFORMANCE DA CIRCULARIDADE 414
Ana Maria Nunes – UFPB

UMA CIDADE, VÁRIOS ESPAÇOS, MUITAS SIGNIFICAÇÕES 424
Joabson Bruno de Araújo Costa – UFRN
Maria Helena Braga e Vaz da Costa – UFRN

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO: UMA CENA COM AS FÊMEAS 432
Massillania Gomes Medeiros – PPGL/UEPB

A DOR DE EXISTIR: MELANCOLIA, LITERATURA E ALTERIDADE 443

Hermano de França Rodrigues – UFPB

“AUTO-RETRATO COM AURÉOLA”: AS SIMBOLOGIAS DE PAUL GAUGUIN 454

Patrícia Rocha do Nascimento Freitas – Rede Pública PB

Maria de Fátima Medeiros Queirós de Paula - Rede Pública PB

Elizângela Maria Rodrigues Leite - Rede Pública PB

Maria Vera Lúcia da Rocha Oliveira - Rede Pública PB

**ANÁLISE DA ESTRUTURA NARRATIVA DO CONTO "A IGREJA DO DIABO",
DE MACHADO DE ASSIS** 456

Amanda de Castro Vital Maciel – UFPB

Maria de Fátima Barbosa de M. Batista – UFPB

O MITO DE DON JUAN NA CONTEMPORANEIDADE: SIGNOS DA SEDUÇÃO 458

Davi Lopes Ramos – UFBA

**ROMEU E JULIETA: DO TEXTO SHAKESPEARIANO AO BALÉ DE KENNETH
MACMILLAN** 469

Michelle Aparecida Gabrielli - UFPB

Shirlei Santos Dudalski - UFV

A FICÇÃO HÍBRIDA DE BRUNO AZEVEDO 482

Antonio Eduardo Soares Laranjeira - UFBA

**ESTRUTURAS DE SENTIMENTO QUE EMERGEM, DRAMATURGIAS QUE
PRECIPITAM** 492

Nayara Macedo Barbosa de Brito - UFRGS

**UMA LEITURA SEMIÓTICA DA ANTOLOGIA POÉTICA DE DOUGLAS DIEGUES: LA
FRONTERA SELBAJE.** 505

Greissi Cristina Sousa – UFGD

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi – UFGD

**SIGNOS EM TRANSE: A RECRIAÇÃO DAS NARRATIVAS POLICIAIS
DOYLIANAS EM *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES*** 514

Evaldo Gondim dos Santos – UFRN/UERN

Ilza Matias de Sousa - UFRN

PERA, PRATA E PORCELANA 525

Leoné Astride Barzotto - UFGD

MACBETH E KUMONOSU-JO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E DISCURSO 538

Gustavo Rezende de Souza - UEG

Paula Graciano Pereira - UEG

Maria Eugênia Curado - UEG

Sóstenes Cezar de Lima - UEG

**O GÊNERO HORÓSCOPO EM REVISTAS FEMININAS: A IMAGEM DA
MULHER DESENHADA SOB NOVOS SÍMBOLOS, NOVOS ESPAÇOS** 550

Danúbia Barros Cordeiro - IFRN

**A CONSTRUÇÃO VERBAL EM EXPOSIÇÕES VISUAIS: TENSÕES, LEITURAS
E PRODUÇÃO TEXTUAL DO *RELEASE* AO ANÚNCIO DE JORNAL EM
EXPOSIÇÕES NA ESCOLA DE LÍNGUAS ALIANÇA FRANCESA DE JOAO PESSOA.** 564

Roncalli Dantas Pinheiro – UFPB

**SEMIÓTICA E HQ: OS SIGNOS DOS QUADRINHOS E A CLASSIFICAÇÃO
TRIÁDICA DE PEIRCE** 579

Cássio de Cerqueira Oliveira - UFPB

**ENTRE O TEATRO E O CINEMA: “CORIOLANO”, DE WILLIAM
SHAKESPEARE E “CORIOLANO”, DE RALPH FIENNES.** 580

Maria de Fátima Estevão de Oliveira - UFPB

DO SILÊNCIO À PALAVRA: O OCULTO REVELADO NO CONTO PALAVRAS ALADAS	595
Maria Nazareth de Lima Arrais - UFCG	
LEVANTADO DO CHÃO, DE JOSÉ SARAMAGO: UMA LEITURA SEMIÓTICA	604
José Diego Cirne Santos - UFRN	
DO TEATRO À MINISSÉRIE: UMA LEITURA SEMIÓTICA DA ADAPTAÇÃO PARA TELEVISÃO DA PEÇA O AUTO DA COMPADECIDA	615
André Guedes Trindade -	
A CULTURA SURDA NA ARTE	625
Marcley da Luz Marques – UESSBA	
A “NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO” DE DRUMMOND COMO SIGNO INTERPRETANTE DO POEMA DE GONÇALVES DIAS	635
Lindjane dos Santos Pereira - UFPB	
DO TEXTO A CENA: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA ENCENAÇÃO DO EPISÓDIO DA GUERRA DO PARAGUAI - RETIRADA DA LAGUNA	644
Renan Aparecido Mota da Silva - UFGD	
Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi - UFGD	
BARROCO, NEOBARROCO E POESIA DIGITAL.	655
Flaviano Maciel Vieira - UFPB	
LAGAAN, A CORAGEM DE UM POVO: RESILIÊNCIA E AUTONOMIA	670
Raquel Barbosa de Mesquita Batista	
DANÇA COM LOBOS: UM PROCESSO DE ACULTURAÇÃO	674
Genielli Farias dos Santos - UFPB	
Maria Irisdene Batista Barreto – UFPB	

❖ EIXO TEMÁTICO: Semiótica e literatura popular

RELAÇÕES ENTRE ENUNCIAÇÃO E ENUNCIADO EM “VOCÊ SE LEMBRA?” DE PATATIVA DO ASSARÉ	685
Adriana Nuvens de Alencar - URCA	
Maria de Fátima Barbosa de M. Batista – UFPB/CNPq	
XOTE DAS MENINAS: UMA LEITURA SEMIÓTICA DA INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PARA LIBRAS.	696
Késsia Cecília Fernandes Conserva -	
Rosângela Ferreira de Melo -	
AS REPRESENTAÇÕES DAS LESBIANIDADES NAS CAPAS DOS CORDÉIS	703
Rozeane Porto Diniz -	
A VISÃO DO CORDEL NA HISTÓRIA: O ATENTADO AO PAPA JOÃO PAULO II	715
Renata Pinto Uchôa de Araújo - UFPB	
Maria de Fátima B. de M. Batista - UFPB	
PESPECTIVA SEMIÓTICA DOS MITOS INDÍGENAS: TRANSFORMAÇÃO DO HOMEM EM VEGETAL	721
Rossana Tavares de Almeida - UFPB	
Maria de Fátima Barbosa de M. Batista – UFPB/CNPq	
A CONFLUÊNCIA DOS AFETOS: UMA LEITURA DE LETRAS DE CANÇÕES INTERPRETADAS POR LUIZ GONZAGA	728
Cícero Êmerson do Nascimento Cardoso - UFPB	
MULHERES DO CANGAÇO: RECORRÊNCIA A SÍMBOLOS E MITOS PARA	

A CONSAGRAÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL Neuma Maria da Costa - IFPE	738
ANÁLISE DA NARRATIVIZAÇÃO DO CONTO O MAPINGUARI Hellen Cristina Nascimento Oliveira Lizandra da Costa Freires Maria Nazareth de Lima Arrais	752
AS MÚLTIPLAS FACES DA LITERATURA POPULAR NO PPLP: RECUPERAÇÃO E DISSEMINAÇÃO DA INFORMAÇÃO Camila Rodrigues Dias - UFPB Ediane Toscano Galdino de Carvalho – UFPB	762
GENI E O ZEPELIM DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA: O PROCEDIMENTO SEMIÓTICO DE NARRATIVIZAÇÃO Maíra Costa Pizzetti – UFPB Maria de Fátima Barbosa de M. Batista – UFPB	765
NARRATIVIZAÇÃO DE “FILHO DE GATO É GATINHO” Flávia Gabriella Falcão Toscano Ramalho - UFPB Emannuelle Carneiro da Silva – UFPB/PPGL	769
LITERATURA POPULAR NA EJA Vera Lúcia de Sousa Gomes - UFPB	772
O RITMO DO COCO NO ENSINO MÉDIO: UMA IDEIA E MUITAS ASSOCIAÇÕES Maria Betânia Medeiros Maia Sales	788
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO NÍVEL NARRATIVO DO ROMANCE ORAL HISTÓRIA DE ATUNINO Flaviano Batista do Nascimento – UFPB Maria de Fátima Barbosa de M. Batista – UFPB/CNPq	798
A TRANSPOSIÇÃO DAS FRONTEIRAS EMPÍRICA E TRANSCEDENTAL NO MARACATU RURAL Adriano Carlos de Moura – PPGL/UFPB	807
AS MÚLTIPLAS FACES DISCURSIVAS DO FOLHETO A DONZELA TEODORA Nélson Barbosa de Araújo - TJPB	818
A MEDIDA POÉTICA DE UM COPO DE CÓLERA, DE RADUAN NASSAR Elijames Moraes dos Santos - UFPI Eloima Carvalho Pires – UFPI	832
“A RAINHA DO PIPE” – UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE A CANÇÃO “ZABÉ” DE BETO BRITO Líllian da Cruz Régis - UFPB Maria de Fátima Barbosa de M. Batista – UFPB	844
ORFEU DA CONCEIÇÃO: SAMBISTA GREGO, HERÓI CARNAVALIZADO Michel de Lucena Costa – UEPG/IFPB	854
O ROMANCEIRO PORTUGUÊS NO BRASIL: DISCURSO E PRODUÇÃO CULTURAL Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – CNPq/UFPB/PPGL/PPLP	866
EUFORIA E DISFORIA SEMIOTICAMENTE REPRESENTADAS NA CANTORIA “O SERTÃO E A CIDADE”: UNIVERSO DISCURSIVO Thiago da Silva Almeida – UFPB	874
SAMBA NO ESCURO A DISCURSIVIZAÇÃO DE “APESAR DE VOCÊ” Naíla Cordeiro Evangelista de Souza – UFPB Emannuelle Carneiro da Silva (UFPB/PPGL) Renata de Oliveira Pinto (UFPB/PPGL)	887

MITOLOGIA DA MATA AO SERTÃO

José Maria Tavares

893

❖ EIXO TEMÁTICO: Humanidades numéricas e ciências da cultura

SEMÂNTICA DO CORPUS PARA AS HUMANIDADES NUMÉRICAS

Mathieu Valette - CNRS/ Inalco – Fr

899

**DETECÇÃO DE VOCABULÁRIO ACADÊMICO POR MEIO DE MÉTODOS
ESTATÍSTICOS**

Eduardo Batista da Silva - Unesp/Ibilce-SP

Maurizio Babini -Unesp/Ibilce-SP

914

APRESENTAÇÃO

Este livro contém os *Anais do Congresso Internacional de Semiótica e Cultura – Semicult* que teve, entre outras, a finalidade de apresentar a amplitude dos estudos semióticos, considerando sua vocação para a multidisciplinaridade e divulgar a produção científica e tecnológica sobre o assunto. Em vista disso, reuniu pesquisadores e interessados em Semiótica aplicada a diferentes áreas do conhecimento humano: ciências sociais ou da cultura, artes, humanidades numéricas e cultura popular. Procurou, ainda, inserir docentes, não só da graduação e da pós-graduação, como do Ensino Médio e Fundamental na descoberta da importância dos estudos semióticos para a interpretação e criação de textos em diferentes linguagens. O tema escolhido: *Educação e Transmissão Cultural* pretendeu mostrar que a educação envolvia um projeto global, capaz de interessar-se por todas as formas de autonomia: autonomia de decisão crítica do cidadão, autonomia profissional do trabalhador, autonomia das escolhas de vida individual da pessoa (Rastier: 2014) etc.

A experiência tem mostrado que, embora existam programas do governo para apoiarem períodos de estudos e estágios (pós-doutorados, doutorados sanduíches, etc) em outras instituições, professores e pós-graduandos vêm encontrando dificuldade para localizarem orientadores e grupos de pesquisa disponíveis que possam acolhê-los, sobretudo no exterior. Muitos não são aceitos devido à falta de intercâmbio entre os programas de pós-graduação, aos quais estão vinculados e as instituições capacitadas para fornecerem aqueles serviços. Portanto, um congresso internacional que possibilite o conagraçamento entre pesquisadores de diferentes instituições pode ser muito proveitoso, sobretudo neste momento político em que as agências de fomento têm dado ênfase à internacionalização dos programas de pós-graduação. Nesta direção, o SEMICULT teve uma preparação remota que foram os contatos científicos mantidos com universidades brasileiras, com a Universidade de Paris 8, com o Instituto Nacional de Línguas Orientais (Inalco)-Fr, além dos acordos de cooperação acadêmica firmados com as Universidades do Porto e de Lyon 2, com vistas à internacionalização do PPGL da UFPB, para atender às necessidades atuais da globalização. Estes contatos e acordos objetivam o desenvolvimento de projetos conjuntos de

investigação, intercâmbio de estudantes e professores para a realização de períodos de estudos, participações em bancas de trabalhos acadêmicos, organização de eventos e publicações.

A proposta teórica da semiótica teve suas origens nos estudos sobre os signos desenvolvidos pela lógica antiga e pela teologia medieval. O estruturalismo a inseriu no cerne da linguística, como responsável pela significação, ou função semiótica que estabelece a relação de dependência entre conteúdo e expressão no interior dos signos. Embora a descrição das figuras helmslevianas pudesse ser aplicada, também, aos signos não verbais, a semiótica estruturalista é eminentemente linguística e esquece a pansemiótica da proposta agostiniana e os signos não verbais tão bem descritos por Peirce. O reducionismo do estudo faz emergir interpretações, nem sempre coerentes com a realidade dos fatos como, por exemplo, a “semiótica é o estudo do signo linguístico” e, portanto, um momento da linguística, ou a “semiótica é o estudo das linguagens não verbais” que não dão conta da amplitude dos estudos semióticos e esquecem que o mundo é semioticamente construído. A própria enunciação do texto reúne, não apenas a língua, mas outras linguagens que a transformam num espetáculo semiótico de grandes proporções, sobretudo na pós-modernidade com o avanço das tecnologias da comunicação, da informação e da arte cinematográfica que vêm utilizando o mínimo de materialidade verbal.

Mesmo neste contexto, a maioria dos cursos de letras existentes no país não introduziu a semiótica como disciplina obrigatória, o que é lastimável. Uma grande quantidade de alunos apresenta dificuldades para interpretar e construir textos e poderia ser ajudada, pela semiótica. Concluído os cursos, deve enfrentar concursos e seleções de pós-graduação para poder inserir-se no mercado de trabalho. E as provas e seleções, inclusive as de línguas estrangeira e de raciocínio lógico, nada mais são que interpretações elaboradas, tendo como fundamento as relações de significações que brotam dos textos. Diante disso, a direção tomada pelo congresso de apresentar a amplitude dos estudos semióticos está amplamente justificada e permite escolher a semiótica das culturas como proposta teórica básica porque mantém relações multidisciplinares com as ciências humanas. Em vista disso, Rastier (2012)¹ considera a semiótica como uma reflexão federativa que atinge o conjunto

¹ Conhecer e Significar, Tradução de Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, in *Acta Semiotica et Lingvistica*. UFPB: v. 17, Nº 1, 2012. p 2-18

das ciências humanas e sociais que ele prefere chamar *ciências da cultura*, uma vez que descrevem objetos e performances culturais: as línguas, as instituições, as práticas sociais, as artes. Neste sentido, a linguística é a semiótica das línguas que caminha paralela a outras semióticas, como a das imagens, a da música, a da pintura, a da arquitetura, etc. Sua metodologia de abordagem permite ser aplicada à análise de diferentes textos: verbais, não verbais, sincréticos, lógico–matemáticos etc, o que pode interessar a professores de diferentes níveis de escolaridade. Por esta razão, ampliamos a participação nesse congresso aos professores do segundo e primeiro graus que puderam inscrever-se como ouvintes e apresentadores de trabalhos.

Passemos agora às notícias sobre as atividades desenvolvidas no evento. Trezentas e sessenta e oito pessoas efetivaram sua inscrição, pertencentes a diferentes universidades do país e do exterior. Do Brasil, vieram trinta e sete congressistas do Sul e Sudeste, dez do Centro Oeste, seis do Norte e os demais de diferentes estados do Nordeste. Do exterior, havia vinte e oito participantes. A programação constou de: oito conferências, quinze mesas redondas, dezoito comunicações coordenadas, três seções de pôsteres num total de vinte e quatro apresentações, quinze minicursos com quatrocentos e quarenta e um assistentes, atingindo uma frequência média de 15,02% por minicurso. Houve, ainda, uma homenagem a Ariano Suassuna, um ícone da cultura popular brasileira, recentemente falecido.

Entre os conferencistas/palestrantes² convidados, estiveram presentes: François RASTIER, CNRS-Paris, que fez a conferência de abertura sobre o tema *educação e transmissão cultural*; Mathieu VALETTE-CNRS/INALCO (Nogent sur Marne), cuja conferência abordou a *Semântica do corpus para as humanidades numéricas*, uma das grandes mudanças das ciências humanas e sociais da atualidade; Pierluigi BASSO, italiano, ex-orientando de Umberto Eco e P. Fabbri, professor Universidade Lumière Lyon 2 ministrante da conferência *L'image vidée: sémiotique dès objets e oeuvre filmique*; Arnaldo SARAIVA, da Universidade do Porto que ministrou conferência intitulada *A criação poética de Eugênio de Andrade*; o Prof. Dr. Carlos Newton Jr. da UFPE, biógrafo de Ariano Suassuna com a conferência intitulada *Ariano Suassuna e a cultura popular brasileira: o homem e a obra*; Maria Helena de Araújo CARREIRA, da Universidade de Paris 8,

<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/15552/9373>

² As conferências estão sendo publicadas no livro *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*.

ministrante da conferência *Um modelo semântico para o estudo da proxêmica verbal no âmbito da semiótica das culturas*; Sarita Monjane HENRIKSEN professora do Departamento de Cultura e identidade da Roskilde University – Mozambique com conferência *Identidade e plurilinguismo em África: o caso de Moçambique* e o Prof. José Maria Tavares de Andrade que hoje se encontra vinculado à Universidade de Strasburgo, na França e que ministrou a conferência *Mitologia da Mata ao Sertão*.

Este Congresso só foi possível graças à atuação de inúmeras pessoas que, desde o início (na fase do projeto), ajudaram a organizá-lo, como os professores já citados François Rastier, Arnaldo Saraiva, Conceição Coelho e Marieta Dias. Agradeço a todos, bem como, aos ministrantes de minicursos, consultores científicos, sem os quais não teria sido possível construir estes anais, à Universidade Federal da Paraíba e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES pelo apoio financeiro. Agradeço, principalmente, à Prof^a Margareth de Fátima, reitora da UFPB, à Prof^a Mônica Nóbrega, diretora do CCHLA, à Prof^a Dr^a Maria do Socorro Pacífico coordenadora do PPGL, aos funcionários do CCHLA, motoristas, tradutores, artistas e, ainda, a meus orientandos da graduação e da pós-graduação, em cujo trabalho confiei e fui recompensada, aos monitores, sobretudo pela alegria contagiante e pela aceitação incondicional do Semicult.

Eixo temático
SEMIÓTICA DAS CULTURAS E CIÊNCIAS SOCIAIS

**DA SEMIÓTICA DAS CULTURAS À SEMIÓTICA INTERPRETATIVA: POR UMA NOVA IMAGEM
DO FRANCÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA – ANÁLISE A PARTIR DO MÉTODO *VERSION*
ORIGINALE.**

Maria da Conceição Coelho Ferreira
Université Lumière Lyon 2

Em seu livro *Catalogue des idées reçues sur la langue*(1988) Marina Yagello cita as ideias preconcebidas que recobrem a aprendizagem de línguas estrangeiras, uma delas sendo incontestavelmente o dom. Ora, embora se saiba que a banda de frequência de um idioma pode influir na sua menor ou maior capacidade de aprendizado segundo a banda de frequência da língua materna daquele que aprende, vale ressaltar, igualmente, o aspecto etnocêntrico ligado a tal ou qual cultura, o que dificulta ou facilita a apreensão e a proficiência em língua estrangeira. Este dado relativiza, sem o negar o fator “dom”, insistindo mais sobre a propensão social do aprendizado e os fatores político-sociais que guiam ou freiam a descoberta de uma língua segunda.

Aprender uma língua é antes de mais ter uma imagem dessa língua, do seu estatuto, de seus locutores, de sua história, de sua utilidade, em suma. Aprender significa deixar uma visão etnocêntrica a respeito da sua língua e enviesar-se pelos caminhos desconhecidos de uma nova maneira de pensar e de ler o mundo. Deve-se, pois, referir-se à noção de rupturas gramaticais que caracterizam o nível semiótico do entorno humano assim definidas por François Rastier (2009), a saber: ruptura pessoal (oposição entre EU/TU), ruptura espacial (oposição entre AQUI/ALI – ACOLÁ), ruptura temporal (oposição entre o AGORA, o RECENTEMENTE e o FUTURO PRÓXIMO ao PASSADO) e ruptura modal (oposição entre o CERTO e o PROVÁVEL ao POSSÍVEL e ao IRREAL)(RASTIER, 2009). Qualquer tipo de aprendizagem obriga a um deslocamento, seja ele feito em todas as categorias acima relacionadas ou em alguma(s) dela(s.).

Segundo o autor,

Le niveau sémiotique de l'entour humain se caractérise par quatre décrochements ou ruptures d'une grande généralité, et qui semblent diversement attestés dans toutes les langues décrites, si bien que l'on peut leur conférer par hypothèse une portée anthropologique. (RASTIER, 2002)

É inegável que a apreensão da alteridade, seja ela linguística ou cultural passa pelo estranhamento que as rupturas designadas acima ensinam, obrigando o aprendiz-, ator social, a fazer escolhas durante todo o processo de aprendizagem. Foi a partir da constatação desses aspectos ligados ao ensino de português língua estrangeira na França, tendo passado nós mesmos pela situação de aprendizagem do francês num país francófono, que o interesse pelos manuais de FLE foi despertado.

Até alguns anos atrás, todo aquele que se lançava no aprendizado do francês e que fosse pouco conhecedor da cultura francesa teria sempre em mente que a França significava antes de tudo essa realidade que até muito pouco tempo era, senão a única, certamente a mais veiculada sobre o país, ou seja, Paris e tudo que a caracteriza: a torre Eiffel, a Sorbonne, o Museu do Louvre, o rio Sena, os Invalides, etc. Os manuais didáticos reforçavam os clichês e era normal ver ilustrações do parisiense (e de turistas) passeando por Montmartre, ou sentado num dos inúmeros cafés da capital francesa, saboreando uma bebida e ouvindo Edith Piaf eram quadros cuja fama estava à altura das leituras que nesses livros era feita da realidade ligada ao francês. O imaginário era, pois, um importante mecanismo de apreensão da cultura, que culminava, ou melhor, ia de par com a apreensão da língua; a produção de sentido coadunava-se com a aquisição de certa visão de mundo que caracterizava o conteúdo proposto nos manuais.

A visão etnocêntrica marcada nos antigos manuais de francês dá lugar a uma visão variada e complexa dos fatores linguísticos e extralinguísticos ali abordados, mas trabalhados de forma coerente, relacional e ativa. O manual citado trabalha com uma infinidade de tipologias culturais e étnicas constitutivas da população francesa. Essa variedade de formas, cores e moldes, distribuída entre todo o mundo francófono, põe a nu a alteridade constitutiva deste universo. Em primeiro lugar, a França estende-se por outras regiões do país, fazendo com que o aprendiz visite diferentes regiões e aprenda suas especificidades. Ele também é levado a descobrir o mundo francófono de maneira genérica. Votemos, pois, ao *Version originale*.

Vale ressaltar que desde 2001, o Quadro europeu comum de referência para as línguas definiu o agir social como nova perspectiva de ensino-aprendizagem que substituiria a perspectiva comunicacional. A partir das considerações acima, e levando em conta essa nova abordagem do ensino do FLE, a busca de um método que entrasse nessa nova visão

didático-pedagógica fundamentou a pesquisa ora feita. O método *Version Originale* (2009) trabalha dentro desta perspectiva pouco convencional, que considera o aluno um usuário da língua de aprendizado, assim como um ator social da cultura que lhe é implícita, com a função de realizar tarefas que ultrapassam o domínio da linguagem em circunstâncias e ambiente dados:

Si les actes de parole se réalisent dans des activités langagières, celles-ci s'inscrivent elles-mêmes à l'intérieur d'actions en contexte social qui seules leur donnent leur pleine signification. (V. O., 2).

É dessa forma que, na especificação das competências a adquirir pelo aluno, privilegia-se o aspecto acional em complementação ao comunicacional, partindo daquele até se chegar a este, com características claramente designadas em termos coletivos e não individuais. Leva-se em conta o estar-no-mundo do aprendiz e de suas interações com o mundo que o cerca. Aprender torna-se então um ato social, a comunicação advinda desse aprendizado é consequência lógica desse ato. A ideia do trabalho em grupo e, não somente em pares, parece ser a lógica que permeia as atividades propostas no presente manual. Os textos de apoio sustentam esta perspectiva na nomeação das tarefas e na abordagem do grupo: as instruções referem-se à “nós” e não a “vós” ou “tu”, sugerindo a natureza coletiva do trabalho que constituirá a base do método utilizado. As competências enunciadas indicam claramente a suposição de que o aluno será capaz de realizar uma ação concreta e determinada em língua estrangeira ao fim de cada unidade.

Assiste-se, pois, a rupturas categoriais de pessoa de que fala Rastier (2009), porém num nível superior; não importa aqui o tu, individuo, mas o grupo a que pertence, com as alteridades que lhe são peculiares. É a partir desse variado extrato que se constitui a apreensão e a leitura de uma realidade antropológica comum, pragmática, ligada ao *hic et nunc* da situação de enunciação. Na experiência da alteridade, a culturalização do aprendiz se faz em primeiro lugar na expressão de uma experiência limitada à situação de enunciação. É na tensão dialética entre duas ou mais culturas contrárias (linguísticas ou materiais) que a especificidade e a diversidade da língua-alvo vai despontar.

Como dito acima, o método centra-se, sobretudo, no grupo, ao invés de preocupar-se com o indivíduo tão somente. O “nós” não é utilizado aleatoriamente; ao invés da preocupação com o individuo em situação comunicativa, é o grupo em perspectiva acional que prima, com o intuito de formar atores sociais em primeiro lugar. Encontra-se, pois, ao

lado de atividades individuais e inter-individuais (por pares), tarefas em grupos variados, de três pessoas ou até mesmo do grupo como um todo. Privilegia-se, assim, um espaço à parte, entre o que Rastier denomina a zona identitária e zona proximal – com a construção de um extrato comum ao grupo, em detrimento da zona distal. O trabalho em grupo constitui por si só uma vantagem na medida em que os alunos-atores sociais interferem e impulsionam, por meio de seus conhecimentos culturais e linguísticos diversificados, a aprendizagem da língua estrangeira.

Considerados como atores sociais em todo o processo de ensino-aprendizagem pelo Quando europeu comum, esse papel é exercido por eles tanto na enunciação das competências a serem adquiridas ao final de cada unidade, mas também relativamente à aprendizagem de conteúdos linguísticos desta. E, ao invés de ser um mero repetidor, que “pagagueia” incansavelmente o que lhe foi ensinado sem refletir sobre as suas pertinências e necessidade, o aluno passa a aprender o francês com fins acionais pré-determinados. O aprendiz é, pois colocado no alvo do ensino-aprendizagem, não mais agindo como “cópia conforme o original”, mas guardando a sua alteridade. Ao invés de simular ser um ator cuja língua materna é a que lhe é estrangeira, o aluno toma consciência de que ele fala como um estrangeiro, que a prática da língua é necessária para a sua apreensão, e que por isso ele se sujeita a falá-lo em sala de aula. Esta prática o ajudará a consolidar os seus conhecimentos. Passa-se assim de uma visão de simulação à uma convenção, culminando no conhecido “contrato pedagógico”, passado de maneira implícita entre professor e alunos no início das aulas.

Este novo aprendiz – ator social de sua nova prática pedagógica adquire assim uma competência informacional. A comunicação deixa lugar à informação, o que sugere que o aluno já tenha tomado consciência da necessidade de informação num mundo guiado pelas novas tecnologias, que ele aprenda separar as boas das inúteis e que possa também preencher as lacunas deixadas pela falta delas num campo dado. Para tal, *Version Originale* apresenta praticas pedagógicas ativas, além de privilegiar também o aspecto contextual e de formatação do livro, como veremos numa próxima ocasião. O aprendiz é desde a primeira lição levado a adotar um pensamento reflexivo, com praticas pedagógicas acionais, partindo de uma aprendizagem construtiva (a criação de cartazes a serem afixados em classe a partir

do que foi aprendido em sala) que sustenta a prática de controle da informação tanto quanto é sustentado por ela.

Entra em jogo a auto-sócio-construção do saber como nova prática nesse campo de estudo. A curiosidade intelectual é assim incitada e encorajada. Graças às atividades de tratamento da informação, propicia-se a adaptação das práticas pedagógicas às necessidades de cada grupo. A segunda etapa consiste em expor o material confeccionado à classe, afixando-o a um mural, com a sugestão final, que consiste a completar os trabalhos à medida que o aprendizado avança. Esta última etapa corresponde às ações relativas à informação: preservação e atualização das mesmas, com fins coletivos.

A cultura do aprendiz em correlação com a cultura da língua-alvo sempre constituiu um ponto de partida para o ensino de língua estrangeira. A partir da perspectiva acional, além das representações que se fazem da língua estrangeira em aprendizado, cria-se em sala de aula uma cultura comum de ensino-aprendizagem, na qual entram concepções partilhadas entre o grupo e o professor das noções de aprender e ensinar. Não se trata mais de um trabalho ativo da parte de um (o professor) e de uma aceitação passiva pelos outros (os alunos), mas antes de um sistema de trocas, em que ensinar e aprender se invertem num jogo de complementações e de interações ao longo do curso. O ator social em que se tornou o aprendiz traz para a sala de aula sua língua-cultura e apreende por meio de seus conhecimentos partilhados com os outros aprendizes e com o professor a língua-cultura alvo. Essa perspectiva intercultural, que parte-se do universo do aluno para atingir a língua-alvo, vê-se inclusive na troca de vocabulário da língua materna de cada um dos atores sociais pelo léxico do francês.

O interesse e a curiosidade incitados por línguas estrangeiras diversas em contato cria uma dinâmica potente e rica em resultados. Leva-se em conta o universo coletivo intercultural, multilíngue e procura-se um denominador comum na aprendizagem coletiva. Parte-se de uma semiótica das culturas para se chegar a uma semiótica interpretativa, o saber específico fazendo parte integrante de uma diversidade dada, advinda da alteridade cultural e linguística dos membros do grupo. Fruto da tensão resultante entre a alteridade e o saber intuitivo específico, este saber integra então o saber compartilhado sobre o mundo.

Nota-se inclusive que *Version Originale* coloca em pauta a diversidade em todos os níveis tanto da sua própria matriz cultural e étnica que a dos aprendizes da FLE. A cultura

da aprendizagem é estreitamente ligada ao multilinguismo e à diversidade cultural dos alunos, deixando para trás bloqueios em nível de atitudes e comportamentos de certos professores e/o métodos, que predispunham a tratar os alunos enquanto simples usuários da língua-informação, como clientes potenciais, mas não como seres humanos completos e formados. O que podia ocasionar, na busca de informações linguísticas de que precisavam, certa falta de respeito pela bagagem que trazem consigo os aprendizes. Como resultado, estas atitudes reforçam sentimentos de desmotivação e de bloqueio de sua parte em situação de aprendizagem.

Na era da internet e de tantos aparelhos manuais sem fio, nossa maneira de transmitir conhecimentos, de tratar a imensa variedade e quantidade de material de que dispomos, imagens, gravações de voz, vídeos, que depois de criado pode ser transmitido, consultado e estocado, coloca-nos na situação de eternos remanejadores de conhecimentos. Estamos sempre às voltas com a circulação de informações e nada – ou quase nada – possui uma versão única e imutável. Isso exige de nós, estudiosos da língua, como dos alunos quando da aprendizagem de uma língua estrangeira, um trabalho considerável. Não é suficiente trabalhar mais, é necessário trabalhar de maneira inteligente. Levando-se em conta todas as especificidades de *Version Originale*, apesar de vestígios de algum ranço etnocêntrico na transcodificação cultural, a concepção inovadora deste método o coloca no caminho a seguir doravante.

BIBLIOGRAFIA:

DENIER, Monique et al. *Version Originale. Méthode de français*, vol 1, Ed. Difusión Français Langue Etrangère/ Maison des Langues, Barcelone, 2009.

RASTIER, François. « Tem a linguagem uma origem ?, *Revista Brasileira de Psicanálise*, Volume 43, n. 1, 105-117 · 2009.

« L'action et le sens », *Journal des anthropologues* [En ligne], 85-86 | 2001, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 28 janvier 2015. URL : <http://jda.revues.org/2941>.

RELAÇÕES ENTRE SEMIÓTICA E ANTROPOLOGIA: ESTUDO DE UMA NARRATIVA MÍTICA INDÍGENA

Maria Luceli Faria BATISTOTE
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

marialucelifaria@gmail.com

Introdução

Desde suas formulações iniciais, a semiótica discursiva tem estabelecido um diálogo com a antropologia e, em face dessa relação, neste artigo, apresentamos um estudo da narrativa mítica do povo Paresí “A origem do mundo”.

Para analisar os recortes selecionados, utilizam-se conceitos do nível discursivo do percurso gerativo de sentido, especificamente, a oposição temático-figurativa, atentando para as figuras responsáveis pelo revestimento de temas vinculados à problemática da origem do mundo e de seu povoamento. Busca-se, também, associar esses tópicos da semântica discursiva às categorias de pessoa, espaço e tempo, abordadas em sua sintaxe, a partir de proposições de François Rastier, em estudo que discute as relações entre a semiótica e a antropologia, contemplando as noções das zonas identitária, proximal e distal, a partir das quais o indivíduo constrói relações de sentido.

1. Apontamentos históricos

De toda a área do município de Tangará da Serra, localizado no Estado de Mato Grosso, região Centro-Oeste do Brasil, mais de quarenta por cento das terras são destinadas a três reservas indígenas do povo Paresí: Estivadinho, Formoso e Paresí, nas quais habitam cerca de mil pessoas.

Segundo Siqueira (1990, *apud* PAES 2002, p.24), os primeiros relatos de contato com os Paresi datam de 1718, feitos por Antônio Pires de Campos, um bandeirante que capturava índios. Com a descoberta das minas de ouro e diamante, no ano de 1718, o peamento de índios para venda como escravos foi substituído pela captura para trabalho escravo na extração dos minérios ou como guias do homem branco pelos sertões em busca

de novas minas, atividade que não durou muito tempo, porém o suficiente para a ocupação dos territórios desbravados que garantiam a posse lusitana. Esse processo levou ao extermínio de vários grupos indígenas na luta pela defesa de seu território.

Já no século XIX, com o esgotamento do minério, a extração vegetal passou a despertar a atenção de autoridades brasileiras interessadas na manutenção da economia interna. A utilização do látex na manufatura dos utensílios despertou a atenção do Diretor Geral dos Índios, Antônio Luis Brandão, que informou sobre essa atividade ao Presidente da Província de Mato Grosso. A área habitada pelos *Haliti*³ tornou-se muito importante por dois motivos: em primeiro lugar, por ser rica em seringais e mangabeiras, das quais se extraía o látex, e, ainda, abundante em poaia, um arbusto cuja raiz continha propriedades medicinais; em segundo lugar, pelo caráter divisor das águas formadoras das bacias Platina e Amazônica, aproveitadas para o escoamento daqueles dois produtos. A poaia era o que representava a possibilidade de um novo impulso econômico por meio da exportação à Europa, onde era aproveitada pela indústria farmacêutica para o tratamento da diarreia.

A extração do látex e da poaia trouxe à região, no início do século XX, inúmeros extrativistas, os quais se utilizavam da mão de obra barata dos Paresí, além de os roubarem e violentarem suas mulheres. Como se isso não bastasse, acabavam por trazer muitas doenças, como a malária e a gripe, que levaram à morte muitos índios.

Tal situação de contato acabou dizimando um grande número de pessoas dessa nação, chegando a extinguir aldeias inteiras. Em meio a esse contexto, ocorreu a chegada do Marechal Cândido Mariano Rondon à terra Paresí, procurando amenizar a situação de exploração e violência contra os índios, estabelecendo seu território e protegendo-os, com os homens do exército, contra o ataque de extrativistas vegetais. Cândido Mariano Rondon foi nomeado, em 1910, chefe do SPI – Serviço de Proteção ao Índio, cujo objetivo era amparar, proteger e salvar os índios, considerando-os incapazes e indefesos, necessitando de tutela desse organismo governamental para subsistência e sobrevivência diante do processo de expansão da sociedade civil. Esse órgão foi extinto em 1967, em decorrência de um grande número de denúncias de desvio de verbas, corrupção, venda ilegal de terras indígenas e outras contravenções.

³ Haliti é a denominação que o próprio grupo indígena se atribui.

Nesse mesmo ano, o Governo Federal instituiu a FUNAI⁴, com o objetivo de deliberar especificamente sobre questões indígenas. A partir de 27 de outubro de 1999, a assistência de saúde indígena ficou sob a responsabilidade da Funasa⁵ que, em convênio com o Instituto Trópicos, executou o Plano Distrital de Saúde Indígena, abrangendo as terras Paresí.

Segundo Fernandes (1993, p. 57), o grupo Paresí integra o tronco ARUAK, falando a língua Paresí e tendo algumas nuances conforme os subgrupos: *Kaxiniti*, *Warére*, *Kawáli*, *Kozárini* e *Wáimare*. As situações desastrosas do contato com os não índios deixaram marcas incalculáveis no grupo Paresí. Atualmente, sobrevivem basicamente dois dos cinco subgrupos, os Kozárini e os Wáimare, que estão distribuídos pelas planícies do Chapadão dos Paresis na Área Indígena Paresí.

Efetuada a breve contextualização em torno do povo Paresí, ainda que o exercício analítico do texto elabore-se a partir de determinadas passagens, julgamos oportuno partilhar, na íntegra, com o leitor, a narrativa mítica dos Paresí “A origem do mundo”, compilada pelo antropólogo Pereira (1986), na próxima seção.

2. O Mito de Origem do Mundo

No princípio, existiam somente os entes superiores: Toakayhoré, Enoharé zukayrisé, Mololo e Aviaka; os homens de cima: Miore, Niere, Maxalá: xalá, Yere, Zalukakawayteré e Yánare, de cabelo branco; a gente da água; a grande maioria das estrelas; as águas Anóymay winã, Onekotazarezã, um montinho de terra. Miore fez um buraco no montinho de terra, entrou dentro, levantou e saiu carregando. O montinho de terra ia crescendo e ficando a terra de hoje. Miore encontrou o céu. Daí para diante eram só nuvens brancas. Ali ficou um lugar bem limpo na terra, que Miore ia fazendo. Chamou aquele lugar de Enotaykané. Voltou e tomou outra direção. Encontrou as duas águas Anóymay winã e Onekotazarezã. A terra encostou nessas águas e ali ficou o fim da terra. Miore voltou e tomou outra direção. Passou por um lugar e viu que ali a terra ficou ruim e não ia produzir nada. Chamou aquele lugar de Olaló. Continuou andando. Chegou a outro lugar e ali ficou também outro fim de terra.

⁴ FUNAI – Fundação Nacional do Índio – órgão governamental de esfera federal encarregado de gerenciar questões indígenas nas mais diversas ordens.

⁵ Fundação Nacional de Saúde.

Amarrou o ponto de um fio numa laje de pedra de cima, para não deixar a Terra cair.

Depois os homens de cima subiram para Énore. As árvores foram aparecendo na Terra. A friagem e o vento começaram a soprar na terra, vindo de um lugar de cima.

Os homens de cima desceram de novo à terra, e agora perguntaram a Miore:

-Como vamos chamar a Terra?

-Vamos chamar de Sákore kosé wéteko.

-E as árvores, como vamos chamar?

Miore foi dando nomes a todas as árvores, primeiro as pequenas, depois as grandes.

Os homens de cima subiram de novo para Énore. Voltaram outra vez à Terra. Agora encarregaram Yánare de cuidar da Terra. Yánare fez as pedras. Miore pegou um pouco de barro, amassou e deu forma comprida. O barro virou homem. Esse homem pegou no pulso de Miore e perguntou:

-O que eu sou de vocês?

-Você é nosso companheiro. E você onde vai ficar?

-Lá em cima com Énore. E você como vai chamar o lugar de Énore?

-Vou chamar de Kokóyniã wéteko.

Os companheiros de Miore agora perguntaram:

-Miore, como vai ser o nome da gente da água?

-Pois é, como essa gente vai ficar tomando conta da água, vai ficar com esse nome mesmo, de gente da água.

O homem-da-água, Enezaré, pegou um macuco-cinzento, já cozido, da mulher-da-água, Enezayró. Nessa hora, Miore jogou terra de lá de cima no braço de Enezaré. Aquela terra virou um cardeal. O cardeal sentou, cagou e mijou nas costas de Enazaré e disse:

-Agora eu vou dar os lugares para vocês, gente da água, morar.

No rio Juruena, mostrou os lugares Kaloaloheté wéteko, Kesehekoré e Talonareheté. No rio Papagaio, os lugares Konohekwã, Zaré:Zaré, Zoré:Zoré e o morro vermelho. Voltou ao rio Juruena e mostrou os lugares Meró: meroné, Matalotawsé e Toretawsé.

O cardeal subiu e virou a grande árvore de cima. As folhas pequenas da grande árvore de cima caíram e viraram lambari; as médias, piava; as grandes traíra.

Antes de existir a grande árvore de cima, Miore não comia nada. Agora come assim: coloca umas folhas da grande árvore de cima numa espécie de prato, pinga nas folhas a água do coquinho do indaiazinho-do-campo, mistura tudo com um pouquinho de beiju e come com uma colherzinha de osso. Depois deixa o coquinho do indaiazinho-do-campo criar água de novo.

Agora a batata da perna de Miore foi crescendo até ficar estofada. Miore foi cortando a batata da perna e foram nascendo o gafanhotozinho-amarelo, o gafanhoto, o gafanhoto, o

saltão-verde, a esperança, o grilo, grilo-toupeira, a caçunanga, o marimbondo-chapéu, a surucucu, a cascavel e, por fim, a boipeva.

Miore foi à beira do mato, continuou cortando a batata da perna e foram nascendo a cobra-preta, o apiacá-preto, o toco e o homem-da-água cobra.

A batata da perna de Miore ficou estofada de novo. Miore foi à beira do rio, cortou a batata da perna e nasceu a sucuri.

Zalukakawayteré, parente de Miore, chegou à beira do rio e perguntou:

-Miore, por que você está triste?

-Porque estou pensando em fazer nascer mais filhos.

-Então faça nascer a maracanã-verde, para fazer ninho no cupinzeiro, comer coco e buriti, servir de brincadeira para as crianças e cantar: thé...thé...

Miore cortou a batata da perna e nasceu a maracanã-verde. Ela sentou no talo de buriti e foi lambendo o bico até ficar branco.

Zalukakwayteré disse para Miore:

-Agora faça nascer a arara, para comer coco de buriti também.

Miore cortou a batata da perna de novo e nasceu a arara. Ela sentou num pé de buriti e começou a comer os cocos de buriti. Lambeu o bico e o bico ficou preto embaixo e branco em cima.

Zalukawayteré perguntou ainda a Miore:

-E agora, o que você vai fazer nascer?

-O que você acha?

-Faça nascer a formiga-de-fogo.

Miore foi à várzea, cortou mais uma vez a barriga da perna e nasceu a formiga-de-fogo.

-E agora o que faço nascer? perguntou Miore.

-Faça nascer uma cobra-cipó-verde.

Miore cortou a batata da perna e nasceu uma cobra-cipó-verde. Miore perguntou:

-E agora?

-Faça nascer a sarará.

Miore cortou e nasceu a sarará.

Depois Miore foi fazendo nascer, sempre do mesmo jeito, a jandainha-da-mata, o periquito-vermelho, a ararinha-maracanã e outra arara.

A batata da perna de Miore estofou mais uma vez. Miore cortou e nasceu outra cobra-cipó-verde diferente, a cobra-de-duas-cabeças, a jibóia.

Estofou de novo. Miore cortou e nasceram o apiacá-amarelo, o apiacá-cacunda-de-ouro, o escorpião, uma aranhazinha venenosa, uma taturana cabeluda, outra taturana diferente e mais outra ainda diferente.

A batata da perna de Miore tornou a estofar. Miore cortou e nasceram a formiga-de-novato, os homens-da-água Tarekoloré e Káyri, o feixe de sapé, uma cobra-dormideira, outra cobra-dormideira diferente, uma jararaca, o homem-da-água Matihokoloré, com os cabelos cobrindo o rosto. Depois foi a vez de nascer do mesmo jeito a lacraia-grande e a lacraia-pequena.

A batata da perna de Miore ficou estofada de novo. Miore cortou e nasceu um arbusto. Continuou nascendo assim também a jabuticaba-de-cipó, um capim-da-várzea, a jararacuçu, a cobra-coral.

A batata da perna de Miore ficou estofada mais uma vez. Miore cortou e nasceram o tapir, a anta, a onça, o lobão, o jacaré, uma pessoa como o vento. Essa pessoa perguntou:

-Como eu vou me chamar?

-Você vai se chamar Ahózay.

-De que coisa nós vamos fazer pente?

-Das lasquinhas da palmeirinha de cima.

A batata da perna de Miore estofou de novo. Miore cortou e nasceu o homem de cima Zohoyawkularé, que nunca vai morrer.

Agora Miore fez, mas como quem faz um enfeite, a pomba, a batuíra, a cabeça-seca e a garça-pequena.

De novo a batata da perna de Miore ficou estofada. Miore cortou e nasceu o taquaruçu-do-seco, para a gente da água fazer as suas flautas-secretas.

No fim, Miore disse:

-Todos os animais venenosos, que nasceram, vão ser guardas das flautas-secretas.

A gente da água pegou os taquaruçus-do-seco, que nasceram, e levou para o fundo da água e fez tudo quanto era espécie de flauta-secreta. Depois tocou e dançou. O chefe da gente da água, Kalaytewé, cantou assim:

O terreiro de areia, escorregadio, no fundo das águas, é o meu terreiro.

2. Relações entre teorias

Na sequência, apresentam-se considerações que buscam descrever as estruturas discursivas do percurso gerativo de sentido, nas quais se sustentam a ideologia e os sistemas de valores socioculturais indígenas e, por consequência, brasileiros, para, depois, articulá-las às proposições de François Rastier no que se refere às zonas identitária, proximal e distal.

Para a semiótica francesa, no nível discursivo, a organização narrativa torna-se discurso graças aos procedimentos de debreagem e embreagem actancial, temporal e espacial da sintaxe discursiva, bem como por meio da semântica discursiva, graças aos procedimentos de tematização e figurativização responsáveis pelo investimento e concretização dos valores disseminados no nível narrativo.

No mito de origem do mundo, enuncia-se em terceira pessoa: “Miore fez um buraco no montinho de terra, entrou dentro, levantou e saiu carregando”; “Voltou e tomou outra direção”; “Encontrou as duas águas”; “Miore foi à beira do mato”; “Miore cortou a batata da perna de novo e nasceu a arara”. Nessa debreagem enunciva, a projeção da categoria de pessoa incide sobre o *ele*, a de tempo marca o tempo do *então* e a do espaço é a do *lá*, o que produz um efeito de sentido de objetividade e distanciamento da enunciação, garantindo a perenidade do conteúdo que o discurso veicula.

Nesse sentido, ao se considerar a presença de formas verbais na narrativa, verifica-se que o relato mítico apresenta: a) o pretérito perfeito para indicar o desenrolar dos acontecimentos na sucessão narrativa, sinalizando as mudanças de topos e as transformações do Sujeito (no nível narrativo), aspectualizando, portanto a categoria pontual - “Miore fez um buraco num montinho de terra.”, “Voltou e tomou outra direção.”, “Chamou aquele lugar de Olaló.”; b) pretérito imperfeito, aplicado aos momentos em que se descrevem ações habituais, cotidianas, tanto as anteriores ao tempo instaurado como as em concomitância, assumindo um aspecto mais durativo do tempo - “No princípio, existiam somente os entes superiores.”, “O montinho de terra ia crescendo.”, “Daí para diante eram só nuvens brancas.”; c) presente, nos discursos diretos e nas expressões de ‘verdade geral’ - “- O que eu sou de vocês?”, “- Você é nosso companheiro.”, “- Como vamos chamar a Terra?”, “- Vamos chamar de Sákore Kosé wéteko.”.

Quando se emprega o tempo presente como uma ‘verdade geral’, tem-se a intenção de expressar um “saber determinado cujo valor de verdade é dado como permanente graças à forma verbal do presente”, tornando-se, dessa forma, um recurso do fazer persuasivo do Sujeito-Enunciador sobre o fazer interpretativo do Enunciatário, dando-lhe “uma chave de interpretação” (COURTÉS, 1991, p.264). O presente omnitemporal ou gnômico é utilizado para enunciar “verdades eternas ou que se pretende como tais” (FIORIN, 2004, p. 169). Na

narrativa mítica, produz o efeito de atemporalidade ou de eternidade, criando a ilusão de verdade geral e atemporal.

Encontram-se, ainda, no texto as debreagens internas, ou seja, de 2º grau que são responsáveis pela produção de simulacros de diálogos, conforme se verifica a seguir:

“Os homens de cima desceram de novo a terra, e agora perguntaram a Miore:

- Como vamos chamar a Terra?
- Vamos chamar de Sákore Kosé wéteko.
- E as árvores, como vamos chamar?”

A debreagem de 2º grau cria a unidade discursiva denominada discurso direto e produz um efeito de sentido de verdade, de autenticidade da enunciação. Com efeito, o discurso direto proporciona ao enunciatário a ilusão de estar ouvindo o outro, ou seja, suas ‘verdadeiras’ palavras.

Considerando-se que os espaços se tornam significativos à medida que se articulam aos atores, a ancoragem espacial dessa narrativa mítica ocorre essencialmente em três *topoi*, conforme demonstrado na figura 1:

Mundo celeste “sobrenatural”	<i>“No princípio, existiam somente os entes superiores (...).”</i>
Mundo terreno “natural”	<i>“As árvores foram aparecendo na Terra”.</i>
Mundo subterrâneo “aquático”	<i>“(...)e levou para o fundo da água e fez tudo quanto era espécie de flauta-secreta.”</i>

Figura 1 – Quadro de topoi

Tomando como modelo o esquema proposto por Nascimento & Abriata (texto inédito), a partir de Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica* (s/d), ao analisar a novela *Um Copo de Cólera* (1992) de Raduan Nassar, apresentamos, na figura 2, um esquema da configuração do espaço no *Mito de Origem do Mundo*:

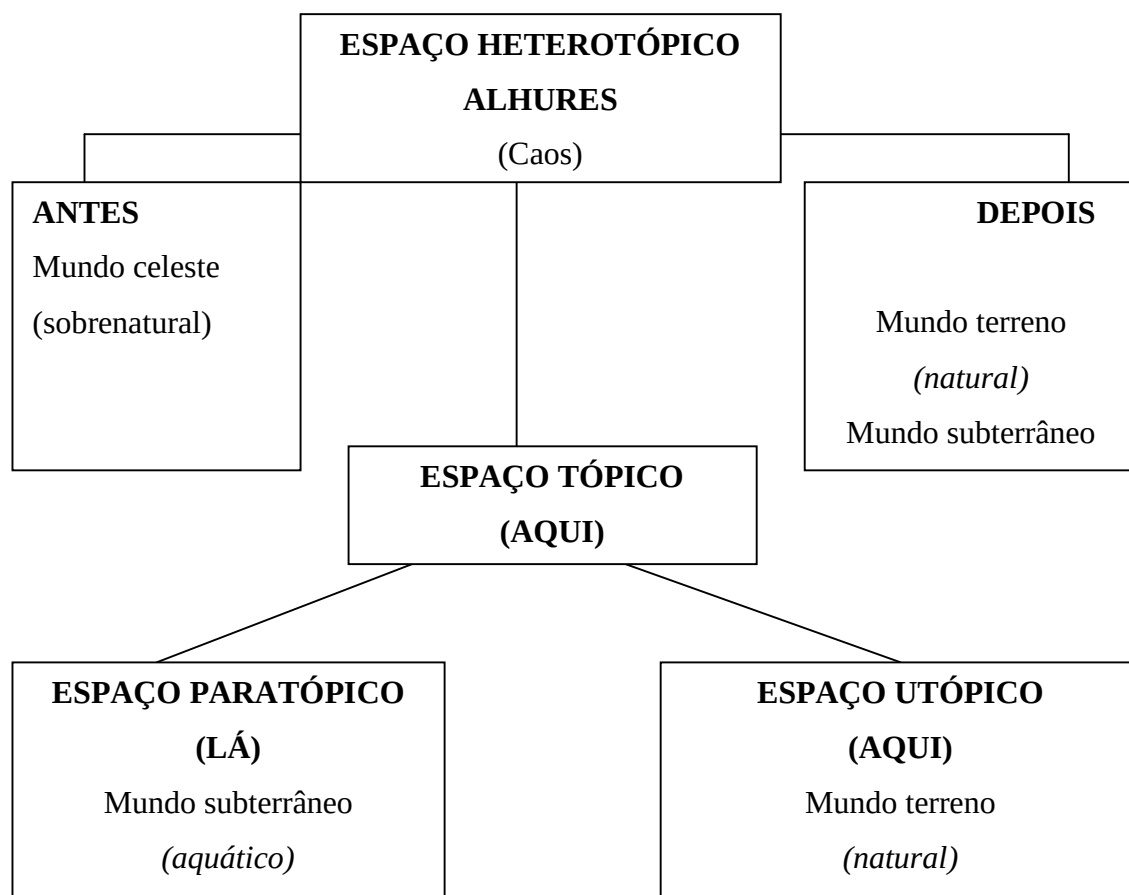


Figura 2 – Configuração do espaço

A narrativa se inicia apresentando o espaço heterotópico, o mundo celeste, onde Miore (o homem de cima) se encontrava. Já no primeiro parágrafo, configura-se o deslocamento necessário do ator/sujeito, deixando seu *topos*⁶ inicial, para que possa exercer a transformação.

O “montinho de terra” possibilita a conjunção espacial do Sujeito com o seu Objeto de valor, à medida que vai “crescendo e ficando a terra de hoje”. É esse espaço denominado tópico, espaço de referência, lugar das *performances* e competências, que permite a Miore fazer “nascer” todos os seres.

Segundo Greimas e Courtès (s/d, p.464),

⁶ O termo *topos* é utilizado para designar a ancoragem espacial. O sujeito/ator precisa deixar seu *topos* inicial e deslocar-se por diferentes espaços - e vivências – para que possam ocorrer, no nível narrativo, os enunciados de transformação.

[...] tendo-se em conta que um dado programa se define como uma transformação situada entre dois estados narrativos estáveis, pode-se considerar como espaço tópico o lugar onde se manifesta sintaxicamente essa transformação e como espaço heterotópico os lugares que o englobam, precedendo-o ou seguindo-o. Uma articulação do espaço tópico distinguirá eventualmente espaço utópico (lugar onde se efetuam as performances) e o espaço paratópico (lugar reservado à aquisição das competências).

O mundo sobrenatural é o *topos* inicial do ator/Sujeito Miores, já que nele se ancora seu estado inicial, embora o espaço onde ele obterá a sanção de seu desempenho, seja o *topos* mundo terreno “natural”, configurando-se assim seu enunciado de estado final.

Nesses *topoi* aparecem, figurativizados, conforme figura 3, os seguintes temas:

Temas	Figuras
Superioridade	“No princípio existiam somente os entes superiores (...)”
Organização	“Ali ficou um lugar bem limpo na terra que Miores ia fazendo”
Nascimento	“Miores foi cortando a batata da perna e foram nascendo o gafanhotozinho-amarelo (...)”
Divindade	“Miores cortou e nasceu o homem de cima Zohoyawkilaré, que nunca vai morrer ”
Perigo	“Todos os animais venenosos que nasceram vão ser guardas das flautas-secretas”

Figura 3 – Quadro de temas e figuras

Na situação inicial da narrativa, o tema da superioridade se manifesta por meio das figuras dos entes superiores dispostas pelo espaço heterotópico – o mundo celeste. A terra configura-se como um espaço tópico, caracterizado pelos temas da organização, do nascimento, da divindade e do perigo. O tema da organização é figurativizado pelo sujeito

Miore ao “fazer a terra” e ali “ficar um lugar bem limpo”. Ainda, o sujeito Miore figurativiza, também, o tema do nascimento quando ao “cortar a batata da perna”, os seres “foram nascendo” e o tema da divindade quando cortou a batata da perna e “nasceu o homem de cima”, aquele “que nunca vai morrer”. Pode-se considerar, nesse trecho, um diálogo com a figura de Jesus – ente divino e humano – como se apresenta no discurso bíblico. A passagem do espaço celeste, heterotópico, para o espaço terreno, tópico, constitui Miore em sujeito pragmático, modalizado pelo fazer. É nos subcomponentes do espaço tópico, o espaço paratópico e o espaço utópico, que se manifesta o tema do perigo, figurativizado por “todos os animais venenosos”.

Das observações sobre elementos do nível discursivo, em sua relação com os do narrativo, verifica-se a construção dos sentidos da narrativa, os quais gravitam em torno da busca da objetividade, de conferir ao relato um valor de constância, sustentando-se em temas gerais vinculados a algumas das grandes questões de que se ocupa o homem, entre as quais se destacam a vida, o nascimento e a divindade.

Em artigo no qual visa a retomar discussões tendo como núcleo a relação entre a linguística e a antropologia, Rastier, desde a introdução, explicita que o objeto de seu interesse em tal estudo encontra-se vinculado ao programa de trabalho de linguistas como Saussure e Hjelmslev, segundo o qual “a semiótica geral relaciona as propriedades gerais das línguas às propriedades de outros sistemas de signos e de formações culturais que Cassirer nomeava de formas simbólicas” (RASTIER, 2002, p. 46).

Seguindo essa orientação, o semioticista francês, preocupado com a construção dos sentidos, para o homem, nos diversos discursos que o circundam, recupera, dos estudos antropológicos, a noção de *zonas*, espaços caracterizados por propriedades mais amplas, nos quais se constituem relações de significação. Rastier destaca três zonas: a identitária, a proximal e a distal, sendo que, a cada uma delas, segundo o autor, considerando o repertório das línguas naturais, relacionam-se índices de pessoa, tempo, espaço e modo.

Nesse sentido, a zona identitária é a esfera do *eu* e do *nós* (pessoa), do *agora* (tempo), do *aqui* (espaço) e do *certo* (modo); a proximal, a do *tu* e do *vós*, do *recente*, do *lá* e do *provável*; a distal, a do *ele* e do *isso*, do *passado* e do *futuro*, do *alhures* e do *possível* e do *irreal*. Além disso, acrescenta Rastier que as zonas podem ser divididas em dois grupos: a identitária e a proximal correspondem a mundo da evidência, e a distal, a um mundo da

ausência; em razão disso, a zona distal torna-se de grande importância para o mundo das significações humanas, pois é, por meio dela, que se torna possível ao homem falar daquilo que, embora não se constitua como presença “física” para ele, pode constituir-se como realizado a partir do discurso.

Se voltarmos à abordagem da narrativa sobre a origem do mundo construída pelos índios Paresí, tendo em mente as proposições de Rastier em torno da noção de zonas, e observarmos os elementos linguísticos que foram destacados quando das considerações que efetuamos sobre o nível discursivo, verificamos que eles vão ao encontro de tais observações.

A exemplo de outras narrativas míticas, colhidas de culturas bastante distintas, a dos Paresí situa os acontecimentos em um passado distante (no princípio), colocando em cena outros sujeitos (Mioré, os entes superiores), em espaços do além (de cima), construindo, pelo discurso, um mundo que, paradoxalmente, oscila do irreal ao possível, posto que, onde faltam explicações para as “coisas do mundo”, o relato, ainda que contenha certos trechos marcados por certo quê de *nonsense*, estabelece uma explicação para o que não se sabe, a fim de instaurar, pelo menos, um pouco de ordem no caos, tornando o mundo inteligível para os homens.

Palavras finais

Embora relegado a um segundo plano na atualidade, o instrumental básico da semiótica dita padrão, o percurso gerativo de sentido, ainda fornece ferramentas importantes para o trabalho do analista. De certo modo, essa petição de princípio esteve na origem da formulação deste artigo, no qual se analisou uma narrativa mítica dos índios Paresí, observando-se alguns elementos narrativos e discursivos do texto.

Aos conceitos extraídos da seara semiótica, acrescentaram-se observações pontuais de Rastier em torno das zonas identitária, próxima e distal, com o objetivo de verificar sua pertinência no que diz respeito a elementos específicos que as configuram como espaços de constituição das relações de sentido para o homem.

Essa junção possibilitou observar, na narrativa “A origem do mundo”, as figuras e os temas que apontam para a concepção de mundo dos índios Paresí e, ainda, a forma como

importantes valores discursivos são marcados pela construção linguística do relato analisado.

Referências

- COURTÉS, Joseph. *Analyse Sémiotique du Discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette, 1991.
- FERNANDES, Joana. *Índio – esse nosso desconhecido*. Cuiabá: Editora da UFMT, 1993.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoas, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- NASCIMENTO, Edna & ABRIATA, Vera. *Construção do espaço e estados d'alma em Um Copo de Cólera*, 2008. (texto inédito)
- PAES, M. H. R. *Na fronteira: os atuais dilemas da escola indígena em aldeias Paresi de Tangará da Serra-MT, num olhar dos estudos culturais*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. Dissertação de Mestrado.
- PEREIRA, Adalberto Holanda. *O pensamento mítico do Paresí*. São Leopoldo: UNISINOS - Instituto Anchieta de Pesquisas (Pesquisas Antropológicas, 41), 1986.
- RASTIER, François. *Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures*. In : RASTIER, François et BOUQUET, Simon (org.). *Une introduction aux sciences de la culture*. Paris : PUF, 2002.

TSUNAMI EM FOCO: APROPRIAÇÕES MIDIÁTICAS DA TRAGÉDIA DE 2004⁷

Ingrid Gomes (UFU),
ingridgomessp@yahoo.com.br⁸

Sandra Sueli Garcia de Sousa (UFU), sandragarc@gmail.com⁹

1. Introdução

Espectadores de si mesmos, turistas do íntimo, eles não saberiam imputar à nostalgia ou às fantasias da memória as mudanças que atestam objetivamente o espaço no qual eles continuam a viver e que não é mais o local no qual viviam (AUGÉ, 1994, p.54).

As ondas gigantescas tsunamis abarcaram no sul e leste da Ásia, destruindo tudo que se deparavam, causando uma enorme tragédia de escala mundial no final de 2004. O acontecimento foi transmitido em rede mundial pela maioria dos noticiários e emissoras. Mesmo no Brasil essa tragédia estava bem perto, fazendo as pessoas se comoverem a ajudar, por exemplo, recolhendo doações de alimentos e roupas para enviarem aos membros do outro lado do Atlântico, mais especificamente vizinhos do Índico.

A questão da lembrança dessa tragédia, quase dez anos depois, é refletir como o sul e leste da Ásia, estando tão longe geograficamente em território, puderam ter seus espaços interagindo nas casas da América, parecendo que somos vizinhos, inclusive emocionalmente. A intimidade ao pertencimento local causado pelo efeito midiático do “espetáculo comum” aproxima e naturaliza o cotidiano de pessoas e sociedades distantes.

⁷ Trabalho apresentado especialmente ao Congresso Internacional de Semiótica e Cultura, no Eixo temático: Semiótica das culturas e Ciências Sociais. Modalidade de participação: Comunicações coordenadas. Apoio para a apresentação no Semicult da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais -- Fapemig.

⁸ Jornalista, Pesquisadora e Docente. Pós-graduada em Globalização e Cultura pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, Mestre e Doutora em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Atualmente é docente em Jornalismo na Universidade Federal de Uberlândia, na Faculdade de Educação -- FAGED. Coordenadora da Agência de Notícias do curso de Jornalismo e Coordenadora do Coletivo de Cultura do Centro de Incubação de Empreendimentos Populares Solidários (Cieps). Email: ingrid@faced.ufu.br; ingridgomessp@yahoo.com.br. Link lattes: <http://lattes.cnpq.br/4695160738719008>.

⁹ Jornalista, Pesquisadora e Docente de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Teoria e Ensino da Comunicação pela Umesp. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Autora do livro “Visagem: espanto no rádio paraense”. Coordenadora da Rádio In: a rádio web do curso de Jornalismo da UFU.

Algumas questões afloram nessa reflexão. Será que é apenas a expansão do capitalismo que resultou no aumento da velocidade de tempo comprimindo a ideia de espaço? Ou serão as consequências que a globalização vem implicando no eixo histórico de território, fazendo-o diminuir, em relação à agilidade que o outro lugar, tão distante outrora, entra na sua sala de espera sem ao menos esperar pelo seu atendimento? Ou ainda seria a própria rapidez em que o tempo está se locomovendo ao longo dos processos de globalização e de expansão do capitalismo que o espaço se comprimiu, pelo fator de que se pode ir a vários lugares em questão de minutos? Este artigo traz o debate a partir de dois produtos midiáticos (filme *O Impossível* e o Programa de rádio *Visagem*) do contexto das autoras, que representam reflexões sobre os apontamentos ensaísticos.

O artigo trará o olhar dos autores Marc Auge (1994), Gustavo Lins Ribeiro (2000), Serge Gruzinski (2001) e Norval Baitello Junior (1999) para observar as representações do filme e do programa de rádio, sobre a tragédia de 2004.

2. Dinâmica do tempo e do espaço

Para o sociólogo Gustavo Lins Ribeiro ocorre hoje um “encolhimento do mundo”. Ele afirma que este é um “efeito da compressão do espaço-tempo, isto é, das aniquilações do espaço pelo tempo resultante do tremendo desenvolvimento das indústrias de transportes, comunicação e informática” (2000, p.26).

Por meio do alto empenho de capitais no avanço desenfreado do capitalismo contemporâneo as indústrias de transporte têm se desenvolvido de maneira avassaladora, sob, também, as novas regras da globalização neste setor.

Com o aumento de frotas de ônibus que possam levar moradores do interior do país para os centros, as capitais, bem como com o próprio crescimento da indústria automobilística, liberando com maior facilidade a aquisição de automóveis à sociedade, também há o aumento na locomoção de pessoas de um estado para outro através da rapidez dos aviões. Portanto, falar em crescimento da indústria de transporte é mencionar que muitas situações que envolvem tempo e espaço mudaram. Os trens viraram, em sua maioria, lembranças de uma beleza e tecnologia do passado, muitas vezes passando a ocupar espaços

turísticos. Logo, o contexto em que o “tempo de locomoção” se insere, hoje, está intrinsecamente ligado com a nova noção de espaço que pensamos.

Mesmo que seja inegável o “aniquilamento do espaço através do tempo”, há de se destacar o aspecto de experiência simbólica do encolhimento provocado pelas condições de compressão do tempo/espaço atuais. De fato, o tamanho do mundo é o mesmo. Ele “apenas” para a maioria das pessoas é apresentado e percebido como cada vez menor, sobretudo pela ação dos meios de comunicação de massa. São relativamente poucos os que experimentam, vivenciam o encolhimento, no sentido de serem agentes sociais que o impulsionam ou o sofrem diretamente. (RIBEIRO, 2000, p.41).

Tanto o programa de rádio quanto o filme, em perspectiva analítica, trazem sensações e desejos de outros tão distantes, para nosso cotidiano, pautando pensamentos, condutas e formas de interpretar e interpretar-se nesse novo mundo de encolhimento do espaço.

Em outra perspectiva, estaria aqui contida a ideia de “semiosfera” – universo de sentidos – sobre o qual se assenta o significado de narrativização, conforme explica Norval Baitello Junior (1999):

Narrativizar significou e significa para o homem atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos, vale dizer, em encadeamentos, correntes, associações de alguns ou de muitos elos signícos. Foi provavelmente este procedimento o gerador de um universo de sentidos – um universo simbólico – que a Semiótica da Cultura procura investigar. (BAITELLO JUNIOR, 1999, p. 37).

Baitello prossegue dizendo que a semiosfera:

Constitui o conjunto de informações geradas e acumuladas pelo homem ao longo dos milênios, por meio de sua capacidade imaginativa, ou seja, de narrativizar aquilo que não está explicitamente encadeado, capacidade de inventar relações, de criar textos (em qualquer linguagem disponível ao próprio homem, seja ela verbal, visual, musical, performático-gestual, olfativa). Assim, o conjunto menor destas associações, denominado “texto” constitui a unidade mínima da cultura (BAITELLO JUNIOR, 1999, p. 37).

Nesse sentido o fluxo da comunicação e também da cultura tornam-se contínuos e dinâmicos, transmitindo no ato do acontecimento suas gravações ou mesmo simulações e simulacros. É só lembrar-se dos tsunamis e de suas sensações aterrorizantes entrando em nossas casas e nos fazendo realizar algo em prol das famílias e pessoas que sobreviveram à tragédia. Isso é a nova ideia de espaço que a compressão do tempo faz-nos refletir.

Na ficção fílmica, o uso da fotografia e a intensidade dos enquadramentos do filme “O Impossível” nos transportam ao afogamento, à sensação do corpo imerso, à sensação da

procura dos seus entes e a esperança da vida. Já no programa de rádio, ouvimos o som de água, ouvimos depoimentos que nos transportam ao momento trágico vivido.

2.1 Tragédias íntimas?

O filme no original “The Impossible”, traduzido para o português “O Impossível”, traz uma história simples, conta o início das férias (do período natalino) de uma família mediana dos Estados Unidos num *resort*, na Tailândia, especificamente na região de Khao Lak. O tsunami acontece enquanto eles estão se divertindo na piscina do hotel, e as águas do Índico, avançam desenfreadamente, destruindo a cidade e a região. E o enredo se baseia na narrativa da tragédia que envolveu os locais: Indonésia, Sri Lanka, Índia, Tailândia, Madagascar, Maldivas, Malásia, Mianmar, Seicheles, Somália, Quênia, Tanzânia e Bangladesh, e matou aproximadamente 226 mil pessoas, em 26 de dezembro de 2004. À história costurou-se a sobrevivência da família, junto a outros na travessia para o hospital e entornos. A direção do filme é espanhola, e foi estreada em 2012 por dois atores renomados, Naomi Watts e Ewan McGregor, que dividem a cena de protagonistas com as crianças que atuam marcantemente.



Representar a tragédia do tsunami de 2004, como ficou conhecida no mundo, em um produto audiovisual seria de imediato algo espetacular, pelas consequências, que são

¹⁰ Disponível em: <http://bystarfilmes.blogspot.com.br/2013/05/impossivel.html>. Acessado em: 14/07/2014.

aproximadas, e, definitivamente, não abarcam o desenrolar dos efeitos humanos que trazem uma tragédia como essa, como destruição do local de vida, das identidades formadas, dos laços de pertencimento, da memória com a comunidade e cultura.

Portanto, o filme de 2012 traz à história, uma representação importante da tragédia, a lembrança. Durante o acontecimento em 2004, houve uma identificação humanizada pelas sociedades com a aproximação dos meios de comunicação, em especial a TV. Quando os mesmos meios cessaram de pautar a tragédia, pela relação que esses meios têm com o agendamento de notícias, o fato/a tragédia parou de existir no cotidiano, para a maioria das sociedades. Portanto, quando essa lembrança é revista em 2012 o “texto”, que Baitello chama de “unidade mínima da cultura”, representado no filme rememora intimamente algo que são simulações, fragmentos de simulacros, enredos esparsos e líquidos.

De acordo com esse distanciamento midiático da representação do sofrimento pela tragédia, a sociedade informada reviveu o caso em 2012, com o lançamento do olhar do filme sobre o tsunami de 2004, e os efeitos agora ganham outra “perversidade histórica”, voltamos a chorar, sofrer, mas agora não se importando com aquela comunidade como em 2004, pois entendemos que isso já passou, e partimos do pressuposto de que pelo tempo eles já devem ter se reerguido, na mesma praia, linda e turística.

O teórico Ribeiro alerta para esse encolhimento. “[...] A compressão do espaço-tempo aumenta dramaticamente a carga de informações que temos de consumir e monitorar no cotidiano” (RIBEIRO, 2000, p.37). Por meio desse aceleração do tempo a imensidão do fluxo informacional que nos é transmitida, reflete-se em razão de que o ser humano não absorve de maneira aprofundada, itens, acontecimentos, conhecimentos em completude.

Para tanto a indústria da informática em associação com a da comunicação, de maneira crescente, fazem desta intersecção aprimoramentos no que se refere a aumento de consumo (audiência) e seus retornos financeiros para ambas as indústrias.

Além da compressão do espaço que a diminuição do tempo está gerando há a problemática do novo conceito de história, proposto direta e indiretamente pela indústria da comunicação. Segundo Marc Augé,

A “aceleração” da história corresponde de fato a uma multiplicação de acontecimentos na maioria das vezes não previstos pelos economistas, historiadores ou sociólogos. A superabundância factual é que constitui problema, e não tanto os horrores do século XX (inéditos por sua amplitude, mas possibilitados pela tecnologia), nem a mudança dos esquemas intelectuais

ou as agitações políticas dos quais a história nos oferecer muitos outros exemplos. Essa superabundância que só pode ser apreciada levando-se em conta, por um lado, a superabundância da nossa informação e, por outro, as interdependências inéditas do que alguns chamam hoje de “sistema-mundo”, traz incontestavelmente um problema para os historiadores, principalmente os contemporâneos – denominação da qual a densidade factual das últimas décadas ameaça suprimir todo e qualquer significado. (1994, p.31).

Augé ainda reflete sobre a aceleração do tempo de que “[...] apenas temos o tempo de envelhecer um pouco e nosso passado já vira história, nossa história individual pertence à história” (1994, p.29).

Se os veículos não dão mais a notícia, naturaliza-se historicamente que o fato tem um desfecho, como se as histórias reais, assim como as representadas no filme “O Impossível”, finalizam-se. E, a partir de uma cultura ocidental, em que os finais costumam ser felizes, moralmente estabelecidos, os veículos de comunicação se apropriam desses elementos culturais e aguçam os mesmos na “sociedade informada”, e as nossas histórias particulares se transformam nas histórias universais, nas que, por exemplo, temos do Tsunami de 2004.

A forma de se compreender no contexto da indústria da comunicação é, em partes, também reflexo do sistema de desenvolvimento da globalização. A dinâmica desta indústria traz à luz do cotidiano mudanças permanentes sobre nossos antes conceitos de tempo, espaço e também de história. E mesmo da maneira de se viver dentro desta nova dinâmica. Como refere Marc Augé, “[...] Se a experiência distante ensinou-nos a descentrar nosso olhar, temos que tirar proveito dessa experiência. O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço” (1994, p.37).

2.2 Tsunami no rádio – um programa global

O programa Visagem nasceu na Rádio Cultura FM do Pará em 2003 e teve seu término decretado em 2010. A criação, produção, apresentação e edição do programa sempre estiveram nas mãos do escritor Guaracy Britto Júnior¹¹. Apresentado à noite, nos últimos anos, o programa ia ao ar às segundas-feiras.

¹¹ Guaracy é escritor e funcionário da TV Cultura do Pará.



O tempo do Visagem é compatível com o horário, bem de acordo com aquilo que veicula: textos que mostram situações fantásticas, do reino do absurdo, que muitas vezes levam ao inconsciente, no sentido de tocarem em profundidades a partir do devaneio, conforme Bachelard (2005, p. 130).

A noite pede o sossego, um momento de relaxamento e entrega: “À luz das velas, os poderes da visão são fortemente reduzidos: o ouvido é supersensibilizado e o ar palpita com as sutis vibrações de um estranho conto ou de uma música etérea” (Schafer, 2001, p. 94). Zumthor (1997, p. 160), por sua vez, coloca a noite em um tempo natural: “cálida de mistérios, é um tempo forte, que a maioria das civilizações considera sensível à voz humana: seja interditando seu uso, seja fazendo da noite o tempo privilegiado, ou até exclusivo, de certas performances”.

No Visagem, a contemplação tem a duração de uma hora, durante a qual o ouvinte acompanha as músicas ora mais agitadas, ora menos agitadas em conexão com o texto e a voz presentificada do narrador.

De acordo com Baitello (1999, p. 98-99), o tempo é um sistema simbólico que precisa de reiterada afirmação para funcionar. Essa afirmação ocorre “por meio da presença também reiterada de seus portadores materiais, de seus suportes, e quando estes dão sinal de esgotamento, pela sua substituição por novos suportes”. Os meios de comunicação de massa são uns dos exemplos desses portadores materiais: “atuam invariavelmente como

¹² Capa do livro “Visagem: espanto no rádio paraense”.

demarcadores do tempo de vida dos indivíduos, sincronizando suas atividades dentro de um todo maior”. O autor afirma ainda que cada cultura define seu próprio padrão de tempo.

Há culturas voltadas para textos futuros. Há aquelas que se centram no presente e seus textos. Também existem culturas que se fundam na memória e nos textos passados. [...] A sociedade midiática reúne traços preponderantes de culturas heróico-míticas e de culturas centradas no presente. Por um lado descarta a informação apenas passado o seu tempo imediato de veiculação, instaurando uma memória de tipo “curtíssimo tempo”. Por outro lado permite, no vácuo criado pela destruição do passado imediato, o ressurgimento dos fantasmas de deuses e heróis, figuras que povoam as culturas centradas no passado. Repare-se bem que as personagens heróicas presentes na mídia diária como seu principal motor não representam senão aparições devidamente recicladas (BAITELLO, 1999, p. 98-99).

No programa Visagem, nos deparamos com algumas destas figuras recicladas, das quais fala Baitello. Seres míticos da Amazônia, lendas urbanas, personagens de um mundo fantástico, visagens, gente comum tocada por um mundo sobrenatural passeiam ao longo das edições do programa, levando o ouvinte a uma memória e um texto passado. Mas encontramos também acontecimentos fora do universo amazônico. Um desses acontecimentos é a tragédia do tsunami transformada em uma edição do programa.

O programa Tsunami usou do experimentalismo na forma e conteúdo. O programa se fez por meio de instalações sonoras, com áudios tirados de programas televisivos que mostravam e discutiam a questão, num claro uso de metalinguagem.

3. Reticências

O programa de rádio começa com falas sequenciais dando a impressão de um *zapping* pela programação televisiva, sem que haja identificação dos canais de TV. Nas falas escutadas, um apresentador de telejornal fala dos preparativos para o *reveillon* do Rio de Janeiro e logo após, já em outro programa, um cientista discorre sobre a prevenção de tsunamis. Enquanto escutamos o programa, sons de piano e de água corrente tomam conta do ambiente sonoro. É o início do programa Visagem que tem como tema da edição os Tsunamis.

O Visagem de hoje fala de tsunamis. Em particular as de 2004 que devastaram várias cidades em 13 países do Oceano Índico. O Visagem também reproduz alguns testemunhos de quem presenciou a passagem das gigantescas ondas. Os relatos recolhidos da televisão e tirados de jornais e da imprensa em geral são impressionantes. O programa pondera também sobre a existência humana

cercada de água por todos os lados e se pergunta: afinal o que somos diante do quadro geral da natureza? (VISAGEM TSUNAMI)

Na sequência, o narrador do programa, Guaracy Britto Jr., insere depoimentos de sobreviventes a partir do material da imprensa. Enquanto as histórias são contadas, há a música de fundo para deixar o programa em tom mais emocional. O programa como um todo mistura jornalismo, pequenos contos e música.

O narrador tem a voz distorcida por efeito sonoro para interpretar o relato de vítimas que contam como passaram pela tragédia. Explica também a característica do fenômeno natural, ao mesmo tempo em que outros áudios são utilizados. As músicas e o som da água¹³ ajudam a dar movimento aos relatos. É um programa que reproduz o drama das pessoas que passaram pelo fato numa *bricolage* que tem a tragédia como pano de fundo. Neste momento, o mundo de sensações que o rádio proporciona se faz presente, emocionando o ouvinte com a escuta.

A presença do som da água neste caso serve para que o ouvinte “viva” a tragédia do tsunami, mesmo involuntariamente. O programa é jornalístico pois relata um acontecimento real, expondo as várias impressões divulgadas na mídia sobre o fenômeno, as vítimas e as diversas campanhas de solidariedade. O narrador surge no programa para fazer alguns comentários sobre a tragédia e para amenizar o clima com contos inspirados no acontecimento, alguns com um toque de humor:

Em Salinas, na minha casa à beira mar, eu estava só com meu jornal quando uma tsunami atingiu tudo levando a minha xícara e a mim mesmo para casa do vizinho e este pra casa de outro vizinho; que foi conosco à casa de um outro vizinho. E assim por diante com toda vizinhança, até que todos estávamos tomando café dentro de uma Kombi que engatou-se numa grande árvore cujos galhos tinham peixe no lugar de frutas. Por um momento, fez-se silêncio, aturdido, ensopado, enlatado, que logo foi interrompido por alguém que pediu açúcar, mas só tinha água e sal, então eu falei: “é melhor a gente preparar uma caldeirada, né?” (VISAGEM TSUNAMI).

O programa, em comparação ao filme, traz um panorama amplo sobre a tragédia, colocando-a em vários cenários: a tragédia em si, várias histórias de quem presenciou o fato,

¹³ A água é um elemento presente em vários programas Visagem. É interessante observar que o elemento água é carregado de simbolismo sobretudo por representar o inconsciente, podendo ter seu significado reduzido a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência, segundo o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p. 15-22).

ficção a partir da realidade e falas curtas da cobertura midiática. Já o filme, busca uma situação em particular, vivida por uma família, para mostrar parte do acontecimento que é retratado a partir da tragédia do núcleo familiar.

Na versão do filme, a história é contada a partir da ancoragem cultural do outro exótico, principalmente pelo alicerce “primitivo” do local em destaque na tragédia, em que os “americanos” são salvos pelo avião (tecnologia disposta àqueles que possuem seguro de vida da empresa X), e pela estrutura desenvolvida dos Estados Unidos aos protagonistas. Logo, há a velha simulação do outro da tragédia do tsunami, na representação do filme.

Portanto uma constatação a se ressaltar é que uma das consequências da aceleração e da intensificação das misturas no globo dá-se no vazio das representações e dos discursos etnocêntricos.

Nessa visão dos “outros” a representação da identidade que se origina não é a mesma que as pessoas de outra região trouxeram sobre o evento do Tsunami, também não é a mesma das pessoas que decodificaram a nova interação que já estavam no local de origem. Indo de encontro com esta ideia Ribeiro identifica a identidade como um, “[...] fluxo multifacetado sujeito a negociações e à rigidez, em maior ou menor grau, de acordo com os contextos interativos que, na maioria das vezes, são institucionalmente regulados por alguma agência socializadora e/ou normatizadora” (2000, p.23).

Gruzinski atenta para a datação das culturas híbridas e da mestiçagem, que segundo ele são reduzidas a fenômenos nascidos da globalização, entretanto para o teórico são conceitos que já estão postos na origem da história do homem. E a história se faz a partir do relacionamento com outras pessoas, povos e origens. E é justamente para contrapor essa ideia que o *politic correct* prega a preservação da localidade, da cultura, das normas da sociedade na tentativa da redução e simplificação dos fenômenos.

Existe uma presente importância na personificação das diversas identidades que desenvolvemos em determinados contextos. Isso fica mais claro quando se define a identidade a partir de relações e interações múltiplas, logo, a “mistura” já está posta e entreposta, nos membros dessas relações e interações pessoais. Segundo Ribeiro,

A proximidade e a interdependência das diferenças, que se dão de maneira cada vez mais complexa e crescente são fatores que contribuem tanto para a percepção do “encolhimento” do mundo contemporâneo quanto para a fragmentação das percepções individuais, num movimento duplo de

homogeneização e de heterogeneização que se dá pela exposição simultânea a uma “mesma” realidade compartilhada por olhares claramente diferenciados (2000, p.39).

Nesse sentido, o programa Visagem traz o Tsunami a partir de uma perspectiva híbrida, fruto da globalização da informação. Apropria-se dos elementos culturais locais, com uso sonoro e falas próprias da localidade, e recupera a “história” da tragédia, como pauta jornalística, para a publicização do misto da história com a história redesenhada. E o filme, por sua vez, busca no aprofundamento de uma história vivida por uma família as bases para retratar a tragédia num tom cinematográfico, portanto, com infinita licença poética no contar dessa história.

Referências

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *Prefácio*. In Zaremba, Lilian e Bentes, Ivana (orgs.) *Rádio Nova, constelações da Radiofonia Contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ - Publique, 1999.

_____. *O animal que parou os Relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume, 1999.

BYSTRINA, Ivan. *Inconsciente e Cultura*. Palestra proferida para o Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, Cisc. 1995. Disponível em <http://www.cisc.org.br>, consultado em 12/10/2008.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *Cultura e Política no mundo contemporâneo*. Brasília: Editora UNB, 2000.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VISAGEM TSUNAMI. Disponível em: <http://www.portalcultura.com.br/node/23310>. Acesso em 01 de set. 2014.

DISCURSO, IMAGEM E SENTIDO: SUJEITO TATUADO NAS CAPAS DA INKED

Edileide de Souza Godoi/UFPB
edileidegodoi@bol.com.br

Maria Regina Baracuh/UFPB
mrbarachuy@hotmail.com

1. Introdução

*O objetivo principal, hoje, não é nos descobrirmos e sim
nos recusarmos a ser o que somos, inventando nossa subjetividade.*
Michel Foucault

O motivo pelo qual compartilhamos essa epígrafe é sobretudo o problema que anima o último Foucault (1978-84) - o da possibilidade de mudança do mundo tanto subjetivo quanto social, ou seja, a probabilidade de contestação de sistemas hegemônicos de poder e a possibilidade de modificá-los. São ideias e questões que se perpetuam até nossos dias, pois nessa volatilidade dos discursos e das tecnologias direcionadas a vida das pessoas em “tempos líquidos”¹⁴, as relações de forças que produzem os sujeitos e suas identidades são ainda mais pulsantes.

É em meio a essas relações de poder disseminadas discursivamente na sociedade “líquido-moderna” que também nos arriscamos por esses caminhos incertos e fragmentados sobre os sujeitos. Entretanto, para esse trabalho não é todo e qualquer sujeito que nos interessa, mas o sujeito tatuado, discursivizado pela revista *Inked* e suas possíveis relações com outros discursos, outros enunciados (verbais ou não verbais) inseridas em diferentes meios midiáticos.

Desse modo, objetivamos analisar como a tatuagem inscrita na revista *Inked* constrói um conjunto simbólico que singulariza o sujeito tatuado na pós – modernidade.

¹⁴ “O mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, p. 18).

A princípio, as questões que nos incitam a discutir esse tema são: como o sujeito tatuado é produzido na revista *Inked* considerando as práticas discursivas para o corpo na pós-modernidade? Que saberes a escrita no corpo vai produzir na atualidade que são evidenciadas na revista?

No intuito de possíveis respostas as questões citadas, reconhecemos a necessidade de uma abordagem em que o sujeito não está desvinculado das relações sócio-históricas e ideológicas. Para tanto, nos vinculamos um campo de pesquisa que trabalha os sujeitos sob suas diferentes possibilidades de existência, considerando-os em relação à história. Imergimos assim, em uma perspectiva linguístico-discursiva que irrompe na década de 60 - Análise do Discurso – que vê o sujeito não de forma empírica, psicológica, dono do seu dizer, mas o compreende numa relação necessária entre o dizer e as condições de produção desse dizer. (GREGOLIN, 2004).

Para uma análise discursiva em que leve em conta os sujeitos sócio-historicamente construído, elegemos três capas da *Inked*, a fim de apontar uma regularidade, uma repetição em que o sujeito tatuado se apresenta. São as edições 01,10, 11, publicadas, respectivamente em agosto/setembro 2010, fevereiro/março 2012 e abril/maio 2012. Temos como fio condutor, estabelecendo relações de vizinhanças e deslocamentos o sujeito tatuado inscrito a partir do discurso das práticas do corpo esteticamente bonito e sensual.

Tecendo o caminho teórico metodológico

Buscando dar conta de nosso objetivo, esclarecer nossa problematização, delineamos uma discussão teórica a partir da Análise do Discurso (AD) em interface com os estudos da Semiologia Histórica. A AD, constitutivamente heterogêneo em sua construção teórico-metodológica, surge em seu interior a necessidade de integrar ao estudo dos discursos, outras materialidades discursivas. Essas materialidades, em sua espessura histórica, requerem a necessidade de outras ferramentas e noções. Deslocamentos que nos permitem refletir as relações de força que forma o sujeito tatuado na pós-modernidade.

Desse modo, compomos nossas reflexões entrelaçadas entre discurso, tatuagem e sujeito a partir das ferramentas teóricas surgidas ora do AD, ora de suas relações e possibilidades com outros horizontes teóricos. Adotamos como embasamento teórico-analítico, além dos postulados de Michel Foucault, principalmente aquelas em torno do sujeito, relações de poder e a produção de subjetividade, as formulações e contribuições discursivas de Jean Jaques Courtine para Análise do Discurso, com ênfase na perspectiva de análise da Semiologia Histórica. Essa inserida, na atualidade, no campo de estudo da AD nos interessou à medida que nos permitiu olhar sincreticamente nosso *corpus*, para além das palavras; possibilitando-nos olhar o regime dos desenhos, das cores e a economia dos gestos próprios aos dispositivos que tornaram inteligível [COURTINE, 2013] o “corpo tatuado” na contemporaneidade.

De acordo com Gregolin (2011, p.99) a Semiologia histórica abre caminhos para o estudo das materialidades não verbais à medida que se reconhece a importância da imagem nos discursos da hodiernidade midiática e a frequência com que são analisados no interior dos estudos linguísticos, em especial na AD. Ela salienta que considerando a relação necessária entre palavras e imagens nas análises discursivas, “precisamos pensar em uma semiologia que leva em conta tanto os elementos configuracionais dessas diferentes materialidades (uma ‘gramática’ do verbal; uma “gramática” do não verbal) quanto à forma como palavras e imagens compõem um todo de sentido”. [op.cit.]

Assim, é a partir da heterogeneidade teórica desse campo que ressaltamos nesse trabalho o método *arquegenealógico* de Michel Foucault e as considerações de Jean Jaques Courtine para uma análise discursiva das imagens. Esses procedimentos analíticos subsidiarão nossas análises, porque tais conhecimentos oferecem condições para observarmos a emergência enunciativa da produção de subjetividade e identidade, nos direcionando a compreender as relações de forças, as regras de conduta e prescrições que constroem, transformam, (re)definem os saberes sobre os corpos e sujeitos tatuados na atualidade.

Nesse percurso, adentramos em questões relativas à exclusão/inclusão dos discursos, pois, o que se percebe na constituição do discurso da *tattoo*¹⁵ é que o mesmo passa por princípios de interdições, que somados às “vontades de verdade”, agem no funcionamento discursivo de forma exterior. Os jogos de verdades que se instituem nessa época em torno desse discurso, incluem uma série tecnologias de normalização que visa os cuidados com o corpo e a alma. São técnicas que inserem os sujeitos dentro do discurso da tatuagem reproduzido pela mídia; o discurso da beleza, do status, da moda, da arte e da sensualidade.

Para tanto, é preciso pensar o discurso como propõe Foucault (2005, p.55), “um conjunto de regras próprias à prática discursiva. Essas regras definem não a existência muda de uma realidade, mas o regime dos objetos”. São, exatamente, as regras a serem acolhidas na dispersão do discurso da tatuagem, inscritos na revista *Inked*, que acreditamos elaborar um lugar ou lugares para o sujeito tatuado, inserido em uma rede enunciativa que constitui relações que se estabelecem nas práticas de si, revelando, inclusive, conflitos consigo e com a sociedade, como por exemplo, a edição 10 em que enuncia *Zombie Boy*: o “o morto vivo rompe o silêncio”. No interior da reportagem a *Inked* externa a intimidade, anseios, conflitos pessoais e sociais vividos pelo dançarino ao romper com as convenções sociais.

O corpo, e mais precisamente a pele torna-se espaço de subjetivação e confronto a normalização. Um espaço de contínua tensão, atravessado por instituições disciplinares e práticas culturais diversas, empreendidas por sujeitos sociais, o que enfatizaria a transitoriedade das relações de poder como elemento imprescindível na constituição do sujeito tatuado. Conforme Foucault (1995, p.232), na medida em que “o sujeito é colocado nas relações de produção e significação, é igualmente colocado nas relações de poder muito complexas”.

Nesse jogo de poderes em que se constituem os dizeres a edição 10 da *Inked*, à primeira vista, lance um olhar de estranhamento sob a figura do *Zombie Boy*, pois deixando entrever o estranho e o bizarro a revista o insere em práticas que reprime e

¹⁵ *Tattoo* tomado aqui como sinônimo de tatuagem

exclui da ordem social. Entretanto, o lugar do esquisito, do bizarro é desconstruído pela posição social apresentada no interior da reportagem. Zombie Boy, dançarino, ator, modelo fotográfico e dono de sua própria grife – lugar de status social - o insere em práticas contemporâneas para o corpo, resignificando o estranho e bizarro em fascínio e curiosidade. Velhos significados negativos que são apresentados através dos vocábulos citados são desconstruídos na relação de deslocamento de sentidos na emergência enunciativa. Assim, as imagens, a linguagem verbal, a disponibilidade de novos produtos, novos bens de consumo, novas técnicas de produção, vão definindo os sentidos e os sujeitos a partir de novas relações de poderes enunciadas no interior do discursos. Em, enfim como bem salienta Foucault: “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (1999, p.26).

As práticas contemporâneas para o corpo, de certo modo, também vão definindo os modos de subjetivação para o sujeito tatuado. Na revista *Inked*, é visível o lugar do corpo/pele enquanto suporte primeiro na recepção e produção de práticas discursivas. Segundo Foucault (2005), é preciso considerar o suporte material que o tempo e o lugar da enunciação utilizam, nesse caso, o corpo/a pele. Sendo o corpo, visto aqui como uma unidade discursiva, e como unidade discursiva não importa suas funções biológicas que exerce suas “práticas diárias e corriqueiras do cotidiano, como andar, comer, transar”, mas sim, olhar de perto, o lugar no qual esse corpo se insere, estabelecer os limites que fazem com que ele apareça naquele momento, naquele lugar, colocando em evidência a sua existência histórica. (MILANEZ, 2009 p.215).

O corpo é o lugar de onde falamos tanto de nós mesmos como nos direcionam a identificar outro. Conforme Ghiraldelli (2007), é no corpo que o poder faz as forças emergirem, se calarem, ou se desviarem. Nessa relação, a tatuagem é muito significativa visto ser alvo do poder sobre si mesmo quanto alvo do olhar externo que logo elabora um lugar para o sujeito. Esse lugar se constitui pela imagem que o tatuado quer passar de si e pela imagem que o outro faz dele, sendo que o olhar externo leva em conta todo um conjunto significativo de sentidos já constituídos culturalmente em torno dessa prática.

Na atualidade, consideramos a mídia como grande aliada na constituição do sujeito tatuado ou não, isso porque sendo ela a grande instituição divulgadora de qualitativos para o corpo, convém tomá-la como uma prática que propõe modos de subjetivação para os sujeitos. É o corpo esteticamente manipulado e controlado que entra na ordem discursiva dos meios de comunicação de massa e através da multiplicidade de imagens que orientam os sujeitos a desejarem um saber que lhes possibilitem moldar seus corpos a um determinado padrão de beleza. Baracuhy e Pereira (2012, p36) salientam, “no que tange à relação entre mídia e corpo, a repetição, e a multiplicidade de imagens orientam os sujeitos a desejarem um saber que lhes possibilitem moldar seus corpos a um determinado padrão de beleza”. Ideias que convergem ainda com as de Gregolin ao dizer que “a mídia institui a subjetivação tanto nas práticas que propõem a modelagem do corpo, quanto na construção dos lugares a serem ocupados por homens e mulheres na sua relação com os outros”. [2003, p.103].

A partir das ideias desses autores e sendo nosso *corpus* midiático, acreditamos que, com a prática da tatuagem, não poderia ser diferente, pois os discursos que circulam, midiaticamente, em torno da escrita no corpo/pele propõem ao sujeito a inserção no “jogo” da beleza, a partir de outras práticas discursivas já inscritas positivamente no meio social como, por exemplo, no discurso da moda, da sexualidade, no que tange a ênfase na aparência. Vale salientar que a mídia, ao disseminar a prática da tatuagem, a partir da positividade¹⁶ de outras práticas, lança-a na sociedade, silenciando significações preconceituosas que por muito tempo foram propagadas pelo discurso da ordem social.

Claro que nessa busca de compreensão não podemos deixar de frisar as lutas de resistência contra as técnicas de individuação e normalização. Para Foucault, essas batalhas contra normalização podem ser sintetizadas pelas palavras de ordem: o objetivo principal hoje, não é nos descobrirmos e sim nos recusarmos a ser o que somos, inventando nossa subjetividade (FOUCAULT, 1995), pois se por um lado o poder se

¹⁶ A positividade de um saber sob um olhar foucaultiano significa o regime discursivo ao qual pertence as condições do exercício da função enunciativa (Foucault, 2005)

exerce sobre cada indivíduo e sobre as massas, convertendo-se no controle que nos fabrica, impondo a todos e a cada um de nós uma identidade (FOUCAULT, 1979). Por outro lado, não podemos deixar em suspenso que as diferentes técnicas que modificam os indivíduos em sujeitos atraem diversas formas de lutas e resistência, essas resistências podem ser representadas pelas fissuras nas quais os sujeitos podem se movimentar, criando para si uma identidade. (*id.*,1995), pois segundo Milanez, (2009, p.219), aceitamos as regras e nos vinculamos a uma disciplina normalizadora, mas também nos posicionamos como sujeitos que se ocupam consigo mesmo. Ele salienta ainda que: “sem negar a necessidade que o rigor dos costumes tem em nossas vidas, passamos a exercitar uma arte, a arte da existência de nós mesmo”.

2. Análise discursiva do sujeito tatuado nas capas da *Inked*

Nossa análise será a partir de três capas *Inked* (abril/maio 2012, fevereiro/março 2012 e agosto/setembro 2010) que estampam três pessoas distintas, Akemi, tatuadora e modelo, Zumbi Boy, dançarino, modelo e ator e a cantora Pitty. As imagens (linguagem não-verbal) unem-se a outros enunciados de ordem verbal e juntos propõem certos efeitos de sentidos. Vejamos a seguir como eles são disponibilizados.



(INKED, 2012)



(INKED, 2012)



(INKED, 2010)

Em todas as capas há uma regularidade que se repete nos enunciados verbais e imagéticos a exemplo do enunciado, “*Inked* cultura arte e estilo” que acompanha todas as edições, bem como as letras em caixa alta que apresentam os convidados das capas e

os jogos enunciativos que são criados em torno desses convidados. As imagens também são marcadas por um fio regular, perceptível tanto na presença das tatuagens como no posicionamento do corpo que assume uma postura sensual.

Na primeira capa aqui disponibilizada o efeito de sentido criado a partir do discurso da sensualidade se complementa no enunciado “pra que roupa quando se tem tanta tinta?”. Objetivando chamar a atenção para os efeitos da tatuagem no corpo a revista cria um jogo enunciativo a partir da sensualidade, visto que “a sexualidade funciona como um grande sistema de interdições, no qual somos levados a falar de nós mesmos, em termos de nossos desejos, sucessos e insucessos”.(2004, p.96), interdições que revelam, segundo Foucault (1996), sua ligação com o desejo e o poder. Nesse caso, a tatuagem é apresentada via discurso da sensualidade, a revista busca a força de atração sexual para romper com as negatividades apresentadas para essa prática e inseri-la nas discursividades normativas contemporâneas. Nesse jogo discursivo entre sensualidade e tatuagem é difícil saber quem está a serviço de quem, entretanto é significativa a relação de inerência que se constitui pelo sincretismo verbo visual em que sensualidade e tinta fazem parte de um só campo enunciativo. A tatuagem passa a ser constituída como símbolo necessário para manutenção do corpo bonito e atraente.

No interior da reportagem as tatuagens são retomados incessantemente como marcas, indumentárias para o corpo desejado, belo e sensual, criando assim determinado lugar e posições que o sujeito tatuado pode ou não assumir. Vejamos, por exemplo, como esse lugar é construído a partir do no enunciado verbal, seguido do enunciado imagético. “De carne osso e tinta. Despida de roupas e coberta por tatuagens, Akemi deixa de lado os dois papéis que protagonizam sua vida – o de mãe e tatuadora – pra empolgar marmanjos diante das lentes” As imagens:



O enunciado verbal “despida de roupas , seguido de um série de imagens do corpo que vai sendo desnudado pela roupa e coberto pela tinta, fazendo parecer que à medida que a roupa sai e as tatuagens vão aparecendo e o corpo vai se vestindo de tinta , beleza e sensualidade”.



Esse jogo enunciativo criado pela revista a partir da nudez do corpo tatuado da modelo nos chama a atenção ainda para o fato de ser para ser sensual e atrair “os olhares dos marmanjos” é preciso silenciar o lugar de mãe e de tatuadora. Embora, este seja visivelmente construído pela posição do corpo direcionado a exposição das *tattoos*.

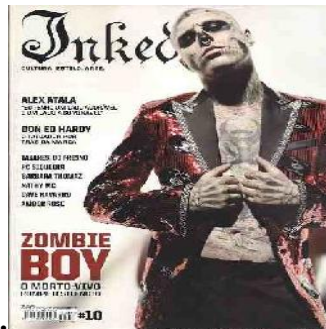
O lugar de mãe proposto à interdição se dá pela pureza discursiva construída no imaginário social a respeito da posição de mãe. O corpo nu, tatuado, disponível a atração e desejo do outro, coloca os desejos sexuais á flor da pele e deixa em suspenso o lugar de mãe que há tanto tempo foi criado e discursivizado até nossos dias pelo Cristianismo como lugar sagrado, amor divino, um lugar onde é preciso renunciar os

desejos da carne para encontrar uma suposta verdade escondida. Sobre isso Dreyfus e Rabinow(1984) dizem que o Cristianismo se apropriara de técnicas clássicas de austeridades, que nos tempo dos estoicos visavam à direção a si mesmo, foram transformados em técnicas destinadas a assegurar a purificação dos desejos e a supressão do prazer. Ainda hoje, a sexualidade vem acompanhada por uma ideia de moral constituída pelo poder pastoral.

No entanto, consideramos que na atualidade o sujeito da sexualidade é construído sob duas óticas, conforme salienta Foucault (1995): de lado se define por querer se libertar da ideia de transcendente e ideal incorporando uma velha técnica do poder pastoral, ligado a um objetivo único a salvação individual, do corpo a serviço da alma em que é preciso reafirmar permanentemente uma verdade. De outro lado, nos defrontamos com um conjunto de técnicas e procedimentos de controle e fragmentação do indivíduo que estão disponíveis em uma série de saberes que foram sendo construídos a partir do século XIX em torno do sexo e constituindo subjetividades no seio das lutas por imposição de sentidos, de desejos pessoais e sociais.

Em *A vontade de saber*, primeiro volume da *História da Sexualidade*, Foucault nos mostra como se produziu a sexualidade, o que ele identifica como dispositivo histórico de controle das populações. O dispositivo da sexualidade é definido como um aparato discursivo e não discursivo, em que “a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encandeiam-se uns aos outros, segundo algumas estratégias de saber e poder” (FOUCAULT, 1988, p.100). O sexo passa a ser tratado como fato político e é regulado por toda uma discursividade. Foucault salienta ainda que vivemos numa sociedade que, ao contrário de camuflar ou mascarar os discursos sobre a sexualidade, precisa falar deles, divulgá-los, espalhá-los e incitá-los. A sexualidade é uma criação cultural que entende o triângulo corpo-sexo-prazer como um conjunto de enunciados que administram domínios de conhecimento que fazem com que nos reconheçamos como sujeitos de uma sexualidade (FOUCAULT, 2012, p. 338)

Nas capas da *Inked*, o texto não-verbal entra no campo da sexualidade e absorve a prática da tatuagem como símbolo central a despertar o desejo sexual dos sujeitos. Vejam que as demais capas também estão agrupadas a uma série de enunciados que pertencem ao mesmo campo e certamente, estão obedecendo a regras de funcionamento comum, isto é, segundo Revel (2005, p. 37), criando, “uma função normativa e reguladora [que] coloca em funcionamento mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias, de práticas”.



O trabalho discursivo da revista insere os enunciados imagéticos em uma rede de relações (paráfrases, implicações, alusões, etc., que direcionam para o discurso da sexualidade.)

Nas capas acima, edições 10 e 01 as imagens produzem seus efeitos de sentido também inscritas a partir de uma formação discursiva direcionada para o corpo perfeito, esteticamente bonito e sensual que se repete ao longo da exposição de fotos no interior da reportagem.



De acordo com Foucault (2005, p.92)

ao mesmo tempo em que surge em sua materialidade, o enunciado aparece com um *status*, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra a operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, o enunciado circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, tornando-se tema de apropriação ou de rivalidade.

Na série enunciativa acima, essas relações são instituídas pela exposição de corpos tatuados em que se estabelecem mecanismos, técnicas e formas de apresentação de saberes discursivizados positivamente em outras formações discursivas, como por exemplo, aqueles em torno do corpo esteticamente em forma que circula em diferentes gêneros midiáticos. Tudo isso é repassado sutilmente com a ideia de satisfação pessoal, individualidade, escolhas, desejos e estilo próprio, suscitando a constituição de corpos

modelares de práticas desejáveis, sobre a qual pensamos a maneira e as forças que produzem tanto a realidade social quanto as suas subjetividades.

Desse modo, o que vemos nas capas da *Inked* é que a constituição da subjetividade apresentam interferências e cruzamentos constituídas pelas verdades que circulam socialmente em cada época. Há uma imposição das imagens por meio da repetição dos corpos sensuais, esteticamente magros, lisos e **tatuados**, unidade consistente que se repete, “**intericonicamente**”¹⁷ a cada imagem - protagonista incansável que mantém sua visibilidade para além das capas da revista *Inked*, pois é regular esse fio condutor em diferentes meios midiáticos (magazines masculinos e femininos, revista de moda de Saúde, blogs, redes sociais etc.). Essa repetição e essa insistência sobre as os corpos tatuados começam a produzir certos conhecimentos acerca do corpo e os sujeitos, estes seduzidos por essas marcas reproduzidas, midiaticamente, subjetivam-se dentro de padrões regularizadores.

Desse modo, a função que ao mesmo tempo explica e restringe gestos que unem o sujeito à sua posição, evidencia um *sujeito tatuado sensual*. Nas capas da *Inked*, o texto verbal e não-verbal entra no campo da sexualidade e absorve a prática da tatuagem como símbolo central a despertar o desejo sexual dos sujeitos. Sentido construído tanto pelos procedimentos e técnicas inscritos nos discursos sociais instituídos como verdades, aliada a uma profunda vontade de saber científico (discurso estético produzido pela medicina), bem como por um desejo de contar e expor seus próprios desejos, anseios e escolhas. Enfim, um conjunto de enunciados que conduzem ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerce sobre o corpo. (FOUCAULT, 1985)

3. Conclusão

Seria muito simplificador para um analista do discurso, que reconhece na materialidade discursiva a heterogeneidade constitutiva, dizer que o processo de interpretação foi concluído, visto que os sentidos não são transparentes, ele não está na

¹⁷ A intericonicidade supõe dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem sentidos (COURTINE, 2001, p. 160)

materialidade linguística pronto para ser “colhido”, ao contrário, eles só podem ser construídos na rede discursiva, no entrelaçamento com outros discursos, com os quais dialogam, estabelecendo relações de vizinhanças e deslocamentos.

Desse modo, acreditamos que a revista *Inked* produz o sujeito tatuado a partir tanto de verdades sociais que servem de ordem e direcionamento para o comportamento do sujeito, sentidos já consagrados e sustentados pela positividade de outros discursos, como o discurso sobre o corpo desejante, esse regularmente repetido na mídia, bem como por um conjunto de enunciados específicos, singulares que aproxima o sujeito de seus desejos e histórias, fazendo circular novas formas de subjetivação sem romper com o biopoder social que circulam sobre os corpos dos sujeitos.

Por fim, concebemos que, na formação do sujeito tatuado na revista *Inked*, se por um lado, há uma percepção do biopoder, conforme Foucault propôs, que se principia no século XVIII pela disciplina e pela normalização, abrindo um leque mais amplo ao biopoder que não se exerce mais sobre os corpos individualizados, mas se concentra na figura do Estado, em que é exercido com pretensões de administrar a vida e o corpo da população. Por outro lado, acreditamos também, assim como Coito (2012), que determinadas práticas, principalmente aquelas que tomam o corpo como objeto, a exemplo da tatuagem, passam por uma biopolítica, mas também refletem o poder sobre o próprio corpo, o qual é marcado por vontade própria ou por indução de uma ideologia, “revelando o biopoder que o indivíduo instaura sobre si mesmo, em um tempo e um espaço que identifica sujeitos e narra história(s)”. Para Foucault (2004) se o poder está pulverizado, nos assujeitando as relações de poder presente em todos os lugares, lutemos por formas de sujeição que não nos submetam tão radicalmente naquilo que mais caro nos é – nossa individualidade.

4. Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista à Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: 2005
COURTINE, J.-J. **Discursos e imagens**: para uma arqueologia do imaginário. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L. PIOVEZANI, C.. (Orgs.). Discurso, semiologia e História. São Carlos: Claraluz, 2011.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Trabalhar com Foucault**: arqueologia de uma paixão – Belo Horizonte – Editora: Autêntica, 2012

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **O sujeito e o poder**. In: RABINOW, P, & DREYFUS, H. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A ordem do discurso**. 11ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **Ditos e escritos, volume V**. Ética. Sexualidade. Política; Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel Barros da Motta; tradução Elisa, Inês Autran dourado Barbosa. 3. Ed. - Rio de Janeiro – Forense, universitária, 2012 .

GREGOLIN, M.R. (org). **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003

GHIRALDELLI, Jr. Paulo. **O corpo**: filosofia e educação. São Paulo. Ática 2007

MILANEZ, **Corpo Cheiroso, corpo gostoso**: Unidades corporais do sujeito no discurso. In; Acta Scientiarum. Language and Cultura. Maringá, V.31, n.2 p.215-222, 2009

PEREIRA, Tânia. BARACUHY, Regina. O insustentável peso do corpo gordo. In: **Os sentidos (des)velados pela linguagem**. SIMONE, Leão, PEREIRA (orgs). João Pessoa. Ideia 2012

RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Clara Luz, 2005.

A DEFINIÇÃO DO INIMIGO PELO DIREITO PENAL

Gustavo Barbosa de Mesquita Batista (UFPB)¹⁸
E-mail: gustavobm.batista@gmail.com

1. Introdução

O direito penal moderno traz consigo o mito de segurança. É o *Leviatã* disponível para assombrar os inimigos da racionalidade e do modo de vida da sociedade burguesa. Possuindo a pena como forma de intervenção social, o direito penal transformou sua ação num importante capítulo da história da violência e do sofrimento humano. O direito penal constrói e seleciona os inimigos de uma ordem social e direciona sobre eles todos os recursos punitivos disponíveis para colocar em segurança a parte hegemônica da sociedade. Resta-nos perguntar se os inimigos definidos pelo direito penal colocam, realmente, todos em situação de insegurança? São eles, realmente, os inimigos da sociedade ou de uma classe dominante?

As subjetividades são, normalmente, vistas pelo direito penal a partir de um universo objetivo de valores o que impede quaisquer relativizações de ordem pessoal ou microcomunitária. Este objetivismo valorativo assumido pelo Sistema Penal não permite flexibilizações quanto aos conflitos originados por choques culturais, de classes sociais ou de gênero e de origem étnica. O ordenamento penal segmenta as subjetividades, fundamentando, a partir do seu universo objetivo (absoluto) e monista de valores, a segmentação do mundo em: sujeitos delinquentes, sujeitos passíveis de punição e sujeitos imunes. Estas definições são políticas antes mesmo de se tornarem jurisdicionais. No tocante às previsões de penas, Foucault chegou a afirmar:

A penalidade seria uma maneira de gerir as ilegalidades, de riscar limites de tolerância, de dar terreno a alguns, de fazer pressão sobre outros, de excluir uma parte, de tornar útil outra, de neutralizar estes, de tirar proveito daqueles. Em resumo, a

¹⁸ Professor de Direito Penal do CCJ/UFPB, membro do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos do Núcleo de Cidadania e Direitos Humanos do CCHLA e doutor em teoria dogmática do direito pela Faculdade de Direito do Recife/UFPE

penalidade não "reprimiria" pura e simplesmente as ilegalidades; ela as "diferenciaria", faria sua "economia" geral. E se podemos falar de uma justiça não é só porque a própria lei ou a maneira de aplicá-la servem aos interesses de uma classe, é porque toda a gestão diferencial das ilegalidades por intermédio da penalidade faz parte desses mecanismos de dominação (1987, p. 226-227).

É lógico que o esforço centralizador e simplificador da racionalidade moderna determinou, em boa parte, as falhas do ordenamento jurídico penal contemporâneo. Seu esforço de centralização político-social esbarrou numa série de percalços e numa ambivalência linguística que exigem uma contínua correção e reexplicação de significados por parte do próprio sistema e dos seus operadores, geralmente, ocupantes do poder político central como integrantes do judiciário ou do ministério público.

Assim sendo, a definição político-jurídico da delinquência segue padrões previsíveis numa determinada sociedade (FOUCAULT, 1987, p. 230-231). Como estes padrões previsíveis de definição da delinquência e da imunidade penal se articulam dentro de uma estrutura social indica os procedimentos político-criminais orientados para a consecução dos objetivos hegemônicos do direito penal no tocante à definição dos inimigos visíveis e úteis da ordem jurídica e social.

2. Contradição inerente ao Direito Penal

O funcionamento do direito penal permite-nos entender como o modelo punitivo está organizado socialmente. As codificações muitas vezes sugerem as influências filosóficas, políticas e as fórmulas básicas de um determinado sistema penal, ou seja, o seu universo de valores. Todavia, existem várias contradições entre o discurso e a prática penal:

No caminho desta contrastação, faz-se necessário, pois, deslocar a abordagem do saber dogmático para o sistema da Justiça Penal que ele tem por referência, partindo de uma indagação preliminar: que saber pode orientar a análise deste sistema e, por extensão, o controle funcional da Dogmática Penal? Com base em que saber de controle da funcionalidade do sistema penal se pode controlar a real funcionalidade dogmática? (ANDRADE, 2003, p. 170-171).

Desta forma, quanto ao direito penal liberal, caberá sempre refletir acerca da sua origem histórica, dos pressupostos ideológicos de elaboração normativa, das orientações político criminais que efetivamente recebe e dos interesses culturais e econômicos que determinam toda a construção teórico-legislativa da dogmática que dá suporte ao sistema de justiça penal operante na prática, observando possíveis contradições, pois:

Quando não é assim, se propõe, todavia, um problema difícil de resolver. Negar a contradição é esconder a cabeça sob a asa e não querer ver a realidade. Resolvê-la dando primazia a uma das partes em conflito, quer dizer, à dogmática ou à política criminal, é algo que não se pode decidir *a priori* sem saber de que dogmática jurídica ou de que política criminal está se falando. No Estado nacional-socialista estava claro que a primazia se deu à política e certamente aos fins políticos que caracterizavam o dito Estado, o que, traduzido ao direito penal supunha que este tinha que perseguir, com seus meios específicos, estes fins resumidos sobretudo na idéia da pureza da raça do povo alemão: a raça ariana. A dogmática jurídico-penal da época não fez, pois, outra coisa, como já vimos, que seguir fielmente estes postulados e tentar traduzi-los em categorias dogmáticas básicas como a idéia de traição (“*verrat*”) como fundamento do conceito material de delito, e a idéia de “eliminação” (*Ausmerzung*) de elementos daninhos ao povo e à raça, como um dos fins da pena (MUÑOZ CONDE, 2005, p. 57).

No caso brasileiro, por exemplo, o primeiro título da Parte Especial do Código Penal trata dos Crimes contra as Pessoas, definindo o sujeito titular de direitos e os respectivos direitos de personalidade: vida, integridade física, saúde pessoal, honra, liberdade e intimidade.

Entretanto, a partir do segundo título, que são os Crimes contra o Patrimônio, passamos a perceber quais são as pessoas tuteladas como sujeito de direitos protegidas pelo sistema penal brasileiro. O segundo título da Parte Especial tem por objeto os Crimes contra o Patrimônio. Vários são os aspectos indicativos de qual sujeito/pessoa de direitos estamos tratando no Código Penal, pelo que podemos referir-se, aqui, a alguns destes aspectos.

Primeiramente, no título dos Crimes contra o Patrimônio, temos duas hipóteses típicas: o Latrocínio (art. 157, § 3º, 2ª Parte do CP: *Se da violência resulta (...) morte, a reclusão é de 20 (vinte) a 30 (trinta) anos, sem prejuízo de multa*) e a Extorsão

Mediante Sequestro seguida de morte (art. 159, § 3º do CP: *se resulta morte Pena - reclusão de 24 (vinte e quatro) a 30 (trinta) anos*). O primeiro é punido com uma pena mínima de 20 anos e o segundo com uma pena mínima de 24 anos. Relacionando-se ambos com a pena mínima atribuível ao homicídio qualificado que é de 12 anos, obtemos uma variação final do dobro da pena aplicável ao fato único de destruir a vida de uma pessoa humana. O cotidiano brasileiro é marcado por latrocínios ou homicídios? Onde ocorrem estes últimos?

Se for com base na pena que extraímos o grau de importância social do bem jurídico protegido por parte do direito penal, o simples fato de crimes relativos ao patrimônio classificarem penas mais graves de que um crime contra a pessoa já nos deixa com um fundamentado questionamento acerca do tipo de pensamento político-econômico que determinou esta distorção e para qual classe social serve esta dissimetria das penas. Elucida, enfim, a constatação do modelo liberalista nominal adotado pelo Código Penal brasileiro a adição da idéia do sujeito de direitos com aquilo que o compõe numa proposta clássica do liberalismo: a propriedade. Por isso, a vida dos sujeitos desprovidos de propriedade (patrimônio) é valorada, positivamente por parte da lei penal, pela metade com relação à vida daqueles que possuem patrimônio, já que de 12 (doze) para 24 (vinte e quatro) anos temos uma variação do dobro. Há destruição da vida em todos os casos supracitados, apenas o que diferencia a clássica fórmula do homicídio prevista no artigo 121 do CP (*matar alguém*) para as demais relatadas é a composição da ordem de proteção do patrimônio presente nas hipóteses que, declaradamente, tutelam este bem jurídico em detrimento do primeiro. Esta ordem de proteção indica uma seletividade penal que classifica o patrimônio acima da idéia e do conceito de pessoa humana. Também propõe uma identidade de sujeito de direitos: o cidadão proprietário, ou seja, o famoso *cidadão de bem como aquele que possui bens*. Em virtude dele, são dimensionadas as penas, ou seja, o custo punitivo que recai sobre o agressor do patrimônio que é superior ao agressor da vida, demonstrando, na prática político criminal, a estatura social diferenciada de um cidadão que possui patrimônio frente aos demais cidadãos comuns.

Na matriz ibérica do direito penal brasileiro, sempre foi muito comum a utilização da diferenciação punitiva. As penas eram estabelecidas de forma desigual sobre os vários níveis de estratificação social e, desta forma, positivadas na legislação penal do reino. Portanto, nas Ordenações do Reino, era expressa a previsão de penas diferenciadas aplicáveis aos nobres, aos plebeus e aos escravos, segmentando-se abertamente a delinquência. Hoje não mais existe uma clara diferenciação punitiva prevista no código penal, em função do mito liberal da igualdade de todos perante a lei, mas é possível demonstrar que ela foi tão somente ocultada pelo mascaramento da adoção de uma ideologia liberal que não suplantou completamente a cultura colonial brasileira, impondo uma completa desigualdade na aplicação das penas. Por exemplo, o artigo 176 do código penal prevê pena para quem: *tomar refeição em restaurante, alojar-se em hotel ou utilizar-se de meio de transporte sem dispor de recursos para efetivar o pagamento*. O problema é que se você possui dinheiro e no momento do pagamento não o efetua a questão se dissolve, gerando dúvidas com relação à previsão típica. Há, neste processo, uma definição da delinquência para além da infração, que proporciona, continuamente, separar as ilegalidades de bens (sujeitas à repressão) das ilegalidades de direito (sujeitas à imunização penal), sendo as primeiras praticadas pelas classes populares e as demais, geralmente, pela classe dominante. Desta forma:

Sem dúvida a delinquência é uma das formas da ilegalidade; em todo caso, tem suas raízes nela; mas é uma ilegalidade que o "sistema carcerário" com todas as suas ramificações, investiu, recortou, penetrou, organizou, fechou num meio definido e ao qual deu um papel instrumental, em relação às outras ilegalidades. Em resumo, se a oposição jurídica ocorre entre legalidade e a prática ilegal, a oposição estratégica ocorre entre ilegalidades e a delinquência (FOUCAULT, 1987, p. 230).

Neste sentido, punem-se claramente as pessoas pobres, porque ao trazer uma determinada condição para o sujeito ativo da conduta (*sem dispor de recursos para efetivar o pagamento*) atinente à situação patrimonial no momento em que contrata o serviço de hotelaria ou de refeição, o legislador optou pela repressão de uma classe de indivíduos (*aqueles que não possuem recursos financeiros suficientes*), ainda que não tenha, diretamente e de forma clara, dirigido a norma penal em razão de categorias

sociais como ocorria anteriormente no período das ordenações do reino. Portanto, a nossa tese é que o critério da diferenciação punitiva foi ocultado dentro do paradigma liberal e formal da igualdade de todos perante a lei, deixando margens para uma nova forma de análise substancialista no tocante à definição penal do inimigo, desta vez, pelo método liberal encontrado no sentido de separar ilegalidade e delinquência, conforme explicitou Foucault (1987, p. 229-231).

3. O inquisitorialismo persistente: a operacionalidade sistêmico-funcional da definição penal do inimigo

A máquina inquisitorial, modelada no seio do catolicismo para combater os hereges, acabou sendo incorporada pelo Estado Moderno, dirigindo-se contra os rebeldes e contra qualquer agrupamento humano considerado inimigo do Estado. Como, neste modelo inquisitorial, para haver condenação, a culpa deveria ser estabelecida por meio de provas objetivas (não mais os duelos e ordálios presentes no direito comunitário tribal), o inquisidor buscava a declaração de confissão do réu a qualquer custo, inclusive por intermédio da prática de tortura (BATISTA, 2000, p. 265-267).

Entretanto, foi exatamente esta necessidade de provar e estabelecer o grau da culpa que tornou o modelo inquisitivo uma inovação frente ao cenário comunitário e horizontal das ordálias, ao mesmo tempo, que refletiu o primeiro modelo para o processo de verticalização do sistema penal e de centralização da política criminal. Sistema produzido e aperfeiçoado pela Igreja Católica, para o combate às heresias, os poderes de inquisição foram, inicialmente, confiados aos bispos (tratavam-se de poderes episcopais de perseguição, investigação, julgamento e condenação dos hereges) para, somente algum tempo depois, serem confiados, por intermédio das bulas papais de Gregório IX de 1233, tais poderes à ordem dominicana, dando-lhes a tarefa de perseguir as heresias (BATISTA, 2000, p. 246).

O estabelecimento do critério da verdade real criava uma dinâmica perversa no tocante à produção das provas. Por outro lado, o inquisidor deveria intermediar todo o

processo, num princípio de imediação, que contaminava completamente o seu juízo decisório, selecionando, arbitrariamente, as provas a serem utilizadas, ou avaliadas, de maneira favorável ou desfavorável ao réu, conforme "a verdade real pretendida". Tratava-se de um modelo concentrador dos atuais papéis da tríade presente num processo penal acusatório: acusador; defensor e juiz. A defesa, por um advogado do réu, era desestimulada, pois, conforme salientou Batista:

Kramer e Sprenger, recordando aos advogados que quem "indevidamente defende uma pessoa já suspeita de heresia torna-se a si próprio um defensor daquela heresia, aconselha-os – já que além dos réus, também os defensores não podem saber os nomes das testemunhas – a exortá-la (a feiticeira) a ter o máximo de paciência" e induzi-la a uma confissão aparentemente escusante (2000, p. 265).

A fragilidade da defesa e dos seus argumentos posta em marcha por um juízo que crê na identidade substancialista do mundo e exige do defensor parâmetros de atuação que impeçam o exercício da ampla defesa e do contraditório tornou-se um elemento próprio da ordem inquisitiva. Isto ainda hoje é o que ocorre, de acordo com o senso comum jurídico, com relação às defesas praticadas em favor de certas categorias da delinquência, em especial: traficantes, parricidas, estupradores, pessoas pobres que cometeram crimes patrimoniais, ou integrantes de movimentos sociais que criticam as estruturas de opressão vigentes. Encontra-se, inclusive, no funcionamento normal dos juizados especiais criminais, pela prática indiscriminada da transação penal, da oferta direta de pena por composição, da suspensão condicional do processo e da análise privilegiada da confissão, fragilizando-se os elementos da ampla defesa e do contraditório com relação às imputações criminais feitas arbitrariamente.

A prática substancialista e inquisitiva pressupunha a presença de um juiz bom, homem santo, sacerdote apto para levar a bom termo o processo, descobrir a verdade e restaurar a ordem perdida. Sua posição superior aos demais (*pontífice e sacra*) tornava-o capaz para conceder o perdão ou ditar a pena do réu. Ao juiz bom, não interessaria apenas evidenciar um fato e submetê-lo aos ditames da lei, ou seja, realizar uma simples operação jurídica, quase que matemática, mas, pelo contrário, ao juiz bom caberia purgar a alma do criminoso, pois desde sempre: "*o processo penal* (inquisitivo, *grifo*

*nosso) apresenta semelhanças com a doutrina católica do purgatório. Em ambas a posição do indivíduo confesso constitui o pressuposto para restabelecer a ordem lesada, limpando-o de sua culpa” (SABADELL, 2006, p. 240). Em tais casos, diante do juiz bom a confissão ou aplaca a culpa, ou reduz a pena, daí mais um estímulo ao réu para se entregar ao juízo de um homem santo e capaz de remir o seu pecado a fim de salvar sua alma. Esta posição do juiz inquisidor, certamente não é o local ocupado por um terceiro homem equidistante das partes, mas por um receptáculo divino da verdade: *aos padres foi dada a sacra missão de, através do sacramento da confissão, colher a verdade acerca dos pecados dos fiéis e expiar suas culpas, ou ordenar sua penitência* (SABADELL, 2006, p. 238-246).*

Aos juízes, a formação moderna e aristocrática do aparelho burocrático judicial, vem confiando a mesma missão quando se trata de sua atuação junto ao sistema penal contemporâneo: colher a verdade, expiar as culpas e ordenar a penitência. Poderes exclusivos justificados pelo *a priori* jurídico substitutivo do *a priori* canônico e sacramental vigente na Idade Média.

4. Modelo garantista: uma alternativa real ao decisionismo penal e à definição jurisdicional do inimigo

O cognitivismo processual sugerido pelo garantismo de Ferrajoli (2002) tenta pôr um fim a esta missão do homem santo e infalível, instaurando a necessidade do uso regrado de um saber técnico para a definição da existência de um fato (o crime), a imputação de um responsável pelo fato (o autor) e a determinação de sua consequência (a pena). O modelo garantista reflete um projeto de racionalidade burocrática contemporâneo muito semelhante aos modelos descritos como de domínio legítimo e legal por Weber (2001, p. 349-359). O problema é que, por mais que o avanço do processo penal garantista tenha positivado regras formais que limitam o poder de cognição judicial ao material constante nos autos, outros princípios que, ainda hoje, vigem no mundo ocidental no que diz respeito à relação jurídico processual penal, como

o princípios da verdade real e o do livre convencimento do juiz, opõem-se fortemente a este avanço sugerido pelo modelo garantista de Ferrajoli (2002), deixando em aberto diversas possibilidades de arbítrio linguístico e de decisão substancialista penal a serem realizadas por parte da magistratura.

Talvez, tenhamos apenas substituído os ordálios horizontais e comunitários por uma era dos ordálios judiciais, contemplando certa verticalização do poder de julgar devido aos avanços trazidos pela ordem burocrática desenvolvida na contemporaneidade. A regra abaixo descrita e constante numa norma expressa e ainda em vigor do Código de Processo Penal brasileiro corrobora com tudo o que foi dito anteriormente quanto ao substancialismo possível nas decisões judiciais:

Art. 385. Nos crimes de ação pública, o juiz poderá proferir sentença condenatória, ainda que o Ministério Público tenha opinado pela absolvição, bem como reconhecer agravantes, embora nenhuma tenha sido alegada.

Este poder jurisdicional está frequentemente vinculado aos princípios da obrigatoriedade¹⁹ e da indisponibilidade da ação penal pública. Entretanto, a concepção da *opinio delicti* com relação à condenação e aos limites da pena como papel inerente à atuação do ministério público que deveria servir para limitar o poder decisório do judiciário é desrespeitada no Brasil.

Por sua vez, o princípio do livre convencimento tornou-se um elemento de autonomização do poder de decisão judicial, impedindo quaisquer intervenções limitativas desta ampla autonomia e devolvendo o substancialismo inquisitorial aos magistrados pós-iluministas e brasileiros. Por outro lado, amplia as possibilidades de julgamentos com base em visões substancialistas e arbitrárias do mundo.

¹⁹ Com a adoção de uma postura garantista, o princípio da obrigatoriedade da ação penal pública sofreria alguma limitação. Logo, esta obrigatoriedade vincularia a atuação do órgão ministerial e não seria, propriamente, uma obrigatoriedade da oferta de um pedido de condenação (denúncia), mas a obrigatoriedade de manifestação deste órgão ministerial acerca da ocorrência de fatos suspeitos de enquadramento em condutas típicas previstas como sujeitas aos procedimentos de ação penal pública. Portanto, não se poderia exigir do ministério público, atuando com independência nas suas funções, um posicionamento de acusação imediato, mas a realização de uma *opinio delicti* acerca daquilo que lhe é apresentado. O arquivamento, o pedido de absolvição e a manifestação favorável a realização de novas diligências probatórias deveriam ser respeitados e vincular, completamente, a atuação jurisdicional num modelo acusatório perfeito como é o fundamentado pelo garantismo jurídico.

A teoria garantista (*modelo iluminista revisitado*) pressupõe uma atitude judicial de imparcialidade e, por isso, apregoa a necessidade da inação do juiz no tocante à produção das provas (*nemo iudex agit ex officio*). No modelo garantista, o velho princípio da verdade real, que regia a relação jurídico processual penal de caráter inquisitivo, encontrou-se mitigado diante do pressuposto de produção regrada das provas e da substituição dos critérios de verdade real, por outro princípio jurídico denominado verdade processual (obviamente, de natureza normativa e formal). Desta maneira:

A verdade a que aspira o modelo substancialista do direito penal é chamada verdade substancial ou material, quer dizer uma verdade absoluta, onicompreensiva em relação às pessoas investigadas, carente de limites e de confins legais, alcançável por qualquer meio, para além das regras procedimentais. É evidente que esta pretendida “verdade substancial”, ao ser perseguida fora das regras e controles e, sobretudo, de uma exata determinação empírica das hipóteses de indagação, degenera em juízo de valor, amplamente arbitrário de fato, assim como o cognitivismo ético sobre o qual se baseia o substancialismo penal resulta, inevitavelmente, solidário com uma concepção autoritária e irracionalista do processo penal (FERRAJOLI, 2002, p. 38).

Todavia, no tocante à verdade formal, Ferrajoli reconheceu que esta: “*é, em suma, uma verdade mais controlada quanto ao método de aquisição, porém mais reduzida quanto ao conteúdo informativo de que qualquer verdade substancial*” (2002, p. 38). Para uma acusação mal formulada e não pré-constituída por provas válidas, o preço a ser pago é sem dúvida a prevalência do princípio de presunção da inocência. Por outro lado, esta verdade controlada romperia os grilhões dos modelos autoritários do antigo substancialismo penal, presentes na epistemologia inquisitiva, e conferiria ao juízo penal maiores competências cognitivas e menos espaço “decisionista”, por que:

De forma sintética, pode-se dizer que o juízo penal – como ademais toda atividade judicial – é um saber-poder, quer dizer, uma combinação de conhecimento (*veritas*) e de decisão (*auctoritas*). Em tal entrelaçamento, quanto maior é o poder, tanto menor é o saber e vice-versa. No modelo ideal da jurisdição, tal como foi concebido por Montesquieu, o poder é nulo, na prática costuma ocorrer que nulo é o saber (FERRAJOLI, 2002, p. 39).

A subordinação do juiz à verdade processual é observada, num modelo garantista, como um critério constitucional e legítimo de controlar o exercício do poder

judiciário num Estado de Direito. Somente seria possível por meio de uma atuação judicial de caráter cognitivista e com espaço reduzido de decisão para que este perfil de imparcialidade desejada se realizasse. Logicamente, por experiência, os poderes de decisão judicial tendem a se somar aos poderes de acusação do órgão ministerial, compondo sempre em prejuízo da defesa. O próprio Ferrajoli, magistrado aposentado, reconheceu que:

[...] a posição da defesa permanece radicalmente inferior em relação àquela da acusação, porque na organização do nosso ordenamento jurídico, no qual o Ministério Público é - seja por arregimentação na carreira ou por *status jurídico* - um magistrado da mesma forma que o juiz, e a este ligado por vínculos de coleguismo, de familiaridade, de fungibilidade e de solidariedade corporativa bem superiores àqueles vínculos existentes entre juízes e defensores, esta inferioridade é destinada a resolver-se em substancial ausência de contraditório no processo que se tenha como réus hipossuficientes, nos quais a defesa é confiada apenas a um simulacro [...] que não se reveste de uma característica de parte conflituosa, mas quase sempre ritual e de cumplicidade silenciosa (2002, p. 597).

Continuando este raciocínio, poder-se-ia afirmar que um juiz com menor poder de produção probatória e completamente vinculado ao que for produzido pelas partes no processo, encontrar-se-ia menos apto para a produção das visões substancialistas e autoritárias de um direito penal do autor. Logicamente, seriam mais reduzidas suas oportunidades de *definir categorias sociais inimigas*. Por isso, reduzir as possibilidades judiciais de cognição torna-se uma máxima garantista.

Na verdade, esta é a “patologia sistêmica” mais comum nas decisões judiciais de natureza penal, tornando sua aplicação tão arbitrária, desigual e ordálica como eram assim categorizadas as decisões condenatórias penais do período medieval, baseado em juízos morais e em *tabus* comunitários ou na simples fortuna da simpatia ou antipatia do órgão decisório por uma das partes. Aliás, estas formas de decidir são, inclusive, pré-inquisitivas, uma vez que o modelo inquisitorial instaura uma metodologia objetiva de produção das provas, embora centrado no subjetivismo da autoria da ação criminal: o *substancialismo penal*.

Logo, concordamos que um sistema garantista material, superando-se o liberalismo nominal vigente, seria a melhor forma de opor resistência a este dado

cultural, antigo e transmutado, a partir do modelo inquisitorial originário, para os dias atuais, no sentido de desvalorizar a defesa do réu, pela definição prévia e substancialista do herege (*inimigo público*) e de sua culpa objetiva programada por uma ordem natural (ou cultural e social) das coisas. Somente o funcionamento e o pleno exercício das garantias jurídicas restabeleceriam o equilíbrio das forças e a paridade das armas numa relação jurídico-processual desenhada a partir dos princípios penais liberais.

Do contrário, como é comum no Brasil, o senso comum jurídico, contaminado por uma visão substancialista, presente no funcionamento do aparelho policial do Estado, termina legitimando o genocídio que atinge:

[...] milhares de crianças e jovens, predominantemente negros e invariavelmente os habitantes de favelas, [...] mortos por incursões policiais que, a serviço da cruzada contra as drogas, cumprem, na verdade, a tarefa de intimidar a população insatisfeita e faminta, numa espécie de controle social preventivo pelo terror [...]. As oligarquias brasileiras contemporâneas, que estimulam e enaltecem – velada ou expressamente – a permanente opressão que a polícia, a pretexto da “guerra santa” contra as drogas, exerce sobre as comunidades faveladas, com seu saldo fantástico de mortos (BATISTA, 2000, p. 241).

No caso latino-americano, especialmente como já foi supramencionado, foi também decisivo para as visões substancialistas e socialmente eugênicas a formação de um senso comum jurídico, influenciado pelo positivismo penal lombrosiano, adotado a partir do funcionamento do aparelho policial do Estado com forte caráter genocida e etnocida, legitimando a continuidade da política posta em marcha nestas terras desde a modernidade colonial (CANCELLI, 2005; FERLA, 2009).

5. Considerações finais

O garantismo material é um modelo de efetividade improvável, porque se resume a uma técnica jurídica operacional que exige um comprometimento de atitudes e uma visão não substancialista do mundo. As atitudes dependem de mudanças sociais e culturais, por isso a postura cognitivista judicial pretendida por um modelo garantista, não pode deixar de observar as dificuldades inerentes a esta retomada de atitudes por parte de uma sociedade que, nem sempre, são modificáveis por um discurso teórico

ideal defendido por um autor, mas acabam sendo determinados pelo desnivelamento entre discursos e práticas sociais ou entre norma e política criminal ou social efetivada.

Não há como negar que este é um ponto chave para a discussão do garantismo em terras brasileiras (e, também, alhures). Somente podemos compreender sua extensão e suas possibilidades de atuação, caso compreendamos a natureza e os motivos destas atitudes (culturais e ideológicas) que, muitas vezes, fogem às regras estatuídas por um sistema legal simbólico e incorporam padrões culturais e ideológicos de conduta que impedem o aperfeiçoamento dos modelos estatais de solução de conflitos, determinando a continuidade de todas as mazelas inerentes a uma visão substancialista de mundo pré-moderna. Estas atitudes tratam-se do dado antropológico (ZAFFARONI, 1991, p. 74) que não podemos deixar de lado na compreensão dos desvios no tocante ao funcionamento perverso e opressor do aparelho burocrático de Estado latino-americano. Há um processo de atualização histórica no sentido das formas europeias e centrais de controle social, mas que inversamente é utilizado para a conservação das práticas autoritárias coloniais, numa incorporação substancialista das regras que definem um modelo liberal-autoritário próprio da América Latina, que ao invés das regras de limitação do poder estatal, próprias do iluminismo, investe em regras de obediência e de submissão da maior parcela da sociedade (NEDER, 2000).

Por sua vez, no campo político prático, mesmo nos países centrais, a redução cognitiva e linguística da magistratura, proposta por um modelo liberal garantista, formalmente inalterado, por exemplo, quando esteve vigente na Alemanha o regime totalitário nazista, foi impossível de ser realizada, especialmente quando observamos que as sentenças e decisões dos tribunais se valeram da visão substancialista de mundo oferecida pela ideologia nazista e fizeram largo uso dos *termos vagos e mais sensíveis desta política eugênica* (RIGAUX, 2000, p. 116).

Por isso, no tocante a uma política criminal alternativa, acredito que já é chegado o momento de discutirmos modelos não estatais de solução de conflitos e nos aperfeiçoarmos linguisticamente para eles, evitando-se o uso excessivo do aparelho de Estado na resolução final dos conflitos. Entretanto, reconheço que, para isto, precisamos

de uma visão social mais aberta e relativizada, certamente, algo que é impossível no atual estágio de nossas vidas comunitárias e urbanas, pelo que proponho uma articulação instrumental e crítica do garantismo até o momento histórico em que possamos reformar todo o sistema penal. Precisamos tratar de forma mais diversificada (menos punitiva) os vários conflitos criminais, inclusive, por intermédio da articulação paulatina e progressiva de políticas de descriminalização, despenalização e descarcerização, além do aprendizado de uma linguagem menos vindicativa no tocante à reação social ao crime. Enfim, mudar a cultura de punição por outras formas de restauração da paz e de reconciliação social.

6. Referências

- ANDRADE, V. R. P. de. *A Ilusão de Segurança Jurídica: do controle da violência à violência do controle penal*. 2 ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2003b.
- BATISTA, N. *Matrizes ibéricas do sistema penal brasileiro*, v. 1. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, Freitas Bastos, 2000.
- CANCELLI, Elizabeth. *Carandiru: a prisão, o psiquiatra e o preso*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- FERLA, Luís. *Feios, sujos e malvados sob medida: a utopia médica do biodeterminismo*. São Paulo: Alameda, 2009.
- FERRAJOLI, L. *Direito e Razão: teoria do garantismo penal*. Trad. Ana Paula Zomer; Fauzi Hassan Choukr; Juarez Tavares e Luiz Flávio Gomes. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. 21ª ed. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREITAS, L de M. *Além da Toga: uma pesquisa empírica sobre ideologia e direito*. Recife: Bagaço, 2009.
- MUÑOZ CONDE, F. *Edmund Mezger e o Direito Penal do seu tempo: estudos sobre o direito penal no nacional-socialismo*. Trad. Paulo César Busato. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2005.
- NEDER, Gizlene. *Iluminismo Jurídico-Penal Luso-Brasileiro: obediência e submissão*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 2000.
- RIGAUX, F. *A Lei dos Juízes*. Trad. Edimir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WEBER, M. *Metodologia das Ciências Sociais: Parte 2*. Trad. Augustin Werner. 3. ed. Campinas-SP: Cortez, 2001.

ZAFFARONI, E. R. *Em busca das penas perdidas: a perda de legitimidade do sistema penal*. Trad. Vânia Romano Pedrosa e Amir Lopes da Conceição. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

O ESPAÇO PRAGMÁTICO DO ANÚNCIO PUBLICITÁRIO: UMA PROPOSTA DE TIPOLOGIA DA REPRESENTAÇÃO.

Adriana Tulio Baggio

PUC-SP/UNINTER -

atbaggio@gmail.com

1. Apresentação

Este trabalho é parte da pesquisa que desenvolvemos no doutorado em Comunicação e Semiótica, cujo objetivo principal é investigar a construção de papéis sociais femininos na publicidade de revistas por meio da roupa, especialmente no que se refere ao uso da saia. A caracterização de papéis sociais é parte das estratégias de manipulação operadas pelo enunciador destinador, e um dos processos que integra estas estratégias é o de identificação entre o destinatário-consumidor e o sujeito da narrativa. Procura-se atorializar o sujeito como um simulacro do consumidor no mundo natural, um tipo “ideal”, como diz o antropólogo Édison Gastaldo (2013, p. 32-33), que por sua vez também atua em ambientes “ideais” e usa as roupas “ideais” para o papel social que desempenha. A relação entre roupa e ambiente é igualmente estabelecida por Kathia Castilho quando trata dos métodos de pesquisa nos textos da moda. Para a autora, “o vestuário deve ser observado na sua contextualização em um determinado meio social [...]” (2009, p. 37). Portanto, para entender a construção de papéis sociais na publicidade por meio da roupa, não se pode prescindir do estudo do espaço que os engloba.

Em alguns anúncios, o meio social ou o ambiente “ideal” pode ser claramente identificado como espaço público ou privado, profissional ou doméstico, externo ou interno. Em outros, pode não haver ambientes reconhecíveis. Essa variação implica o estabelecimento de diferentes critérios para identificação dos papéis sociais e também manifesta diferentes estratégias discursivas do enunciador – mais ou menos relacionadas ao “efeito de verdade”. São estes modos de representação que procuramos desenvolver nas seções abaixo, concluindo com a proposta de uma tipologia que possa ser usada

tanto na nossa pesquisa quanto em outros trabalhos que tratem do espaço no anúncio publicitário.

2. Aspectos da figurativização do espaço

Para tratar do espaço no anúncio publicitário é importante considerar a distinção entre o *espaço de representação*, que é determinado pelos limites físicos do próprio suporte, e o *espaço representado* na publicidade (POZZATO, 2004, p. 178). É neste segundo espaço que ocorrem as ações do sujeito, que contribuem tanto para a produção de sentido do seu papel social quanto para a o reconhecimento das funções que caracterizam e possibilitam a identificação de um certo tipo de ambiente (sala, cozinha, escritório etc.).

Pode-se distinguir também o *espaço narrado* do *espaço narrante*. Enquanto o segundo situa-se num nível mais abstrato e profundo e trata da espacialidade como dispositivo estruturante de um texto, o primeiro pertence ao nível mais superficial e manifesta o mundo sob forma de figuras. Conforme explica Patrizia Magli,

Faz parte do espaço narrado a localização espaço-temporal que tem a função de enquadrar um evento e de servir de fundo à narração. É um sistema englobante, frequentemente estático, que faz parte do revestimento figurativo do texto, como a caracterização somática dos personagens. Sua manifestação consiste em topônimos, em figuras como cidades, paisagens, montanhas, rios, estradas, interiores. Enquanto revestimento figurativo, este tipo de espaço contribui para criar a ilusão referencial (2009, p. 164-165).²⁰

Os conceitos de espaços representados e espaços narrados referem-se à descrição de um local, à figuratividade de um ambiente, ou seja, a um espaço pragmático, que é diferente do espaço cognitivo onde se observa a proximidade. Na explicação de Greimas e Courtés, a espacialização pragmática reúne procedimentos de localização espacial – *debreagem* e *embreagem* – “efetuados pelo enunciador para projetar fora de si e aplicar no discurso enunciado uma organização espacial mais ou menos autônoma, que serve de

²⁰ Tradução nossa para: *Fa parte dello spazio narrado la localizzazione spazio-temporale che ha il compito di inquadrare un evento e di fare da sfondo alla narrazione. È un sistema inglobante, spesso statico, che fa parte del rivestimento figurativo del testo, come la caratterizzazione somatica dei personaggi. La sua manifestazione consiste in toponimi, in figure come città, paesaggi, monti, fiumi, strade, interni. In quanto rivestimento figurativo, questo tipo di spazio contribuisce a creare l'illusione referenziale.*

quadro para a inscrição dos programas narrativos e de seus encadeamentos” (2008, p. 176-177).”

Tais noções de espaço trazidas aqui, portanto, situam nosso objeto de estudo como sendo o espaço representado no anúncio, ou seja, a construção figurativa de um ambiente que serve de fundo para os programas narrativos assumidos por este sujeito e que, dependendo da quantidade de traços figurativos, poderá produzir um efeito de ilusão referencial, de reconhecimento do espaço representado como um determinado ambiente do mundo natural. Em alguns anúncios, porém, tais traços são mais rarefeitos, diminuindo ou excluindo o efeito de ilusão referencial. Como bem explica Francesco Marsciani, o espaço representado poderá ter mais ou menos figuras de conteúdo que correspondam a unidades do plano de expressão da macrossemiótica do mundo natural (1991, p. 115). Disso dependerá o processo de identificação de simulacros de ambientes ou locais específicos representados no anúncio.

Greimas aponta que, neste processo de identificação, normalmente alguns “esquematismos vagos” já são suficientes para estabelecer a relação de representação entre figuras visuais e objetos de mundo. Em outras vezes exige-se “reprodução minuciosa dos detalhes ‘verídicos’” (2004, p. 80). A diferença entre os “esquematismos vagos” e a “reprodução minuciosa de detalhes” estaria condicionada pelo que já delineamos logo acima: a quantidade e pertinência de traços heterogêneos que constituem a figura; em outras palavras, pela densidade figurativa. Enquanto os esquematismos vagos apresentam uma densidade menor e, portanto, são da ordem de uma “figuratividade normal”, a reprodução minuciosa caracteriza-se por maior densidade, resultando em uma “iconicidade”. Nas palavras de Greimas:

[...] poder-se-ia dizer que uma figura possui uma densidade “normal” ou, por outras palavras, que um formante figurativo é pertinente se o número de traços que reúne é mínimo, isto é, necessário e suficiente para permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural (Idem, 2004, p. 81).

Desenhos de crianças e ícones utilizados por códigos artificiais de representação são exemplos de figuratividade normal. Tomando esta classificação como ponto central num eixo de densidade figurativa que vai da menor para a maior, à esquerda temos a

abstração, “o despojamento das figuras com a finalidade de tornar mais difícil o procedimento de reconhecimento, não deixando transparecer [...] senão ‘objetos virtuais’ [...]”; e, à direita, a *iconização*, que se caracteriza pela “adjunção e sobrecarga de traços visuais” para atender a um “desejo de fazer-parecido – de fazer-crer [...]” (Idem, 2004, p. 81).

O conceito de ícone utilizado aqui não se confunde com aquele da semiótica Peirceana. Greimas e Courtés tratam a iconicidade em termos de intertextualidade entre semióticas construídas e semióticas naturais (2008, p. 250), o que amplia sua operação para além da semiótica visual. Se reconheço Londres em um anúncio cujo cenário é icônico, isso se deve, então, não por uma semelhança preexistente entre dois enunciados – o da cidade, uma semiótica do mundo natural, e o do anúncio, uma semiótica visual. De fato, já terei visto Londres (a partir de seus pontos emblemáticos) em outros textos que a manifestam ou representam, seja no cinema, na televisão, na literatura, ou mesmo por ter visitado a capital britânica. Quando há esse tipo de representação, o enunciador conta, para efeito de reconhecimento, com o “referente imaginário global” da cidade, que já está consolidado pelos “discursos a respeito da cidade” e “por transposições metassemióticas de toda espécie” (GREIMAS, 1981, p. 139). A publicidade não só se utiliza deste referente imaginário como ajuda a constitui-lo.

No hipotético anúncio citado como exemplo, Londres poderia estar representada por meio de ilustração, pintura, fotografia. As diferentes linguagens e as variações em suas manifestações produzem maior ou menor grau de intertextualidade com o mundo natural. Para Greimas e Courtés, quanto mais um texto de uma semiótica construída se parece com outro de uma semiótica natural, mais se produz a “ilusão referencial” que já mencionamos antes e que, segundo os autores, “é duplamente condicionada pela concepção culturalmente variável da ‘realidade’ e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica (2008, p. 251).

O efeito de sentido de realidade que emerge da iconicidade é, portanto, uma escolha do enunciador para as estratégias do seu fazer persuasivo. Maria Pia Pozzato ressalta, inclusive, que tal estratégia é típica do contrato de veridicção proposto pelo

destinador publicitário. Uma representação icônica do objeto anunciado procura mostrar ao destinatário-consumidor que se está dizendo a verdade sobre o produto (2004, p. 178). Com base neste princípio, pode-se dizer que ocorre o mesmo quando há, no anúncio, uma representação icônica do sujeito-consumidor e do ambiente onde se desenrola o seu percurso narrativo.

A ambientação de anúncios publicitários também é problematizada por Eric Landowski, mais especificamente nos enunciados da propaganda eleitoral. Ao tratar de novas formas de intersubjetividade e sociabilidade na comunicação política, o autor destaca dois anúncios que possuem o que chama de cenário legível, “isto é, a imagem de algum *objeto* pertinente em relação aos ‘sujeitos’” (1992, p. 139, grifo do autor). Estes se diferenciam de outros cujo plano de fundo não possui nenhum objeto ou quando não se pode determinar esse objeto²¹.

No primeiro exemplar, o objeto do plano de fundo é a bandeira francesa. No segundo, a cidade de Paris. Landowski enxerga aí dois diferentes procedimentos de enunciação. Enquanto a bandeira serve de referência “[...] a um passado, a uma História e a histórias, isto é, também a um futuro e a outro lugar” (Idem, 1992, p. 139) – ou seja, a um então e a um alhures –, a cidade de Paris seria autorreferencial: “Paris é Paris”, aqui e agora. Não teríamos também aí o efeito de realidade provocado pela ilusão referencial, que se constrói pela iconicidade, pela intertextualidade entre a Paris figurativizada no plano de fundo do anúncio e a cidade enquanto objeto de uma semiótica do mundo natural?

Se o trabalho de Landowski oferece subsídios para tratar de anúncios que apresentam um ambiente reconhecível – ou um “cenário legível” – que se pode identificar e determinar, uma análise de Pozzato contribui para a definição do oposto: um anúncio onde o plano de fundo apresenta baixa figuratividade. Trata-se da

²¹ Landowski chama aqui de “objeto” tanto a bandeira da França, presente em um dos anúncios com cenário legível, quanto a cidade de Paris, presente no outro. Um dos cartazes no qual não se pode determinar o objeto (segundo a classificação do autor) apresenta como cenário o que parece ser uma cidade, mas desfocada, sem “legibilidade”. Destacamos aqui essa diferença porque nos basearemos nela para organizar o *corpus*.

publicidade de uma marca de roupas femininas²², que a autora utiliza para ilustrar o procedimento de análise de semiótica plástica e figurativa. Na parte que fala do ambiente, Pozzato assim descreve:

Se consideramos agora o *espaço de representação*, veremos que ocupa as páginas inteiras, sem molduras nem outras delimitações. O colorido em azul é uniforme, com exceção da leve sombra de apoio dos pés da modelo, sem a qual o significado do gesto mudaria de /dança/ para /voo/ ou /salto/. O *fundo* é caracterizado então por uma indeterminação quase total que exclui as figuras de qualquer contexto de verossimilhança, para confiá-las a uma *dimensão mítica*, como costuma acontecer no caso da dança (2004, p. 184, grifos da autora)²³.

Greimas e Courtés situam o conceito intracultural de verossimilhança, ligada à concepção de discurso, como “representação mais ou menos conforme a ‘realidade’ sociocultural”. Ela concerne ao aspecto sintagmático, a um encadeamento estereotipado e esperado pelo enunciatário. E quando isso acontece, serve de caráter veridictório para a avaliação dos discursos narrativos de caráter figurativo. Nessa perspectiva,

o discurso verossímil não é apenas uma representação ‘correta’ da realidade sociocultural, mas também um simulacro montado para *fazer parecer verdadeiro* e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos (2008, p. 534, grifo dos autores).

Assim, o fundo neutro e sua ausência de uma iconicidade que provoca uma ilusão referencial pode ser marca de uma indiferença (ou não-preocupação) pelo veridictório ou pela apresentação de um simulacro de ambiente do mundo natural. Cada estratégia figurativa – iconicidade ou abstração – manifesta, então, uma estratégia discursiva, uma escolha de fazer persuasivo do enunciador, de um lado baseada no efeito de verdade e, de outro, sem essa preocupação. Na articulação entre ser e parecer, talvez possamos situar a primeira na posição da verdade (como o termo já diz) e a segunda na posição do segredo: figuras que são, mas que não se preocupam tanto em “parecer”.

²² É um anúncio de página dupla, tendo na esquerda a fotografia de um caramujo de forma espiral e, na direita, uma mulher usando roupas e realizando um movimento corporal que também sugere uma espiralidade.

²³ Tradução nossa para: “Se consideriamo ora la [sic] *spazio di rappresentazione*, vediamo che occupa le pagine intere, senza cornici né altre delimitazioni. La campitura è uniforme, a parte la leggera ombra dell'appoggio del piede della modella, senza il quale sarebbe cambiato il significato del gesto che da /danza/ sarebbe diventato /volo/ o /salto/. Lo *sfondo* è caratterizzato dunque da una quasi totale indeterminazione che incorpora le figure da qualsiasi contesto di verosimiglianza per affidarle a una *dimensione mitica*, come spesso accade nel caso della danza.”

Estabelecidas estas duas (o)posições, seguimos com outros aspectos que influenciam na identificação dos papéis sociais em relação aos ambientes representados nos anúncios, como a interação entre os elementos do espaço representado ou narrado, tenha ele um cenário legível ou um fundo com pouca ou nenhuma figuratividade (que chamaremos de “fundo neutro”). A decisão por esta abordagem partiu da percepção prévia de que, nos anúncios, um ambiente reconhecível não se caracteriza apenas pela semelhança com o mundo natural; ou, para explicar melhor, que nem sempre é possível reconhecer e denominar um ambiente em alguns anúncios, mesmo apresentando um fundo figurativo. A busca pelas invariâncias se deu, então, considerando estes dois planos: o fundo (e sua densidade figurativa) e os objetos que compõem o ambiente (e o contato/proximidade do sujeito com eles)²⁴, e foi operada em um grupo de aproximadamente 130 anúncios²⁵, todos veiculados em edições da revista *Veja* de agosto de 2011 a julho de 2012. A seção abaixo descreve o processo de distribuição dos anúncios de acordo com os aspectos trabalhados até agora.

3. Distribuição dos anúncios por figuratividade do plano de fundo e pela interação entre o sujeito e objetos

Grande parte do potencial de reconhecimento de um ambiente está nos procedimentos de prospectividade. Os efeitos de tridimensionalidade na visualidade planar do anúncio impresso são construídos a partir da colocação das figuras em planos. Há, entre outros, o plano de fundo e o plano onde atua o sujeito. Nos ambientes internos dos anúncios com “cenário legível”, o plano de fundo apresenta paredes com quadros, portas, janelas, móveis, cortinas. A figura humana está localizada neste ambiente, interagindo com outras figuras humanas e/ou com objetos que caracterizam o ambiente representado. Pode estar sentada num sofá, cozinhando no fogão, olhando pela janela.

²⁴ Evidentemente, um estudo do espaço e das interações que nele ocorrem deve levar em conta todo o enunciado. Colocamos os outros aspectos em suspenso, neste momento, porque o objetivo aqui tem a especificidade metodológica de propor uma tipologia de representação dos espaços no anúncio publicitário impresso.

²⁵ Este grupo compõem uma parte do *corpus* da pesquisa de tese que mencionamos no início deste trabalho.

Nos ambientes externos, também o plano de fundo nos faz reconhecer este local (uma cidade, o céu onde voam os aviões, a praia, o quintal de casa), bem como a interação das figuras humanas com ele.

Neste grupo, identificamos uma preocupação com a verossimilhança, um fazer-interpretar tal espaço como sendo um espaço determinado e nomeável, mesmo que a atuação dos sujeitos não seja verossímil ou que haja uma certa fantasia na representação desses ambientes. A verossimilhança que caracteriza este primeiro grupo de anúncios é a relacionada ao reconhecimento e à determinação do ambiente, à sua figuratividade, e não necessariamente à realidade das ações que se desenvolvem dentro dele e nem à sua materialidade.

Há um segundo grupo de anúncios em que a tradução interssemiótica apoia-se em menos unidades de correspondência. Nestes anúncios, as figuras humanas interagem com objetos característicos de um ambiente (num plano mais próximo), mas não há um plano de fundo tão densamente figurativizado a ponto de podermos nomeá-lo (como sala, escritório, piscina, rua). Pode até haver uma construção de prospectividade, mas o plano de fundo é neutro. Enquanto nos anúncios com “cenário legível” há uma intenção de que os sujeitos sejam representados nos espaços onde normalmente se realizam as ações que eles protagonizam, neste segundo grupo as marcas dos ambientes diminuem ou desaparecem. Os sujeitos atuam em um espaço esvaziado, como é o espaço do estúdio fotográfico, que poderá se transformar em diversos ambientes – ou em nenhum.

Os anúncios do terceiro grupo apresentam um plano de fundo com baixíssima densidade figurativa. Temos aqui a “ausência de contexto”, a “indeterminação quase total” presente no anúncio analisado por Pozzato que mencionamos antes. É a posição oposta ao primeiro caso, no eixo da iconicidade ou ilusão referencial. Neste grupo os anúncios podem apresentar outros elementos além das figuras humanas, mas não são elementos que representam objetos que fazem parte de algum ambiente no mundo natural. Quando esses elementos são figuras que traduzem objetos do mundo, eles estão soltos, sem contato com o sujeito. Quanto às figuras do plano de fundo – já dissemos que a figuratividade é baixa –, limitam-se a cores, formas geométricas ou a elementos

gráficos que sugerem alguma textura. Contribuem pouco, portanto, para a tradução de algum ambiente que possa ser reconhecido ou nomeado. E quando o fazem, é pela correspondência de figuras de traços tão mínimos que se confundem com elementos plásticos, como o cromatismo, por exemplo.

Um último grupo apresenta anúncios que possuem, no plano de fundo, figuras não muito densas, mas com quantidade de traços suficientes para o reconhecimento como objeto do mundo natural – o que Greimas chama de figuratividade normal. De qualquer maneira, já não é mais o fundo vazio do grupo anterior. Exemplificando: dois destes anúncios apresentam um plano de fundo com figuras que se parecem com edifícios. O ambiente não traz mais nenhum outro elemento que faça referência a uma cidade, ou até mesmo a uma área externa. Nem as figuras humanas interagem com figuras de objetos do mundo natural. Por sua qualidade matérica e pela diferença de proporção em relação às figuras humanas, os edifícios parecem ter sido feitos de caixas de papelão (talvez as caixas que acondicionam os calçados anunciados nesta publicidade). Não parecer haver a preocupação com a ilusão referencial que caracteriza a figuratividade densa dos espaços do primeiro grupo de anúncios.

Classificados os anúncios de acordo com as diferentes formas de figurativização do espaço e interação entre sujeitos e objetos deste espaço, passamos para a organização final da tipologia.

4. Proposta de tipologia de representação do espaço no anúncio publicitário

Como bem demonstram os termos que vimos utilizando até aqui, a linguagem do teatro e do cinema são frequentemente apropriadas pela metalinguagem semiótica, e também é nelas que nos inspiramos para denominar os tipos de representação propostos: emprestamos o conceito de “locação” para denominar o primeiro tipo de representação do espaço no anúncio.

Os anúncios deste primeiro tipo mostram um espaço com plano de fundo de alta densidade figurativa (icônica), proporcionando a “ilusão referencial” de um ambiente do mundo natural, onde os sujeitos estão em contato com os objetos que fazem parte deste

ambiente. Diremos que, nesses anúncios, a ação se desenrola em um local “real”, no sentido de ser um local específico, como aqueles que buscam os cineastas para realizar alguma cena. Quando fazem a filmagem em um ambiente já existente (e não em estúdio), o fazem em uma *locação*. Um dos principais motivos para o uso da locação é o efeito de realidade.

Já nos anúncios da posição oposta, o plano de fundo possui baixíssima densidade figurativa, levando-nos a dizer que são *abstratos* ou *plásticos* (retomando os termos dos graus de densidade figurativa de Greimas e Pozzato, respectivamente). Há pouca ou nenhuma caracterização de ambiente e nem contato do sujeito com objetos dele – ou porque eles não estão presentes, ou porque há aquela *distância* (não-interação) que mencionamos antes. Os sujeitos parecem estar apenas sobrepostos ao fundo, mas não integrados em um ambiente. No teatro, o “fundo indeterminado” seria o espaço cênico vazio, ou palco vazio de cenário. O palco é a base física para a representação no teatro, o que corresponderia à tela no cinema. Sendo assim, mantendo a associação com a metalinguagem do cinema, chamaremos este tipo de representação do espaço como *tela*.

Quando o fundo é abstrato (ou muito pouco figurativo) mas existe contato do sujeito com objetos de algum ambiente, há uma semelhança com a ideia do *estúdio*, seja o de cinema ou o de fotografia. É um espaço vazio que, mesmo podendo ser transformando em ambientes reconhecíveis, muitas vezes é apenas “decorado” com um móvel ou outro objeto com o qual o modelo fotográfico irá interagir. Neste caso, aproveita-se a prospectividade que sugere um espaço tridimensional, mas sem caracterizar um local específico. Seria uma forma de deixar transparecer o procedimento publicitário, de assumir que a situação ali exposta é construída, e não um flagrante da vida real, como outros anúncios pretendem.

Contrário a este tipo estaria o *cenário*²⁶, cujo plano de fundo possui uma figuratividade normal (permite reconhecer um local mas não se constrói um efeito de

²⁶ Como se pode ver, usamos o termo “cenário” de maneira diferente da que fez Landowski ao falar dos anúncios com “cenários legíveis”. O semioticista usou a expressão não como sobredeterminação de uma posição em uma tipologia, mas apenas como forma de descrever um plano de fundo com alto grau de densidade figurativa. De nossa parte, adotamos o termo “cenário” para sobredeterminar a posição que

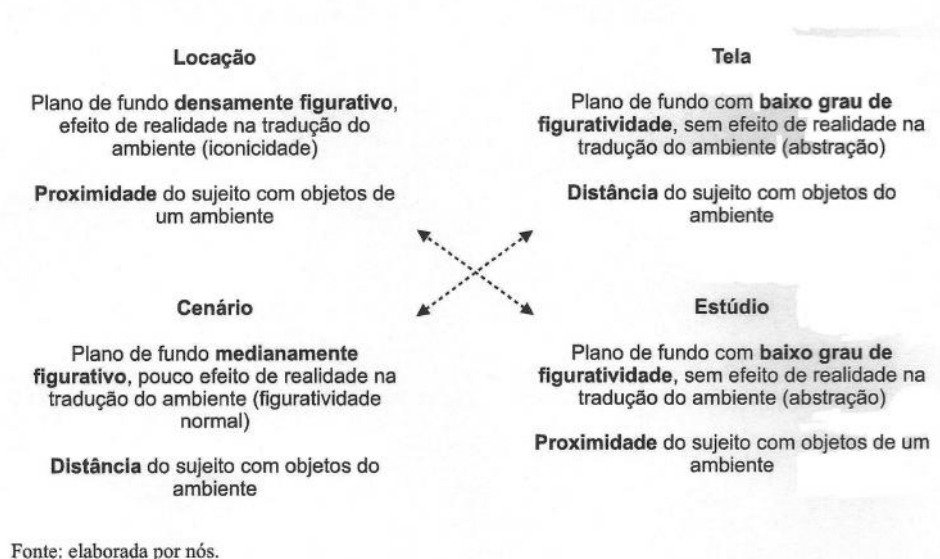
realidade) e onde não há contato do sujeito com objetos de um ambiente. Esta denominação toma por base uma das configurações da cenografia no teatro, que é a utilização de elementos que figurativizem só o suficiente para a identificação de um ambiente. Como exemplo do uso desta técnica teatral no cinema, pode-se citar o filme *Dogville* (2003), de Lars von Trier. Os espaços no filme eram delimitados por faixas brancas desenhadas no chão e pela inserção de poucos móveis, apenas para caracterizar uma parte da cidade ou um aposento de alguma casa²⁷.

Observando a distribuição desta tipologia de representação no quadrado semiótico (figura 1) e retomando os termos do eixo de figuratividade proposto por Greimas, vemos que a “locação” e o “cenário” situam-se no eixo vertical da figuratividade, enquanto o “tela” e o “estúdio” estão no eixo da abstração. Enquanto os termos contraditórios superiores opõem-se tanto na configuração do ambiente quanto no modo de interação entre sujeito e objetos do ambiente, nos inferiores há uma alternância entre o termo assumido e o negado: o cenário tem ambiente mas não tem interação; o estúdio tem interação, mas não tem ambiente.

estabelece relação de implicação com a posição “locação”. Se considerarmos que a nossa “locação” é o “cenário legível”, o termo “cenário” está implicado na expressão usada por Landowski.

²⁷ Sobre o uso que Lars von Trier fez de elementos do teatro para tratar de questões relativas ao espaço no filme *Dogville*, ver Fank; Costa (2009).

Figura 1 – representação gráfica dos tipos de representação do espaço pragmático nos anúncios publicitários



5. Considerações finais

Como dissemos antes, desenvolvemos esta proposta de tipologia porque sentimos necessidade de entender os modos de configuração do espaço representado nos anúncios publicitários, já que tais espaços participam da constituição dos papéis sociais que investigamos na pesquisa de doutorado. Além desse objetivo mais pontual, emerge ainda o fato de que a figuratividade, mais ou menos densa, manifesta diferentes estratégias de fazer persuasivo do enunciador e, conseqüentemente, diferentes modos do fazer interpretativo do enunciatário, modalizações que não se pode desprezar na análise dos efeitos de sentido.

Na situação de enunciação em que o sujeito se desdobra em anunciante e consumidor, o uso de uma figuratividade que provoca uma ilusão referencial ou o efeito de sentido de verdade atende a um objetivo em que a identificação do ambiente como semelhante a outro do mundo natural é importante para o fazer publicitário. Podemos especificar com a menção a dois anúncios de operadoras de telefonia celular do nosso *corpus* que, no ano de 2012, ambientaram suas publicidades em Londres. Na metade daquele ano a capital da Inglaterra sediou os Jogos Olímpicos. Como se sabe, a menção

à marca ou até mesmo ao local dos Jogos na publicidade é bastante restrita e controlada. Somente os patrocinadores têm direito ao uso de expressões, logotipos e símbolos oficiais do evento. Estas operadoras não eram patrocinadoras, mas associar suas marcas aos elementos verbais e visuais dos Jogos era uma grande oportunidade publicitária. Fazer uma referência explícita à cidade-sede foi a maneira encontrada para “pegar carona” no acontecimento e na sua exposição midiática sem infringir a lei de direitos autorais.

Este é apenas um exemplo de estratégia publicitária e mercadológica que pode ser explicada pela análise do grau de figuratividade dos ambientes representados nos anúncios. Quais estratégias emergem quando a representação do espaço vai ao outro extremo, ou seja, é pouco figurativa? Fica aqui o convite para o desenvolvimento de outras investigações sobre o assunto e para contribuições ao modelo de classificação proposto.

6. Referências bibliográficas

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi-Morumbi, 2009.

FANK, Julie; COSTA, José Carlos da. Diálogos: teatro e cinema na peça-filme *Dogville*, de Lars von Trier. **Revista de Literatura, História e Memória**: Inter-relações entre a literatura e a sociedade, Cascavel, vol. 5, n. 6, p. 25-35, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/3088>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

GASTALDO, E. **Publicidade e sociedade**: uma perspectiva antropológica. Porto Alegre: Sulina, 2013.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica** (trad. Alceu Dias Lima et al). São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica (trad. Ignacio Assis da Silva). In: OLIVEIRA, A. C. de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

_____. **Semiótica e Ciências Sociais** (trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini). São Paulo: Cultrix, 1981.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**: ensaios de sociossemiótica (trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

MAGLI, Patrizia. **Semiotica**: teoria, metodo, analisi. Venezia: Marsilio Editori, 2009.

MARSCIANI, Francesco. **Elementi di semiotica generativa**: processi e sistemi della significazione. Bologna: Progetto Leonardo/Esculapio, 1991.

POZZATO, Maria Pia. **Semiotica del testo**: metodi, autori, esempi. Roma: Carocci, 2004.

AS FORMAS JUÍDICAS E A ANORMALIDADE

Luziana Ramalho Ribeiro
Universidade Federal da Paraíba
luzianarr@yahoo.com.br

1. Introdução

Este artigo procura discutir algumas noções correntes na atualidade, tais como lei, norma e antinorma, e as formas como se relacionam na contemporaneidade, a partir de uma abordagem construída por Michel Foucault. Foi certamente este autor que através de uma análise histórica dos saberes e poderes atuantes na sociedade ocidental, distinguiu os agentes responsáveis pelos padrões de comportamento social em legais e normativos.

Ainda que tais distinções tenham sido feitas pela sociologia, pensamos que foi Foucault que enfatizou a mecânica de poder interna que as diferenciam. Grosso modo, ele diz que a mecânica da lei se processa através da repressão e da punição, excluindo, banindo ou prendendo. A lei seria da ordem fundada na concepção “jurídico-discursiva” do poder medieval e clássico. Quanto à norma, expressaria uma nova concepção de poder anunciada pela modernidade. Em que a norma difere da lei? Na sua “compreensão teórica explicitada pela noção de “dispositivo”, ou seja “conjuntos de práticas discursivas e não discursivas que agem, à margem da lei, contra ou a favor delas, mas de qualquer modo empregando uma tecnologia de sujeição própria” (Costa, s/d, p.50).

Ao nosso ver, o essencial da obra de Foucault, reside na tese de que “o século XIX assistiu à invasão progressiva do espaço da lei pela tecnologia da norma”.

Nas páginas que seguem, trataremos desta questão tendo como foco de análise a criação destes dispositivos de normalização, nomeadamente, os dispositivos do Estado moderno (o direito e o monopólio legal da violência) bem como seus auxiliares: a família, a medicina, as ciências do homem, a pedagogia. O objetivo do trabalho é

compreender as relações saber/poder na atualidade como prática social, o que quer dizer que não se trata apenas de uma abordagem interna destes dispositivos, mas de imanência, ou seja, demonstrando que a dimensão política é constitutiva dessas formações discursivas.

2. De onde vem a vontade de poder?

Ao pensarmos sobre a racionalidade e racionalização extremada que se constituem como processos *sine qua non* da episteme moderna, vemos, segundo Weber (2003), que a necessidade de desprender tempo e ações que levem ao chamado monopólio legítimo da violência e, dessa forma, às práticas de otimização do tempo, espaço, movimento e tomada de decisões, têm que funcionar para que o ator social aja sempre de modo a seguir padrões de ações racionais em relação a fins, valores e intencionalidade.

Estas práticas estão em grande evidência nos ofícios médico, jurídico, pedagógico e político, em detrimento da não problematização das noções de direito e possibilidade, como por exemplo: a mercantilização da educação *versus* pensar o papel da formação de um ator social, bem como em casos como a eutanásia, onde a medicina e o direito discutirão a quem pertence a vida, se ao sujeito ou ao Estado? E, em pertencendo ao Estado, deve prevalecer a ética do *valor absoluto* ou a *ética do valor relativo*?

Questões como estas põem em xeque o primado cartesiano, bastante presente no conjunto da obra de Durkheim (2002; 2008), para quem o Direito, como instituição e práticas, conforma a própria noção paradigmática da *sociedade* e, esta é algo imanente, sobreposta e dual em relação ao indivíduo. Nesse sentido, o indivíduo-célula nada mais é do que o amálgama advindo do processo de reconhecimento e integração ao todo que é a sociedade. Ao direito, estrito senso, cabe, assim como nas ciências naturais e médicas, seguir o corolário da taxonomia que constituirá as diferenças entre normal e patológico e de outro modo a partir da tríade da pedagogia da punição estabelecer a pena como: *estratégia de tirar de circulação o agente agressor; aplacar a fúria coletiva*

e como grande finalidade didática: mostrar aos homens de bem que o crime não compensa.

Infelizmente, para decepção dos idealistas do Iluminismo e da pedagogia positivista, ao longo da modernidade vimos crescer não somente a enciclopédia do normal e do patológico, mas também as práticas efetivas das ditas anormalidades.

Controle social e autocontrole (ELIAS, 1993; 1994) serão temas da ordem do dia no paradigma moderno e toda uma pedagogia voltada ao aprimoramento do chamado homem-massa (RIBEIRO, 2013) será experimentada e posta em prática, desde filigranas da ação do indivíduo tais como: quando e como sorrir? Quando, como e em que tom falar? Como, quando, e onde se movimentar? Tais condutas, sejam em público ou no mundo privado, passarão pelo crivo da instrumentalização da ação com vistas a exercê-la do modo mais racional com relação aos fins últimos, a saber, convencer o outro ator social, persuadi-lo, tornar-se um reconhecido-normal.

Ilustremos com algumas passagens literárias do maior escritor brasileiro do século dezenove. Para Machado de Assis (1962, p. 79), isto fica claro no conto O medalhão, escrito em 18... Ali, Machado, como sempre, usando de um sarcasmo e espírito afinado com os ditames da dramática vida moderna que só ele sabia usar com maestria, esmiúça a necessidade de ser convincente e a dualidade de estar sempre mimetizando a ação social. O diálogo se dá entre Pai e filho e visa à preparação do segundo para o mundo da vida adulta/dissimulação:

Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; coisa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da platéia; mas era muito melhor dispor dos dois. O mesmo se dá com as idéias; pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até à morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida.

- Mas quem lhe diz que eu...

- Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa, porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória. Não; refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias

acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas. Eis aí um sintoma eloqüente, eis aí uma esperança, No entanto, podendo acontecer que, com a idade, venhas a ser afligido de algumas idéias próprias, urge aparelhar fortemente o espírito. As idéias são de sua natureza espontâneas e súbitas; por mais que as sofremos, elas irrompem e precipitam-se. Daí a certeza com que o vulgo, cujo faro é extremamente delicado, distingue o medalhão completo do medalhão incompleto.

É possível aventar a hipótese, como o fez Foucault (2001), que os ditos saberes das ciências da Pedagogia, do Direito e da Medicina, se aliaram à instituição dita primária do processo socializador (a família, a única instituição na modernidade a exercer a soberania), para desenvolver um projeto de disciplinamento dos sujeitos, especialmente os jovens.

Este projeto de normalização do sujeito moderno resultou, portanto, de um conjunto de práticas discursivas e não discursivas que atuaram segundo a sua própria tecnologia de sujeição. Tanto os elementos os elementos teóricos que integram o poder normalizador (discurso científico, filosófico, literário, religioso), como os elementos práticos (técnicas físicas de controle corporal; regulamentos administrativos de controle do tempo dos indivíduos ou instituições; técnicas de organização arquitetônica dos espaços, técnica de higienização, etc.), terminaram também por colonizar a família burguesa contemporânea, transformando-a em uma instituição que regulariza afetos e condutas de seus membros, imprimindo sua configuração atual (Diniz, 2004).

Neste sentido, à família, caberá o papel de *vigiar, examinar e encaminhar os seus membros, vistos como anormais, aos expertises*. Estas múltiplas estratégias normalizadoras que foram incorporadas pela família terminaram por demarcar e exibir figuras representativas do desvio e anti-norma (ver Costa, s/d.).

Nessa terapêutica pragmática, a escola seria a segunda instituição a ratificar os indícios/presságios da anomalia e, encaminharia à medicina. Esta por sua vez, ao examinar e de fato registrar, enquadrando num dos seus ditames de desvio, cuidaria de amenizar, medicalizando (FOUCAULT, 2008a; 2008b; 1982; 2004; 1987; 1997)

internando o indivíduo patológico ou, enviando-o ao Judiário para que providências como punição e/ou exclusão sejam tomadas.

Três ramos de saber legítimos e legais e a instituição fundante dos processos socializadores se unem assim, como para Durkheim (2002, 2008) Weber (2003), Elias (1993,1994) e Assis (1962) na tentativa de normalizarem, normatizando o comportamento do dito desviante. Mais uma vez é em Machado que encontramos a dissolução do paradigma da racionalidade moderna, pois em *O Alienista* após internar toda a cidade o Dr. Bacamarte vê-se às voltas com a dúvida cartesiana: -“se todos estão internos e são loucos. Por que eu estou livre e sou o único são?”. Desta feita, solta todos os ditos loucos e interna a si mesmo.

Foucault (1977) ao analisar o caso de Pierre Rivière, nos aponta para o dramático e cômico desconforto da família, da sociedade religiosa, dos depoimentos da comunidade e da completa indignação/inoperância dos saberes médico-jurídico quando do diagnóstico e consequente penalização de Rivière.

Após apresentar toda a estrutura indiciária (jurídica legal) apoiada nos exames de *expertises da medicina*, o ator/”monstro?” Rivière constrói e desconstrói a figura de vítima, algoz e louco...

Se num primeiro momento, o acusado culpa a possessão demoníaca pela sua ação, a saber, “*degolar a mãe, a irmã e o irmão caçula*”; num segundo momento ele atesta em outro depoimento com requintes de uma racionalidade que estupefaz os *expertises* com argumentos racionais para além de uma alma possuída e incapaz de agir com relação a fins últimos e valores os motivos que o fizeram cometer os crimes. Agora não é mais uma vítima do diabo quem fala, mas um ser que envolto numa linguagem imprópria e inacreditável para alguém da sua estirpe constrói discursivamente um enredo que culpabiliza a si mesmo por não suportar o gênio da mãe e o modo como ela maltratava o seu pai; a irmã por ser cúmplice da mãe; e, ao irmão, pois por muito amar ao seu pai, precisava que este o odiasse e, sabendo-o muito apegado ao caçula, matá-lo seria o tiro de misericórdia para o seu banimento (Rivière) do afeto do pai.

Num terceiro momento, Rivière constrói a estratégia da fala pelo silêncio e é nesse momento em que silenciada a comunicação dita normal, começa a esquizofrenia dos *expertises*.

A trama tem seu ápice, ou seja, como examinar, enquadrar o silêncio?... era demais para aqueles espíritos modernos e afeitos às palavras fossem elas escritas ou orais (ARMAND, 1999).

Na sequência, veremos alguns exemplos dos diagnósticos sobre Rivière (FOUCAULT, 1977). O primeiro parecer conclui que Rivière não é louco, já que utiliza com maestria o exercício lógico e, sendo assim, se é capaz de racionar e racionalizar sua ação num texto, é são! O segundo parecer, parte da tese morfológica e fisiológica e encontra no histórico familiar o fio para explicar a loucura como hereditária. Desse modo, Rivière é condenado à prisão perpétua, contudo:

O suicídio vem precisamente frustrar esses raciocínios paternalistas. Essa morte que Pierre Rivière se dá voluntariamente, quando nada mais a impõe, obriga tarde demais o leitor a atribuir toda a sua importância a um texto que está evidenciado não ser nem de um louco nem de um selvagem [...] Por seu conteúdo e por sua métrica, por sua obliquidade, quebra as imagens em que sempre todos tentaram captar Pierre Rivière, e em que ele mesmo às vezes aceitava ser preso. Esse texto, enunciado por um ser que brincava nas margens- mas não se sabe bem se aí se mantinha ou se aí era mantido-, aparece como o mais bem-sucedido dos instrumentos novíssimos que ele gostava de inventar, como poderoso instrumento para afastar-se finalmente das margens e fazer a cada um, aí incluindo-se seus juízes, a pergunta principal que sempre se esquia: Onde fica uma lei que está para além da lei? (PETER; FAVRET, 1997, p. 208-209)

Como a medicina apresenta mais de um diagnóstico para Rivière e, ainda mais de acordo com a celeuma criada entre os grandes doutos; o Direito fica num limbo, mais terrificante do que o de Ades... Pierre Rivière ainda ecoa hoje, no Cid (Classificação Internacional de Doenças), especialmente naqueles que classificam *psicopatas* e *sociopatas*:

O Transtorno de Personalidade Antissocial, vulgarmente chamado de Psicopatia ou Sociopatia, é um transtorno de personalidade descrito no DSM-IV-TR, caracterizado pelo comportamento impulsivo do indivíduo afetado, desprezo por normas sociais, e indiferença aos direitos e sentimentos dos outros. Na Classificação Internacional de Doenças, este transtorno é

chamado de Transtorno de Personalidade Dissocial (Código: F60.2). Na população em geral, as taxas dos transtornos de personalidade podem variar de 0,5% a 3%, subindo para 45-66% entre presidiários (TRANSTORNO, 2014...).

Desde Erasmo (2007), até os nossos dias, nos quebramos como ondas em mar bravio a nos questionar sobre o que são sanidade e loucura? Por que dependendo do contexto histórico; capital social, cultural e econômico (BOURDIEU, 2001) mudam os padrões vigentes de exequibilidade? Será que não é simplesmente a partir do que percebemos no dito real, que nomearemos/classificaremos os crimes e criminosos em detrimento de pessoas com *sofrimento psicológico*?

Um Cid aplicado a um dito estuprador é o mesmo que deveria estigmatizar os ditos “monstros comuns?”. Ou, há aplicação de uma ética do valor relativo dependendo do capital social e econômico e cultural do autor de tal delito, como por exemplo, o caso do médico Roger Abdelmassih. De fato como nos diz Fernando Pessoa, a vida é sempre mais ou menos do que nós queremos, ou, (permitam-nos a licença poética) do que nós podemos bancar! (GOFFMAN, 1982; 1996; 1974).

Devemos nos questionar porque os maiores índices de ditos psicopatas e sociopatas estão entre os encarcerados e por quê? Segundo o Mapa da violência (2014) a maioria encarcerada no Brasil, se constitui de negros, pobres, analfabetos e favelados. Ou, de outro modo, como nos apontam os recentes e internacionais estudos de Baumam (1999) e Wacquant (2001; 2005) para o *revival* de práticas higienistas e eugenistas, ou seja, para a descartabilidade necessária e salutar a toda e qualquer sociedade dita moderna? (cf. AGAMBEN, 2002).

3. Como o discurso jurídico tornou-se o saber por excelência?

Foucault em *As palavras e as coisas* (2000) nos aponta uma trilha, cheia de precipícios é óbvio, que podem nos levar, se não formos adeptos da régua platônica a descaminhos que podem culminar em possibilidade de decifração de enigmas... ou seja, que pode nos fazer compreender como e por quê nomeamos o mundo o transformando à “nossa imagem e semelhança”...

“Decifra-me ou devoro-te...” ainda ressoam na poética, na filosofia, na sociologia e no direito contemporâneos (HEIDEGGER, 1999) nos provoca sobre o pseudo processo a partir do qual buscamos saber a diferença entre falar/interpretar ou compreender/silenciar, como sendo este fato um grande desafio à sociedade da razão.

Como nos diz Foucault (2005, p. 120) todo discurso é montado a partir de um jogo racional e esquizofrênico entre quem diz ser e aquele que acredita que o discurso proferido por outrem de *status quo* é A verdade... desse modo, vemos que há:

Um saber sobre os indivíduos que nasce da observação dos indivíduos, da sua classificação, do registro e da análise dos seus comportamentos, da sua comparação, etc. Vemos assim nascer, ao lado desse saber tecnológico, próprio a todas as instituições de seqüestro, um saber de observação, um saber clínico, do tipo da psiquiatria, da psicologia, da psico-sociologia, da criminologia, etc. É assim que os indivíduos sobre os quais se exerce o poder ou são aquilo a partir de que se vai extrair o saber que eles próprios formaram e que será retranscrito e acumulado segundo novas normas, ou são objetos de um saber que permitirá também novas formas de controle.

Pensemos nas diversas figuras patológicas que a modernidade construiu: o monstro masturbador; o errante sexual, que não respeita a sua genitália; o desviante contra a propriedade (ladrões, falsários); o intelectual louco, que abdica do *status* do saber-poder em nome do relativismo... todos loucos e perigosos?... figuras/personas/atores que ameaçam a lógica do saber consolidado-legítimo possível de agir sobre o outro?

Dos três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso, a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade [...] É que há séculos, os primeiros não cessaram de orientar-se em sua direção; é que cada vez, mais o terceiro procura retomá-los, por sua própria conta, para, ao mesmo tempo, modificá-los e fundamentá-los; é que se os dois primeiros não cessam de se tornar mais frágeis, mais incertos na medida em que são agora atravessados pela vontade de verdade, esta, em contrapartida, não cessa de se reforçar, de se tornar mais profunda e incontornável (FOUCAULT, 1999, p. 19).

Para o autor a ordem do discurso pode ser entendida da seguinte forma: há o controle do discurso que pode ser feito de forma exterior, como por exemplo: via interdito; rejeição ou, colocar em suspeição o dito no maniqueísmo entre falso e

verdadeiro. Outra forma de controle é interna, a saber, por comentário; disciplina e por classificação/qualificação dos discursos.

Portanto, conforme vimos anteriormente os discursos podem ser subestimados, superestimados ou simplesmente silenciados. O caso da fala do feminino e não sobre o feminino nos leva a pensarmos nas caricaturas clássicas que têm constituído o lugar “reservado ao feminino”. Assim, Penélope, que na cultura ocidental mercadológica ganhou o fetiche de “*charmosa*” e, no Brasil foi especialmente mimetizada em Amélia “mulher de verdade”, ambas, figuras retóricas e pitorescas do machismo reinante, emergem como a figura por excelência da divindade feminina de onde deve emanar todo o sucesso ou fracasso de cada sociedade dada...

De outro modo, Helena de Tróia está sempre enredada em discursos e interditos que falam da não adequação, do desvio, do que não deve ser seguido.

A concepção do “ser mulher” tem se apresentado, no mundo ocidental, transitando entre três grandes caricaturas, a saber: a mulher como sinônimo de sedução, logo, pervertida e perigosa; a mulher como uma criatura frágil e ingênua, que precisa ser controlada, vigiada, punida e, enfim, a mulher como tipo ideal de gestora, a quem compete reconstruir o “mundo da ordem e do afeto”, já que os homens fracassaram devido a sua “brutalidade e, pouca sensibilidade” (RIBEIRO, 2013, p. 199).

Ainda é Eva *versus* a “ordem natural da vida”; ainda é o macho jurídico *versus* a filosofia, a literatura, a poética transcendental, da qual nem Nietzsche se privou de glorificar (NIETZSCHE, 2005, 2006).

O discurso jurídico visa normatizar, via normalização a dita vida cotidiana, que diga-se, não de passagem, não tem nada de cotidiana/banal estrito senso, vemos com a antropologia que devemos sobremaneira considerar os imponderáveis da vida cotidiana, questões como as chamadas insurreições, contracondutas ou resistências, tais como, a massa em sua ação (CANETTI, 1999), a sociedade enfrentando as práticas de Estado (CLASTRES, 1999) ou, o jogo possível da corrupção que se tece entre a norma, o dever ser e aquilo que de fato se pratica, como por exemplo os casos de suborno/propina entre cidadãos e agentes das práticas de Estado (WHITE, 2005).

Esses rizomas, antes tratados, nos fazem desconfiar, sobremaneira, da efetiva possibilidade da imanência, da aplicabilidade, da confiabilidade e, a cima de tudo, da

efetividade do discurso jurídico. Já vimos ao longo desse texto que nossa tese é a de que há uma vontade de verdade, uma pretensão de poder via saber e, especialmente, uma busca de normalização e normatização através das práticas discursivas (ordenamento jurídico) e da possibilidade de intervenção efetiva sobre os corpos dos indivíduos, contudo, devemos problematizar até que ponto o Direito é de fato garantidor de direitos? E, não um dos mais fortes instrumentos de violação!

Desse modo, nos interessa neste texto provocarmos/problematizarmos o lugar do discurso dos regimes de verdade, e, especial o jurídico, pois que quase totalmente envolto na lógica positivista, particularmente, o Direito brasileiro, ainda arrasta as correntes e os sinos que estigmatizavam “leprosos, índios, negros” e toda ordem de desviantes que a pedagogia, a medicina e o Direito possam classificar para desclassificar e excluir.

O que pretendemos com essa problematização? nada, além, de uma saudável desconstrução de ideários... nem apologias, nem simplesmente/irresponsavelmente “cuspir” em séculos de tentativa de ordenamento-constituição, como nos diria Durkheim em *As formas elementares da vida religiosa* (2008), constituímos os princípios de classificação e divinização e os transpomos à toda vida social, pois temos a ingênua pretensão de que não somos mais natureza, ou seja, agimos sobre esta! E desta feita, ao classificarmos a natureza tivemos a consequente possibilidade de fundarmos uma teoria social, ou uma epistemologia dos comportamentos humanos.

Embora, fragilmente arraigada nos preceitos do evolucionismo platônico e darwinistas/malthusiano chegamos ao século 21 crédulos de que estamos prenhes de todas as respostas...

No intrigante e desafiador filme *Inteligência Artificial* encontramos na caricatura do homem-autômato o desafio da esfinge grega, afinal tudo que o “pequeno robô” queria saber é se existe um mundo. No ápice da trama existencial/racional ele (o robô) questiona a “super máquina”: -“mas eu não vim até aqui a fim de respostas... eu quero fazer uma pergunta.” Fim de cena: o robô sucumbe ao fetiche e simulacro do real ao imergir no mar e ao ver destroços de um parque de diversão onde “encontra” o mito

fundante da racionalidade moderna, a saber, o feminino travestido em fada que dá vida àquilo que a obsoleta física moderna chamava de vida inanimada, em detrimento das concepções da física quântica que vê em tudo, todo o tempo e irremediavelmente vida/movimento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARMAND; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

ASSIS, Machado de. Crônica de 21/01/1889. In: _____. *Obra Completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

Bourdieu, P. **Sobre o poder simbólico. O Poder Simbólico**, Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil 2001.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisa de antropologia política*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978. – (Ciências Sociais).

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: Graal, s/d.

DINIZ, Ariosvaldo da Silva. *A Maldição do Trabalho*. João Pessoa: Editora da Manufatura, 2004.

DINIZ, Ariosvaldo da Silva. *Medicinas e Curandeirismo no Brasil*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa, o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulus, 2008.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 1.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. v.2.

ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2007. - (Coleção L&PM Pocket).

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território e população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. *Nascimento da Biopolítica*: curso dado no Collège de France (1978-1979). 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.- (Coleção Tópicos).

_____. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

_____. *Os anormais*: resumo dos cursos do Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martin Claret, 2001. (Coleção Tópicos).

_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Por uma vida não facista*. Coletivo Sabotagem, 2004.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2005.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyla, 1996.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982;

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 7.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996;

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Para além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005a.

_____. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2005.

RIBEIRO, Luziana Ramalho. *A invenção do corpo moldável ou como dispensar os “incluídos”*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SITES

TRANSTORNO de personalidade antissocial. (2014). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Transtorno_de_personalidade_antissocial

MAPA DA VIOLÊNCIA 2014. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/>

A CINDERELA SURDA: UM OLHAR SEMIOTICO DAS RELAÇÕES ENTRE SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO

Sandra Maria Diniz Oliveira Santos UFPB/EAD
Kátia Michaela Conserva Albuquerque UFPB/EAD

Introdução

Este artigo apresenta a relação entre o simbolismo do conto *Cinderela*, de autoria de Perrault e elementos da Cultura Surda presentes na tradução e adaptação para Libras segundo KARNOPP et al (2007). Contudo, antes de refletirmos sobre as relações entre significante e significado desta tradução, é importante compreender quais embasamentos teóricos que orientaram a adaptação realizada.

Compreender a surdez apenas como privação sensorial é um pensamento restrito ao biológico, pois, decorrente desta ausência, a mesma também abriga a existência de diversas representações subjetivas desses sujeitos (Wrigley, 1996).

(...) incluir representações sobre a surdez como deficiência auditiva e como construção visual nos obriga a conduzir a nossa reflexão numa dimensão especificamente política (SKLIAR, 2011, p. 10).

A mudança conceitual sobre o termo surdez e, por consequência, sobre a Pessoa Surda, transitou da definição restrita à ausência da audição para a presença de outros elementos sensoriais: a visão. Nesse sentido, compreendemos que a subjetividade da pessoa surda é constituída por meio da experiência visual, compreendendo que o processamento da informação ocorre por meio da visualidade. Perante tantas representações, a mudança do enfoque possibilitou um discurso politizado no qual a língua de sinais se configurou como símbolo de luta e aceitação para a Pessoa Surda.

Conserva (2013) ressalta que embora as identidades surdas recebam influências diversas e ocupem papéis determinados na comunidade surda, todas compartilham uma característica comum: a visualidade. É nesse ponto de encontro que todos os perfis

subjetivos convergem. Esse aspecto envolve diversos elementos da cultura surda, dentre eles, a língua de sinais. É a língua que torna visível a diferença, é por meio da língua que os sujeitos surdos se constituem como pessoas pertencentes a uma comunidade linguística que compartilham aspectos comuns e incomuns.

De acordo com Sutton-Spence (2008, p.339), utilizar a língua de sinais em um gênero poético é um ato de empoderamento em si, para as pessoas surdas, enquanto membros de um grupo linguístico minoritário. Parafraseando a autora, os contos traduzidos e adaptados para a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) revelam tal empoderamento a partir da substituição de elementos da história na língua oral para a Libras, por exemplo, a substituição do sapatinho de cristal por luvas, as quais representam a comunicação da pessoa Surda por uma língua de modalidade visuoespacial.

Karnopp et al (2002) relembram que a inserção de elementos culturais inerente ao público-alvo também ocorreu em traduções para outras línguas orais:

Especificamente sobre a Cinderela, sabe-se que sua versão mais antiga é de uma história contada na China, onde os pés pequenos eram considerados um sinal de beleza. A versão do francês Charles Perrault, de 1697, é que tem fada madrinha, carruagem-abóbora, e o sapatinho de cristal. Nas versões anteriores, transmitidas oralmente, Cinderela recebe a ajuda de sua mãe, cujo espírito se materializa sob forma de peixe, vaca ou árvore. Ao criar a fada madrinha Perrault acrescentou um toque mais poético a essa tradição. Na versão dos Irmãos Grimm, Cinderela não tem fada-madrinha. (Silveira, Rosa & Karnopp, no prelo)

A tradução para a Libras foi realizada por universitários, contadores de histórias que partiram do conto original direcionado a ouvintes para a adaptação ao público Surdo. Segundo Karnopp (2002), tal adaptação dos textos é fruto da necessidade que os contadores têm de considerar os seguintes fatores:

- (a) contexto social em que a leitura e o reconto da história acontece;
- (b) os processos e práticas de leitura e do reconto de histórias;
- (c) objetivo do reconto de histórias;
- (d) a relação entre aquele que conta uma história e aquele que a assiste;

(e) questões da identidade do contador de histórias.

Partindo do pressuposto que o surdo aprende a partir das experiências visuais, a construção de significados se dá por meio de sua primeira língua, a língua de sinais. O processo de tradução para a Libras por tradutores Surdos denotam a construção de conceitos apoiados em suas experiências sociais, nas vivências que os constituem enquanto sujeitos.

CINDERELA SURDA

Em geral, os contos populares não apresentam valores que caracterizam o universo do sujeito surdo. No entanto, dentro de uma perspectiva semiótica, procuramos no texto Cinderela Surda, traduzido para Libras, valores referentes ao universo visual-espacial do surdo. Destacando, tanto as atitudes dos sujeitos instaurado no discurso quanto a relação de equivalência dos significantes e significados entre o texto original e sua tradução/adaptação na língua de sinais.

Foram extraídos os pontos convergentes e divergentes entre as duas versões, sendo possível detectar a presença de determinados elementos simbólicos numa versão e ausente na outra. Também foi detectado alteração na estrutura sintática, uma vez que as línguas em questão são de modalidades diferentes: oral-auditiva e visual-espacial.

O livro intitulado “Cinderela Surda” foi construído a partir das experiências visuais dos surdos. O livro contém além das imagens, a escrita da língua de sinais e o texto em português, focalizando a cultura e identidade surda. É importante que o leitor saiba que, no texto, as palavras em letras maiúsculas representam os sinais para identificar os diálogos sinalizados.

Apresentamos aqui o texto em português escrito para análise:

“Quando era criança, Cinderela aprendeu a língua de sinais com seus amigos surdos nas ruas de sua cidade.
No palácio, o príncipe aprendeu a língua de sinais com o mestre Abbé de L’Epée, que foi contratado para educá-lo.

Cinderela era uma jovem surda, linda e bondosa. Sua mãe morreu quando ela era pequena. O pai de Cinderela casou-se novamente, ficou doente e, em seguida, morreu. A madrasta era malvada e egoísta e tinha duas filhas que só sabiam mandar e nada fazer. Cinderela era a única que trabalhava.

Cinderela limpava e cozinhava, mas a madrasta e as irmãs nunca estavam satisfeitas. A comunicação entre elas era difícil, pois a madrasta e as irmãs só faziam poucos sinais.

Um dia, chegou uma carta. Era um convite do príncipe para um grande baile, porque o príncipe queria encontrar uma moça para se casar. A madrasta ficou feliz com o convite, pois queria que uma de suas filhas se casasse com o príncipe.

No dia do baile, a madrasta vestiu as duas filhas com roupas bonitas, mas elas não ficaram bem. Cinderela pediu para ir junto, mas a madrasta não permitiu.

Cinderela implorou:

- Por favor, deixe-me ir com vocês!

- Não, você não pode ir conosco! Você não tem roupa bonita!

Disseram as irmãs.

- Tchau, Cinderela!

Todas elas saíram e Cinderela ficou triste, chorando. De repente, SURPRESA! Apareceu uma fada, sinalizando:

- NÃO CHORE, QUERIDA, SOU UMA FADA E QUERO AJUDÁ-LA. VOCÊ VAI AO BAILE, COM ROUPA BONITA, COM LUVAS ROSA, EM UMA LINDA CARRUAGEM COM CONDUTOR – disse a fada, em sinais, para a Cinderela.

Assim, a fada transformou a roupa simples de Cinderela em um lindo vestido de baile, colocou em suas mãos lindas luvas rosa, transformou a abóbora em carruagem, o gato em cavalo e o rato em condutor.

E a fada sinalizou:

- ATENÇÃO: À MEIA-NOITE VOCÊ DEVERÁ VOLTAR PARA CASA, POIS EXATAMENTE À MEIA-NOITE A MÁGICA ACABARÁ! AGORA VÁ E DIVIRTA-SE BASTANTE!

Cinderela chegou atrasada na festa e chamou a atenção de todos, principalmente do príncipe.

O príncipe foi ao encontro de Cinderela, estendeu a mão, convidando-a para dançar.

Cinderela sinalizou:

- SOU SURDA!

- EU TAMBÉM SOU SURDO! – respondeu o príncipe.

Felizes, o príncipe e a Cinderela dançaram e conversaram a noite toda, sem perceber o tempo a passar...

De repente, Cinderela olhou para o relógio da parede e viu que já era quase meia-noite. Com medo, ela fez o sinal de TCHAU e saiu correndo. O príncipe segurou sua mão e ficou com uma luva, enquanto ela tentava sair correndo.

Os ponteiros do relógio se juntaram, marcando meia-noite.

Desesperada, Cinderela correu para a carruagem.

- ESPERE, ESPERE! Aqui está a sua luva. – Sinalizou o príncipe.

Sem conseguir alcançá-la, ele viu Cinderela entrar na carruagem, que partiu em disparada.

No dia seguinte, o príncipe pediu que todas as casas do reino fossem visitadas, até que a moça surda fosse encontrada! Os empregados do palácio procuraram muito, testando a luva em várias moças. Já estavam cansados, até que bateram à porta da casa de Cinderela.

- Entrem, por favor! Aqui temos duas moças surdas! mentiu a madrasta.

As irmãs testaram, mas a luva não serviu.

O funcionário percebeu Cinderela na cozinha.

- Quem é aquela moça? – perguntou o empregado.

- Ela é apenas uma empregada surda! - disse a madrasta.

- Sinto muito, senhora. É ordem do príncipe que todas as moças surdas do reino experimentem a luva. VENHA, MENINA! tocando em seu ombro e sinalizando.

- Todos ficaram surpresos quando viram a luva entrar, perfeitamente, na mão de Cinderela.

O Príncipe e a Cinderela casaram-se e foram felizes por muito tempo.” (Silveira, Rosa & Karnopp, no prelo)

Análise:

Segundo BATISTA (2009), o percurso semiótico composto pela estrutura narrativa corresponde à sintaxe e a semântica. A sintaxe diz respeito ao sujeito em busca do objeto de valor, instigado por um destinador, ajudado por um adjuvante e prejudicado por um oponente. Enquanto que a semântica tem como foco o percurso do sujeito em busca do seu valor, regido por um fazer com uma trajetória, ou seja, as fases do querer fazer, poder fazer e saber fazer.

Na narrativa, cinco sujeitos semióticos se destacam: a madrasta, as duas filhas, a cinderela e o príncipe.

A Cinderela representa o sujeito que tem o baile como objeto de valor, uma vez que é no baile que as moças são apresentadas a sociedade. Sendo assim, a narrativa é representada pela modalidade do dever fazer.

A madrasta, assim como as duas filhas, tem por objeto de valor o príncipe. A madrasta almeja casar uma das filhas com o príncipe, e por sua vez, as duas disputam o príncipe entre si.

O mal é representado pela falta de comunicação entre a Cinderela surda, a madrasta e suas filhas que são ouvintes. Elas são portanto, oponentes da Cinderela, as quais impulsionadas pela inveja, não permitem que a mesma participe do baile.

De acordo com o percurso narrativo, para que o sujeito possa realizar algo, ele precisa querer ou dever fazer, poder fazer e saber fazer. Portanto, em busca do objeto de valor cada sujeito age diferentemente para conseguir realizar seu desejo. A madrasta impulsionada pelo mal escraviza a cinderela e não permite que a mesma vá ao baile, pois seu desejo é que o príncipe case-se com uma das suas filhas. A Cinderela deseja ir ao baile, mas não pode, uma vez que não possui liberdade para tal ação, nem vestimentas adequadas para a festa.

O bem é figurativizado pelo surgimento da fada madrinha, que aparece sinalizando. Há uma relação comunicativa entre ambas. O bem (relação comunicativa) se posiciona como adjuvante para vencer o mal (falta de comunicação) e ajuda a Cinderela a atingir seu objeto de valor; ir ao baile

Ao fazer uma comparação entre os dois textos, as relações simbólicas são representadas por valores culturais. Vejamos as representações:

“...Assim, a fada transformou a roupa simples da Cinderela em um lindo vestido de baile, colocou em suas mãos lindas luvas cor de rosa”.

Os sapatos foram substituídos por luvas cor de rosa, uma vez que para o surdo as mãos representam o instrumento de expressão por meio da língua de sinais.

Chegando ao baile a Cinderela surda chama atenção do príncipe. Há características culturais entre ambos por meio da comunicação.

“O príncipe foi ao encontro de Cinderela, estendeu a mão,
convidando-a para dançar.
Cinderela sinalizou:
- SOU SURDA!
- EU TAMBÉM SOU SURDO! – respondeu o príncipe.

A identidade e cultura são expressas através dos aspectos comunicativas entre ambos.

BATISTA (2009) postula que, a semiótica da cultura é descrita por um conjunto de ideologias, de sistema de valores próprios do indivíduo ou de uma sociedade. Sendo assim, se a cinderela e o príncipe são surdos esses valores são representados pela língua e cultura do surdo.

Para Cinderela orientar-se quanto ao tempo, o sino foi substituído por um relógio que marcando meia noite, a mesma teria que deixar o baile. Visto que, a badalada do sino corresponde a uma ação sonora, e como sabemos o surdo orienta-se a partir das experiências visuais. Cinderela olha para o relógio e vê que bateu meia noite. Como as mãos estavam entrelaçadas, ao sair correndo, uma das luvas fica na mão do príncipe. No dia seguinte, o mesmo vai de casa em casa procurar sua amada.

O texto narra que, ao chegar à casa da Cinderela, suas irmãs fingem serem surdas para conquistar o príncipe, porém a luva não lhes coube. Então, vem a Cinderela que prova a luva e sinaliza conquista o coração do príncipe.

Neste conto, a figura do príncipe, a fada, a abóbora tem a mesma representatividade simbólica da história original, assim como o vestido que a Cinderela usa no baile, representando a figura da menina que se torna moça e é apresentada à sociedade.

Considerações finais.

A Semiótica tem como objetivo a análise dos textos verbais e não verbais, na intenção de determinar o que o texto diz nas entrelinhas, como diz e para quem o diz. Sendo assim, as questões culturais presentes na história cooperam semioticamente para apresentação dos valores culturais da comunidade surda e o estabelecimento de suas identidades através da legitimidade da Língua Brasileira de Sinais. A literatura surda é um produto presente na comunidade surda e seu papel é socialmente relevante, uma vez que proporciona a disseminação cultural de um grupo lingüístico minoritário.

A Cinderela é um conto de fadas que se perpetua ao longo das gerações, por apresentar um enredo atual e por apresentar redes de conflitos presentes em qualquer comunidade, seja ela surda ou ouvinte. O universo simbólico apresentado no conto

Cinderela surda, tem a ver com o sistema simbólico visual da comunidade surda e em uma análise Semiótica procuramos manter uma interação entre os interlocutores, levando em consideração a complexidade cultural das comunidades surda e ouvinte.

REFERENCIAS:

BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto (2005).

BATISTA, F. M. - Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC - Manaus, AM - Julho/2009

CONSERVA, K.M.F. Aspectos variacionais fonológicos da Língua Brasileira de Sinais. Dissertação de mestrado. UFPB, 2013

KARNOPP, Lodenir B. Língua de sinais e língua portuguesa: em busca de um diálogo. *Fórum Letramento e Minorias*. Apresentação Oral. Piracicaba, Março, 2002. (no prelo)

LIMA, M. N. O conto na literatura popular: percurso gerativo da significação - JOÃO PESSOA- 2007.

MARTELOTTA, M. E. – Manual de Linguística – São Paulo – 2011

SUTTON-SPENCE, R. Imagens da Identidade e Cultura Surdas na poesia em Línguas de Sinais. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2008.

A COBERTURA DA MÍDIA BRASILEIRA NA MORTE DO PRESIDENCIÁVEL EDUARDO CAMPOS: A (RE) CONSTRUÇÃO DO MITO E SEU PROCESSO DE REMEMORAÇÃO

Edjane Gomes de Assis – UFPB.
assisedjane@hotmail.com

1.1 Palavras iniciais

Quarta-feira, 13 de agosto de 2014. O Brasil é surpreendido com a notícia de um trágico acidente aéreo que resultou na morte de sete pessoas: o candidato à presidência da República, Eduardo Campos (filiado ao PSB e ex-governador de Pernambuco), o assessor Pedro Valadares Neto, o assessor de imprensa Carlos Augusto Leal Filho (Percol), Alexandre Severo Gomes e Silva (fotógrafo), Marcelo Lyra (cinematista da campanha) e os pilotos Marcos Martins e Geraldo Magela Barbosa da Cunha. Diante deste acontecimento, passamos a observar como a mídia, por meio de seus holofotes ideológicos, projetou a imagem de Eduardo Campos através de um devir de uma memória emoldurada por outros sujeitos marcados e cultuados na/pela história. Em “Os grandes mortos na mídia” Mouillaud (2002), observa que a mídia, enquanto operadora de memória, se encarrega de ressuscitar as personalidades públicas ao narrar a morte. É o que se constata na narrativa da morte de João Paulo II, Mao Tse Tung, dentre outras figuras marcantes na história.

A narrativa do acidente de Eduardo Campos e seu ritual fúnebre materializaram discursos transversos, opacos, dispersos e descontínuos que, unidos por redes de filiações ideológicas, disciplinam nosso olhar para construir a figura de um mito que reaparece e reacende outras figuras do imaginário social surgidas em épocas diversas, pois cada imagem utilizada pela mídia, em seus mais diversos ângulos possíveis, vem constituída de memórias que dialogam com outras memórias. Nossa análise está fundamentada em dois grandes momentos: No primeiro momento observamos como o tema *morte*, é discursivizado na mídia brasileira, estabelecendo uma comparação com os rituais fúnebres de diferentes culturas. E no segundo momento, analisamos o

processo de construção do mito Eduardo Campos, proposto pelos jornais *Folha de São Paulo* e *Diário de Pernambuco*. É na edificação destas memórias, no processo de seleção dos fatos cristalizados em instâncias sociais, que nos deparamos com um fazer narrativo voltado para trazer à memória aquilo que ainda não visto. Eduardo Campos aparece neste acontecimento discursivo como alguém que não pode mais ser esquecido pelos brasileiros. Os jornalistas, a rigor, assumem a função de manter viva a história do político ancorada na imagem de outros mitos/figuras políticas consideradas dois grandes mitos do cenário político nacional: Getúlio Vargas, e Juscelino Kubistchek.

1.2 A morte e o processo de discursivização da memória midiática

A visão sobre a morte retoma significados e rituais diferentes conforme cada modelo de sociedade. Um traço comum em várias culturas é que a maioria delas acredita que há uma continuação da vida. Na cultura hindu, por exemplo, perdura o ritual da cremação, visto como uma forma de purificação da alma. Para os egípcios antigos, os corpos deveriam ser embalsamados para preservar a memória. Já os gregos da Antiguidade também utilizavam a cremação dos corpos, mas as cinzas não eram jogadas como fazem os hindus, mas preservadas em recipientes muito bem cuidados. O traço comum em diversas civilizações é a preocupação em preservar a memória e manter viva a imagem daquele que não está mais no plano terreno. Na cultura ocidental, mediante práticas significativas em diversas formações discursivas, sobretudo a midiática, temos a projeção da morte enquanto um processo de espetacularização. Nos dias atuais, observamos uma intensa necessidade em apresentar a morte em seus múltiplos ângulos como um produto que reflete a guerra pela audiência. Imagens de corpos deixados em ruas e vielas e cenas de violência são exibidas exaustivamente regadas a doses generosas de um sentimentalismo teatral com o objetivo de produzir efeitos de sentido nos telespectadores.

No discurso jornalístico temos uma história imediata construída pela memória social. O jornalista se “apodera” de um fazer historiográfico para fazer voltar o acontecimento e construir uma história dotada dos grandes feitos da velha tradição. Os

sentidos estão constituídos na escolha de documentos, imagens, textos, fotografias, nos arquivos, entre tantos aparatos monumentais, utilizados para recontar os principais fatos que ocorrem na atualidade. Mouillaud (2002), referindo-se ao jornalismo impresso, afirma que há uma organização e segmentação no relato da morte. Descreve, pois, algumas tipologias de mortos: os mortos de serviço, que compõem a necrologia; os mortos acidentais; os mortos dos conflitos, das guerras e das revoluções, que passam a fazer parte da história; e o Grande Morto, que se destaca pelo seu nome, pela sua fama. Na mídia há uma tentativa em cultuar ou mitificar a imagem do morto conforme o lugar e posição que ocupa na sociedade. Ele é posto em vários lugares, pois precisa aparecer disperso, mas de modo marcante, vivo.

Reconhece-se um Grande Morto na medida em que tende a ser Único. A informação única; na primeira página, ele apaga todas as demais informações. No interior do jornal, ao contrário, o Grande Morto prolifera; o preenchimento até a borda e a repetição maçante de seu nome são a segunda marca da exclusividade. (MOUILLAUD, 2002, p.351).

Quando o jornalista relata a morte de uma personalidade de destaque, instaura-se um processo de devir da memória em fazer voltar o acontecimento numa espécie de retomada ao passado com o objetivo de visitar a infância e a história do sujeito em evidência. Temos aqui, uma forma de retorno às raízes com a necessidade de um renovo. O caráter de “originalidade” e “exclusividade” tão almejado na mídia está evidenciado nas inúmeras matérias sobre o acontecimento. Se a morte foi acidental (um acidente de avião, por exemplo), o aparato documental coletado pelos fazedores de notícia precisa apresentar o que outros veículos ainda não mostraram. São feitas entrevistas com testemunhas no local, são consultadas opiniões de especialistas, o acidente é mostrado em vários ângulos, são feitas simulações por meio de infográficos e toda uma linguagem tecnológica que visam assegurar a audiência e, acima de tudo, instaurar efeitos de sentido, formar opinião. Cada modo e técnica de mostrar o acontecimento promove um novo ritual e formas outras de projetar a imagem do morto.

Nos dias atuais, a partir de um notável espaço de discussões e reivindicações da sociedade, os meios de comunicação, principalmente os chamados veículos de massa, passam por um processo de desconfiança e questionamento. Algumas empresas são

vistas como vilãs e manipuladoras que contam uma história a serviço dos grandes, ou seja, narram uma história vista de cima. Com o processo de pluralização do olhar social surge o espírito de competitividade dos meios de informação, ao mesmo tempo em que abre espaço para que o público procure a informação em outros meios, quer impressos, eletrônicos ou digitais. Especialistas em mídias de comunicação afirmam que, com o processo de digitalização sempre crescente, um significativo número populacional optou por consumir apenas a mídia digital (internet, TV por assinatura) em detrimento das TVs abertas. A banalização da morte e naturalização da violência são algumas das principais críticas que versam em torno da chamada imprensa sensacionalista. Imagens de corpos, embora borradas, deixam em suas fissuras, marcas do grotesco que embora despertem críticas severas, seduzem um público cada dia maior.

A morte é narrada na mídia de diferentes modos, conforme a posição social do morto. Se este sujeito ocupa um lugar de destaque na sociedade, sobretudo se possui tradição política, a narrativa de sua morte não cumpre apenas a função de informar, mas formar o leitor para reviver a história desse político, refazer seu caminho até seus últimos dias de vida. Na mídia, o “grande morto” (MOUILLAUD, 2002), passará por um processo de “canonização”, ele não é mais homem, indivíduo, matéria, mas é santo, puro, desprovido de qualquer maldade. Tais evidências foram comprovadas na cobertura do velório de Eduardo Campos, no dia 17 de agosto de 2014. A repercussão de sua morte adquiriu proporções internacionais, ocupando a primeira página de alguns dos principais jornais do país e do mundo.

Configura-se, pois, todo um processo de disciplinaridade do olhar para a construção de uma história de grandes – a história que irá coroar os grandes da mídia. Tal aspecto disciplinar compreende uma intrínseca relação com os modos operacionais da história tradicional. A narrativa do século XXI, neste acontecimento (morte de Eduardo Campos), se aproxima do fazer historiográfico tradicional quando o jornalista passa a “ditar” o ritmo da notícia, o momento cerimonial fúnebre, enquanto um ritual de coroação da personalidade pública. Sobre os modos de narrar vistos na tradição, Foucault (2005), faz a seguinte reflexão:

Parece-me que se pode compreender o discurso do historiador como uma espécie de cerimônia, falada ou escrita, que deve produzir na realidade uma justificação do poder e, ao mesmo tempo, um fortalecimento desse poder. (...) Duplo papel: de uma parte, ao narrar a história, a história dos reis, dos poderosos (...) trata-se de vincular juridicamente os homens ao poder mediante a continuidade da lei. (...) De outra parte, trata-se também de fasciná-lo pela intensidade, apenas suportável, da glória, de seus exemplos e de suas façanhas. (FOUCAULT, 2005, p.76).

Se na imprensa internacional o acontecimento adquiriu grandes proporções, no Brasil não poderia ser diferente. Exatamente duas semanas fomos arrebatados por inúmeras matérias que projetaram o fato em seus mais diversos ângulos possíveis. Assistimos a incessante luta pela audiência, uma corrida pela imagem do acontecimento que continha em seus arquivos fotos e todo um apanhado documental que pudesse explicar o acidente. O processo de armazenamento da memória pelo viés do discurso jornalístico é uma releitura da memória clássica, mas com dispositivos do século XXI. A memória discursiva, no terreno midiático, serve para estabilizar o poder, por parte daqueles sujeitos que produzem informação e formam opinião. Ela não seria constituída apenas da presença do passado, mas de discursos regulados pelas condições de produção. Por meio dessa função de armazenamento, a memória atua como um operador de sentido. As páginas dos jornais funcionam enquanto espaços constituídos por discursos, cujos elementos sociais, históricos e ideológicos são distribuídos e reelaborados. Temos, agora, uma memória que não é fixa, imutável, mas dinâmica; um processo que age através de uma movência de sentidos, uma memória, enfim, que circula.

Na imprensa escrita operou-se um jogo de técnicas aliadas às projeções de imagens e cores, sobretudo nos momentos finais de acontecimento – o velório das vítimas com destaque para Eduardo Campos. As primeiras páginas dos jornais recuperam o Grande Morto com ecos de outros mortos no sentido de rememorar um nacionalismo alimentado pela proximidade das eleições presidenciais. Foi o que fizeram os jornais *Folha de São Paulo* e *Diário de Pernambuco*.

1.3 A rememoração do mito na *Folha de São Paulo* e no *Diário de Pernambuco*

A cultura de espetacularização instaurada na mídia promove, dentre tantos outros mecanismos ideológicos, a construção de mitos. Do grego *mythos* (discurso ou narrativa sem a pretensão de questionamento da verdade), observamos que os modos de fabricação do mito no século XXI aparece com uma nova configuração, um jogo de simbologias que une o ficcional/sobrenatural ao real. Quando recorre aos arquivos e seu arcabouço histórico sobre a vida de uma personagem pública, a mídia passa a produzir efeitos de sentido que destaca, qualifica, enobrece este sujeito que dialoga diretamente com outros sujeitos que ocupam lugares outros nas instâncias sociais. A delimitação do tempo (o processo da morte) demarca o ponto crucial para o início deste processo de construção. A morte de uma personalidade de destaque ganha relevos sobrenaturais. Mediante a relação de simbologias, utilizando enunciados de efeito, os jornais conduzem um procedimento historiográfico que se assemelha à história tradicional; uma espécie de devir da narrativa clássica dos mitos homéricos, tão comuns na cultura grega.

A partir do dia 13 de agosto de 2014, data do acidente, à narrativa do cerimonial fúnebre de Eduardo Campos, as capas dos jornais também se encarregaram de fazer uma espécie de transfiguração que emoldurou a imagem do mito Eduardo Campos. O político, cujas raízes familiares estão também arraigadas na política (neto do ex-governador de PE, Miguel Arraes), adquire agora feições sobrenaturais. Sua imagem entre num processo semiótico, pois ganha outros formatos e é adornada pelos mecanismos discursivos e ideológicos propostos. Ele não pertence mais ao mundo comum, mas ocupa agora outro lugar reservado na memória não apenas regional (pernambucana), mas nacional. Utilizando ferramentas tecnológicas, os meios de comunicação documentaram o velório de modo que todos pudessem vivenciar o momento.

No jornalismo de papel os efeitos de proximidade com o público são discursivizados na seleção dos enunciados, no ângulo e sobreposição de cores das fotografias, nos depoimentos dos convidados, na expressão facial da família. As cenas precisam ser redimensionadas, já que não há mais o áudio ou imagens em tempo real. As palavras reaparecem, pois, carregadas de efeitos, demarcadas no novo ambiente

simbólico. É assim, que vai se constituindo o mito e seus efeitos no imaginário dos sujeitos. Vejamos a primeira página do jornal *Folha de São Paulo* (edição de 18/08/2014):



Figura 1: Folha de São Paulo; N° 31.183.

A primeira página do periódico vem com enunciados dispersos e descontínuos, mas com traços de similitudes mantendo, assim, uma unidade de sentido. Com a chamada principal “Marina empata com Aécio no 1º turno e com Dilma no 2º” e apresentando os gráficos da pesquisa que apontam para o crescimento de Marina, a *Folha* chama atenção para a campanha presidencial e o processo de sucessão de Eduardo Campos, destacando a vice Marina Silva que vem ganhando cada vez mais destaque e ameaçando Aécio (até então era segundo colocado nas pesquisas de intenção de voto). Contudo, o jornal disciplina o olhar do leitor para o enterro de Eduardo Campos quando posiciona a foto do cortejo ao centro e evidencia a multidão que venera seu líder. A foto principal vem com a seguinte legenda: “Carro com o corpo de Eduardo Campos cruza a ponte sobre o rio Capibaribe, no centro histórico de Recife; o cortejo foi no Palácio do Campo das Princesas ao cemitério Santo Amaro”.

O processo de discursivização estabelecido no periódico materializa os modos operacionais de construir a imagem do mito. A cena vista de cima, dialoga com a história também vista de cima, ou seja, a história dos grandes, que neste ângulo, seria Eduardo Campos. O ritual da palavra acompanha o ritual da cena: “Morto em acidente aéreo em Santos (SP) na quarta-feira (13), o ex-governador de PE foi enterrado sob gritos de ‘Eduardo, guerreiro do povo brasileiro’, aplausos e fogos de artifício.” E nas últimas linhas, da chamada principal temos: “Os corpos das outras vítimas do acidente foram enterrados em Recife, Aracaju, Maringá (PR) e Governador Valadares (MG).” Voltada para o registro do velório de Eduardo Campos, o jornal silencia duas vítimas do acidente (Carlos Augusto Leal Filho e Alexandre Gomes e Silva), que eram veladas simultaneamente ao lado do caixão de Eduardo Campos.

Para construir a semiologia do mito é necessário que sejam postos em evidência o povo que o venera, a devoção desse povo pernambucano que cultiva em seu imaginário social a figura de alguém que sempre lutou em favor de seus interesses. As tonalidades do (re)dizer midiático em torno do processo de culto ao líder Eduardo Campos está materializado com uma maior destaque nos enunciados: “o ex-governador de PE foi enterrado sob gritos de ‘Eduardo, guerreiro do povo brasileiro’, aplausos e fogos de artifício.” É fundamental evidenciar a voz do povo e dizer o que ele pensa, como ele projeta seu ex-governador.

O jornal estabelece uma espécie de negação da morte quando projeta o grito do povo como uma forma de ressuscitar Eduardo. Um procedimento historiográfico que aproxima os historiados midiáticos (os jornalistas), dos historiadores clássicos que tinham a missão de “prestar aos extraordinários e gloriosos feitos de gregos e bárbaros, louvor suficiente para assegurar-lhes evocação pela posteridade, fazendo, assim, sua glória brilhar através dos séculos.” (ARENT, 1997, p.72).

O *Diário de Pernambuco*, como um período pertencente à região de Eduardo Campos, vem com uma edição online especial voltada para a cobertura de sua morte. O cortejo feito pelo jornal recupera imagens da vida do político e seus papéis sociais de

neto, esposo, pai e irmão. O clima de tristeza que dita o ritmo das informações é discursivizados na projeção de cores e seus efeitos gráficos.

A morte do político Eduardo Campos traz desdobramentos elucidando outras posições sociais que devem ser exploradas e mostradas para o público. Vem, então, o Eduardo irmão, pai e esposo. A ideologia de família, explorada na campanha, é recuperada agora, nos recortes e enquadramentos das cenas.



Figura 2: Diário de Pernambuco. Velório de Eduardo Campos.
Fonte: *Diário de Pernambuco*, 17 de agosto de 2014.

Em *As Palavras e as Coisas* (2002), ao estudar as similitudes, Foucault afirma que os enunciados não passam de um jogo de representação:

Nenhum signo surge, nenhuma fala se enuncia, nenhuma palavra ou nenhuma proposição jamais visa a algum conteúdo senão pelo jogo de uma representação que se põe à distância de si, se desdobra e se reflete numa outra representação que lhe é equivalente. (FOUCAULT, 2002, p.108).

O jogo de representação proposto por Foucault corresponde ao processo de elaboração da imagem publicada na primeira página do periódico *Diário de Pernambuco* quando a família, enquanto um aparelho ideológico é representada. Ao lado do caixão, esposa e filhos choram abraçados pelo ente querido. Agora, projetado

desta forma, emoldurado pela família, Eduardo Campos aparece como o pai e esposo zeloso. A luz projeta os rostos das crianças e deixa transparecer a marca do sofrimento, dor e saudade deste pai. Agora, na opacidade do (re)dizer a imagem revela o Grande Morto para o mundo. Eduardo está figurativizado na família (nos filhos e esposa).

O ângulo visto de cima recupera, em seu interdiscurso, a bandeira levantada ao longo de sua campanha presidencial: a figura de um pai presente e católico praticante. Enquanto operadoras de memória social, as imagens de campanha apresentavam cenas domésticas de Eduardo sempre ao lado da esposa e filhos intercaladas com presenças eventos religiosos. Os enunciados na parte inferior da foto, “A dor da família de Eduardo Campos representa a dor de todos os pernambucanos. O adeus ao ex-governador uniu a população. Autoridades, anônimos, opositores políticos, correligionários. Ninguém deixou de se comover. Hoje, a vida segue. Diferente, é verdade, mas com as marcas do dia 13 de agosto” interdiscursam com a imagem.

As expressões “uniu a população” dialogam com a imagem da mãe e seus filhos abraçados, partilhando a dor da perda. Emoldurada com a cor preta, o *Diário de Pernambuco* faz, também, sua homenagem póstuma. Eduardo vai deixando de ser apenas o político tradicional da região nordeste, e ganha nuances de santo – o mito nacional. Com esses efeitos de discursivização é demarcado um traço cultural do povo nordestino – a religiosidade, observada não apenas na presença de religiosos da igreja católica (responsáveis pela missa de corpo presente), mas nas várias missas que foram celebradas nos momentos posteriores ao acidente.

Atuando com uma história-testemunho, o jornal *Diário de Pernambuco* tenta aproximar o leitor do acontecimento; Se transfigura de porta-voz do povo nordestino (sobretudo o pernambucano), para apresentar seu ídolo, seu eterno governador. Transforma suas palavras, seus dizeres, imagens em cantos e mensagens em busca de comover o leitor. Enquanto a *Folha*, num primeiro momento retoma a campanha eleitoral, mas volta para o acontecimento morte, de modo que ocupa a parte central da primeira página, o periódico pernambucano atua por meio de mecanismos ideológicos

que resgatem a memória do nordestino e a marca de um sofrimento característico da produção cultural do nordeste.

O jornal disciplina o olhar do leitor através de um dinamismo tipicamente imediatista. Com a velocidade das informações, e alimentado pelo espírito de competitividade, as imagens devem recuperar outras imagens, reacender outros valores, rememorar novas lembranças que precisam ficar nos anais da história nacional. Para tanto, é necessário retomar outras histórias – ressuscitar outros “Grandes mortos”.

A repetição destes dizeres que vêm mediante pré-construídos e todo um processo de rememoração, característico do dizer jornalístico, é comprovada quando revisitamos a cena de outros “Grandes mortos” da história do país. Como uma espécie de *Déjà vu*, podemos recuperar outras imagens de cortejos narrados em periódicos nacionais de décadas atrás. Focalizamos as lentes midiáticas para o ritual dos grandes mortos Getúlio Vargas e Juscelino Kubistchek que aparecem respectivamente nas duas imagens abaixo:



Figura 3: Capa do jornal *Folha da Manhã* de 26 de agosto de 1954.



Figura 4: Morte de JK. Fonte: Veja, 25/08/1976.

Legenda da foto: O cortejo no Rio: ao longo de 2 quilômetros, o caixão nos ombros do povo, que cantava e chorava.

A imagem três traz a narrativa do cortejo fúnebre de Getúlio Vargas cercado por pessoas. Embora apareçam em momentos dispersos da história nacional, os cortejos

mantêm uma rede de filiações porque são responsáveis por narrar, mitificar, cultuar a figura do político brasileiro, exaltando, pois, a devoção do povo - um traço evidenciado nos enunciados da *Folha da Manhã* (nome antigo do jornal *Folha de São Paulo*): “O Rio despede-se de Vargas – aspecto da passagem do cortejo fúnebre pela Avenida Beira-Mar, na transladação dos restos mortais do Sr. Vargas para São Paulo.” E segue com a narrativa, projetando no canto inferior da primeira página, o rosto da filha de Getúlio ligeiramente debruçado sob o caixão, com um olhar distante.

Folha da Manhã não apenas informa o que acontece, mas forma opinião, produz sentido, remodela Getúlio Vargas para o sujeito leitor. Assume uma posição em historicizar o acontecimento e redimensioná-lo, utilizando um discurso figurativo para mostrar o mito e aqueles que o veneram. Os recortes e edições de imagens, mesmo com os recursos da época, já revelam estratégias discursivas e ideológicas para sensibilizar o leitor. Há, assim, uma disciplina do olhar.

A imagem quatro retoma o cortejo do ex-presidente JK. A *Veja* narra a morte de forma detalhada, com um diálogo entre a imagem e os dizeres que a emolduram. Para isso, utiliza recursos expressivos como “o caixão nos ombros do povo”, evidenciando, pois, que o povo não apenas acompanhava o enterro, mas “cantava e chorava”. Selecionando esses enunciados, *Veja* evidencia o grau de proximidade do presidente com o povo. Tais enunciados procuram apresentar o sentimento de gratidão do povo pelo seu presidente e manter a popularização da imagem de Juscelino. Nos vários rituais fúnebres, sobretudo na cultura ocidental, é prática escolher as pessoas mais representativas, mais próximas da pessoa que já se foi, para segurar o caixão (geralmente a família ou alguém mais próximo). Aqui, no dizer da revista, o próprio povo teve este privilégio. O privilégio de carregar seu presidente como se cuidasse dele até mesmo depois de sua morte – JK também é um mito.

A revista se posiciona enquanto porta-voz de um discurso legitimador, cria trajetos de sentido que levam o leitor a também mergulhar no acontecimento. Temos, aqui, enunciados que estão “povoados de outros enunciados”, pois só fazem sentido

conforme o lugar em que são postos e o ambiente que lhes são destinados para noticiar tal fato.

As duas imagens constituem sentido mediante a forma de cultuar o “grande morto” e projetar a multidão que o venera. Jean Jacques Courtine, ao estudar a imagem, utiliza o termo “intericonicidade”. Para ele, toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura supõe a existência de uma memória visual. É o que chama de intericonicidade, que é constituída de dupla face: uma imagem interna e uma imagem externa. As imagens são inscritas dentro de uma série de imagens, de interdiscursos que ressurgem na cadeia discursiva. Quando postas em uma relação de proximidade, as capas dos jornais deslocam sentidos, entrecruzam dizeres, resgatam histórias já proferidas em outro momento, mas atuam em lugares de memória com o objetivo de disciplinar o olhar do leitor.

1.4 Considerações finais:

As imagens de capa selecionadas nos jornais *Folha de São Paulo* e *Diário de Pernambuco* após publicadas, passam a compreender um acervo documental da memória nacional. As duas primeiras capas que projetam a imagem de Eduardo Campos cumprem a função da história tradicional – a história dos grandes. A narrativa aqui deve ser estrategicamente elaborada, minuciosamente cuidada, isto porque se trata de um grande morto, uma personalidade que fez parte do cenário político. Eduardo passa a ser visto não somente como um presidenciável, ou o ex-governador de Pernambuco, ou ainda, neto de outro político (Miguel Arraes), mas o pai, esposo, filho, irmão e principalmente um mito para ficar na posteridade. A rememoração se dá quando são revisitadas as capas da *Folha da manhã* e *Veja* e recuperamos as figuras de Getúlio Vargas e Juscelino Kubistchek. Os periódicos analisados reproduzem o ângulo visto de cima na estratégia de redimensionar o grande morto e revelando a devoção do povo. Nossa análise nos levou a identificar que a mídia trata a morte mediante jogos de poder, conforme condições sociais à que está submetida. Evidenciamos, assim, que o mito se constitui para produzir efeitos de verdade e por meio de jogos de representação. A partir

de sua morte, Eduardo Campos agora se iguala à Getúlio Vargas e JK, ou seja, é um mito que será retomado em cada momento discursivo ao longo do tempo e passa a compor a galeria dos grandes mortos da mídia.

Referências:

ARENT, H. *Entre o passado e o futuro*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1997.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos, Edufscar, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8ª ed. São Paulo, Marins Fontes, 2002.

HERNANDES, Nilton. *A mídia e seus truques: o que o jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público*. São Paulo, Contexto, 2006.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

MOUILLAND, Maurice e PORTO, Sérgio Dayrell. (orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. 2ª ed. Brasília, Editora da UnB, 2002.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. 4ª ed. Brasília, UnB, 2008.

Periódicos consultados:

Folha da Manhã, Acervo Folha. Morte de Getúlio Vargas. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=morte+de+get%C3%BAlcio+vargas&site=&periodo=acervo&x=0&y=0>

O Brasil diz seu adeus a JK. Veja, Abril, Edição Extra. 25 de agosto de 1976. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em 06 de Setembro de 2014.

Tragédia na eleição, Folha de São Paulo, Poder, Ano 94, nº 31.183, 18 de agosto de 2014.

Diário de Pernambuco, Primeira capa, Edição especial, nº 1808, 18 de agosto de 201

A DESUMANIZAÇÃO DAS PESSOAS PRIVADAS DA LIBERDADE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

Bianca Souto do Nascimento
Universidade Federal da Paraíba
bihsouto@gmail.com

Isadora Pereira de Souza Guerra
Universidade Federal da Paraíba
isadorapsguerra@gmail.com

1. Introdução

Os escassos dados sobre a tortura no Brasil a que temos acesso revelam a superfície de um sistema penitenciário permeado de falhas, que constitui território fértil para a prática da tortura institucional e outros tratamentos desumanos.

A organização humanitária internacional *Human Rights Watch*, em carta dirigida ao governo brasileiro, declarou haver evidências, em diversos estados do país, de forças de segurança e autoridades prisionais envolvidas em tratamentos cruéis, desumanos e degradantes contra as pessoas em sua custódia entre os anos de 2010 e 2014. Estas condutas vão de espancamentos e ameaças de violência física e sexual até choques elétricos, asfixia com sacos plásticos e estupros. (CANINEU; VIVANCO, 2014)

É de se admirar, portanto, que, diante de um cenário tão violento para as pessoas em custódia do Estado, haja ainda uma convivência velada pela sociedade brasileira, que chega a beirar o apoio a essas práticas. Pesquisa realizada pela USP em 11 capitais brasileiras constatou, entre os anos de 1999 e 2010, que aumentou o percentual de pessoas que concordam totalmente ou em parte ou discordam apenas em parte com o uso da tortura: o número subiu de 28,8% para 47,5%.

Certamente que a perversidade seria uma resposta muito simples para isso – talvez simples até demais. Parece improvável que todas essas pessoas tolerem a tortura

por serem afeitas à crueldade. O processo de significação das coisas pelas pessoas é muito mais complexo do que mera atribuição consciente de valor.

Valmir Costa faz uma ponte entre semiótica e a teoria da representação social, tema este que é trabalhado por Serge Moscovici no campo da psicologia social. Segundo esse, a representação social é um corpus organizado de conhecimentos e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, e liberam os poderes da imaginação (MOSCOVICI, 1978, p.28).

Sendo assim, é tão equivocado ignorar que essa realidade – ou o que alguns semioticistas chamariam de semiosfera – é elemento e sujeito ativo da construção constante da representação social, como também o é fazer o mesmo com o estudo da relação entre a criminalidade e a precariedade social, econômica e cultural de parcela da população, relacionando-se aquela meramente a uma maldade crônica.

É inegável que os problemas da segurança pública, mais ou menos intensamente, se entrelaçam com toda a estrutura socioeconômica do país. A realidade da violência, consciente e/ou inconscientemente, é constantemente traduzida para o sujeito que não está cumprindo pena, mas raras vezes de forma fidedigna.

A linguagem é só o meio de exteriorização final de um processo: antes de declarar ser total ou parcialmente a favor da tortura em uma pesquisa, esse sujeito terá se relacionado com todos os elementos de que dispõe na sua vida cotidiana, construindo continuamente não só suas concepções sobre o assunto, mas novos elementos que transformarão a semiosfera em que está inserido.

Discorre Hannah Arendt, em *A Condição Humana*, sobre a ideia de um ser humano condicionado:

[...] tudo aquilo com o qual eles [os homens] entram em contato, torna-se imediatamente uma condição de sua existência. [...] O que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana. (ARENDT, 2007, p.17)

Essa condição humana, como defende a filósofa, difere de um conceito de natureza humana, pois não constitui conjunto de características inerentes ao ser humano – que, sob o aspecto biológico, seriam rasas e insuficientes pra definir o homem, e, sob um aspecto espiritual, estariam fora do alcance deste, dependendo sua revelação da existência de uma divindade. A condição humana diz respeito à existência do ser humano em certo lócus e o desdobramento disto: o condicionamento do homem aos elementos desse lócus e também aos elementos construídos por ele próprio e pela sua interação com outros seres.

Sendo assim, voltamos ao ponto inicial: como um sujeito que não é necessariamente perverso passa a defender ou tolerar a tortura? É evidente que a falta de informação, bem como o tratamento da mídia para com os episódios de violência contribuem para este resultado, construindo uma cultura de terror a que estão sujeitas todas as pessoas, tema que será abordado mais à frente neste estudo.

Teme-se pela vida, e, temendo-se por ela, urge conferir significado a essa situação: quem coloca a vida em xeque? Os infratores cumprem o papel de bodes expiatórios e, por isso, naturalizam-se os tratamentos desumanos e relativizam-se os seus direitos a bens como a vida e a integridade, porque a tais pessoas privadas da liberdade é conferida a responsabilidade pela destruição desses mesmos bens. A conclusão que se tira, então, é que os que destroem o homem não podem ostentar o mesmo título que as suas vítimas.

É inevitável a ruína deste argumento, que leva à mesma armadilha de simplificar a aceitação da tortura como mera expressão da perversidade crônica de certas pessoas: é o apenado também produto do universo em que está inserido, e também da sua relação com ele e com seus elementos. Maior evidência disto é que, segundo dados de 2010 do Departamento Penitenciário Nacional, 52% dos presos cumprem pena pelo cometimento de crimes contra o patrimônio, em contraponto à apenas 15% que cumprem pena por crimes contra a vida – boa parte dos quais acontecem a sangue quente, em tentativas de crimes contra o patrimônio (BATISTA, 2010). Ainda assim, o medo transforma todo e qualquer apenado em coisa, e não poderia ser diferente.

2. A reiteração histórica da desumanização.

Mesmo ficando claro através de algum pensamento crítico sobre o assunto que a questão da criminalidade não é tão simples; o conhecimento, como defende Foucault, não é instintivo, mas contra instintivo; não é natural, mas contra natural: “é a luta, o combate, o resultado do combate e conseqüentemente o risco e o acaso que vão dar lugar ao conhecimento” (FOUCAULT, 2005, p.17).

O medo, a esquizofrenia coletiva, e a apatia, ao contrário, alimentam-se em si mesmos. Sendo assim, o que se toma por uma crueldade inerente ao ser, por vezes é mero resultado de um “não pensar”, que quase chega, em alguns casos, a inspirar pena. Esse não pensar, ao contrário do que se possa imaginar, não se restringe apenas aos coniventes, mas também aos responsáveis pela tortura, que desumaniza tanto torturadores quanto torturados.

Em “Eichmann em Jerusalém”, Hannah Arendt brilhantemente relata sobre o julgamento e a posterior condenação de Otto Adolf Eichmann, um burocrata da Alemanha nazista que, indiretamente, acaba por ser responsável pela morte de milhares de judeus. Não há evidência de que Eichmann tenha alguma vez assassinado ou mesmo dado ordens para que algum ser humano fosse executado. Diz-se, ainda, que ele nunca teve problemas na convivência com outros judeus, comportava-se tranquilamente perto deles. Era um pai de família querido e um homem respeitado. Sua posição na logística da “Solução Final” dos judeus lhe era mero cumprimento não só de ordens, como da própria lei (ARENDT, 1999, p.152).

É assombroso constatar a facilidade com que o mal é banalizado dentro de certos cenários, e em como o “não pensar” de Eichmann conseguiu retirar-lhe a própria humanidade.

Raúl Zaffaroni, analisando a repressão na história, defende que esta se pauta na busca de um inimigo, que se dá a partir de uma perspectiva de conjunto de quatro níveis, os quais costumam se confundir quando se analisa o fenômeno de expansão do poder planetário, a partir da perspectiva de seu instrumento verticalmente ordenador, que é o poder punitivo. São eles: o exercício real da repressão; a criminalização

primária ou legislação repressiva ou penal; o discurso jurídico-penal ou ideológico (que em geral surge em instituições de reprodução ideológica, como escolas e universidades); e a publicidade do sistema penal em suas mais diversas formas (por vezes presente tanto em sermões de igreja quanto em mídias artísticas). (ZAFFARONI, 2005a, p. 3)

Esse inimigo, ao longo da história, já tomou formas de muitos grupos: na Idade Média, eram as bruxas e os hereges, enquanto no Colonialismo eram os rebeldes colonizados e os dissidentes internos. Na guerra do Iraque, são os terroristas e inimigos da democracia.

No mundo capitalista moderno, generalizou-se a prisão e, para controlar as “classes perigosas”, inventaram-se as polícias, modificando-se mais ou menos intensamente de acordo com as diferentes necessidades de repressão em cada época (ZAFFARONI, 2005a, p. 6). Com a globalização, o inimigo tornou-se o nebuloso conjunto de infrações que se convencionou chamar “crime organizado”, denominação popularizada pela mídia, legitimando a atuação da repressão governamental mesmo quando injustificada.

Nas sociedades menos favorecidas pela globalização, o maior problema é, em geral, a polarização da riqueza, que acaba numa deteriorização das pessoas de classe média, que “reclamam por normas, mas sem saber que normas” (ZAFFARONI, 2005a, p.26).

Diante desse vazio, recorrem à solução autoritária e simplista norte-americana, que, por provir da nação com maior poder de influência no cenário da globalização, acaba por se impor nesses países. Pela sua fácil propagação e eficiência em satisfazer às classes médias, não raro os políticos se apoderam e até disputam esse discurso, sendo conseqüentemente mal visto o político que renuncie a esta mensagem.

Assim, na América Latina, o autoritarismo torna-se uma anômala colcha de retalhos, importando soluções para os seus problemas de outros países sem antes adaptá-las às suas realidades (ZAFFARONI, 2005a, p. 26). Forma-se, então, este emaranhado onde os problemas, por não terem sido propriamente analisados, não são

resolvidos, e as ações adotadas não se estruturam corretamente por deficiências estruturais e de planejamento.

Problema e “solução” se retroalimentam e resultam num ciclo vicioso cada vez mais difícil de ser interrompido. Sendo a tortura e os tratamentos desumanos crimes de oportunidade, tem-se então o mais fértil dos solos para seu estabelecimento dentro deste cenário, contando, ainda, com a aprovação e o incentivo da população.

3. A construção dos “Inimigos” da sociedade e a sua consequente exclusão.

O rótulo com o qual o apenado é marcado vem de um processo que se inicia fora do Sistema Penitenciário e antes mesmo da reclusão do desviante. A nossa sociedade diariamente passa pelo processo de formação de uma “cultura do medo”, fortemente divulgada e explorada pela mídia, e bem aproveitada pelos nossos políticos.

Diariamente, os meios de comunicação impressos, televisionados e *online* “bombardeiam” a sociedade com notícias de assassinatos, assaltos, invasões, sequestros, dentre outros; expondo, de forma por vezes teatral, uma sociedade violenta e desordenada; o que traz uma sensação de insegurança e vulnerabilidade, e, conseqüentemente, o medo. A problemática é que, como bem afirma Bauman (2008, p.8), é através do medo que se constroem as representações do mal.

A mídia faz do crime um objeto de consumo, constantemente apresentando as novas formas usadas para praticá-lo, os novos agentes e as atuais vítimas em potencial. Ao mesmo tempo em que expõe o crime, cobra providências, aponta saídas e relata a vida privada do “criminoso”, “bandido”, “marginal”, “meliante”, etc. e seus familiares. “Ele tem que ser vendido: é necessário a melhor imagem, o melhor perfil, o relato e a mais profunda busca de sua vida privada e que sejam potencializados qualquer indício de que a pessoa ‘não é normal’”. (BARROS, 2007, p.59)

As reclamações e insatisfações diante da vulnerabilidade sentida pouco a pouco se voltam aos políticos, dos quais a sociedade espera uma atitude firme contra a violência. Entretanto, como bem destaca Zaffaroni, os políticos descobriram que a

forma mais singela e prática de mostrar sua eficiência à população é a mensagem da lei penal, assim, de acordo com o autor,

[...] todo problema social vira problema penal: a droga, a violência, a psiquiatria, tudo vira penal, tudo. Nada acontece sem que algum legislador, algum deputado, algum senador não faça um projeto de lei penal. Não vão fazer projetos de leis administrativas. É mais complicado. Mas, lei penal qualquer idiota faz um projeto e uma mensagem ainda mais idiota que o projeto. Isso é muito barato. A lei penal não custa. E o sujeito tem cinco minutos na televisão. Para a vida e para a presença de um político isso é imprescindível. (ZAFFARONI, 2005c, p. 24).

Deste modo, a “cultura do medo” é proveitosa para o político em diversos sentidos. Cria-se a ilusão de que a ruína da sociedade está no criminoso e na sua maldade intrínseca: ele é o causador da insegurança, quem traz sofrimento aos inocentes por puro egoísmo e ambição. Desvia-se, portanto, a atenção das mazelas sociais e da exclusão social de grande parcela da população, a qual se racha internamente, porque até mesmo aqueles que sofrem com a marginalização veem na política de “tolerância zero”, na compra de mais armas e viaturas e no incremento do efetivo policial a solução da desordem social.

Talvez eles não percebam que, ao ser o direito penal o primeiro passo para o enquadramento dos problemas sociais decorrentes da marginalização e exclusão social, a consequência direta é a criminalização das classes populares, das quais fazem parte. (PINTO, 2008, p.6)

Devido ao tratamento da questão social como questão de polícia, pouco se exige do governo em questão de segurança pública. Não há discussão crítica sobre as causas do crime, mas somente a pressão por mais rigidez, afinal, “direitos humanos para humanos direitos” é o que muitos defendem.

Deste modo, mídia, políticos e sociedade agem como se estivéssemos em guerra permanente contra um inimigo declarado, até porque, como bem afirma Zaffaroni, a distinção entre cidadãos e inimigos só cabe caso pressuponha-se uma guerra, a qual deve ser constante, pois das excepcionais cuida o direito militar e de guerra, não o direito penal. Entretanto,

[...] el concepto de enemigo u hostis provee al soberano y a la publicidad un argumento deslegitimante de las instituciones y controles que les permite estigmatizarlas como obstáculos antipatrióticos, burocracias inútiles y ciegas, ideólogos encubridores de los enemigos, idiotas útiles y, en definitiva, traidores en la guerra.(ZAFFARONI, 2005d)

Os direitos dos inimigos são, portanto, legitimamente esquecidos e aqueles que venham a defendê-los também são inimigos da sociedade, posto que traidores. A invocação de uma emergência, de um mal absoluto, justifica uma necessidade imediata de neutralizá-lo, devendo-se retirar o que se apresente como ameaça para a missão salvadora, ainda que seja a própria dignidade do desviante enquanto ser humano; afinal, não é possível qualquer conciliação com o agente consciente do mal (ZAFFARONI, 2005b, p.158-159).

Se fora do sistema penitenciário, quando se tem somente a imagem estereotipada do criminoso, já há negação de direitos daqueles que se enquadram nesse estereótipo, quanto mais ainda dentro das unidades de detenção, quando aquelas pessoas já estão efetivamente sendo investigadas ou até mesmo foram condenadas. O sistema penitenciário serve de armazenamento do “lixo social”.

3.1. O inimigo é aprisionado

Após amedrontar-se a população com a crescente violência e fazê-la acreditar que o mal da sociedade está somente no infrator, é consequência praticamente certa de que as condições no cárcere não serão pauta das pressões sociais.

O “cidadão de bem” não é educado para analisar aquilo no que o infrator foi vítima do Estado deficiente e dos próprios preconceitos da coletividade. De vítimas há somente aqueles que sofreram diretamente com a ação desviante do apenado, o qual deve sentir o mesmo - ou até mais - mal que causou: é a revanche da coletividade amedrontada, a vitória do bem sobre o mal.

Deste modo, não se vê políticos falando de investimentos em melhores condições do cárcere, ou que tenha sido o idealizador de qualquer lei pelos direitos dos apenados e seus familiares. Isso não dá voto, pois é irracional pautar educação, saúde, alimentação adequada, oportunidades de trabalho, salubridade, respeito e dignidade aos

inimigos de guerra, ainda que estes nem sequer tenham sido condenados e cumpram prisão provisória.

Apesar da sensibilidade que muitos têm com o sofrimento do próximo, da indignação que compartilham ao ver os maus-tratos com outros grupos sociais, a desumanização do apenado não revolta, não inquieta, pois se construiu socialmente o entendimento de que negar juridicamente a condição de pessoa e de cidadão ao inimigo trará maior segurança e proteção contra as “forças do mal” (PINTO, 2008, p.11).

Todavia, diante desse quadro, constata-se que as prisões, as quais teoricamente deveriam funcionar como mecanismos de correção e ressocialização, findam-se em mecanismos de exclusão e controle. Porém, como fica o caráter ressocializador da pena? É quando abordaremos o terceiro momento da desumanização: a volta à sociedade.

3.2. A falácia da ressocialização

Apesar do foco de nosso estudo pretender ser a desumanização que sofre o apenado, infelizmente há de se concordar que, na sociedade de hoje, um apenado nunca deixa de sê-lo, ainda que fora dos muros da prisão. A desumanização que sofre dentro do cárcere estende-se fora dele, ainda que a Teoria do Direito Penal afirme ter a pena um caráter não somente punitivo, mas também ressocializador.

Isso se deve ao fato de que o sistema penal resume-se a separar o “refúgio humano” do resto da sociedade, excluindo-o e neutralizando-o, ao trancá-lo nos contêineres que são os presídios (BAUMAN, 2005, apud PINTO, 2008, p.11), pois nem mesmo a arquitetura destes é voltada a uma efetiva ressocialização.

Esquece a sociedade que, como bem diz Baratta (1999, p.145), “os muros do cárcere representam uma violenta barreira que separa a sociedade de uma parte de seus próprios problemas e conflitos”. Os infratores são membros da sociedade e atuam influenciados por conflitos e impulsos vindos dela mesma, sejam interesses, seduções, rejeições ou repulsas.

Letícia Dalla’gno (2010, p.28) ao tratar do tema da ressocialização, baseando-se em Berger e Luckmann, afirma que todo indivíduo nasce em uma estrutura social

objetiva, dentro da qual encontra elementos significativos que se encarregam de sua socialização. Entretanto, parte esmagadora da população carcerária vem de zonas de marginalização social, tendo, segundo a autora, uma socialização prejudicada. Logo, cabe-nos concluir: a pena não deveria ser voltada a ressocializar. Afinal, como reinserir quem nem sequer estava inserido? Na verdade, a sanção deveria estar voltada à *inclusão social*.

Entretanto, não se pode incluir e excluir ao mesmo tempo. Baratta então afirma que, antes de se querer modificar o excluído deve-se buscar a mudança da sociedade que o exclui. Faz-se necessário, por conseguinte, um projeto de reeducação da própria sociedade, pois esta dificulta ao ex-apenado os meios de sobreviver social, moral e financeiramente, marcando-o para sempre com o estigma da marginalização, graças ao estereótipo que diariamente lhe foi e é “comercializado”.

Deste modo, enquanto não se lutar contra a desumanização do apenado e o estigma do cárcere, o qual é consequente da “cultura do medo” inculcada na mente dos cidadãos, a ressocialização é somente uma falácia usada para mascarar doutrinação, jurídica e politicamente as reais intenções do sistema penitenciário e o real desejo da coletividade.

Ainda que todos saibam que um dia o apenado voltará à liberdade, poucos são os que desejam e os que aceitam esse fato. A real e atual função da penitenciária é, portanto, ser um depósito de indesejáveis.

4. Considerações finais

Há quem defenda que a mídia deva ser classificada como um dos poderes de controle da sociedade, afinal, a mesma se tornou depósito de memória e produtora de discursos, além de serem poucos os que podem usar de seus mecanismos.

Infelizmente, apesar de todos os seus benefícios, como a divulgação do conhecimento e da informação, quando se trata dos infratores, os meios de comunicação, mesmo que irrefletidamente, contribuem fortemente na sua demonização.

Uma vez que não são humanos - pois parece que para muitos o que classifica um ser vivo com pessoa é o seu íntimo coadunado com as regras sociais e com o que a coletividade dele espera – os desviantes não devem gozar dos direitos da pessoa humana, sendo a tortura e os tratamentos desumanos, cruéis e degradantes justificados em prol de uma falsa segurança pública e do tão citado *bem de todos*. Mas quem é incluído no “todos”? Todos os “cidadãos de bem”.

Tal segurança proclamada é falsa, pois não há tortura e massacre de infratores que poderá acabar com a violência e criminalidade existentes, posto que estes descendem de toda uma estrutura social desigual, preconceituosa e excludente. Ainda que haja o livre arbítrio dos desviantes, estes inegavelmente, assim como todos os seres humanos, são influenciados pelo meio em que vivem e pela formação social que tiveram – ou não tiveram, melhor dizendo. Não deve a sociedade e o Estado, portanto, absterem-se da sua parcela de culpa na desordem social em que vivemos.

A nossa legislação penal, deste modo, é puramente simbólica e punitiva: simbólica, porque não é aprovada para verdadeiramente resolver os problemas; e punitiva, porque, uma vez que não resolve os problemas sociais, serve somente para afastar os indesejáveis do convívio social por cada vez mais e mais tempo. Legisla-se para contentar as elites, a mídia e a parcela insatisfeita da sociedade, não porque há de se alcançar a almejada paz social.

Podemos perceber no nosso dia-a-dia, ao ligarmos a televisão, ao conversarmos com outras pessoas, no desenvolver de nossas atividades acadêmicas, dentre outros; o poder que o estereótipo negativo tem de trazer consequências nefastas ao rotulado. Sendo a semiótica um estudo dos símbolos, é um estudo também do símbolo social forjado, ou até mesmo fielmente acreditado, que leva à negação do direito mais precioso que o ser humano alcançou através da sua histórica luta por autoafirmação: a sua dignidade.

Resta-nos lembrar de que antes de “inimigo”, “marginal”, “bandido”, “criminoso”, “meliante”, etc.; o rótulo que prevalece e sobrepõe-se a todos estes é o de *pessoa*. Portanto, todos os diversos tratados dos direitos humanos e artigos do nosso

ordenamento jurídico - até mesmo os que não preveem somente repressão, mas a proteção social – dirigem-se ao desviante, sendo tão dele quanto nossos.

Referências

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARATTA, Alessandro. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal**. Introdução a Sociologia do Direito Penal. 2. Ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos: Instituto Carioca de Criminologia, 1999.

BARROS, Lúcio Alves de. Os “penalizáveis”, a política, a mídia e a polícia diante do estado democrático de direito. In: **Revista Científica da Faminas**. v. 3, n. 3, set.- dez. de 2007. Disponível em: <www.faminas.edu.br/download/baixar/117> Acesso em: 06/09/2014

BATISTA, Eurico. Maior parte dos presos responde por tráfico e roubo. **Consultor Jurídico**, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2010-abr-03/maior-parte-presos-brasileiros-responde-traffic-roubo-qualificado>>. Acesso em: 12 set. 2014.

CANINEU, Maria Laura; VIVANCO, José Miguel. [Carta] 28 jul. 2014, Washington, D.C., Estados Unidos da América. [Para] CALHEIROS, Renan; DO RÊGO, Vital; COSTA, Humberto; ALVES, Eduardo; DA SILVA, Vicente Cândido. **Brazil: Protect Detainees in Police Custody** - Letter to Congress. Disponível em <<http://www.hrw.org/news/2014/07/25/brazil-protect-detainees-police-custody>> Acesso em: 10/09/2014.

DALL’AGNO, Letícia Lopes. **Ressocialização do apenado**: A dificuldade no retorno à sociedade. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27344/000764598.pdf?sequence=1>> Acesso em: 06/09/14

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

MOSCOVICI, Serge. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

PINTO, Naylane Mendonça. **A construção do inimigo**: um estudo sobre as representações do mal nos discursos de política penal. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Realizada entre os dias 01 e 04 de junho de 2008, Porto Seguro. Bahia, Brasil. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/gr>

upos_de_trabalho/trabalhos/GT%2029/NALAYNE%20PINTO.pdf> Acesso em: 06/09/2014

ZAFFARONI, Raúl Eugenio. **Buscando o Inimigo**: De Satã ao Direito Penal Cool. In: Marildo Menegat e Regina Neri (organizadores). *Criminologia e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Lumen Júris, 2005a.

_____. **El derecho penal y sus enemigos**. In: *Em torno de la cuestión penal*. Montevideo – Buenos Aires: B de F, 2005b.

_____. Abertura / Conferência. *Globalização, sistema penal e ameaças ao Estado democrático de direito*. In: KARAM, Maria Lúcia (Org.). **Globalização, sistema penal e ameaças ao Estado democrático de direito**. Rio de Janeiro: Ed. Lumen Júris, 2005c. pp. 15-46.

_____. **La legitimación del control penal de los “extranos”**. In: *Dogmática y Criminología: dos versiones complementarias del fenómeno delictivo. Homenaje de los grandes tratadistas a Alfonso Reyes Echandia*. Bogotá: Legis, 2005d.

ZYGMUNT, Bauman. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

PROXÉMICA NAS INTERAÇÕES VIRTUAIS: ESTRATÉGIAS LINGUÍSTICAS DE APROXIMAÇÃO DO OUTRO

Isabel Roboredo Seara
Universidade Aberta
CLUNL-FCSH-Universidade Nova de Lisboa (Portugal)
isabel.seara@uab.pt

Obrigado

Aos que me dão lugar no bonde
E que conheço não sei de onde,
Aos que me dizem terno adeus
Sem que lhes saiba os nomes seus (...)
- eu agradeço humildemente
Gesto assim vário e divergente,
Graças ao qual, em dois minutos,
Tal como o fumo dos charutos,
Já subo aos céus, já volvo ao chão,
Pois tudo e nada nada são.
Carlos Drummond de Andrade²⁸

Introdução

Tradicionalmente os estudos dedicados à questão da comunicação humana centram-se em várias dimensões, onde se inclui naturalmente a dimensão proxémica que nos congrega nesta mesa temática.

²⁸ Convoco, na epígrafe deste texto, Carlos Drummond de Andrade, para agradecer à Universidade Federal da Paraíba, na pessoa da Professora Doutora Maria de Fátima Barbosa de M. Batista, presidente da Comissão Organizadora do Congresso Internacional de Semiótica e Cultura (SEMICULT), o honroso convite para estar presente no evento, estendendo este agradecimento à Professora Doutora Maria Helena Araújo Carreira que congregou, na sua generosidade, unanimemente reconhecida, este grupo de trabalho em torno da «sua» proxémica verbal.

O conceito de proxémica (HALL: 1963, p. 1966) é recorrentemente convocado para descrever o espaço pessoal de indivíduos num meio social e/ou o uso que a pessoa faz do espaço enquanto produto cultural, ao que subjaz um estreito relacionamento com questões de retórica e nomeadamente de cortesia.

Ora, a distância tem importância na comunicação humana, pois tanto pode regular a interação como pode propiciar o surgimento do conflito social.

Para Hall (1967), o nosso território íntimo admite quatro áreas:

- a) a distância íntima, caracterizada pelo envolvimento físico de ambos os interlocutores, justificada pela proximidade e pelo contacto corporal;
- b) a distância pessoal, explicada por haver certa intimidade para o cumprimento formal ou a proximidade social em eventos;
- c) a distância social, entendida como aquela em que há oscilações, sendo recorrente em interações públicas;
- d) a distância pública, em estreita ligação com os diferentes papéis sociais que todos assumimos.

Para o nosso trabalho adotaremos naturalmente a definição de Maria Helena Araújo Carreira que, na sua obra *Modalisation Linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités* (1997), partindo dos conceitos semânticos de Bernard Pottier, conjugados com noções pragmáticas, nomeadamente de Brown & Levinson e de Catherine Kerbrat-Orecchioni, apresenta uma reformulação do conceito de proxémica verbal:

«Se nos detivermos na situação interlocutiva na qual dois ou mais locutores/enunciadores coproduzem o seu discurso e se nos restringirmos apenas às suas produções verbais, podemos questionar-nos, parafraseando Hall: como os interlocutores constroem a distância (proximidade/afastamento no e pelo discurso? Como se preenche verbalmente, a arquitetura como se utiliza o espaço interlocutivo? (ARAÚJO CARREIRA, 1997, p. 29)

A proxémica poderá, pois, ser definida como «a regulação das distâncias (aproximação, contacto e afastamento) que os interlocutores estabelecem negociam

e/ou denegam, nas suas relações pessoais, durante as interlocuções» (RODRIGUES 2003, p. 169).

Evidentemente que a proximidade e o distanciamento, fundadores da proxémia, que estão na base da gestão de qualquer interação verbal não são indissociáveis dos condicionalismos contextuais e situacionais que presidem a qualquer intercâmbio comunicativo.

Conjugando com os pressupostos defendidos por Marcuschi (1986), a interação tem como elementos constitutivos a negociação, a cooperação, a compreensão e a interpretação. No caso em análise, de interações a distância, é crucial perceber a importância de um conjunto de estratégias discursivas que visam sobretudo minorar a distância provocada pelos meios eletrônicos e cultivar elos comunicativos, a fim de incentivar o ambiente facilitador da aprendizagem *online*, evitando e mitigando silêncios e conflitos.

Ora, um aspeto relevante nos sistemas de aprendizagem *online* consiste, tal como afirmam Melaré Vieira Barros e M.J. Spilker, na capacidade de desenvolver uma presença social, o que consequentemente se traduz também em mais uma peça da totalidade de uma identidade digital em constante transformação. Garrison, Anderson e Archer [15] definem presença social como “*the ability of participants in a community of inquiry to project themselves socially and emotionally, as ‘real’ people (i.e., their full personality, through the medium of communication being used)*”. (BARROS e SPILKER 2013, p. 37)

1. O fórum universitário

O fórum de discussão é um lugar privilegiado de partilha de conhecimento, que decorre de forma assíncrona, constituindo uma ferramenta crucial na comunicação pedagógica mediada por computador e configurando uma prática quotidiana do sistema de *e-learning*, ou seja, do modelo de aprendizagem a distância.

Este fórum decorre na plataforma *Moodle* que é uma plataforma que fornece aos professores, aos tutores e aos estudantes todos os utensílios que permitem, por um lado, a disponibilização dos conteúdos pedagógicos e a possibilidade de consulta a distância e, por outro, permite a abertura de espaços de troca e de partilha de conhecimentos.

A comunicação assíncrona que se estabelece no fórum universitário apresenta um carácter híbrido, estabelecendo-se um *continuum* entre a organização da informação – que decorre da sua dimensão escrita - e alguns traços característicos da dimensão oral, que decorrem da elevada interatividade de alguns fóruns.

Mourlhon-Dallies (2007), na herança de Bakhtine, questiona-se sobre a designação de género para categorizar o fórum e propõe-se « revisiter la notion de ‘genre du discours’ en intégrant à la réflexion les dispositifs de communication électronique sur internet (en particulier les forums de discussion et les *chats*) ». Partindo da conceção de género discursivo de Sophie Moirand (2003), ou seja, como « representação interiorizada »²⁹, a autora estabelece, numa ótica comparativa e contrastiva, ligações com géneros discursivos pré-existentes, na tentativa de indagar continuidades e ruturas.

Para Mourlhon-Dallies, « le forum de discussion se ramène à une cristallisation de formes (textuelles et linguistiques) particulières, mises en relation avec un dispositif énonciatif (un espace discursif) et une structuration type de la communauté de production des messages échangés ». (MOURLHON-DALLIES, 2007, p. 148)

No fórum de discussão, espaço privilegiado de interação, a cortesia deve ser entendida como uma estratégia que é convocada para proteger a imagem (ou *face*, segundo Brown & Levinson) dos participantes a fim de preservar e manter a ordem na interação (KERBRAT-ORECCHIONI, 2004, p.45).

²⁹ Para Sophie Moirand, o género é «une représentation sociocognitive intériorisée que l’on a de la composition du déroulement d’une classe d’unités discursives, auxquelles on a été exposé dans la vie quotidienne, la vie professionnelle et les différents mondes que l’on a traversés, une sorte de patron permettant à chacun de construire, de planifier et d’interpréter les activités verbales ou non verbales à l’intérieur d’une situation de communication, d’un lieu, d’une communauté langagière, d’un monde social, d’une société ». Journée d’études sur *Les genres de l’oral*, disponível em http://gric.univ-lyon2.fr/Equipe1/actes/journees_genre.htm [consultado em 12.01.2014]

No plano metodológico, esta pesquisa insere-se no quadro teórico da análise do discurso, em que se alia a observação empírica à análise das estratégias linguístico-textuais que visam a aproximação do outro.

Com base nos critérios estabelecidos pelas diferentes correntes teóricas que, nos últimos anos, se têm dedicado ao estudo da cortesia verbal (Bravo, 2004 Brown & Levinson 1978, 1987; Carreira, 1997; Havertake, 1994; Lakoff, 1973 et Kerbrat-Orecchioni 2002, 2004 e 2007), tentaremos mostrar em que medida e através de que mecanismos discursivos, os fóruns universitários, como espaço de participação e discussão em linha, permitem a construção de um sentimento de comunidade que, por vezes, pode ser fragilizado quando é dominado por trocas agressivas, porque desrespeitadoras das normas vigentes.

O fórum de discussão assemelha-se naturalmente às trocas conversacionais, o que fica claramente ilustrado pela alternância de « tours d'écriture » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1998, p. 31) que denunciam a sua estrutura dialógica, como sublinha Marccoccia: “les échanges dans les forums de discussion peuvent être considérés comme des conversations polylogales en ligne”³⁰. Importa todavia notar - tal como é oportunamente assinalado por Marccoccia - que o quadro participativo é muito específico, pois esta participação dialogal tem por base a comunicação escrita e multi-destinada (“multi-adressée”) (MARCOCCIA, 2004, p. 29). Este estudo partirá da análise de um corpus de mensagens em língua portuguesa, constantes de vários fóruns universitários, que decorreram, quer em ambiente formal de lecionação de unidades curriculares de licenciatura, quer em espaços de coordenação dos cursos, no sítio da Universidade Aberta.

Estudar-se-ão as estratégias linguísticas de aproximação do outro, e procurar-se-ão relevar as estratégias de valorização, quer através da imagem de “afiliação” (Bravo 2002), quer através da noção de autonomia, a partir da noção estabelecida por Carreira (1997), fundada no eixo atenuação/ intensificação.

³⁰ « Le forum de discussion a permis à Michel Marccoccia (2004) d'approfondir la réflexion sur le cadre participatif des interactions verbales et plus globalement de peaufiner la définition du polylogue». (MOURLHON-DALLIES, 2007, p. 16).

Visa-se, por conseguinte, explicitar pragmaticamente o funcionamento do que designamos, a partir da terminologia de Escandel Vidal (1996: 141) «formas de cortesia estratégica».

2. Estratégias linguísticas de aproximação do outro

A fundamentação teórica da nossa pesquisa, embora ancorada na análise do discurso, no na corrente interacionista (Kerbrat-Orecchioni 2001), e na análise pragmática (Austin 1970; Searle 1972) dos atos expressivos, convoca outros conceitos, de campos disciplinares complementares, nomeadamente da filosofia da linguagem, como é o caso do conceito de «agir comunicacional» de Habermas que remete para a problemática da eficácia discursiva. Com efeito, esta noção de “«eficácia discursiva» implica uma ligação intrínseca entre agir comunicacional, intercompreensão e coordenação das interações, pois para que um ato discursivo seja eficaz (ao nível ilocutório) é necessário que seja reconhecido como tal e que seja objeto de validação interlocutória. Neste sentido ao agir comunicacional subjaz este ensaio recíproco que permite o constante reajustamento da comunicação aos objetivos específicos, que permite antecipar questões.

Complementarmente, focámos a nossa atenção nos atos ilocutórios expressivos, na medida em que eles são instrumentos de socialização e explicitam esta relação dialógica do «eu» na sua interação com o «outro» numa cadeia de trocas verbais convencionalizadas pelo uso e pela cultura³¹. Tal como é sublinhado, no âmbito da pragmática linguística, os atos expressivos expressam estados psicológicos dos locutores relativamente ao estado de coisas que está especificado no conteúdo proposicional do enunciado, demonstrando emoções, sentimentos, avaliações, juízos de valor, ou desejos. (Cf. PALRILHA, 2009, p.28)

Com base nos princípios pragmáticos de Searle (1969) e de Norrick (1978), Palrilha (2009: 49 e seguintes) propõe uma lista mais alargada de verbos que configuram os atos

³¹ Para o aprofundamento desta questão dos atos expressivos, convocámos o contributo de Norrick (1978), e cumpre-nos igualmente citar o trabalho de investigação de Silvéria Maria Ramos Palrilha (2009).

expressivos em Português “³². De entre os atos ilocutórios expressivos escolhemos para a nossa análise os atos de pedido de desculpas e de agradecimento, pois, segundo Kerbrat-Orecchioni (2005), estes atos têm em comum o facto de serem ritualizados e serem os mais eficazes no exercício da delicadeza.

2.1. Ato de pedido de desculpa

De acordo com Kerbrat-Orecchioni (2005), o ato de pedido de desculpa é um ato pelo qual o falante tenta obter do seu destinatário o perdão por uma “ofensa” pela qual se sente responsável. Expressa, assim, o arrependimento por um comportamento negativo da responsabilidade do emissor que tem ou pode acarretar consequências negativas para o interlocutor, sendo a função social desta ato ficar ilibado de uma culpa ou evitar acusações ou represálias.

Por seu turno, para Haverkate (1994), a desculpa é um ato expressivo, cujo objeto ilocutório consiste em reconhecer que violou alguma norma social e que se acha parcialmente ou totalmente responsável por tal violação, perante o interlocutor. Desta forma, o pedido de desculpas reforça a imagem positiva do destinatário e ameaça a imagem positiva do emissor, constituindo-se como um FFA (*face flattering act*), que surge na sequência de um FTA (*Face Threatening Act*)³³.

Da mesma forma, como sublinha Carreira, o ato de pedido de desculpa configura uma prática corrente da linguagem, cuja principal função é a da regulação da relação interpessoal. Pedir desculpa, segundo Araújo Carreira, que subscreve os pressupostos de Goffman, constitui uma face da «atividade reparadora» que tem por objetivo «transformar o que pode ser tomado como ofensa em algo aceitável (ARAÚJO CARREIRA, 1994, 106).

³² São estes os atos ilocutórios expressivos que constam da proposta de Palrilha 2009: “1. Pedir desculpa; 2. Agradecer; 3. Congratular (-se); 4. Condoer-se ou expressar condolências; 5. Deplorar; 6. Lamentar; 7. Dar as boas-vindas; 8. Perdoar; 9. Vangloriar-se; 10. Saudar; 11; Desejar/ esperar/ almejar; 12. Expressar um gosto”.

³³ Brown e Levinson designam *Face Threatening Acts* ou FTA(s) (1987: 60).

É unanimemente considerado que, nas sociedades ocidentais, o ato de pedido de desculpas encerra alguma complexidade, na medida em que pode expressar-se de diferentes formas: a) pela assunção da responsabilidade (*Sinto muito; Perdoe-me, Desculpe*); b) assumindo explicitamente uma auto-responsabilização/acusação (*Foi culpa minha; sou responsável*); c) demonstrando a falta de intencionalidade no ato (*Não era minha intenção*); e) ou justificando o desconforto do interlocutor (*Tem motivos para estar desapontado, zangado*); e, ainda: f) como um ato de compensação (*se quiseres, poderei...*)

Segundo Kerbrat-Orecchioni, desculpar-se é sempre uma maneira de renegar a si mesmo e de “se rebaixar” diante do outro, configurando evidentemente um ato expressivo, que denuncia, em geral, delicadeza. Ainda segundo a mesma autora (KERBRAT-ORECCHIONI 2005:145), a formulação das desculpas é direta quando se apresenta como desculpas.

Nos fóruns referidos são múltiplos os exemplos que atestam os atos de delicadeza, como atestam estes excertos³⁴:

- Formulações diretas: *desculpe*
- Formulações performativas: “*Queira desculpar-me* (FIL 23/11/2009, MAS) e “*Peço-lhe que aceite as mais sinceras desculpas.*” (FPE 23/03/2010 MQ); *Estou profundamente arrependida* (FIL18/11/2009 MRS) *Peço desculpa por eventuais transtornos.* (FLOT 9/04/2010 JL)

A formulação das desculpas é indireta quando se revela como a descrição ou justificativa.

Formulações indiretas: apresentam-se com formulações menos convencionais, sem a formulação do ato de desculpas:

- descrição de um estado de espírito condizente;

³⁴ A indexação dos exemplos segue uma norma previamente estipulada por nós, em que à inicial (de Fórum) se pospõem as iniciais da designação da unidade curricular, seguida da data em que foi colocada no fórum e das iniciais do locutor.

- justificação da ofensa: quando se enunciam as razões que fizeram com que se tenha cometido a ofensa e, ao mesmo tempo, implicitamente as desculpas;
- reconhecimento do erro: reconhecer o erro que cometeu e, implicitamente, pedir desculpas.

Os atos de pedido de desculpa podem igualmente ser enfatizados pelo uso da pontuação, pelo recurso grau superlativo (*As minhas mais sinceras desculpas*), pela hipérbole (*Milhões de desculpa!*), pelo advérbio de modo (*Humildemente peço que me desculpe*), pela repetição (*Desculpe, Desculpe*).

Seria interessante determo-nos em alguns exemplos recorrentes na oralidade e que constituem atos de pedidos de desculpa, cujo objetivo ilocutório é mostrar que o assunto está terminado e que por essa razão não são necessárias expressões ritualizadas complementares. Tal é o caso da expressão: *Não se fala mais nisso, está bem?!*

Desculpe-me, mas tentei fazer ao máximo, tendo em conta a minha situação que ainda é um pouco delicada (FPLNM 17/0272010 MSR)

O meu pedido de desculpas por apenas hoje estar a dar início aos esclarecimentos solicitados (FTII 27/06/2010HB)

Primeiro que tudo peço desculpa pelo atraso na minha resposta às suas solicitações sobre o meu trabalho individual.... (FPLNM 19/03/2010 MJF)

2.2. Ato de agradecimento

A função social e convivial do ato de agradecimento que, segundo Coulmas (1981), pode ser considerado um universal pragmático, na medida em que todas as línguas possuem expressões convencionais ou ritualizadas para o produzir, é destacada por Eisenstein & Bodman quando relembram que:

One indication of this importance is that it is one of the few functions that most speakers can remember being explicitly taught as children. Used frequently in a wide range of interpersonal relationships, this function, when appropriately expressed, can engender feelings of warmth and solidarity among interlocutors. (EISENSTEIN & BODMAN, 1993, p.64)

Por seu turno, Coulmas sublinha esta estreita relação entre a expressão do agradecimento e a edificação de relações corteses: «Apologies and thanks are strategic devices whose most important function is to balance politeness relations between interlocutors. (COULMAS, 1981, p. 81).

Segundo Norrick, o ato de agradecer é o mais artificial de todos os atos ilocutórios expressivos:

Thanking is generally the most formulaic and least ‘heartfelt’ of expressive illocutionary acts. This is certainly due in part to the fact that children are drilled to say thank you (like *please*) in all possible situations; it is part of ‘good breeding’. It may also derive to some extent from the dearth of expressions for performing acts of thanking.” (NORRICK, 1978, p. 285)

Tendo presente que, nas expressões de agradecimento, o ato nuclear pode incluir alguns elementos opcionais que enfatizam a força ilocutória do ato de fala e que influenciam o nível de cortesia (quanto maior for a intensificação da expressão de agradecimento mais elevado será o nível de cortesia), tentaremos mostrar a importância de diferentes estratégias linguísticas, nomeadamente os intensificadores/atenuadores quer internos, quer externos, que surgem comumente associados. (exemplo: *Oh, mil obrigados...* (interno) ou *Obrigadíssima, tem a certeza que não vai precisar?*); *Muito obrigado, fez-me um enorme favor* (externos).

No ato de agradecimento, o locutor expressa a sua gratidão ou reconhecimento por alguma ação realizada pelo interlocutor, no sentido de beneficiar o emissor.

Variando em grau e em registro, encontramos expressões como:

Obrigado/a;

Muito obrigado/a;

Muitíssimo obrigado/a;

Estou profundamente agradecido/a;
Nem sei como agradecer.

No registro escrito, podemos usar:
Com os mais sinceros agradecimentos;
Profundamente grato/a;
Antecipadamente grato/a...

Encontramos com frequência formulações indiretas:
Não o teria conseguido sem a sua ajuda.
Fez-me um enorme favor;
Bem-haja;
Deus lhe pague;
Obrigadinho/a.

O ato de agradecimento, tal como é sublinhado por Palrilha, o uso das fórmulas em apreço pode realizar indiretamente outros actos: um cumprimento, uma lisonja ou adulação com vista a futuros favores (PALRILHA 2009, p. 55).

Segundo Haverkate, o ato de agradecer é um ato expressivo reativo cuja realização fica determinada por um ato previamente efetuado pelo interlocutor. O efeito deste ato, que pode ser verbal ou não verbal redonda em benefício do emissor que diz “obrigado/a”. O ato de agradecimento é um ato expressivo reativo, pois tenta restabelecer o balanço desequilibrado das relações interacionais entre o emissor e o destinatário. Pode também surgir sendo formulado diretamente, através de formas mais convencionais, quer através de formulações indiretas:

- Formulações diretas: *Obrigado, Muito obrigado, Bem-haja, fico-lhe grato, muito grato, agradecido)*
- Formulações performativas: *Queria agradecer-te: Gostava de expressar a minha gratidão*

- Formulações elípticas: *Obrigado, Muito obrigado, grato; agradecido, reconhecido*
- Formulações indiretas: apresentam-se com formulações menos convencionais, sem a formulação do ato de agradecimentos, podendo expressar-se através de uma:
- asserção focalizando o beneficiário do presente: expressão de um sentimento apropriado (gratidão, prazer, alegria.).
- asserção focalizando o agradecido (autor do presente): Ex: *Tive o maior gosto em esclarecê-lo! Foi um prazer recebê-lo*
- asserção focalizando o próprio presente: elogio

Realce-se também algumas estratégias linguísticas que corroboram este ato como um ato de delicadeza: o uso do possessivo na forma plural, indício da representatividade institucional do locutor, por um lado, e recorrente em situações mais formais e o uso o condicional de cortesia:

Gostaríamos de agradecer o esforço que o senhor coordenador (FCEA 22/11/2010 MPE),...

Eu gostaria de expressar a minha gratidão...(FLOT 23/05/2010MR)

Nunca esquecerei a prestimosa ajuda que me prestou (FCEA 24/10/2012)

Outros exemplos do corpus:

Adorei esta UC e todo o processo de aprendizagem inerente a ela. (...) Obrigada por tudo, obrigada por nos ter conduzido neste caminho ao encontro do "saber" e do "conhecimento"! (FPE 18/08/2010 CLAM)

Muito obrigada por tudo, pelo acompanhamento sempre presente e pelas críticas sempre construtivas. (FPE 04/11/2010 PP)

São muito corretas as vossas reflexões que agradeço, desde já. (FHLP 8/02/2011IRS)

Antes de mais, os meus sinceros agradecimentos pela sua inteira disponibilidade ao longo do semestre, e pelos conselhos que me foi transmitindo. (FIL 19/02/2012 VC)

Adorei a generosidade das vossas partilhas de textos ou testemunhos orais tão recônditos e preciosos. Bem-hajam! (FLOT 12.06.2012 IRS)

Simplesmente... muito obrigada por tudo! (FIL 19/02/2012 CDP)

Permita-me antes de mais agradecer-lhe a generosidade dos comentários que teceu acerca do trabalho final (FPLNM 19/03/2009 AO)

Queria agradecer-vos a vossa participação empenhada, o interesse que sempre demonstraram pelos temas em estudo (FTII 23/06/2012IS)

Agradeço imenso as suas palavras sempre reconfortantes e cheias de alento.(...) Por tudo isto e por todas as aprendizagens proporcionadas (por si e por todos os colegas), o meu maior obrigada. (FPLNM 2/07/2012AM)

3. Considerações finais

Os atos de agradecimento e de pedido de desculpas revelam-se cruciais ao serviço da proxémica verbal, na medida em que, configurando, como tentámos demonstrar, formas de cortesia estratégica, se revelam facilitadores das relações, nomeadamente no caso em estudo, em que as interações verbais se processam em registo escrito, em contexto pedagógico, em regime de *e-learning*.

Configurando o espaço fórum *online* um espaço de aprendizagem, mas sobretudo um espaço de comunicação, no qual é possível criar e desenvolver laços entre os interlocutores, estes atos discursivos favorecem a criação de comunidades de aprendizagem que, no ensino a distância, se revelam importantes na otimização da aprendizagem. O fórum, como palco de estabelecimento, manutenção e interação, permite regular a perceção da proximidade/distância entre os participantes através do recurso a atos expressivos, como os que foram analisados.

Referências bibliográficas

ANIS, Jacques. *Texte et ordinateur: L'écriture réinventée ?*. Bruxelles: De Boeck Université, 1998.

AUSTIN J.L. *Quand dire c'est faire*. Seuil: Paris, 1970. (1ª edição): *How to do things with Words* (1962).

- BARROS, Daniela Melaré Vieira de & SPILKER, Maria João. Ambientes de aprendizagem *online*. Contributo pedagógico para as tendências de aprendizagem informal. Revista Contemporaneidade, Educação e Tecnologia, p.29-39, 01, 03, 2013.
- BRAVO, Diana. Tensión entre universalidad y relatividad en las teorías de la cortesía. In: BRAVO, D., BRIZ Antonio (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Barcelona, Ariel, 2004, p.15-38.
- BRAVO, Diana e BRIZ, Antonio (eds). *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel, 2004.
- BROWN, Penelope, LEVINSON, Stephen C. Universals in language usage. Politeness phenomena. In: GOODY E.N. (ed.), *Questions and Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- BROWN, Penelope, LEVINSON, Stephen C. *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BRUILLARD, Éric. Le forum de discussion : un cas d'école pour les recherches en EIAH. Revue STICEF. p.235-254, 13, 2007.
- CARREIRA, Maria Helena Araújo. Pedido de desculpa e delicadeza: para o estudo dos seus processos linguísticos em português. In: *Actas do X Encontro Nacional da Associação portuguesa de Linguística*. Évora: Universidade de Évora, 1994, p.105-116.
- CARREIRA, Maria Helena Araújo. *Modalisation Linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en portugais*. Louvain-Paris: Éditions Peeters, 1997.
- CELIK, Christelle Combe, MANGENOT, François. La communication pédagogique par forum: caractéristiques discursives, Les Carnets du CEDISCOR. p.75-88, 8, 2004.
- COLIN, Jean-Yves, MOURLHON-DALLIES, Florence. Du courrier des lecteurs aux forums de discussion sur l'internet: retour sur la notion de genre. Les Carnets du CEDISCOR. p. 113-140, 8, 2004.
- ESCANDELL-VIDAL, VICTORIA. *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Ariel, 1996.
- EISESTEIN, M., BODMAN, J. Expressing gratitude in American English. In: KASPER, G., BLUM-KULKA, S. (eds.) *Interlanguage Pragmatics*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1993, p. 64-81.
- HABERMAS, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel*. Tomo II: *Critique de la raison fonctionnaliste*. Fayard, Paris. 1987.
- HALL, Edward T. A System for the Notation of Proxemic Behavior. American Anthropologist. p.1003-1026, 65, 1963.
- HAVERKATE, Henk *La cortesía verbal. Estudio pragmalinguístico*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

- HERRING, Susan (ed.). *Computer-Mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives. Pragmatics and Beyond Series*. Amsterdam : John Benjamins, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*. Paris: Nathan, 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. ¿Es universal la cortesía?. In: BRAVO, Diana, Antonio BRIZ (Eds). *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Barcelona, Ariel: 2004, p.39-54.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Le discours en interaction*. Paris: Armand Colin, 2005.
- MARCOCCIA, Michel. L'analyse conversationnelle des forums de discussion: questionnements méthodologiques. *Les Carnets du CEDISCOR*. p. 23-37, 8, 2004.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 1986.
- MOIRAND, Sophie, 2003. Quelles catégories descriptives pour la mise au jour des genres du discours? *Journée d'étude sur Les genres de l'oral* (UMR GRIC-Lyon 2), disponível em: http://gric.univlyon2.fr/Equipe1/actes/journees_genre.htm
- MOURLHON-DALLIES, Florence . Communication électronique et genres du discours. *Glottopol, Revue de Sociolinguistique en ligne. Regards sur l'internet, dans ces dimensions langagières. Penser les continuités et discontinuités. En hommage à Jacques Anis*, n°. 10 : 16., disponível em http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_10/gpl10_01mourlhon.pdf , 2007
- MOURLHON-DALLIES, Florence, RAKOTOELINA, Florimond, REBOUL-TOURÉ, Sandrine, *Les Carnets du CEDISCOR 8 : Les Discours de l'internet : nouveaux corpus, nouveaux modèles ?* Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.
- NORRICK, Neal R. Expressive illocutionary acts. *Journal of Pragmatics*, p. 277-291, 2, 3, 1978.
- PALRILHA, Silvéria Maria Ramos. *Contributos para a análise dos actos ilocutórios expressivos em português*, Dissertação de mestrado, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.
- RODRIGUES, David Fernandes. *Cortesía Lingüística, uma competência discursivo-textual. Formas verbais corteses e descorteses em português*. Tese de doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- SEARA, Isabel Roboredo. Delicadeza em actos ilocutórios expressivos: estudo em fóruns universitários”. *La lengua, lugar de encuentro Actas del XVI Congreso Internacional de La Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina (ALFAL)*, Ana María Cestero Mancera , Isabel Molina Martos e Florentino Paredes García (Editores), Alcalá de Henares, pp. 1697-1708, 2012.

SEARA, Isabel Roboredo e CABRAL, Ana Lúcia Tinoco. Questões linguísticas na educação a distância: interação verbal e produção de materiais, in Lúcia Amante; António Quintas-Mendes, Daniela Melaré; Teresa Cardoso e Maria João Spilker (coordenação), *Atas do III Colóquio Luso-Brasileiro de Educação a Distância e Elearning*, Lisboa, Universidade Aberta, 2013, pdf disponível em <http://lead.uab.pt/OCS/index.php/CLB/club/schedConf/presentations>

SEARLE, John. R. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris: Hermann, 1972.

DO AFASTAMENTO À EXALTAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DAS IDENTIDADES ROMENAS E PORTUGUESAS NA IMPRENSA ESCRITA FRANCESA

Isabelle Simões Marques

Universidade Aberta

CLUNL-FCSH-Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

isimoesmarques@fcsb.unl.pt

Andreea Teletin

Universitatea din București (Roménia)

andreeateletin@hotmail.com

1. Introdução

A imigração constitui um dos principais desafios político, económico e sociocultural do início do século XXI. O tratamento que os media dão à imigração tem uma influência direta sobre a imagem e opinião que uma dada sociedade constrói em torno desse fenómeno. A forma como as informações são processadas, o recurso sistemático a estereótipos e a repetição excessiva de certos elementos informativos guiam e direcionam a informação. As informações, os relatórios, editoriais e reportagens são inúmeros e recorrentes em todos os media, de tal forma que esta temática constitui uma das principais preocupações dos investigadores em Análise do Discurso. A abordagem discursiva, completada com análises semióticas, lexicais e textuais, permite examinar a questão da imigração e sua cobertura mediática, no que diz respeito à representação social do fenómeno migratório, à representação social e política dos imigrantes assim como outros aspetos relacionados. A forma como certos assuntos mais ou menos polémicos ou “sensíveis” são tratados pelos media é muito pertinente para o nosso estudo. A opinião pública e o imaginário coletivo são moldados a partir do que vemos, ouvimos e lemos em muitos e variados meios de comunicação. A acumulação e repetição incessante de informações diárias que se assemelham cada vez mais na sua forma e conteúdo, causam, entre outros fenómenos, o que podemos chamar de “pensamento único”. Desta forma, a questão da imigração no discurso mediático é particularmente adequado para o estudo dos mecanismos linguístico-textuais da construção do ponto de vista. As atividades sociais, políticas, culturais e humanas da imigração supõem, por parte dos intervenientes, em cada um destes níveis, uma tomada clara de posição. Orientado para o relato da realidade, o discurso mediático reflete, de uma forma ou de outra, os traços linguísticos dessas mesmas tomadas de posição. Perguntar-nos-emos como a imprensa recupera e (re)formula a questão da imigração. Será que há em França um tratamento diferenciado das questões políticas da imigração portuguesa e romena ligadas às

orientações ideológicas da imprensa ou tratar-se-á de uma tendência para a uniformização dos pontos de vista sobre a questão? O nosso estudo tem um duplo objetivo, a saber: i) destacar os desafios da imigração de origem portuguesa e romena tal como são (re)construídos e tornados visíveis pela imprensa escrita francesa desde 1994 até hoje; ii) ligar este trabalho de (re)construção dos desafios da imigração à sua articulação e funcionamento desde o início dos anos 1990 e as relações sociais em França.

2.A questão da imigração nos media

Podemos argumentar que a categoria “imigrante” (tal como a de “estrangeiro”) participa das formas de diferenciação internas nas sociedades e refere-se a modos de nomeação do outro ou de alteridade social (Fichet, 1993). Pelo tratamento que é feito na imprensa escrita francesa, esta categoria é socialmente marcada pela origem “estrangeira” dos seus membros. Neste sentido, a categoria “imigrante” aproxima-se da do “estrangeiro”, ou seja, aquele que é objeto de afastamento pelo grupo maioritário que não reconhece a sua adesão plena o grupo, independentemente das suas semelhanças ou diferenças objetivamente partilhadas com os seus membros.

A imprensa escrita tende a extrair indivíduos e grupos sociais dos contextos e salientar as suas características próprias que estruturam os seus relacionamentos e as suas relações sociais concretas. Por outras palavras, do ponto de vista da imprensa, não são trabalhadores, estudantes, homens, mulheres, jovens, pobres, etc., mas sim identidades coletivas etnicizadas. Ao fazer isso, tenta-se estabelecer uma relação funcional específica entre divisões da vida social e do campo político. Extraem-se indivíduos, coletivos ou grupos sociais das categorias de vida social concreta para inseri-los ideologicamente em pertenças simbólicas ou identidades coletivas. Tudo isto é feito como se tivessem propriedades sociais, propriedades que a própria linguagem retoma, com a principal função de (de)construir reciprocamente a legitimidade dos atores sociais. Essa legitimidade é construída com base numa representação binária e dicotómica (exclusão/integração, xenofobia/inclusão, etc.) do campo assim constituído socialmente. Reformulando, a imprensa escrita dá aos indivíduos e atores sociais propriedades coletivas que permitem ser apreendidas pelo discurso, podendo reinvesti-las nos desafios sociais.

O estudo de Amossy & Herschberg-Pierrot (1997) sobre os estereótipos permite aprofundar a nossa discussão. Assim, o termo “estereótipo” denomina as imagens mentais que medeiam a nossa relação com a realidade. Tratam-se de representações preconcebidas, já existentes, que medeiam uma relação com a causa e o real. Além disso, a componente temporal é essencial para colocar este processo evolutivo num tempo extenso, porque é aí

que acontece uma mutação silenciosa das representações, cujo efeito será visível ao longo das gerações. Com este objetivo, salienta-se a importância das representações coletivas na coesão do grupo. O exemplo do estereótipo coloca-o claramente nesta ótica coletiva, pois permite o reconhecimento e a troca simbólica no seio de uma comunidade. A representação social, tal como o estereótipo, relaciona a visão de um determinado objeto com a pertença sociocultural do sujeito. Pertence a um conhecimento de senso comum, entendido como “espontâneo”, “ingénuo” ou “natural” em oposição ao pensamento científico (Jodelet, 1994).

O discurso mediático requer uma investigação ampla, não só a nível textual (análise semiolinguística), como a nível discursivo (processos mediáticos específicos) como também a nível sociocultural (como o discurso mediático contribui para a estabilidade e a mudança social). A realidade social é construída por meio dos discursos - do discurso dos media por excelência - e a realidade jornalística não é idêntica à realidade material, embora seja essa a sua origem. A realidade mediática constrói-se no percurso dos processos de seleção e reenquadramento das informações. A realidade jornalística nem sempre é um espelho fiel da realidade material. A verdade não está no discurso, mas sim no efeito que este produz. A análise da estrutura das notícias a partir da perspectiva do conteúdo, da forma e do estilo tem como objetivo a avaliação das dimensões socioculturais dos media e da comunicação: as perspectivas políticas, a orientação ideológica, a dependência institucional. E, neste contexto, as características das notícias aparecem como consequências das restrições culturais e ideológicas. A maioria das imagens encontradas nos media refletem a experiência e os interesses dos grupos dominantes - considerados como majoritários - na nossa sociedade, e pressupõe-se que sejam eles próprios o público-alvo.

Nesta perspectiva, a nossa análise obedece a duas etapas metodológicas distintas: num primeiro momento analisaremos o conteúdo das notícias a partir dos títulos e subtítulos, e, num segundo momento, identificaremos as visões do mundo que regem a (re)produção dos textos informativos, especialmente os objetivos estratégicos ou outros elementos que ajudem a identificar os modos dominantes de apreensão da sociedade francesa. Na análise do conteúdo, os títulos e subtítulos dos artigos serão considerados a unidade de registro, escolhendo como categoria central de análise o ator social e as suas diversas facetas. Assim, demos especial atenção ao uso de termos referentes a nacionalidades e etnias, circunstâncias/lugar dos acontecimentos, sexo, faixa etária, papel social e valores.

3. Análise do corpus

Focámo-nos nas representações dos atores sociais e nas estratégias narrativas que permitem a sua inclusão ou exclusão nos artigos. Quatro artigos de imprensa foram alvo de

uma análise mais aprofundada. O nosso corpus é retirado dos dois maiores títulos da imprensa diária francesa: *Libération* et *Le Figaro*. *Libération* é um jornal considerado de esquerda moderada enquanto *Le Figaro* é considerado de direita republicana. O corpus é assim constituído por quatro notícias provenientes destes dois jornais: as duas primeiras, que dizem respeito à imigração portuguesa, foram publicadas em 2000 e 2001, e as duas notícias relacionadas com a imigração romena são de 2014. Estes dois conjuntos de textos têm em comum o facto de tratarem da mesma notícia.

3.1.Imigração portuguesa

Passando à análise do corpus relativo à imigração portuguesa, retirámos duas notícias do *Le Figaro* e de *Libération* de 2000 e 2001. Portugal sempre foi e continua da ser um país de emigração. A seguir à II Guerra Mundial a reconstrução europeia faz-se com base em políticas de recrutamento ativo de trabalhadores do Sul da Europa e as portas abrem-se à imigração. A grande emigração para França data do final dos anos 50 do século XX, quando cerca de 1,5 milhão de Portugueses emigraram para este país. Em 2008 registavam-se em França um total de 581.000 pessoas de origem portuguesa e 450 000 descendentes de Portugueses (66% com idades compreendidas entre os 18 e 34 anos, ver Insee 2012). No início dos anos 2000, verificou-se uma subida significativa de jovens luso-descendentes para Portugal, jovens esses na maioria binacionais e que desejavam iniciar uma nova vida no país dos seus pais. Os dois artigos escolhidos tratam precisamente da questão da chegada de luso-descendentes para Portugal e apresentam entre si títulos e subtítulos um pouco diferentes, como o podemos ver:

Le Figaro (01/08/2000) – Internacional

A segunda vida dos « retornados »

PORTUGAL.

Há cada vez mais **imigrantes portugueses** que regressam definitivamente ao [seu] país³⁵

Libération (09/04/2001) - Economia

Uma integração difícil

Lisboa enviado especial

Salários inferiores, diplomas pouco reconhecidos, o **regresso desejado** é muitas vezes repleto de dificuldades

Os jornalistas que escrevem estas reportagens não se encontram em França, mas sim em Portugal, ou seja no país destes “imigrantes portugueses” que “voltaram” a viver em Portugal segundo a sua própria vontade. Assim, se no título de *Libération* o ator social não é nomeado, permanecendo portanto implícito, ele é claramente explicitado através de um termo português (“retornados”) no jornal *Le Figaro*. O facto de usar este termo entre aspas reenvia para o conceito de “heterogeneidade demonstrada” de Authier-Revuz (1982, 1995).

³⁵ As traduções são nossas.

Este termo refere-se aos antigos habitantes das colónias portuguesas que foram forçados a regressar a Portugal continental em razão das guerras de descolonização. O termo é aqui usado de forma inesperada para falar destes jovens luso-franceses descendentes da imigração. O termo “integração” utilizado no título de *Libération* é geralmente usado em França para falar da imigração, sendo utilizado neste caso para referir-se à chegada de Franceses de origem portuguesa, ou de acordo com a perspetiva usada pelos dois jornalistas, à segunda geração de Portugueses em França, que “retornam” naturalmente para o seu país, remetendo estes jovens para uma esfera estrangeira e exterior à pertença nacional francesa. Pela diferença de tratamento dos títulos poderíamos pensar que os artigos teriam uma abordagem sensivelmente diferente para este assunto, mas percebemos, através da análise, que a representação social desses jovens é bastante semelhante, como o podemos comprovar através do conteúdo destes dois artigos:

A segunda vida dos « retornados »

Os filhos de imigrantes portugueses, que vieram para França com os seus pais nos anos 60, agora com idades na casa dos 40 anos, são cada vez mais a voltar a viver para a sua **terra natal**. Com mais ou menos sucesso, adaptam-se a um país que conhecem até aqui apenas durante o sol das férias.

Um edifício com cornijas à francesa, persianas de madeira verde e pequenos quadrados às janelas. Um jardim ainda inculto, com cheirinho a lavanda e gladiolos importados de Orleães. A casa dos Cornero Da Silva na aldeia de Santiago d’Antas, a 25 kms a norte do Porto, é agora habitada durante todo o ano. Há um ano, **Fernanda, Tino e os seus dois filhos** decidiram romper com 32 anos de vida em França para voltar às montanhas da sua aldeia natal.

Longe de ser um caso isolado, a família Da Silva faz parte desses **Portugueses de segunda geração**, que com quarenta anos, optam por **voltar definitivamente para o seu país**. Para **Tino** «é uma segunda vida que começa!»

Enquanto eram quase 760 000 em 1975, os Portugueses não são mais de 600 000 em França. De acordo com a Embaixada Portuguesa em Paris, 20 000 cidadãos portugueses deixam todos os anos a França para **voltar para o seu país**. Para o círculo eleitoral do Porto, o número de **“repatriados”** terá duplicado em dez anos, passando de 1200 a 3500 pessoas. É verdade, a democratização do regime e, sobretudo, a explosão económica que se seguiu à entrada de Portugal na União Europeia, em 1986,

Uma integração difícil

Fizeram o caminho oposto ao dos seus pais. No final dos anos 60, tinham fugido da pobreza para se estabelecer em França como **pedreiros ou porteiros. Hoje em dia, bem alimentada, repleta de diplomas, e oriunda de uma Europa integrada, a segunda geração retorna às raízes... e ao país.** Não como um retorno a uma Terra prometida, apenas como uma forma pessoal de viver **uma dupla cultura, uma dupla identidade**. A propósito de identidade, encalhamos no primeiro obstáculo: quem são eles exatamente? **Franco-Portugueses** que sentiram “saudades” ao contrário? **Filhos de imigrantes realizando esta esperança de “retorno” que os seus pais nunca deixaram de acariciar?** Ou, mais prosaicamente, jovens ambiciosos aventureiros e à procura de oportunidades profissionais?

Em Portugal, não existem realmente como uma comunidade. Nada a ver, por exemplo, com “os retornados”, os antigos colonos oriundos das antigas colónias. Então, acabou-se por lhes dar um nome um pouco frio, “luso-descendente”. O termo não lhes agrada, mas, ao desembarcar em solo português, têm de admitir que são **“estrangeiros”**. De acordo com o Consulado francês no Porto, há cerca de 30 000 pessoas que chegaram a Portugal, independentemente de serem oriundos da diáspora na Suíça, Alemanha ou África do Sul (4,5 milhões de portugueses, ou seja um terço do total da população portuguesa, vive no estrangeiro). E o movimento deve ir crescendo uma vez que os candidatos ao retorno são muitos. Para a maior parte, são jovens que frequentaram o ensino superior e que estão confiantes de que podem ter sucesso numa terra que sempre foi sinónima para eles de “subdesenvolvimento” e “férias de verão”.

Descolagem.

Tudo começou no início dos anos 90, quando Portugal, estreante na UE, conhece uma descolagem sem precedentes. Com a Expo98 em Lisboa em destaque, **os “filhos de imigrantes” afrancesados** consideram combinar oportunidade profissional, destino meridional e **regresso às origens**. Na

influenciaram esse regresso à casa. Mas o desejo de desfrutar dos seus rendimentos, a esperança de uma qualidade de vida melhor, o medo de ver os seus filhos casar com um estrangeiro e de ficarem de novo separados, são muitas vezes os argumentos prioritários. “Não trabalhámos como loucos durante vinte anos para que as crianças se estabeleçam em França, **exclama Fernanda**. Era melhor partir durante os seus anos de ensino secundário. Depois teriam procurado um trabalho e teriam construído a sua vida lá”. Mas para **Sandra, de 17 anos e nascida em Orleães**, deixar a França não foi fácil: “Toda a minha vida estava no Loiret. Tinha lá os meus amigos e hábitos. Portugal representava o país das férias. Quando vim morar para cá durante todo o ano, tive de aprender a escrever bem a língua que eu só conhecia de forma oral”. **Denominadas “retornadas”, essas crianças do país que partiram para o estrangeiro nem sempre retornam com uma fortuna feita.** Os jovens, em particular, não puderam, por falta de tempo, ganhar uma quantia suficiente para pagar os seus empréstimos. Além disso, o nível salarial sendo muito baixo, obriga-os a trabalhar quase tanto quanto no estrangeiro. Paga 50F à hora de limpeza em França, Fernanda não ganha mais que 500 escudos (15F) em Portugal. “A vida não é muito mais barata do que em França, mas os ordenados são muito mais baixos. Aqui, cada despesa é contada, mesmo não pagando renda”, **explica Fernanda**.

No entanto, o seu marido Tino, obreiro, não teve dificuldade em encontrar um emprego, **a experiência profissional adquirida em França é muito apreciada. Os “retornados” têm de superar outro obstáculo: as mentalidades. Nem sempre bem recebidos pelos autóctones,** têm por vezes dificuldade em readaptar-se ao modo de vida português. Nas regiões rurais, as tradições permanecem vivas. **Fernanda**, veio para a França com a idade de 8 anos, recusa ser uma dona de casa sujeita às ordens do seu marido. “Aqui, diz, as mulheres nem sempre têm o direito de falar. Para muitas das minhas vizinhas, sou vista como uma revolucionária, simplesmente porque digo o que eu penso!”

Mas é sobretudo no meio escolar e universitário que aparecem as dificuldades: para validar as equivalências, dominar a língua, adaptar-se ao ritmo escolar... O que pode desencorajar **muitos jovens** e manchar a imagem idílica de Portugal transmitida por pais nostálgicos.

Na escola secundária de Vila Nova de Famalicão, **Sandra** teve de passar de novo os seus exames de 9º ano para validar o seu nível de estudos: “No começo, não entendi que

Câmara de Comércio Luso-Francesa, em Lisboa, confirma-se este afluxo. “Desde 1997, recebemos entre 600 e 800 CV por ano, diz **Filomena Faustino**, ela própria **“luso-descendente”**. Muitos procuram vir, examinar as boas saídas ou dão diretamente o salto. A maioria fala de fugir do stress, encontrar uma melhor qualidade de vida. Na verdade, o percurso de obstáculos está apenas a começar”.

Porque este retorno não é fácil. Para furar, é preciso muitas vezes engolir o seu orgulho, enfrentar o “choque das mentalidades”, não contar muito com os seus diplomas, aceitar uma redução do seu salário francês (o salário médio é de cerca de 4000F), e não esperar nada do Estado Português, já ultrapassado pela imigração vinda de África e da Europa de Leste. A via mais segura, é a via “empresas francesas”. Aproveitando a explosão económica, praticamente sem desemprego (cerca de 4%), Air France, Fnac, Afflelou, Decathlon, Auchan, etc. desembarcaram e aproveitaram bem este ambiente de consumismo desenfreado.

Bem preparados em França e bilingues, os “luso-descendentes” são recrutas de primeira escolha para cargos de executivos, secretárias executivas, oficiais de ligação, engenheiros em telecomunicações. “Não são posições de responsabilidade, os salários nivelam-se no início a 300 000 escudos (10 000F), **explica Filomena Faustino**. Mas existe a possibilidade de subir de posto e ter uma boa situação”. A grande maioria veio para Lisboa ou a região do Porto; outros aproveitam a explosão das cidades de tamanho médio, como Figueira da Foz, Aveiro, Leiria, ou comprando um franchise “Intermarché”, ou abrindo uma loja.

Para um deles, “Portugal é o campo de possibilidades; na França, estamos em padrões demasiados estreitos”. Ideias feitas. Está bem, mas isso não impede muitos erros ao longo do caminho. “O problema de fundo é uma certa ignorância de Portugal, **opina Hermano Sanches Ruivo, presidente da Cap Magellan**, a maior associação de **Franco-Portugueses**, com sede em Paris. Muitos imaginam desembarcar num país atrasado, no qual não é difícil superar. É o espelho distorcido que lhe reenvia a aldeia onde passam as suas férias todos os anos”. De facto, o cliché, sea, sex and fun parece despertar vocações. “Em dezembro e julho, recebo um monte de pedidos de instalação por pessoas vestidas com camisas às flores, testemunha **Richard Gomes, do Posto de Expansão Económica (PEE), da Embaixada de França em Lisboa**. Querem abrir uma casa de jogo, um karting. Não têm projetos muito definidos, nem abordagens muito profissionais”. Na câmara de comércio, também se critica uma certa “prepotência” do recém-chegado. O exemplo típico: o titular de um Mestrado que pensa conseguir logo uma posição de “executivo superior” por 17 000F por mês.

“As saídas profissionais não são infinitas, diz **Filomena Faustino**. Os professores, por exemplo, têm pouca sorte. E depois há a armadilha do grau académico. Aqui, são ignorados graus como os IUT, os BTS, os DESS, os HEC...”. A interessada fala por experiência própria. Esta jurista chegada em janeiro de 1998 teve de esperar dezoito meses antes de validar o seu diploma. “Se não estamos altamente cotados, é extremamente difícil encontrar um escritório de advocacia. Eu, reciclei-me, mas tenho amigos que ainda estão a lutar”. Muitos candidatos de mãos vazias ou muito exigentes voltam para trás. Para **Richard Gomes**, “muitas vezes não têm o espírito de carreira. A maioria reproduz o esquema dos pais, no sentido

podiam duvidar do meu nível. Depois não ousava falar durante as aulas, porque os meus colegas riam do meu sotaque francês. **Todo o mundo me chamava a Francesa, mas no meu BI sou Portuguesa.** Os únicos amigos que tenho hoje são filhos de imigrantes que voltaram para casa. Portugueses-Suíços, Ingleses ou Alemães. Somos todos estrangeiros para as pessoas de cá”.

Muitos destes jovens portugueses nascidos no estrangeiro e sem reais raízes consideram mudar-se. “Acho que mais tarde sairei de Portugal, **diz Sandra.** Não para a França, mas para os Estados Unidos ou a Suíça, pois lá a moeda é forte. Mais tarde, talvez voltarei para casa para cuidar dos meus pais”.

http://recherche.lefigaro.fr/recherche/access/lefigaro_print-afficher.php?archive=BszTm8dCk78Jk8uwiNq9T8CoS9GECShiKn85WymEBW3ary3ygHF9%2FER2%2BtO7PkTbsUcrr3DAWmZy6BaSOXVcw%3D%3D

contrário, e isso leva ao fracasso”. As trajetórias de integração não faltam, mas a chave para o sucesso reside na escolha de uma saída profissional relevante, na sorte e, com certeza, numa boa preparação e persistência.

Cristine Almeida, 24 anos, tem uma licenciatura em LEA pela Sorbonne. Depois de estágios bem certos na Fiat e na seguradora Mondial Assistance, e desfrutando de um apartamento comprado pelos seus pais, conseguiu um emprego como assistente comercial na Scoderec em Lisboa. “Um trabalho que eu nunca teria tido em França”. Há ainda o caso de **Ana Santos, 29 anos,** criada perto de Rouen numa família onde o “português era a língua obrigatória”. Depois de vários anos de biscates pagos uma ninharia, Ana conseguiu um bom trabalho na Sonae, o primeiro grupo industrial português. “Fugi de uma rotina em França, e não me arrependo de nada. Apaixonei-me por Lisboa e não tenho nenhuma vontade de sair agora”.

http://www.liberation.fr/economie/2001/04/09/une-integration-difficile_360794

A denominação que é feita do ator social em questão é bastante vaga: “des enfants d’immigrés portugais” (filhos de imigrantes portugueses) (LF), “ces Portugais de la deuxième génération” (estes Portugueses de segunda geração) (LF), “rapatriés” (repatriados) (LF), “retornados” (LF), “jeunes portugais” (jovens portugueses) (LF), “deuxième génération” (segunda geração) (L), “Franco-Portugais” (Franco-Portugueses) (L), “fils d’immigrés” (filhos de imigrantes) (L), “fils d’immigrés francisés” (filho de imigrantes francizados) (L), “lusu-descendants” (lusu-descendentes) (L).

Esta profusão de denominações revela duas coisas: por um lado, a dificuldade em definir a sua identidade e o seu lugar social na esfera francesa e, por outro lado, a afirmação que não pertencem à esfera nacional francesa, colocando-os numa posição de afastamento em relação ao grupo dominante. Os jovens são devolvidos às suas origens estrangeiras e até mesmo ao seu estatuto estrangeiro, não só em França como também em Portugal. Além disso, Portugal é considerado como o seu “país natal” (“pays natal”) (LF), os jovens querem “regressar ao país” (renter au pays) (LF), “regressar às raízes e ao país” (retourner aux racines et aux pays) (L) e querem regressar às suas origens (“retour aux origines”) (L). Apesar deste claro afastamento discursivo, verificamos que o ator social é citado e individualizado, sendo muitas vezes ativo. O discurso é proferido, em muitos casos, na primeira pessoa, quer seja no corpo das notícias ou na citação das fontes. Os atores sociais estão situados, quase sempre de maneira positiva, graças às suas características socioeconómicas, a sua formação profissional ou as suas ocupações passadas ou presentes,

salientando dessa forma o papel fundamental da França nesse processo (“Tino, obreiro, não teve dificuldade em encontrar um emprego, a experiência profissional adquirida em França é muito apreciada”, “Bem preparados em França e bilingues, os “luso-descendentes” são recrutas de primeira escolha”). De referir que, ao lado destes jovens que estão em Portugal, destaca-se um grupo de atores sociais incluídos, passivos mas personalizados (recrutadores, representantes de associações, líderes empresariais), determinados conforme a sua denominação funcional (com referência às funções e ações) e por denominação simbólica (comportamentos e atitudes em relação aos atores sociais imigrantes).

3.2. Imigração romena

Passemos à análise das duas notícias dizendo respeito à imigração romena. A emigração romena é muito mais recente do que a emigração portuguesa. Do ponto de vista demográfico, podemos identificar uma primeira vaga de imigrantes romenos, aqueles que chegaram à França pouco depois da queda do comunismo, em dezembro de 1989. Uma segunda vaga pode ser identificada em 2002, depois do renunciamento à exigência de vistos, uma terceira vaga após a adesão da Roménia à União Europeia em 2007 e uma última vaga após a abertura do mercado de trabalho no território francês em 2014. Entre os imigrantes provenientes da Roménia, o caso dos ciganos é especial, uma vez que é uma imigração estruturada em torno de redes familiares em acampamentos e bairros de lata que se desenvolveram em torno de Paris (nas áreas de Seine-Saint-Denis Denis e Essonne), perto de Lyon, Marselha e Nantes, tal como aconteceu com alguma parte da imigração portuguesa no início dos anos 1960. A imigração cigana de nacionalidade romena foi estimada entre 15.000 a 20.000 pessoas e em 2013 as autoridades francesas procederam à expulsão de mais de 19.000 roms, desmantelando 165 acampamentos dos 400 recenseados em França. A correlação de variáveis, a proeminência do ator (personagem principal, secundário ou ocasional) e o tamanho do artigo (curto, médio, longo) tem como alvo a identificação dos tipos de artigos cujos atores principais são os Romenos. Na maioria dos casos, são atores centrais em materiais de pequenas dimensões - breve ou artigo - e médios – reportagem ou investigação - e raramente suscitam interesse para materiais de larga escala, como é o caso dos imigrantes portugueses. Os Romenos em França estão associados a diversos tipos de crimes, mas aqueles que os envolvem como agentes principais estão relacionados com o seu estatuto de imigrante ilegal: a falta de documentos, documentos ou vistos expirados, acampamentos ilegais, desmantelamento de acampamentos e bairros de lata, repatriamentos forçados. Portanto, vemos uma forte tendência da publicação para relatar acontecimentos que envolvem os Romenos de forma negativa.

Le Figaro (12/05/2014) – Flash actu

93: o maior acampamento de Roms foi despejado

O maior acampamento de **Roms** de Seine-Saint-Denis, onde mais de **700 pessoas** se tinham estabelecido ao longo da autoestrada A3, foi desmantelado na segunda-feira sem incidentes, visto que a maioria das **pessoas** tinham abandonado o local na véspera.

“O desmantelamento dos habitats precários improvisados começou esta manhã e **algumas pessoas** foram evacuadas pela polícia”, declarou à AFP **o prefeito de Seine-Saint-Denis Philippe Galli**.

Separado da autoestrada por um muro de dois metros de altura, este acampamento de 550 metros de comprimento, localizado entre as cidades de Blanc-Mesnil e Aulnay-sous-Bois, estava ocupado por **ciganos romenos**. Existiam cerca de 200 barracas.

Há habitações que foram reservadas para “uma dúzia de pessoas com grandes dificuldades”, **indicou o prefeito**. **Durante a evacuação, a fila de emergência da autoestrada A3, no sentido província-Paris, foi neutralizada, causando “alguns abrandamentos”** na parte da manhã.

“Tínhamos colocado polícias numa das vias por razões de segurança, para evitar que **alguns** atravessassem a autoestrada ao querer fugir e evitar acidentes. O acampamento estava quase vazio e tudo correu sem incidentes”, indicou no local **Laurent Mousseaux, responsável da Direção das Estradas de Ile-de-France (Drif)**, responsável por esta zona da autoestrada.

Durante a tarde, uma retroescavadora recolheu detritos, sucatas de veículos e pedaços de madeira demolidos, **constatou um jornalista da AFP**.

“Tudo foi partido e agora é preciso recolher os detritos antes de poderem ser retirados do local e transportá-los para aterros sanitários”, acrescentou Mousseaux, detalhando que **esta limpeza demoraria “cerca de quinze dias”**.

Neste acampamento, “uma preocupante acumulação de detritos” foi descoberta, disse à AFP **Bruno Beschizza, prefeito UMP de Aulnay-sous-Bois**, que passou no local. Segundo ele, 10 000 toneladas de detritos, dos quais cerca de 6000 toneladas de “detritos de obras” depositados ilegalmente, foram recenseados. “A troco de modestas quantias, os moradores acolhiam contentores cheios de entulho”, disse.

Um inquérito administrativo relativo aos depósitos de detritos foi aberto, indicou a prefeitura. Segundo ela, **a fatura para a remoção e tratamento dos resíduos do local é estimada entre 500 000 e 700 000 euros**.

De acordo com **Anaïs, membro do coletivo de apoio aos Roms de Blanc-Mesnil**, que não quis dar o seu nome completo, as famílias prepararam as suas “mochilas à pressa no domingo”. “Quando fomos vê-los no domingo, muitos tinham partido e outros estavam prestes a sair, à pressa. Esta evacuação foi precipitada pela mudança de rótulo político destes dois municípios”, lamentou.

<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2014/05/12/97001-20140512FILWWW00135-93-le-plus-grand-camp-de-roms-evacue.php>

Libération (12/05/2014) - Sociétés

O maior acampamento rom do 93 foi desmantelado

Um 200 cabanas, feitas de materiais diversos, para mais de **700 pessoas**... O desmantelamento do maior acampamento de **Roms** de Seine-Saint-Denis começou ontem de manhã, com a **presença dos prefeitos de Aulnay-sous-Bois e Blanc-Mesnil, Bruno Beschizza (UMP) e Thierry Meignen (UMP)**. Desde a sua eleição, em março, o acampamento estava sob a notificação de dois decretos municipais “de desocupação”. **As famílias roms** tinham-se estabelecido ao longo da A3 em julho de 2013. Avisadas da evacuação, tinham abandonado o local há alguns dias. De acordo com **Philippe Galli, prefeito de Seine-Saint-Denis**, acomodações foram previstas para “uma dezena de pessoas em grande dificuldade”. **A limpeza do acampamento deverá demorar duas semanas: “Os habitantes acolhiam contentores cheios de entulho em troca de modestas quantias”, declarou Bruno Beschizza**, que estima existirem cerca de 10 000 toneladas de resíduos no local. Um inquérito administrativo relativo a esses depósitos foi aberto, indicou, por sua vez, a prefeitura.

http://www.liberation.fr/societe/2014/05/12/l-e-plus-grand-camp-de-roms-de-seine-saint-denis-demantele_1015505

O ator social-tipo definido como “Rom” - fazendo apenas referência à sua etnia - não tem as honras do discurso direto, como no caso dos imigrantes portugueses. As anáforas são principalmente anáforas por sinonímia, com substituição nominal “700 personnes” (700 pessoas), “quelques personnes” (algumas pessoas), “une dizaine de personnes” (uma dúzia de pessoas), “familles roms” (famílias roms), “tziganes roumains” (ciganos romenos), “habitants” (habitantes) ou por substituição pronominal “quelques”(alguns). A imagem que nos é reenviada é que os ciganos vivem em acampamentos ilegais na periferia, que são considerados como delinquentes, marginais, vivendo rodeados de lixo e detritos, acomodando-se destas habitações precárias por ter um negócio com empreiteiros de construção civil. Podemos afirmar que esta falta de individualidade e discurso direto provoca uma desumanização destes seres que são encarados meramente como inconvenientes para a maioria da população francesa. Aliás, o facto de referir que esta evacuação causa perturbações a população francesa (« Durante a evacuação, a fila de emergência da autoestrada A3, foi neutralizada, causando “alguns abrandamentos”») assim como os custos desta operação por envolver agentes das autoridades e dos serviços de limpeza («esta limpeza demoraria “cerca de quinze dias”, «a fatura para a remoção e tratamento dos resíduos do local é estimada entre 500.000 e 700.000 euros », «Tínhamos colocado polícias numa das vias por razões de segurança ») provocam no leitor uma sensação imediata de rejeição e incómodo. Estes imigrantes são vistos apenas como incomodativos para a sociedade francesa que não quer a sua presença. Em oposição a este ator social “cigano de origem romena”, temos outros atores sociais, todos eles franceses, representantes da lei ou da polícia. É o caso dos dois presidentes de câmara e do prefeito que têm direito, eles, a citações e discurso direto e que são individualizados, ativos, determinados pela denominação funcional e simbólica (por referência a funções e ações para o benefício de policiamento, da justiça e do bem-estar social, presença de um jornalista que também “testemunhou” (“constatou um jornalista da AFP”) e a identificação física (os artigos referem-se ao tempo e ao espaço). A sua presença vem reforçar o contraste entre a ordem estabelecida e a desordem e prejuízo causado por estes imigrantes.

Como vemos através destes dois conjuntos de textos, o tamanho e a abordagem do artigo estão ligados ao grau de interesse do jornal em noticiar o acontecimento. Assim, constatámos que as ideologias políticas, ou pelo menos, as orientações editoriais de cada jornal orientará o tratamento da notícia. Se no caso dos imigrantes portugueses *Le Figaro* dedica um artigo mais sucinto, é curioso verificar que dedica mais espaço aos imigrantes romenos num artigo da secção “flash actu” que por si deveria mais breve.

4. Conclusões

As representações simbólicas são o resultado de uma simbolização que só pode ser efetuada através da linguagem. Enquanto o imaginário, e até mesmo o real, são individuais, o simbólico, através da partilha de uma língua, é comum a todos os seus locutores. O processo de comentário na enunciação surge do desejo do jornalista-escriptor em impor a sua representação da realidade, ou melhor, da sua realidade. A forma como se fala da imigração como palavra referente ou porque o outro é a referência, parece ir no sentido de uma normalização das declarações que está relacionada com a construção de uma imagem da realidade sobre a qual queremos intervir e que é aí introduzida. Neste processo mediático de ativação de uma realidade de normalizações políticas, ou seja própria da expressão da cidadania, reações ideológicas podem estabelecer-se em relação a uma ideologia organizadora da maneira de pensar o mundo e o modo de compreensão das coisas. Este imaginário, intersubjetivo e simbólico, constrói-se entre ideologia espontânea de si próprio e ideologia do outro socializada, podendo estas duas ter um sentido comum (Ver Hailon, 2012). Desta forma, procurámos definir os lugares do discurso do outro à luz de um discurso constitutivo, significante e estruturante. A estereotipia social é um pré-construído cognitivo e uma representação do mundo. Consideramos assim que a cognição social e política surge da construção intersubjetiva dos conhecimentos e da memória coletiva dos sujeitos. Este trabalho a partir da meta-enunciação tem de tomar em consideração as articulações entre memória individual e social. A memória social pode corresponder aos ajustes permanentes dos lugares individuais que se encontram e se afastam. A alteridade representada parece inscrever-se como forma de dizer do outro (ver Marques & Teletin, 2010). Estas funções permitem estabelecer um estado das representações na (in)adequação da palavra à realidade que nomeia. Pelas modalizações interpretadas, evidenciamos alteridades sentidas ideologicamente (ver Hailon, 2012).

Finalmente, estas imagens dos indivíduos percebidos como “estrangeiros” convidam-nos a tecer alguns comentários. O primeiro diz respeito à reafirmação do papel dos media na construção e transformação de perceções. O que produzem os meios de comunicação, de acordo com Hall (1995), são precisamente representações do mundo social, imagens, descrições, explicações e quadros do estado do mundo. Neste sentido, os meios de comunicação constroem para o público, definições de “grupos étnicos”, da “imigração” e as suas características, sempre na perspetiva dos grupos dominantes ou majoritários na sociedade. Ao mesmo tempo, determinem o que é suposto ser entendido como um problema de imigração através do seus estrangeiros/indesejáveis sejam eles denominados pela sua

nacionalidade ou etnia. Podemos afirmar que o que é publicado sobre a imigração e os grupos étnicos influencia diretamente as percepções sociais nesta área e reforça estereótipos e preconceitos. É sugerido que os indivíduos percebidos como “Roms” ou até mesmo “Portugueses” são uma minoria ameaçadora para a ordem da maioria dominante.

Bibliografia

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*. Paris: Nathan, 1997.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. DRLAV. p. 91-151, 26, 1982.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris: Larousse, 1995.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. La représentation du discours autre: un champ multiplement hétérogène. In: ROSIER, Laurence, Juan-Manuel LOPEZ MUÑOZ, Sophie MARNETTE (eds), *Le discours rapporté dans tous ses états*. Paris: L'Harmattan, 2004. p. 35-53.

FICHET, Brigitte. Étrangers et immigrés, deux termes problématiques. *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, 20, p. 112-117, 1993.

GASTAUT, Yvan. *L'immigration et l'opinion en France sous la V^e République*. Paris: Seuil, 2000.

HAILON, Fred. Sens autre(s) de faits d'altérité dans la presse. In: HAVU, Eva (ed.), *Mémoires de la société néophilologique d'Helsinki*. Helsinki: Société néophilologique d'Helsinki, 2009, p. 283-294.

HAILON, Fred. Resémantisation de faits d'altérité des corpus de presse français. In: ABECASSIS, Michaël, LEDEGEN, Gudrun (eds). *Les voix du français: usages et représentations*. Oxford: Peter Lang, 2010, p. 321-332.

HAILON, Fred. *Idéologie par voix/e de presse*. Paris: L'Harmattan, 2011.

HAILON, Fred. Évidence et réticence en discours: jeux et enjeux énonciatifs de la représentation de l'autre dans la presse. In: ROSIER, Laurence, Juan-Manuel LOPEZ MUÑOZ, Sophie MARNETTE (eds.). *Citations II. Citer pour quoi faire ? Pragmatique de la citation*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2011, p. 223-237.

HALL, Stuart. The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media. In: DINES, Gail, HUMEZ, Jean M. (eds). *Gender, Race and Class in Media*. Londres: Routledge, 1995, p. 18-22.

INSEE. Fiches thématiques: Population immigrée. Immigrés et descendants d'immigrés en France. Insee Références, p. 94-135, octobre 2012.

JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1994.

MARQUES, Isabel Simões, TELETIN, Andreea. Quando os Portugueses se veem Gregos ou a questão dos estereótipos culturais em expressões idiomáticas portuguesas e francesas. In: COSTA, Armanda et al. (orgs.), *Textos seleccionados, XXVI Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Porto: APL, p. 343-357, 2010.

«QUANDO A GENTE ESTÁ COM GENTE»: PROXÉMICA LITERÁRIO-MUSICAL NAS MODINHAS LUSO-BRASILEIRAS

Ana Paixão

Universidade de Paris 8 / CESEM – Universidade Nova de Lisboa

Pensar a proxémica em termos de semiótica literário-musical conduz a três campos de análise complementares: por um lado, as relações de proximidade e de distanciamento entre as duas artes do ponto de vista da conceção e da escrita da obra; por outro, no caso das obras literário-musicais performativas, a da relação que veiculam entre personagens; e, por último, a relação estabelecida com o público que assiste à performance.

A modinha luso-brasileira de carácter sentimental reúne os três aspetos, coordenando palavra e música num permanente jogo proxémico entre as duas artes, colocando em cena duas ou mais personagens que interagem espacialmente e relacionando-as com o público. Alguns dos exemplos surgem nas modinhas «Quando a gente está com gente» de Domingos Schiopetta, escrita no início do século XIX, «Os meus olhos e os teus olhos» de Domingos Caldas Barbosa (1778-1819) e António Leal Moreira (1758-1819) ou no lundum anónimo «Menina, você que tem?» (1830). Nestas obras estabelecem-se gradações na proximidade-distanciamento entre texto-música, entre as personagens, e de empatia com o público, em procedimentos que evidenciam diversos modos de proxémica intersemiótica.

Palavras-chave : Intersemiótica, proxémica verbal e musical, modinhas luso-brasileiras.

«Quando a gente está com gente»: proxémica literário-musical nas modinhas luso-brasileiras

É geralmente por alturas do serão que começam estes concertos improvisados; é então que sons fugitivos se misturam, se aproximam, se afastam (Denis, 1826: 582).

Em 1826, Ferdinand Denis evoca desta forma a presença de modinhas luso-brasileiras nas ruas do Brasil em inícios do século XIX. O ensaísta francês relata a espacialização sonora destas canções de carácter popular que começaram a celebrar-se desde o século XVIII, fenómeno que, tal como salienta Rui Vieira Nery, é «semelhante ao da *ballad* inglesa, da *canzonetta* italiana, da *ariette* francesa ou da *seguidilla* espanhola» (in Morais, 2000: 10, 11). Surge assim em meados do século XVIII um «tipo de canção escrito para uma ou duas vozes solistas e um acompanhamento instrumental elementar» (*ibid.*) que

cruza canção popular e música erudita. Quer se trate de um género nascido em Portugal, como defende o musicólogo Gerard Doderer (1984: XIV), ou no Brasil, como salienta o viajante William Beckford nos finais do século XVIII (1983: 147), o musicólogo Rui Vieira Nery (in Moraes, 2000: 11) ou Edilson Vicente de Lima (*As modinhas do Brasil*, 2001), a modinha será amplamente criada, interpretada e apreciada nos dois países. Em Portugal encontra-se fortemente representada em ambiente de salão (cf. Castro, 1992: 126) e é um dos géneros principais da prática musical doméstica (cf. Nery in Moraes, 2000:15). No Brasil, a modinha pode ser interpretada na rua, onde «com frequência [se] juntam grupos de jovens que associam os sons do bandolim aos da flauta» (Denis, 1826: 582). Nesse contexto popular irá interagir com o lundum, género afro-brasileiro, de ritmos sincopados e carácter sensual, que será também interpretado nas ruas lisboetas, tal como o descreve o autor inglês A. P. D. G:

Para prosseguirmos a nossa gravura, o tambor grande e a rabeca atraem a atenção dos moradores da casa, que correm às varandas e janelas para se regalarem com a vista do lascivo e até frenético lundum (A. P. D. G., 1826: 288).

Como comprova esta citação, tanto em Portugal como no Brasil, a modinha e o lundum alcançaram grande sucesso junto do público, sendo a performance de rua uma prática comum nos dois países, tal como a citação inicial de F. Denis já mencionava em relação ao Brasil. O mesmo excerto evidencia ainda a espacialização sonora resultante desses espetáculos, com «sons fugitivos se misturam, se aproximam, se afastam» (Denis, 1826: 582). Os sons dessas performances estabelecem assim entre si mesmos e com os intervenientes (performers e público) vários graus de relacionamento espacial ou proxémico, segundo a terminologia do antropólogo americano Edward Hall. A proxémica designa, numa perspetiva intercultural, o modo como os indivíduos se relacionam em termos de espaço. Como bem salienta Maria Helena Carreira: «Temos assim, na designação escolhida por Edward Hall, a noção de gradação de distância vs proximidade» (Carreira, 2000: 50). A partir da citação de Denis, é possível abordar vários ângulos proxémicos em torno da modinha luso-brasileira, considerando as relações de distância vs proximidade nos seguintes pontos: 1) texto literário e texto musical; 2) personagens da modinha e *mise en scène* da sedução; e 3) *benevolentia* ou a empatia do público. Para a análise destes aspetos foram selecionadas três modinhas que colocam em destaque cada uma destas características. Trata-se do lundum anónimo «Menina, você que tem?» (1830) (Moraes, 2000: 135-139), do dueto escrito por Domingos Caldas Barbosa (1778-1819) e António Leal Moreira (1758-1819) «Os meus olhos e os teus olhos» (*id.*: 143-145), e da modinha ao estilo brasileiro composta no

início do século XIX por Domingos Schiopetta «Quando a gente está com gente» (*id.*: 169-172).

1 - Texto literário e Texto musical

A modinha luso-brasileira é um tipo de canção escrito para uma ou duas vozes solistas e um acompanhamento, que alia à melodia de carácter popular uma parte instrumental com características eruditas³⁶ (*cf.* Nery in Moraes, 2000: 11). A modinha apresenta frequentemente marcas multiculturais de miscigenação portuguesa, brasileira e africana. Basta pensar, por exemplo, na modinha «Ah! Nerina eu não posso» de autor anónimo, que utiliza uma melodia assobiada («assobio de boca») que imita o «canto do sabiá», tema brasileiro na poesia desta canção (*cf.* Moraes, 2000: 61-65); ou ainda vários lunduns com melodias sincopadas de características africanas, como o «Esta noite, oh céus que dita» (Segréis, 1994). Pela «natureza multiétnica e mestiça» (Nery in Moraes, 2000: 11), a modinha pode ainda apresentar interessantes diálogos entre textos literários e musicais, como no caso do lundum anónimo «Menina, você que tem?». O poema faz alusão a um arrufo entre um casal e ao pedido de desculpas por parte do elemento masculino. Diz o texto:

1. Menina, você que tem,
Que comigo se enfadou,
Será por que seu cativo,
a seus pés não se curvou?
[Estribilho]
Façamos, meu bem as pazes,
De joelhos aqui estou.

2. Menina, você que tem,
De que chora, que lhe deu?
Se choro tenho razão
Nhonhô se enfadou com eu.
[Estribilho]

3. Não me dirá por que causa,
Quando entrei não me falou?
Será porque seu amor
Para mim já se acabou?
[Estribilho]

O texto literário apresenta características que o identificam como produto de miscigenação cultural: o «nhonhô», diminutivo de «senhor», indica a presença de uma

³⁶ Basta pensar por exemplo em «Cuidados, tristes cuidados» de Marcos Portugal (in Segréis, 1994).

falante negra nesta tirada. O restante texto, pela sua retórica e pela presença de gestos do amor cortês («De joelhos aqui estou») identifica o elemento masculino como branco, numa relação provável de senhor-escrava. Note-se a presença do vocábulo «cativo», recorrendo a terminologia que indicia esta relação hierárquica, no entanto usado de forma inversa, já que o «cativo» é aqui utilizado na aceção sentimental e não social. A situação descrita pelo texto parece ser assim a de uma quezília entre um casal e de uma tentativa de redenção por parte do elemento masculino. A música vai, no entanto, desconstruir a mensagem, conduzindo a uma leitura apenas adivinhada nas entrelinhas. A melodia, que geralmente no lundum se caracteriza por uma síncopa, torna-se neste texto escrita a contratempo, o que lhe confere um soluçar contínuo, que parece estar de acordo com a temática poética. No entanto, pelo seu carácter permanente, o soluço torna-se exagerado, irónico, patético, indiciando tratar-se apenas de um jogo de sedução e não de um verdadeiro pedido de desculpas. De forma subreptícia, através do desenho entrecortado da melodia, surge a mensagem subliminar de “fazer as pazes” com consequências sensuais óbvias bem demarcadas. Entre texto literário e texto musical estabelece-se assim e de forma simultânea um jogo entre proximidade – pela evocação melódica do choro a propósito de uma quezília amorosa – e distância – pelo sublinhar da ironia e de fortes sentidos sensuais. Note-se, no entanto, que este tipo de apropriação e de transformação do material literário não é exclusivo da modinha, já que toda a tradução intersemiótica é uma «transdução», para utilizarmos a terminologia de Lubomir Dolezel (1990). Ainda assim, neste género musical a relação entre os textos das duas artes é particularmente enriquecedora, uma vez que o diálogo estabelecido entre ambas permite criar os efeitos que já em 1787 o viajante inglês William Beckford descrevia da seguinte forma:

Trata-se de um género original de Música, diferente de tudo o que alguma vez ouvi, e o mais sedutor, o mais voluptuoso que se possa imaginar (Beckford, 1983: 69)

Para a criação destes resultados, em muito contribui a dualidade literário-musical, assim como o jogo cénico que a grande maioria das modinhas de temática amorosa apresenta, num estimulante diálogo de proximidades e distanciamentos.

2 – Personagens da modinha e *mise en scène* da sedução

Em *A System for the Notation of Proxemic Behavior*, Edward Hall salienta que o «comportamento proxémico pode ser visto como uma função de oito diferentes dimensões», a saber:

1) postural – identificadores de sexo; 2) orientação sociofugal – sociopetal; 3) fatores cinestésicos; 4) código do toque; 5) combinações de retina; 6) código térmico; 7) código olfativo; 8) escala da altura da voz³⁷ (Hall, 1983: 1006).

Se aplicarmos as oito dimensões referidas por Hall ao estudo das modinhas luso-brasileiras de temática amorosa³⁸, poderemos constatar até que ponto a dialética de proximidade vs, distância é colocada em evidência. A grande maioria dos textos apresenta uma ou duas personagens (em cena ou referidas), podendo ainda ter como cúmplice um grupo social ou mesmo o público. As duas personagens são geralmente um casal que se encontra à distância (física, sentimental ou momentânea) e procura uma reaproximação. O género das personagens em cena é logo identificado, pela referência a nomes em geral femininos a partir de um texto escrito no masculino³⁹. Há ainda muitas destas obras que pressupõem a existência de um casal, sem que esteja identificado quem canta, deixando o critério da escolha do intérprete essencialmente para a tessitura, sem que esta seja um vínculo seguro⁴⁰.

Relativamente ao segundo ponto, a orientação é essencialmente sociofugal, procurando um afastamento da sociedade para a vivência dos amores ou para evasão dos mesmos⁴¹. Os fatores cinestésicos prendem-se com a distância física entre os intervenientes na modinha que, regra geral, é de afastamento, procurando a proximidade⁴². Há, no entanto, exceções, como as apresentadas nos duetos⁴³.

Os códigos do toque, térmico e olfativo encontram-se fortemente representados nas modinhas, numa proximidade conseguida ou desejada. Veja-se, por exemplo, o toque em «Se viver non poss'io» de Metastásio / Forlivesi: «lascia-mi almen, ben mio, morir vicino a

³⁷ Nossa tradução.

³⁸ Note-se, no entanto, a existência de outras temáticas, por exemplo, de carácter sociológico (como o lundum «Graças aos céus de vadios» (Segréis, 1997) sobre a delinquência e a presença policial nas ruas) ou sobre episódios da vida doméstica (como a modinha anónima «Já cansado do trabalho» (Segréis, 1994).

³⁹ É o que acontece nos seguintes exemplos, escritos no masculino e com referências femininas nomeadas ou implícitas: «Já gozei da liberdade» (Morais, 2000: 49), referência a Márcia; «Ah! Nerina eu não posso» (*id.*: 63-65); «Eu nasci sem coração» (*id.*: 73-75); «La bella pastorella» (*id.*: 85-86); «Entrei no templo de amor» (*id.*: 127-128), referência a Marília; «Se o prazer imaginário» (*id.*: 131-133), adjetivos dirigidos a um «tu» feminino; «Eu namoro uma menina» (*id.*: 159-162). Ou ainda o inverso em «Se é culpa Josino amar-te» (*id.*: 181), entre outros.

⁴⁰ Tal como ocorre em : «Hei-de amar a quem me ama» (Morais, 2000: 57-60); «Solitario bosco ombroso» (*id.*: 79-82); «Voi che il mio cor sapete» (*id.*: 89-90); «Ah! Mio bem fra tanti affanni» (*id.*: 93-97); «Se viver non poss'io» (*id.*: 101-103); «Cruel saudade» (*id.*: 119 e 123), entre outros.

⁴¹ Como o comprovam : «Solitario bosco ombroso» (*id.*: 79-82); «Cruel saudade» (*id.*: 119 e 123), «Subo aos montes, /Desço aos vales; / Lá me persegue, / Lá me vai ter [a cruel saudade]»; «Entrei no templo do amor» (*id.*: 127-128), recolhimento no templo para fazer um juramento de amor; «Os teus olhos e os meus olhos» (*id.*: 143-145), fuga aos «outros olhos que vigiam», entre outros.

⁴² Mostram-no os seguintes exemplos : «Já gozei da liberdade» (Morais, 2000:49); «Hei-de amar a quem me ama» (*id.*: 57-60); «Ah! Nerina eu não posso» (*id.*: 63-65), entre outros.

⁴³ Tal como se verifica em «Os meus olhos e os teus olhos» (Morais, 2000 : 143-145) ; «Menina, você que tem» (*id.*: 137-139), apesar de não ser um dueto, há a intervenção da personagem feminina em presença; «Eu nasci sem coração» (*id.*: 73-75), entre outros.

te» (Morais, 2000: 101), a conjugação entre códigos de toque e térmico na modinha anónima «Se o prazer imaginário»: «amante/ Meigo, terno e carinhoso» (*id.*: 133), no lundum anónimo «Menina, você que tem»: «Façamos, meu bem, as pazes, / De joelhos aqui estou» (*id.*: 139), na modinha de Domingos Schiopetta «Quem nos braços de quem ama» (*id.*: 165), entre outros exemplos. As metáforas gastronómicas são as mais ricas na inclusão destes três códigos. Nas modinhas e lunduns surgem «guisadinhos», «pimentinhas» («Esta noite, oh céus que dita» de José Francisco Leal *in* Segréis, 1994), «quindins», «doce» («Minha Lília, quem disfruta», anónimo, *in* Segréis, 1997), «açúcar», «doçuras», «doce» e «bananeiras» (Domingos Schiopetta, «Quando a gente está com gente» *in* Moraes, 2000: 171-172).

Os códigos dos olhares são muito explorados por estes géneros musicais. Atente-se no dueto «Os meus olhos e os teus olhos» de Domingos Caldas Barbosa e António Leal Moreira. Como salienta o texto:

Os teus olhos e os meus olhos
Bem se querem explicar.
Outros olhos que vigiam
Estes meus fazem calar.
Cuidado, cautela,
Olhemos a medo
D'amor o segredo
Eu temo arriscar. (Morais, 2000: 143-145)

Esta modinha, dueto retirado da ópera *Vingança da Cigana* dos referidos autores, é bem emblemática dos códigos proxémicos do olhar sedutor muito referido nestas obras. O elemento visual surge ainda representado das seguintes formas noutras obras: «olhos matadores» («Já gozei da liberdade», Moraes, 2000: 49), «a luz dos teus olhos / [...] é um veneno que cativa» («Eu nasci sem coração», *id.*: 75), «Não sei que tem teus olhos/ Quando meiga estás a olhar» («Se o prazer imaginário», *id.*: 131), ou no sugestivo refrão: «Quando a gente está com gente / Que tem olhar duvidoso / Se acaso os olhos se encontram / É tão bom, é tão gostoso» («Quando a gente está com gente», *id.*: 121).

A escala da altura da voz, último dos parâmetros de Hall, é extremamente trabalhada nas modinhas, procurando novamente a sedução como intento último na grande generalidade destas, mas também a nostalgia, a saudade ou até o lamento⁴⁴. Destaca-se neste ponto a modinha anónima «Ah! Nerina, eu não posso» (Morais, 2000: 63-65), onde se explora uma

⁴⁴ Aludimos em especial a «Tempo que breve passaste» de António da Silva Leite (Morais, 2000: 53-54).

melodia assobiada («assobio de boca») de modo a imitar o «canto do sabiá», tema poético da canção. Uma vez mais, este canto do pássaro tem um propósito de sedução:

Té parece, quando canta,
Que por ti chamando está,
Anda, vem, meu bem não tardes,
Vem ouvir o sabiá (*id.*: 65).

Os elementos apresentados evidenciam assim de que modo as modinhas utilizam e enfatizam as oito dimensões previstas por Edward Hall na sua notação do comportamento proxémico, mostrando de que forma as personagens se relacionam numa *mise en scène* sempre sedutora. Estes fatores surgem como estratégias decisivas para a criação de empatia com o público.

3 – *Benevolentia* ou a empatia do público.

Aqueles que nunca ouviram modinhas terão de permanecer e permanecerão na ignorância da Música mais voluptuosa e mais enfeitadora que já existiu desde o tempo dos sibaritas. Compõem-se de breves passagens lânguidas e entrecortadas, como se o fôlego tivesse sido consumido pelo excesso de êxtase, e a alma ficado ofegante do desejo de voar para longe de nós e de se juntar ao objeto amado. Com uma despreocupação infantil infiltram-se como um gatuno no coração antes de este ter tempo de se proteger contra a sua influência debilitante. Pensa-se que se está a beber leite e está-se a beber veneno. (Beckford, 1983: 229)

William Beckford sintetiza deste modo os efeitos provocados pelas modinhas, chegando mesmo a afirmar: «Quanto a mim, tenho de confessar que sou escravo das modinhas, e que quando penso nelas não consigo suportar a ideia de abandonar Portugal» (*ibid.*). Cerca de 50 anos mais tarde, em 1826, o já citado ensaísta francês Ferdinand Denis salienta a mesma empatia com este género musical interpretado no Brasil. Refere assim:

[...] os simples artesãos percorrem ao serão as ruas cantando essas encantadoras modinhas, que é impossível ouvir sem com elas se ficar vivamente comovido [...] e essas canções simples, executadas com tanta doçura, enchem-nos de uma singular melancolia, sobretudo durante uma bela noite tropical (Denis, 1826: 582).

Não há no entanto unanimidade nos viajantes estrangeiros na apreciação crítica que fazem do género. Em 1817, um lundum poderia provocar algum escândalo a um francês pouco habituado a este tipo de performance. Como refere Louis-François de Tollenare:

Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nem mais nem menos do que a representação mais crua do ato de amor carnal. A bailarina excita o seu cavalheiro pelos movimentos menos equívocos; este responde da mesma forma; a bela entrega-se à paixão lúbrica que sente, o demónio da voluptuosidade possui-a, os estremecimentos precipitados dos seus rins indicam o ardor do fogo que a anima (Tollenare, 1971: 698).

Tollenare dá-nos ainda conta da vivacidade da reação do público a este espetáculo:

[...] os aplausos de todas as partes, os olhos dos espetadores estão brilhantes pelos desejos que ela excitou, os gritos deles encorajam-na a recomeçar a luta, e o que se suportaria com pesar num lugar de grande deboche é repetido até três vezes perante o público de uma grande cidade civilizada. Há senhoras nos camarotes; nem elas coram; não serão acusadas de serem púdicas. (*ibid.*)

A interação descrita pelo viajante francês entre o público e os intérpretes da dança comprova bem a proximidade entre os intervenientes no espetáculo e a empatia gerada com o público.

Pela miscigenação das personagens que coloca em cena e pela diversidade social estabelecida entre performers e o público, as modinhas e os lunduns evidenciam os seguintes pólos dialéticos identificados pela musicóloga brasileira Olga Oliveira:

Branco X Negro

Sublimação X Instinto (Oliveira, 2001: 332)

Aspetos antagónicos que, segundo a autora, se tornaram essenciais para «a formação de uma cultura especificamente brasileira, fruto de todo um processo de aculturação» (*ibid.*). Sendo inicialmente um género do povo brasileiro, rapidamente a popularidade de que gozam as modinhas e os lunduns faz com que ascendam às salas de concerto e à corte, onde recebem arranjos e transformações feitos por compositores e poetas de renome para retomarem, no final do século XIX, a tradição popular. A modinha e o lundum surgem assim como um produto de miscigenação cultural, fundindo gosto popular e tradição erudita.

A modinha «Quando a gente está com gente» de Domingos Schiopetta mostra bem essa fusão, ao juntar um acompanhamento de viola francesa de tradição erudita a uma melodia ondulante em 6/8 (compasso mais utilizado nas modinhas brasileiras) com cromatismos e referências toponímicas e gastronómicas ao Brasil, assim como marcas linguísticas da variante brasileira. Refere o texto:

Quando a gente está com gente
Que tem olhar duvidoso,
Se acaso os olhos se encontram
É tão bom, é tão gostoso.

Nós lá no Brasil, com a nossa ternura
Açúcar nos sabe com tanta doçura.
Já fui à Baía, já passei o mar,
Coisinhas que vi me fazem babar.

Quando estamos arrufados,
Oh! Que momento horrroso,
Mas quando as pazes fazemos,

É tão bom, é tão gostoso.

Viver sem ti um momento,
Oh! Que momento amargoso,
Morrer contigo é tão doce,
É tão bom, é tão gostoso.

Disfrutar os teus quindins,
Teu gosto lindo e formoso,
À sombra das bananeiras
É tão bom, é tão gostoso. (Morais, 2000: 169-172)

Como salienta Manuel de Moraes, «Schiopetta usa todos os “ingredientes” necessários para escrever esta modinha ao estilo “brasileiro”» (*id.*: 169) e parece dirigir-se a um público lusitano no estribilho, fazendo referência aos costumes do outro lado do Atlântico. Simultaneamente esta modinha pressupõe a existência de um par amoroso, estabelecendo-se assim ao mesmo tempo uma relação entre os dois elementos de um casal, e entre o intérprete e um público extrabrasileiro, pela referência no refrão a «Nós lá no Brasil» (*id.*: 171). O texto desta modinha procura tecer códigos proxémicos de proximidade, utilizando estratégias verbais, performativas e musicais para o concretizar. A utilização de vocábulos que despertam os sentidos como: «bom», «gostoso», «ternura», «açúcar», «doçura», «babar», «doce», «disfrutar», «gosto lindo e formoso», «bananeiras», geram um campo lexical de deleite e sensualidade na aproximação ao outro elemento do casal, mas simultaneamente a criação de uma atmosfera de sedução relativamente ao público, explicitando as diferenças culturais brasileiras. Por outro lado, há um jogo performativo realizado com o olhar e também com as referências a fazer as pazes, a «Morrer contigo» que implicam a aproximação entre o casal, fazendo do público cúmplice das estratégias de conquista do outro. A música reforça os aspetos apresentados pelo compasso dançante em 6/8, pelos ritmos sincopados, pelos cromatismos da melodia, pelas pausas enfáticas que deixam a voz em suspenso. Todos estes aspetos reforçam as empatias geradas pelos efeitos verbais e performativos, em tudo contribuindo para o código proxémico de sedução entre as personagens intervenientes na obra, e entre o intérprete e o público.

Modinha, lundum e proxémica literário-musical

A modinha e o lundum luso-brasileiro criam assim através de recursos literários, musicais e performativos um conjunto de estratégias num jogo proxémico permanente de aproximação-distância entre textos literário e musical, e entre personagens, ou de

proximidade na relação com o público. Os recursos utilizados visam fundamentalmente a criação de uma retórica literário-musical e performativa de sedução entre as personagens e de empatia com o público. Em 1787, já William Beckford salientava tratar-se do género de música «[...] mais eficaz para apanhar os santos desprevenidos e inspirar delírios profanos» (Beckford, 1983: 69). Um século mais tarde, em 1878, também Eça de Queirós utilizou em *O Primo Basílio* as referidas propriedades, tal como o mostra este excerto:

Basílio riu. Uma vez que tinha sucesso, então ia dizer-lhes uma modinha brasileira da Bahia. Sentou-se ao piano, e depois de ter preludiado uma melodia muito balanceada, de um embalado tropical cantou [...] (Queirós, 1878: 73)

A modinha assume neste romance um papel preponderante na rápida sedução de Luísa, esposa casta, por seu primo Basílio. Como o texto queirosiano refere, os efeitos produzidos são imediatos:

Basílio soltou a voz de um modo apelativo [...] os seus olhos fixaram-se nela com uma significação de tanto desejo que o peito de Luísa arfou (*ibid.*)

A modinha e o lundum de temática sentimental mostram-se assim extremamente eficazes na criação de estratégias sedutoras, como efeito último da retórica verbal, musical e performativa.

A análise das relações entre textos literários e musicais permitiu compreender os elementos de aproximação e de reforço entre os dois discursos, podendo muitas vezes a partitura surpreender ou evidenciar sentidos no poema. Como vimos também, pelas interações entre as personagens em cena e da relação que se estabelece de forma mais ou menos direta entre os intérpretes e o público, a modinha e o lundum de temática sentimental apresentam características proxémicas de aproximação, em permanentes e eficazes jogos de seduições que os fizeram alcançar uma grande popularidade em Portugal e no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Pela miscigenação, dimensão multicultural e relação entre diferentes proveniências sociais que colocam em cena, tanto do ponto de vista da criação textual, como da performance e do contacto com diferentes públicos, a modinha e o lundum podem ser considerados do ponto de vista artístico e sociológico como géneros que permitiram a proximidade entre tradição popular e cultura erudita, tipos sociais (escravo / senhor; branco / negro) e públicos (senzala, rua, salões, teatros...). Estratégias proxémicas que permitiram ainda enriquecer e estreitar as relações luso-brasileiras.

Referências

Andrade, Mário de, *Modinhas imperiais*. São Paulo: L. G. Miranda, 1930.

A.P.D.G., *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume, and Character*. Londres: Georg B. Whitacker, 1826.

- Araújo, Mozart de, *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- Beckford, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha (1787-8)*, Boyd Alexander (ed.). Tradução de João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.
- Carreira, Maria Helena Araújo, «DEIXIS E PROXÉMICA VERBAL: Percursos enunciativos e processos discursivos» in *O Fascínio da Linguagem. Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Fátima Oliveira, Isabel Margarida Duarte (orgs). Porto: Faculdade de Letras, 2008, pp. 45-54.
- Castro, Paulo Ferreira de & Nery, Rui Vieira, *Sínteses da Cultura portuguesa: História da Música*. Comissariado para a Europália 91 – Portugal. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- Denis, Ferdinand, *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l’histoire littéraire du Brésil*. Paris : Lecoq & Durey, 1826.
- Doderer, Gerard, *Modinhas Luso-Brasileiras*. Portugaliae Musica. Vol. XLIV. Lisboa: F.C.G.
- Dolezel, Lubomir, *A Poética Ocidental*. Prefácio de Carlos Reis. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Hall, Edward, *The Hidden dimension*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966.
- The Silent Language*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959.
- «A System for the Notation of Proxemic Behavior». *American Anthropologist* 65: 1003–1026, 1963.
- Morais, Manuel de, *Modinhas, lunduns e canções com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX)*. Seleção, revisão e notas de Manuel de Moraes. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.
- Oliveira, Olga, «A modinha e o Lundu no Período Colonial. Uma pesquisa bibliográfica» in *A Música no Brasil colonial*. Rui Vieira Nery (ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- Queirós, Eça de, *O Primo Basílio*. Porto : Porto Editora, 2007.
- Tollenare, Louis-François de, *Notes dominicales prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*, Léon Bourdon éd. Paris : Presses Universitaires de France / Fondation Calouste Gulbenkian, 1971.
- Vicente de Lima, Edilson, *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- Gravação** Segréis de Lisboa – Manuel de Moraes, *Música de Salão do Tempo de D. Maria I*. Lisboa: Movieplay portuguesa, 1994. Segréis de Lisboa – Manuel de Moraes, *Modinhas e Lunduns dos Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Movieplay portuguesa, 1997.

PROXÉMICA E SEMIÓTICA NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Catarina Firmo
(CET-FLUL/Université Paris 8)
catarinafirmo@gmail.com

Introdução

Pelos inúmeros canais, vínculos de comunicação e redes de signos inerentes à construção de um espetáculo, o teatro constitui um objeto semiológico privilegiado. O estudo do conjunto de signos que atravessam a passagem do texto à cena foi largamente desenvolvido por autores como Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis e Erika Fischer-Lischte que intrigados pelos múltiplos enunciadores do discurso teatral, procuraram estruturar os seus códigos de representação em matrizes de significados. Com a integração do termo performatividade nos Estudos Teatrais mantém-se a ideia de uma enunciação partilhada no momento espetacular, mas adota-se a perspetiva de uma reciprocidade nos papéis de emissor e destinatário. Note-se a esse propósito que as teorias de Austin contribuíram em grande medida para a conceptualização do termo performance. Em *How to do things with words* (1962), e na sua teoria sobre os *Speech acts* (1969) sistematizada por Searle, a palavra performance é utilizada como um elemento da enunciação, sendo designada pela execução do enunciado.

Com o movimento da Performance Art, acentuam-se novas ruturas com o conceito de mimesis e a teatralidade passa a ser, tal como definiu Bernard Dort, uma «interrogação do sentido»⁴⁵, esgaçando também os limites do não-sentido com autores como Samuel Beckett, Peter Handke e Thomas Bernard. A identidade do destinatário é alterada pelo modo como o espectador passa a ser interpelado com a ideia de performance. É nesse sentido que Peter Brook define o teatro como um contador de histórias de várias cabeças, em que os atores pegam no público pela mão e o incitam a percorrer um caminho conjunto⁴⁶. Na mesma linha de ideias, Valère Novarina confessa numa entrevista concedida à revista *Théâtre Public* que o que mais o comove na representação teatral é o silêncio: «o silêncio do público, a parte

⁴⁵ DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, p.171.

⁴⁶ «Nous avons pris l'habitude de rencontrer le spectateur sur son propre terrain, de le prendre par la main et de mener notre exploration ensemble. Pour cette raison, l'image que nous nous faisons du théâtre était celle d'une histoire qu'on raconte, et le groupe lui-même représentait un conteur à plusieurs têtes.» BROOK, Peter, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003, p.235.

muda do teatro, as respirações reunidas: quatrocentas pessoas vêm calar-se no mesmo lugar, durante duas horas»⁴⁷ (RENAUDE, 1989, p.73).

A ideia de hibridismo indicia um cruzamento de signos, um diálogo entre disciplinas. Esta perspectiva reenvia-nos naturalmente para a noção de transversalidade identificada por Hans-Thies Lehmann, a propósito do teatro pós-dramático. Lehmann indica Craig como um dos precursores do teatro pós-dramático, apontando para o hibridismo inerente ao teatro de formas animadas. Situamo-nos num campo interdisciplinar por excelência, onde diferentes ramos artísticos se entrecruzam de um modo cúmplice. Máscaras, marionetas, objetos, sombras e máquinas de cena apresentam-se como trilhos do mesmo percurso artístico, onde a matéria e o corpo humano se articulam enquanto produtores de uma expressão imagética. As variadas formas animadas conjugam-se a partir de coordenadas estéticas e técnicas performativas consonantes. É a partir da ideia de uma prática teatral híbrida que procurarei refletir nesta intervenção, explorando as suas redes semióticas e proxémicas.

1- Estar em cena – Proxémica e presença

Falar de proxémica aplicada ao contexto teatral implica lembrar o lugar privilegiado que o espaço cénico detém no panorama do espetáculo contemporâneo. A ideia de proxémica conduz-nos ainda a apontar o modo como as revoluções cenográficas dos séculos XX e XXI contribuíram para que a composição espacial, plástica e visual se tenha tornado um pilar fundamental na conceção artística do espetáculo. Por outro lado, ao observarmos os novos métodos de trabalho desenvolvidos acerca da corporalidade e dos recursos expressivos do corpo atuante somos novamente levados a convocar o sentido de proxémica.

A conceção da forma animada viu-se repensada no século XX, perante a reformulação do conceito de performance. Encenadores como Ariane Mnouchkine, Jacques Lecoq, Roman Paska e Ilka Schönbein contribuíram para a recriação dos métodos de trabalho do ator e das suas relações com os objetos e o espaço. A partir desse ponto, fundou-se um estilo de representação centrado na expressão corporal e na técnica da improvisação. Linhas como o teatro físico, o teatro energético e a ideia de construção de um corpo narrativo foram inauguradas. Revitalizaram-se tradições asiáticas como o Nô, o Kabuki e o Bunraku e reinventou-se um espaço cénico adequado ao novo potencial imagético do corpo atuante.

⁴⁷ RENAUDE, Noëlle, « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entrevista com Valère Novarina, *Théâtre/Public*, n° 90, novembro 1989, p.73.

Herdeiro das teorias de Craig, Appia, Copeau e Lecoq, o teatro de formas animadas explora formas de representação, onde o movimento ganha supremacia relativamente ao texto, onde se valoriza o ver no lugar do dizer. A palavra é entendida enquanto ato, movimento e acontecimento físico. O teatro de formas animadas propõe-se ainda responder às questões inerentes à falta de distanciamento na representação do homem pelo próprio homem, rompendo com o naturalismo e com a psicologia no trabalho do ator. A noção de proxémica é então novamente convocada através de um repensar da ideia de distanciamento brechtiana. Note-se o quanto Brecht se manifestou fascinado perante a técnica do Bunraku japonesa. De facto, o corpo atuante em interação com a forma animada muda radicalmente a sua perspetiva face ao espaço físico da representação. Com o Bunraku rompe-se com a ideia de dissimulação.

Na silagem das formações do ator de Grotovsky, Kantor e Stanislavski, privilegiam-se métodos de trabalho baseados na improvisação, nos estímulos espontâneos, na consciência do corpo e na gestão das emoções através da livre associação de imagens do inconsciente. A improvisação implica uma ancoragem nos territórios do inconsciente que resulta por sua vez numa concentração no momento presente. O espaço e o corpo articulam-se através de uma relação deítica. Os métodos de trabalho ligados ao teatro de formas animadas centrados na noção de corporalidade reforçam deste modo a ideia de presença. Por sua vez, o termo presença aponta para um aqui e agora, um orientar dos sentidos, próximo do estado meditativo zen, onde o passado e o futuro são secundarizados e o presente é plenamente vivido com uma consciência privilegiada do corpo e da sua ocupação do espaço cénico. Copeau entende a técnica de máscara como um regresso às origens, um suporte de conexão com o mundo interior, de atenção e consciência dos seus limites e distâncias com o espaço exterior.

Situamo-nos num campo dramaturgico onde a técnica performativa adotada determina a conceção estética do espetáculo. A matéria, o peso e as dimensões da forma animada têm consequências práticas no movimento e na ocupação do espaço. A metamorfose do corpo atuante centra-se ao nível do rosto no caso da máscara. Com as várias formas de marioneta (fio, luva, mesa, miniatura, dimensão humana) encontramos diferentes direções do corpo metamorfoseado. No caso das máquinas de cena, as dimensões humanas são ultrapassadas e a matéria animada invade o espaço cénico. Assim, mediante os tipos de artefactos utilizados teremos determinadas abordagens performativas que alteram o esquema de ligações proxémicas, do ator com a matéria, com o espaço, com o público.

2- «Nada ou o silêncio de Beckett» no Teatro de Marionetas do Porto

No campo das marionetas portuguesas, é incontornável o nome de João Paulo Seara Cardoso, fundador e diretor artístico do Teatro de Marionetas do Porto entre 1988 e 2010, desenvolvendo um percurso inovador, onde recriou as técnicas do Teatro D. Roberto e inaugurou um estilo performativo de teatro de atores em contracena com marionetas. Extremamente inspirado pelo Bunraku japonês, o encenador deixou-nos um repertório rico de espetáculos em que explorou os recursos expressivos da manipulação à vista. O seguinte testemunho é revelador das questões semióticas inerentes à visibilidade do intérprete face à forma animada, pela queda da dissimulação:

«Quando o “manipulador” passa a estar à vista do público, rompendo uma conceção de séculos, o mistério da vida das marionetas é revelado ao espectador... aparentemente. Porque, quanto a mim, a ilusão que se pretende criar de vida própria da marioneta passa a ser, com a presença do ator, um mistério muito maior. Porque já não vemos só a vida. Estamos perante a vida em confronto com a morte. A tal existência efémera da marioneta, uma metáfora de nós próprios»⁴⁸.

O espetáculo «Nada ou o silêncio de Beckett» de 1999 constitui um caso exemplar de interrogação do sentido, pela articulação pertinente do universo non-sens beckettiano com o universo das marionetas. As cumplicidades do universo das marionetas de João Paulo Seara Cardoso com a obra de Beckett levantam mais pistas de reflexão, a propósito das redes de signos teatrais e do conceito de performance. O confronto do ator com a marioneta, verdadeiro objeto cinético, expõe uma dialética de reciprocidade entre o animado e o inanimado, o manipulado e o manipulador, num ambiente que as personagens beckettianas reconheceriam certamente como familiar. Neste espetáculo, são explorados os ambientes de peso, evanescência e proliferação da matéria, com um ritmo e uma arquitetura consonantes com o universo de Beckett. Recorde-se que Winnie recorre aos inúmeros objetos do seu saco, como fuga à solidão, ao vazio, à ideia de morte. Também em Beckett, o espaço vazio e o vazio ontológico são invadidos por uma proliferação da matéria que surge para iludir e povoar essa ausência.

«Bonecos que se movimentam como atores num *Ato sem palavras*. Três atores de chapéu e casaco e gestos nervosos. A campainha que quebra o silêncio. O boneco que se queixa, quer chegar e não consegue... ouve o apito, sente a espera. O tic-tac que faz a cabeça andar à roda e põe a barriga a dar horas! Espera-se o nada. Ele atravessa, o boneco, atravessa a boca de cena carregando o cesto às costas com esforço. O ator. O corpo. A máscara. O ator que tem corpo e é boneco. A máscara que é o rosto que esconde e levita. Uma árvore que tem vida. Um Didi que chama

⁴⁸ CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves. «Teatro com marionetas». *Sinais de Cena*, 4, Lisboa, Dezembro de 2005, pp.53-64.

um Gogo que lhe responde. Uma Winnie que chama um Willie que é boneco. Outros versos, um fim, o mesmo nada. E o boneco atua sem palavras»⁴⁹.

Este excerto da crítica publicada na edição portuguesa do *Le monde diplomatique* relata-nos o modo como a encenação procurou ir ao encontro do universo do dramaturgo irlandês, explorando a dialética do corpo com a forma animada numa relação de interação. Segundo João Paulo Seara Cardoso, a manipulação à vista constitui de facto um recurso cénico adequado para dar conta da desarticulação beckettiana do corpo com a palavra:

«Porque os personagens de Beckett, seres errantes que não falam, antes escutam as suas próprias vozes, que não se sabe de onde vêm, para onde vão, parecem por isso falar em play-back, ou melhor, em play-beckett, porque o seu corpo parece não coincidir com a sua voz. São vozes que mergulham no vazio do personagem e o atravessam. Ora essa *decallage* dialética é um dos princípios fascinantes da relação do ator com a marioneta, num sistema de manipulação à vista. Há por vezes uma sensação de que o ator, em Beckett, está num estado próximo do paroxismo à espera que o personagem lhe sobre ao ouvido, a cada instante, a sua fala. [...] tomando a minha perspetiva, o ator que ouve as palavras do personagem e as sopra ao seu agente em cena, a marioneta»⁵⁰.

As marionetas contracenam com os performers, envolvidos num jogo cúmplice que visa espelhar o confronto entre o comunicável e o incommunicável, o orgânico e o inanimado. Expondo a ineficácia das palavras, de acordo com a estética de beckettiana, «Nada ou o silêncio de Beckett» é um espetáculo quase sem palavras. De lembrar que Beckett escreveu determinados textos sem diálogos, apenas com didascálias que indicam o percurso cénico (*Quad*, *Actes sans paroles* I e II). As extensas didascálias que povoam as peças do dramaturgo são mais um traço que reforça a importância que o discurso cénico adquire em detrimento do discurso verbal. Se as suas obras dramáticas manifestam a crise da linguagem e o fracasso das palavras como forma de comunicação, serão o gesto e os diferentes elementos cénicos que irão surgir como veículos de significado. Deste modo, o jogo teatral impõe-se face à inadequação das palavras. O gesto tenta compensar a vacuidade da linguagem, por vezes opondo-se à mesma com ações que contrariam os enunciados.

Estamos sem dúvida perante um trabalho de hibridismo onde se cruzam diferentes linguagens artísticas (música, teatro, dança, marionetas) e onde se assiste ao reflexo de uma construção dramatúrgica; uma colagem de fragmentos beckettianos. A crítica foi aliás recetiva ao trabalho de dramaturgia descrevendo o espetáculo como «quadros que se vão

⁴⁹ PEREIRA, Ana Margarida in *Le Monde Diplomatique*, edição portuguesa, 10 de julho de 2007, na ocasião da apresentação do espetáculo durante o XXIV Festival de Almada.

⁵⁰ Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional “Plural Beckett Pluriel, A Centenary Celebration” realizado na Faculdade de Letras do Porto, em 23 e 24 de novembro de 2006 in www.marionetasdoporto.pt consultado a 1/9/2014.

sucedendo como um sonho difuso»⁵¹ ou ainda «um espetáculo a partir de impressões de um universo profundamente iconográfico»⁵². Trata-se de uma encenação que escapa à lógica da narrativa, apoiada em signos visuais, explorando a partir da imagem as distorções sonoras e a experimentação do movimento.

A escassez de palavras neste espetáculo, que é aliás um traço estilístico da estética das Marionetas do Porto, conjuga-se com a renovação da linguagem cénica beckettiana, onde o silêncio surge como elemento primordial. Beckett rompe com as categorias aristotélicas, declinando a noção de mimesis e renovando o sentido dos elementos teatrais (personagem, espaço, ação, tempo). Com essa rutura é proposto um novo modelo dramaturgico, onde os diálogos deixam de ser privilegiados como elemento teatral, surgindo a valorização da imagem, em detrimento da componente verbal. O discurso revela-se inoperante enquanto transmissor de significados e passa a funcionar como expressão do inconsciente. O *nonsense* é instaurado através da situação dramática que sobrevive sem ação e intriga específicas, numa linguagem que demonstra a incapacidade de comunicar e a ausência de significado das palavras, num tempo circular, de eterno retorno. Imobilidade, espera e errância tornam-se os símbolos de um novo dialeto do gesto, onde as palavras se tornaram desarticuladas.

A ingenuidade e o patetismo das personagens beckettianas vêm-se recriados através do onirismo das marionetas e do seu poder imagético. Esta incursão pelo universo beckettiano pode sintetizar-se por um encontro de visões e lugares consonantes de onde se contempla e se interroga o mundo, espelhando o insólito da condição humana. Talvez por isso, Caravaggio tenha sido a revelação para este espetáculo: «Nas grandes telas barrocas de Caravaggio os nossos olhos vagueiam detendo-se, ora nas zonas escuras, que nos conferem à alma uma sensação de inquietude, ora nas grandes manchas de uma luz quase teatral, que nos transmitem um brutal apaziguamento. O teatro de Beckett, para mim, é exatamente isso»⁵³.

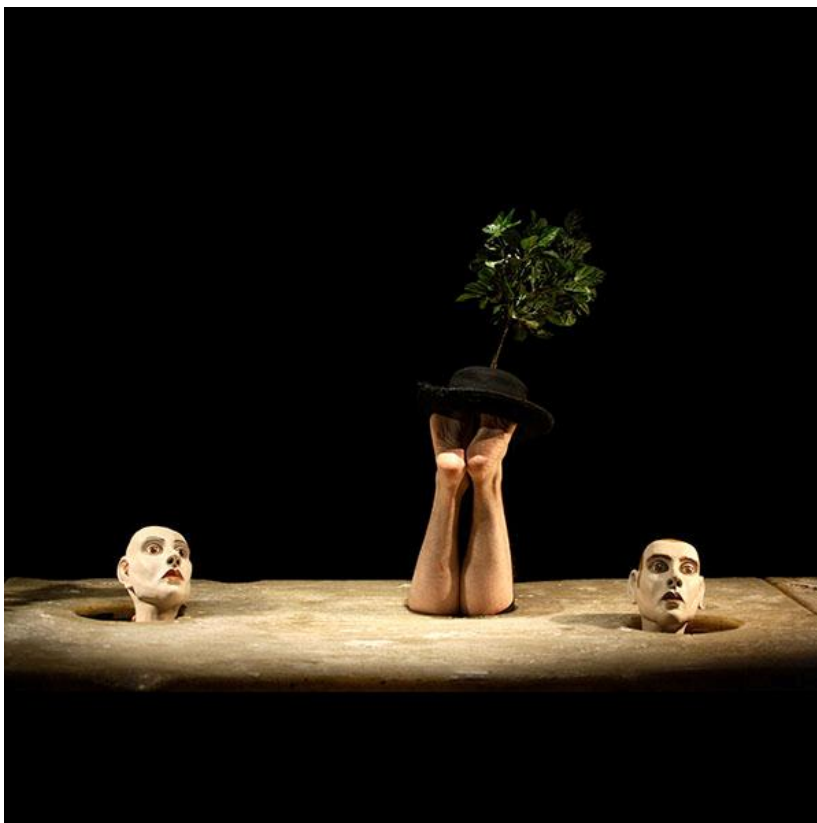
⁵¹ *Id.Ib.*

⁵² Nadais, Inês, «O silêncio de Beckett e o barulho das marionetas» in *Público -Ípsilon*, 6 de julho de 2007.

⁵³ Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional “Plural Beckett Pluriel, A Centenary Celebration” realizado na Faculdade de Letras do Porto, em 23 e 24 de novembro de 2006. www.marionetasdoporto.pt consultado a 1/9/2014.



«Nada ou o silêncio de Beckett», encenação de João Paulo Seara Cardoso, Teatro de Marionetas do Porto, 1999.



«Nada ou o silêncio de Beckett», encenação de João Paulo Seara Cardoso, Teatro de Marionetas do Porto, 199

Conclusões

Se o teatro de formas animadas se define pela confluência de técnicas tradicionais, as suas práticas cénicas não deixam de ser revitalizadas nos palcos atuais, através de estímulos e coordenadas contemporâneas. As artes do espetáculo interligaram de um modo tão estreito as redes de signos da cenografia e da encenação que o espaço cénico passou a ser encarado como um dispositivo simbólico, onde estão ancorados todos os elementos transmissores de teatralidade. O trabalho do ator vê-se então repensado perante uma pluralidade de técnicas e estéticas, dando-se primazia ao impacto visual e à recriação de linguagens gestuais. O corpo performativo recusa o princípio de mimetismo, explorando relações de metamorfose, de deformação e de simbiose com a matéria.

No espetáculo *Nada ou o silêncio de Beckett* pudemos observar o modo como as relações proxémicas entre os elementos do espetáculo são forçosamente alteradas com a manipulação à vista. O ator em interação com a forma animada tem uma ampla consciência das redes proxémicas, pelo modo como o corpo atuante ocupa o espaço e se relaciona com a matéria. A visibilidade do performer relativamente ao objeto manipulado expõe em cena as distâncias entre o corpo atuante e a forma animada, o orgânico e o material, a vida e a morte. Ao contracenar com a marioneta, o ator acentua a performatividade do objeto articulado e a sua capacidade de suspensão e de voo. Citando as palavras de Kleist: “... as marionetas não obedecem à lei da gravidade. Porque a força que as eleva no ar é superior àquela que as retém no solo... como os elfos, não necessitam do solo senão para o aflorar e reanimar o voo...”⁵⁴.

Referências bibliográficas

AUSTIN, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962.

CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves. «Teatro com marionetas». *Sinais de Cena*, 4, Lisboa, Dezembro de 2005

DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988.

BROOK, Peter, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, tradução francesa de Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche, 2002.

⁵⁴ Kleist, Heinrich von, *Sobre o teatro de Marionetes e outros escritos* Apud João Paulo Seara Cardoso, «A Linguagem sensível», in marionetasdoporto.pt consultado a 1/9/2014.

NADAIS, Inês, «O silêncio de Beckett e o barulho das marionetas» in *Público -Ípsilon*, 6 de julho de 2007.

PEREIRA, Ana Margarida «O universo de Beckett em marionetas» in *Le Monde Diplomatique*, edição portuguesa, 10 de julho de 2007.

RENAUDE, Noëlle, « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entrevista com Valère Novarina, *Théâtre/Public*, nº90, novembro, 1989.

SEARLE, Jonh, *Speech acts*, Cambridge University Press, 1969.

ATRAVESSAMENTOS CULTURAIS, SOCIAIS E MIDIÁTICOS NOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: MULHER, NEGRA E BRASILEIRA

Adalgisa Aparecida de Oliveira Gonçalves Pontifícia
Universidade Católica do Paraná –PUCPR
adalgisa.oliveira@pucpr.br

Maria de Lourdes Rossi Remenche Universidade
Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR
mremenche@utfpr.edu.br

Introdução

A linguagem constitui o mundo e é constituída por ele em um movimento contínuo de interação, construção e desconstrução. As práticas de linguagem que compõem a vida social, em toda a sua dimensão, produzem sujeitos por meio das culturas, valores e atitudes, dando origem a um complexo feixe de relações de poder.

A cultura, como produção humana, material e simbólica, integra e inclui todos os diferentes modos de apropriação e significação da vida como um processo de construção humana, marcado pelas relações de poder e de produção de sentidos, de mundos-artefatos-sujeitos, ao mesmo tempo que é produzida no complexo das relações cotidianas, efetivando-se na superação do que é dado como natural. Esse intercâmbio cultural inclui os diversos aspectos sociais ao considerar que os sujeitos criam seus próprios mundos.

A interação existente entre as culturas e, conseqüentemente, entre os sujeitos influenciam as imagens produzido pela sociedade do que é ser mulher, semantizando e ressemantizando os paradigmas físicos, morais, mentais que favorecem a homogeneização do “ser mulher”, redesenhando suas identidades (MAINGUENEAU, 1993). Nesse sentido, a representação da mulher vem sendo constituída pelos discursos sociais, elaborada no contexto histórico-ideológico-social.

Swain (2001) argumenta que a compreensão dos mecanismos de condensação discursiva e representacional da mulher favorece a identificação de agentes estratégicos na reprodução, reatualização, ressemantização de formas, valores e normas definidoras de um feminino naturalizado, travestido em estereótipos, em imagens de liberação, cujos sentidos, constituídos em redes significativas, são expressões de um assujeitamento à norma instituída.

A ampliação e democratização das linguagens midiáticas colaboram com esse movimento, à medida que alimenta a cristalização de algumas representações do ser mulher, marcando os corpos femininos com modelos de ser.

Este artigo busca discutir como as práticas discursivas interferem e modelam os

modos de subjetivar a mulher, marcando seus corpos, assujeitando-os às práticas normativas, cada vez mais, disseminadas pelas mídias em torno de valores e significados presentes no imaginário coletivo. Nessa perspectiva, as representações caracterizam-se como uma forma de construção da realidade e a linguagem como o elemento mediador que atravessa e constitui as práticas e os modos de ser mulher.

1. Práticas discursivas que repercutem nos modos de subjetivação

Desafios como o crescimento desordenado, concentração de renda, criminalidade, insegurança entre muitos outros compõem os cenários contemporâneos. Nesse contexto, Giroux (1999, p. 76) observa que “vivem progressivamente esferas culturais e sociais mutáveis, marcadas por uma pluralidade de linguagens e culturas”. Essa dinâmica gera um movimento de intercâmbio cultural que repercute nos modos de subjetivação, pois tornar-se sujeito cognoscível é indispensável para nós. Foucault (2004) discute como as “tecnologias do eu” e as “técnicas de si” estão presentes em qualquer civilização, e que são propostos ou prescritos aos indivíduos, para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la, em função de um determinado conjunto de fins. Isso se deve às relações de autodomínio sobre si mesmo ou relações de conhecimento de si por si próprio.

A publicização da vida privada, cada vez mais explorada pelas mídias, colabora com esse intercâmbio ao expor a intimidade nos espaços públicos, potencializando a produção de novas subjetividades, especialmente para as mulheres que não se encaixam nos padrões disseminados pelas mídias. Soma-se a esse aspecto o fato de a representação da mulher ser, frequentemente, associada a padrões explorados pela propaganda e o *marketing* que a expõem, em uma competitividade acirrada, generalizada, e colocam no centro da disputa qual é o corpo mais belo, mais jovem e mais “trabalhado”, com forte apelo sexual. No caso da mulher negra, a sua beleza foi inserida no *marketing* quando os comerciantes descobriram que atraíam mais compradores explorando atributos de beleza, insinuando a sensualidade (PINTO, 1986).

Esses discursos permeiam o mundo e os modos como o significamos, assim como instituem as representações atravessadas por valores e recortes significativos que estabelecem categorias de percepção, análise e definição social em um processo de naturalização dos papéis. Foucault (1991) corrobora esse posicionamento ao afirmar que a vontade de verdade que se impôs a nós há tanto tempo é tal que a verdade assim proposta não pode senão escondê-la.

As transformações pelas quais passamos mudam nossas identidades pessoais e abalam a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Nessa linha de

pensamento, as intensas transformações nas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade vão interferir e complexificar a ideia do “eu moderno” como coerente e integrado (HALL, 2001). Podemos ir além e afirmar que as mídias são mediadores no estabelecimento de uma nova configuração das relações sociais, narrando e veiculando representações sobre a mulher, a sociedade, entre outros sujeitos. Tais textos geram novas percepções sobre o mundo e aproximam os estilos de vida locais às relações sociais globalizadas, virtualizadas, reorganizando os espaços da vida cotidiana, compondo um mosaico que aproxima a diversidade e a diferença. O redimensionamento da comunicação é responsável não só por uma configuração nova dos relacionamentos, mas também pela constituição de papéis, identidades, redes e comunidades. É, para Bauman (2005), a ideia da dinâmica do transitório, impondo-se ao perene.

2. Redes de sentido: produção e apropriação de sentidos

O termo discurso se reveste de ambiguidade e suas acepções são variadas. Remenche (2009) comenta alguns laços etimológicos desse termo e esclarece que essa ambiguidade se deve à distensão do termo em vertentes variadas que traduzem as ideias de *dianóia* (*discursus*) e de *logos* (*oratório*). O *discursus* é marcado pelo uso da racionalidade depurativa das ideias, contrariando, dessa forma, a noção de intuição (*noésis*). Por envolver o *cursus* de uma posição a outra, o raciocínio encontra-se condicionado pelo percurso do discurso. Do outro lado, o discurso é interpretado como transporte do pensamento (*noûs*) das estruturas eidéticas para a esfera da comunicação, ou seja, *logos*. Nesse artigo, no entanto, tanto o termo *texto* quanto *discurso* se inscreverão como um lugar de convergência sónica e de emergência de significado (GREIMAS, 1976).

O texto é permeado por elementos externos à natureza sónica do discurso como, por exemplo, ideologia, traços culturais, de poder e de elementos de outros sistemas semióticos. Compreender a noção de circunstancialidade que envolve o discurso é fundamental ao entendimento do fenômeno histórico subjacente à sua existência, visto que ele sempre ocorre no tempo e na história, em um movimento dialético em que interagem as condições de produção, os valores e importes fáticos, reveladores de uma fenomênica discursiva que enfatiza o estar em discurso.

Ao discutir o discurso, Bakhtin afirma que ele está sempre recheado das vozes do outro, pois os sujeitos se constituem, por meio da interação verbal, uns em relação aos outros. Para Bahktin (2006), a partir da imagem que o locutor estabelece de seu interlocutor, há um redimensionamento do discurso, uma reformulação, a fim de que este se adéque,

de modo mais satisfatório, a determinada situação. Toda a interação leva em consideração, portanto, um conjunto de discursos que circulam socialmente. Os enunciados são marcados por outros que o precedem, ou seja, todo enunciado reflete características discursivas de enunciados já proferidos. De acordo com o estudioso russo, a situação social em que os sujeitos estão inseridos e o contexto do qual fazem parte influenciam a enunciação.

Mas aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente. (BAKHTIN, 2006, p. 48)

Na interação, o sujeito se constitui, influenciado pelos discursos do social e constrói sua visão de si a partir da visão que o outro lhe proporciona. A partir disso, podemos compreender a questão do dialogismo para Bakhtin, no qual o sujeito age sempre em relação de contraste com o outro e os discursos e enunciados encontram-se sempre em relação a um conjunto de vozes sociais do que já foi dito e do que virá a ser. É preciso considerar que toda enunciação surge de um conjunto de vozes sociais e está permeada por discursos anteriores.

As representações sociais também são influenciadas pela circunstancialidade e são retextualizadas por meio das imagens que subjazem nos nichos do interdiscurso. Nesse sentido, Maingueneau (1989) argumenta que o processo de reconfiguração é incessante e que estamos sempre incorporando elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento.

Pottier (1992) mostra que o discurso representa uma tomada de posição do sujeito falante em relação aos elementos de sentido disponíveis quando afirma que:

Un discours est toujours la manifestation d'un je qui formule un propos. D'où la position fondamentale, et commune à toutes les langues de grandes catégories de signifié comme la deixis moi, ici, maintenant, la modalité pensée *cutifree* du je sur le propos, la hiérarchisation intentionnelle présupposition, *theme-rheme*; mise en topicalisation, en focalisation; effets illocutoires et perlocutoires, etc. (POTTIER, 1992, p. 10)

Nessa perspectiva, todo produtor de um discurso participa de um sistema semiótico, caracterizado por Pais (1995) como um instrumento que permite, aos usuários de uma comunidade linguística e sociocultural, a análise e organização dos dados da experiência, integrando-os em um universo semiótico coerente. A partir de uma dialética interacional dos sujeitos por meio do texto, ocorre um entrelaçamento dos sentidos que gera interpretações e atravessa os diversos textos sobre o ser mulher.

A partilha, direta ou indiretamente, de identidades, valores, vocabulário, etc., a

interação com outros sistemas semióticos, além de infinitas possibilidades que envolvem escolhas, contribuem com a compreensão da relação entre a linguagem e o mundo, os saberes produzidos pela humanidade, os artefatos culturais, e potencializam nossa leitura desse emaranhado de relações de saber-poder que caracterizam os universos socioculturais.

As relações sociais influenciam o modo de ser, ditando padrões, que colonizam a beleza, assim como a compreensão que se tem desses padrões. Por outro lado, essa influência continua, pois a desconstrução/interpretação desses discursos também está diretamente ligada ao emissor/locutor.

O discurso se caracteriza como prática social que se define a partir de seus participantes, pois, enquanto ação, é marcado por condições que determinam sua construção/desconstrução. Assim, o exercício da compreensão dos diversos e diferentes textos que narram a mulher e compõem o mundo exige a análise de contextos, das identidades dos sujeitos envolvidos e das inúmeras variáveis que o atravessam, pois a compreensão é um ato de produção e apropriação de sentidos que se caracteriza pela provisoriade e incompletude. Nesse sentido, Foucault (1995) argumenta que o discurso é o espaço em que saber e poder se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Esse discurso assume a aparência da verdade, veicula o saber institucionalizado, e é um gerador de saber.

Ao produzir um texto, seu autor imprime marcas culturais, linguísticas e sociais que o interlocutor não pode desconsiderar.

Para Fish (2000), são as convenções da comunidade interpretativa da qual os sujeitos participam que dão sentido ao texto, visto que ele é um produto dela, tanto quanto os significados que ela o possibilita produzir. Nessa perspectiva os significados e os textos não são produto de um sujeito isolado, mas de um ponto de vista público e convencional.

Entender que o mundo e suas relações são constituídos pelo discurso, pressupõe que há significados na trama do texto que são desconstruídos, interpretados e, em algumas situações, ressemantizados a partir dos elementos textuais e contextuais dos quais o leitor dispõe. Eco (2001) colabora com essa reflexão quando destaca que a interpretação deve falar de algo que pode ser encontrado em algum lugar e, de certa forma, respeitado. Isso implica que, embora possa haver diferenças de leitor para leitor, de comunidade interpretativa para comunidade interpretativa, o texto possui alguns significados que subjazem em sua estrutura, em sua opção lexical, no caso de nossa análise, na representação da mulher que povoa o imaginário coletivo.

Todo ato de linguagem, enquanto construção de sentido, envolve escolha e seleção

de elementos constituintes relativos à estrutura, à forma, à significância, às impressões, aos objetivos, aos efeitos retóricos, etc. A estrutura discursiva do texto, por isso, comporta a soma daquilo que se encontra e daquilo que não se encontra na estrutura textual, ou seja, o texto significa pelo dito e pelo não dito. Nesse sentido, Merleau-Ponty (1991) salienta que assim como a presença é um fator determinante para a constituição do discurso, a ausência e a supressão também o são.

O discurso está diretamente ligado à vida e envolve aspectos éticos, políticos, cognitivos, afetivos, semantizando e ressemantizando realidades. Nessa perspectiva, o conhecimento é mediado pelas relações linguísticas que são, social e historicamente, constituídas, geradoras de poder, que nos introduz em formas particulares de ver e nos comprometer com nós mesmos e com os outros. McLaren (2000, p. 25) argumenta, nesse sentido que

como máscara cultural da hegemonia, a linguagem está sendo mobilizada para policiar as fronteiras de uma divisão ideologicamente discursiva que separa os grupos dominantes dos dominados, os brancos dos negros e as escolas dos imperativos da vida pública democrática. (MCLAREN, 2000, p.25)

As representações da mulher vêm sendo diabolizadas ou santificadas ao longo da história, narrando sua natureza, sua capacidade intelectual e afetiva, sua dependência física e sexual, suas possibilidades, ou seja, os discursos em torno da mulher reafirmam em imagens e palavras seu lugar no mundo.

3. Contextualização metodológica

Na primeira etapa da pesquisa⁵⁵, servimo-nos de uma coleta de dados sistemática que se deu por meio da aplicação de um questionário estruturado. As informantes – em número de 08 (oito) – foram selecionadas nos estados de Minas Gerais e Paraná na cidade de São João Del Rei e Curitiba, com as seguintes características: mulher, 06 (seis) negras e 02 (duas) brancas, idade entre 20 e 60 anos, nível superior.

Na segunda etapa da pesquisa, realizamos uma entrevista semiestruturada com 05 (cinco) mulheres negras. As perguntas visavam levantar informações sobre a existência de estereótipo de beleza, explorado pela mídia, para a mulher negra, e se havia um padrão de beleza a ser seguido na sociedade.

3.1 Discussão das informações coletadas

Todas as informantes salientaram que hoje a televisão não apresenta mais a mulher branca como protótipo de beleza para todas as etnias, mas, por outro lado, apresenta um

⁵⁵ A primeira parte desta pesquisa foi apresentada no XII Congresso da ARIC, realizado em Florianópolis, no ano de 2009.

tipo de beleza a ser seguido pela mulher negra: corpo esbelto, cabelos com cachos alongados e soltos e sensualidade no vestir. Há segundo as informantes, uma ênfase maior dos traços culturais da mulher negra como elemento de valorização da beleza. Uma entrevistada salientou que características como inteligência, personalidade, independência, ajudam a compor os aspectos do belo, ou seja, o belo constitui-se não apenas de características físicas, mas também de aspectos intelectuais e atitudinais. Três informantes disseram que ignoram os padrões ditados pela mídia, apesar de reconhecerem que exista certa influência.

Uma delas identifica um recrudescimento nas manifestações de preconceito, lembrando uma notícia de preconceito racial que foi veiculada pela mídia sobre um casal cuja namorada negra postou uma foto dos dois no *facebook* e sofreu preconceito racial por meio das redes sociais.⁵⁶

Todas reconhecem que a beleza natural existe, no entanto, concordam que se tornou produto de consumo, podendo ser comprada e mantida a partir de alto investimento, seja ele financeiro ou de tempo, dedicação, etc. Segundo elas, isso se deve a fatores como globalização e influência da mídia. O fator mais recorrente, no entanto, é a dificuldade encontrada pelas próprias mulheres em aceitar traços étnicos como espessura do cabelo, dos lábios, formato do nariz, etc, como valorizados. Uma entrevistada relata que essa dificuldade já foi mais forte e, na contemporaneidade, vem diminuindo.

Santos (2004) comenta que a mulher negra renega, muitas vezes, a sua identidade para se enquadrar nos padrões de beleza ditados pela sociedade. A autora relata a história de uma mulher negra brasileira que namorava um homem branco inglês e este a chamava sempre de “morena”. A namorada perguntava, com certa frequência, ao namorado se ele a achava feia, ao que ele se recusava a responder, levando-a a se questionar se o que ele achava feio era a sua negritude, a sua “morenise”.

Nessa ambivalência (branco/negro), percebida sobretudo quando a categoria negro é analisada pelo viés do signo, observa-se que o lugar social da mulher negra é marcado e identificado pela caracterização da mulher branca. Há uma distância fundamental salientada pela própria mulher negra quando diz que ser negra significa:

“não viver e aguentar discriminação todos os dias”; “engolir duro para não chorar em público, especialmente sendo pobre”; “ser discriminada pelo sexo e pela cor”, “pelo homem negro e pelos brancos”; “ser oprimida... colocada em lugar de submissão”; “ter dificuldade em arrumar emprego”; “ser explorada pela mulher branca que não paga o mínimo para a empregada doméstica”; “não ser reconhecida pela sua capacidade intelectual”; “ser olhada com indiferença”; “ser vista como ‘mulata’ para ser exibida”; ter que mostrar que é igual aos

⁵⁶Reportagem publicada no jornal O tempo cidades, disponível em <http://www.otempo.com.br/cidades/jovem-negra-posta-foto-com-namorado-branco-e-sofre-racismo-no-facebook-1.905383>. Acesso em 2 set. 2014.

outros”. (SILVA, 1998, p.10)

A beleza feminina negra foi colonizada ao longo dos séculos e na globalização cultural. Segundo Santos (2004), o príncipe não se casa com a borralheira. Ele a transforma em princesa para depois a assumir. A autora pergunta: não seria esta uma forma de não-aceitação?

A rejeição da negritude presente nos discursos não raro vincula a pessoa negra ao lugar da marginalidade. Esta é uma denúncia feita por Conceição Evaristo nos seus poemas. A mulher negra e pobre, apresentada nos poemas de Conceição Evaristo, denuncia a situação de marginalidade social e cultura da mulher. Um de seus poemas, intitulado *Vozes de Mulher*⁵⁷ é verdadeiro manifesto em que ecoa uma cultura mutiladora: “A voz da minha bisavó ecoou criança nos porões do navio./ Ecoou lamentos de uma infância perdida./ A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo” (DUARTE, 2006).

Esse poema é o grito da mulher que vem do seio da sociedade. A associação da cor negra à marginalidade, como denuncia Evaristo, evidencia mecanismos perversos de racismo. Porém, entre vozes, balbúcio e lamento as mulheres foram sobrevivendo e pouco a pouco encontrando as fissuras por onde puderam lançar pequenas luminosidades que testemunharam a arte de resistir à exclusão.

A literatura muito tem contribuído para denunciar as mazelas sociais em que vivia e vive a mulher. Tomemos como exemplo os textos de Lima Barreto que, em seus romances, denuncia o feminismo elitista e defende que a mulher deveria ter seus próprios bens para não ficar dependendo do marido. Lima e Evaristo, por vias diferentes, criam espaços de resistência e enunciação em suas obras.

A mulher negra precisa emancipar a sua beleza e exibi-la com orgulho de sua negritude.

4. Breves considerações

Este artigo tem como objeto de estudo as práticas discursivas que integram e modelam os modos de subjetivação da mulher, em relevo as mulheres negras que, pelos traços étnicos tendem a se diferenciar, assim como as redes de sentido que constroem e

⁵⁷ *A voz da minha bisavó ecoou criança nos porões do navio./ Ecoou lamentos de uma infância perdida./ A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo./ A voz de minha mãe ecoou baixinho revolta/ no fundo das cozinhas alheias debaixo das trouxas roupagens sujas dos brancos pelo caminho empoeirado rumo à favela. / A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue/ e Fome / A voz de minha filha recolhe todas as nossas vozes/ recolhe em si as vozes mudas calada engasgadas nas gargantas./ A voz de minha filha/ recolhe em si/ a fala e o ato/ vozes mulher.* (Conceição Evaristo nasceu em Belo Horizonte, MG, em 1946. Reside no Rio de Janeiro desde 1973. Formou-se em Letras (Português-Literaturas) pela UFRJ. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC/RJ e doutoranda em Literatura Comparada).

desconstroem valores, verdades, etc.

Nossa pesquisa contemplou esses objetos, analisando, relacionando e integrando-os na complexa teia de relações que os envolve. Tal estudo explicitou que as mídias narram e veiculam representações sobre a mulher, a sociedade, entre outros sujeitos, influenciando, diretamente, os discursos geradores de poder sobre como a mulher se subjetiva, gerando insatisfação pessoal, assujeitamento, muitas vezes inconsciente, aos padrões ditados. As linguagens midiáticas são, nesse sentido, responsáveis pela cristalização das representações do ser mulher, marcando, de forma indelével, os corpos femininos com modelos de ser.

O discurso sobre a mulher, embora marcado pela estabilidade, é permeado por redimensionamentos de valores e ideologias que põem em relevo uma rede complexa de significação. Mesmo acuada por padrões que estão além do possível, essas mulheres buscam na reflexão e na sabedoria de Atena um caminho para sair do lugar comum, explicitando sua identidade, sua cor, sua raça, enfim, sua beleza.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. (V. N. Voloshinov). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **La sociedad individualizada**. Barcelona: Catedra, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Remarques provisoires sur la perception sociale du corps**. Actes de la Recherche, n.14, p. 51-54, avril 1977.
- DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v.14, n.1, abr. 2006 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2006000100017&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 30 marzo 2009. doi: 10.1590/S0104-026X2006000100017.
- ECO, Umberto. Interpretação e história. In: ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 53-77.
- ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- FISH, Stanley. **Is there a text in the class? the authority of interpretive communities**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordre Du discours**. Paris: PUF, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** (Trad.: Salma Tannus Muchail) São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- GIROUX, Henry A. **Cruzando as fronteiras do discurso educacional**: novas políticas em educação. Porto Alegre: Artmed, 1999.
- GREIMAS, A. J.. **Semiótica e ciências sociais**. (Trad. de Álvaro Lorecini e Sandra Nitriti). São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.
- MACLAREN, Peter. **Revolutionary multiculturalism** : pedagogies of dissent for the new millennium The edge, critical studies in educational theory. Boulder, Colo.: Westview Press, 2000.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. São Paulo: Unicamp, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- OLIVEIRA, Eliana de. **Mulher negra – professora universitária**. Trajetória, conflitos e identidade. Brasília, DF: Líber Livro, 2006.
- PAIS, Cidmar Teodoro. O percurso gerativo da enunciação: produtividade léxica e discursiva. **Confluência**: Revista do Departamento de Linguística da Unesp-Assis, Assis, v. 3, p. 162-181, 1995.
- POTTIER, Bernard. **Théorie et analyse em linguistique**. 2. ed. Paris: Hachette, 1992.
- PINTO, Virgílio Noya. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo: Ática, 1986.
- REMENCHE, Maria de Lourdes R.. **A terminologia e os processos de ressemantização e retextualização do Código Penal** - Parte Especial. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2009.
- RIBEIRO, Matilde. O feminismo em novas rotas e visões. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 14, n.3, dez. 2006 . Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000300012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 mar. 2009. doi: 10.1590/S0104-026X2006000300012.
- SANTOS, Gislene Aparecida dos. **Mulher Negra, Homem Branco**. São Paulo: Pallas, 2004.
- SANTOS, Ligia Pereira dos. **Mulher e Violência: histórias do corpo negado**. Campina Grande-PB: EDUEP, 2008.
- SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. "Chegou a hora de darmos a luz a nós mesmas": Situando-nos enquanto mulheres e negras. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 19, n. 45, jul. 1998
. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 mar. 2009. doi: 10.1590/S0101-32621998000200002.

A ETNOTERMINOLOGIA NO ÂMBITO DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Vanice Ribeiro Dias Latorre
Universidade de São Paulo
vanicelatorre@uol.com.br

1. Introdução

Grande Sertão: Veredas é um exercício de tradução de sentidos de várias unidades léxicas em sua multifuncionalidade designativa e referencial, exigindo do leitor operações metalinguísticas que as expliquem. Em sua versão para o inglês, *The devil to pay in the blacklands*, observamos que o sentido de alguns *vocábulos-termos* não coincide com a designação e os significados expressos pela língua geral de partida, nem mesmo em seus registros nos dicionários.

Propomos-nos a comparar o sentido de alguns sintagmas da língua de partida, com sua forma específica na língua de chegada, a partir da nossa análise, em trabalho anterior, de alguns *vocábulos-termos* de *Grande Sertão Veredas* com a forma equivalente utilizada em *The devil to pay in the backlands*, para compreender como foi construído o sentido da intenção do autor na língua de partida e o resultado da sua manifestação linguística na língua de chegada.

Os conceitos que resultam do processo de *conceptualização* se revestem de especificidades semântico-conceituais, identificando as particularidades do universo linguístico de uma língua natural muitas vezes intransponíveis para o leitor, falante nativo, e também para o pesquisador em tradução, ou para o tradutor. Em qualquer das situações podemos, a partir da análise dos semas formadores e da caracterização semântico-conceitual do *vocábulo-termo*, identificar, nos universos de discurso da língua de origem e de chegada, os traços comuns ou exclusivos das línguas envolvidas e observar se os conceitos foram conservados, reduzidos ou ampliados quando da sua ressemantização na língua de chegada.

Rosa, intencionalmente, ao longo de *Grande Sertão: Veredas* constrói paulatinamente o sentido das palavras. O conteúdo semântico dos vocábulos, de valor absoluto para a compreensão da obra, só é apreensível se analisado no meio sociocultural em que cada uma das unidades léxicas estão inseridas e suas estruturas refletem modelos nem sempre acessíveis, que implicam em traduzir um modo de “pensar o mundo”.

Tais problemas tangenciam a traduzibilidade literária, de modo geral e também de modo específico, no caso da tradução de *Grande Sertão* para outras línguas. Podemos

exemplificá-los com o comentário de Rosa, em sua correspondência com seu tradutor alemão, sobre uma das passagens da tradução de Grande Sertão para o inglês. Ao tradutor alemão Rosa apontou a percepção inalcançável, aos tradutores americanos, do diferente modo de existência da realidade do anoitecer tropical. Frisou Rosa que a rapidez, em determinada passagem, do anoitecer tropical, sem crepúsculo, que propositalmente concretizou num intervalo entre dois parágrafos foi perdida, porque não compreendida pelos tradutores. O trecho a que se referia, no original, assim se apresenta: “O sol entrado. Daí, sendo a noite, aos pardos gatos”. Rosa não ficou satisfeito com a solução final da tradução, pois “O sol entrado” foi omitido e todo o trecho, segundo ele, foi friamente resumido no provérbio “*The night came down as a cat*”.

O modo de “pensar o mundo” em uma nova língua deve ser aprendido para que se possa traduzi-la para outra língua. Este pressuposto está relacionado à identificação dos diferentes universos de discursos e desenvolvimento da competência semiótico-linguística que lhes corresponda, o acesso enfim, à metalinguagem que permite interpretar, entender e redimensionar o saber sobre a nova língua. Deste modo, a tradução literária é um fazer assentado no processo semiótico do discurso, que se desenvolve no percurso gerativo da enunciação de decodificação a partir de um referente da língua de partida, sua conceptualização (representação) e escolha de um signo (adequação relativa) na língua de chegada (Barbosa).

2. Pressupostos teóricos

Os referenciais teóricos da *Etnoterminologia* podem nos auxiliar na análise contrastiva de línguas e culturas, no âmbito dos estudos da tradução, como procuraremos demonstrar.

A *Etnoterminologia*, a mais nova das ciências da linguagem (da qual Maria Aparecida Barbosa é mentora), é a subárea da Terminologia que prove o suporte para o estudo do sistema de conhecimentos herdados por um grupo social, uma etnia, cultural e linguisticamente idiossincrática: seus valores, crenças e saber compartilhado sobre o mundo.

É a ciência da linguagem que ocupa a zona de intersecção compreendida entre os estudos dos universos de discursos literários e os das linguagens de especialidades ou terminologias (Terminologia) e que se ocupa também do estudo do *vocabulo-termo*, sua unidade de significação.

A natureza e a modalidade textual do discurso etnoliterário de Grande Sertão em particular, se distancia da baixa densidade terminológica observada nos universos de discursos etnoliterários das cantigas de cordel ou contos do folclore, por exemplo. Em um

continuum podemos aproximá-lo dos textos científicos, no que diz respeito ao conceito e sua representação terminológica. Em outras palavras, encontra-se em um patamar elevado de densidade terminológica em virtude da natureza dos conhecimentos herdados que veicula se comparado, por exemplo, aos *vocábulos-termos* da literatura de cordel, porém, de menor densidade terminológica se comparado ao universo de discurso terminológico de outras áreas de especialidades. Naturalmente, a face terminológica do *vocabulo-termo* de *Grande Sertão: Veredas* tem implicações diretas no processo e produto tradutórios.

Aubert já observou a complexidade que cerca o fazer tradutório. Os aspectos social e histórico determinam a norma linguística de uma comunidade e contraem “um certo vínculo entre o código linguístico em si e uma determinada visão-de-mundo, tendente, portanto, a constituir cada complexo língua/cultura como um todo infenso à interpenetrabilidade, à tradução, à consignação de equivalências e sinonímias translinguísticas”. Entretanto, para o teórico, uma língua deve ser vista, simultaneamente, como um conjunto de virtualidades, de potencialidades e como fato sócio-histórico. (AUBERT, 2001, p.1).

Coseriu assinala que a índole do sistema, bem mais que imperativa é consultiva e suas possibilidades indicam caminhos de liberdades que admitem infinitas realizações e também imposições de condições funcionais apenas. Ao falante cumpre realizar o sistema, a partir do que é ou não permitido pela norma: “dado que lo que emplea en el hablar no es propia y directamente el sistema, sino formas cada vez nuevas que en el sistema encuentran solo su condición, su molde ideal” (COSERIU, 1973, p.99).

A criação das novas formas lexicais está intimamente ligada a essas normas, mas ao seu lado outro fator se manifesta: a conceptualização do universo, advinda da clareza e presteza com que se projeta no léxico de cada grupo, estabelecido no universo antropológico. São as regras sociais e a visão cultural os limites para que um indivíduo ou um grupo possa, a partir da norma, abstrair o falar concreto, e dele fazer uso para produzir um sem número de novos signos.

A tradução é para Coseriu uma forma particular *do falar* por meio de outra língua com um conteúdo já dado previamente, e o objetivo da tradução deve visar ao efetivamente dito: “só a linguagem em sua função semiótica em sentido estrito, pode ser traduzida” (COSERIU, 1987, p.168).

Portanto, a transcodificação é factível desde que indaguemos sobre os mecanismos de construção presentes no momento da criação literária e sobre os mecanismos de reconstrução presentes no momento da tradução para outra língua, tendo presente que um mesmo sentido se forma ou se estrutura de diferentes modos em cada língua. (HJELMSLEV, 2003, p.56). É

o conteúdo já apreendido e delimitado pela análise particular de uma cultura o objeto da tradução, que deverá ser transcodificado em uma nova realidade linguística que também guarda em si uma análise particular deste conteúdo, ou seja, de acordo com L. Hjelmslev: “O sentido assume sua forma específica em cada língua; não existe formação universal mas apenas um princípio universal de formação”. Para o linguista dinamarquês tais formas específicas que se concretizam em diferenças linguísticas acontecem em todos os níveis, não apenas em seus “rótulos” (significantes) como também em seus “conceitos” (significados) (HJELMSLEV, 2003, p.56).

Devemos ainda, em nossa reflexão lembrar que o percurso da cognição prevê que a partir da percepção do fato natural o homem reduz ou amplia os conjuntos dos traços da realidade que se destacam para serem escolhidos e produzidos por meio de modelos mentais. Deste modo, conforme Barbosa, a caracterização semântico-conceptual se processa num continuum em que (1) aos atributos semântico-conceptuais são acrescentados intencionalmente: atributos culturais, ideológicos e modalizadores manipulatórios; (2) as escolhas paradigmáticas revelam como os novos sentidos são produzidos e os vários universos de discursos vão se especificando (Barbosa, 2001).

3. Modelo de ficha etnoterminológica

A ficha de análise utilizada é composta dos seguintes campos:

- Vocabulo-termo em português e o vocabulo equivalente em inglês
- Significado no dicionário em português:
- Significado no dicionário em inglês:
- Contextualizações em português:
- Contextualizações em inglês:
- Análise dos semas conceptuais: classe de noemas; caracterização semântico-conceptual; natureza dos semas formadores.
- Definição do vocabulo-termo em Português:
- Definição do vocabulo em inglês:
- Traços comuns PO/ IN
- Traços exclusivos: PO/ IN
- Equivalência: () total () parcial () ausente
- Comparação entre as definições e observações

4. Análise etnoterminológica do vocabulo-termo vereda

4.1 Significado no dicionário Moraes Silva: Caminho estreito e não estrada real. Sentido figurado; O modo de vida, os passos, methodo, ordem; Houaiss: Regionalismo: Centro-Oeste do Brasil. caminho estreito, senda, sendeiro. Caminho secundário pelo qual se chega mais rapidamente a um lugar; atalho. Derivação: sentido figurado. orientação de uma vida, de uma ação; rumo, direção, caminho. Campo ou terreno brejoso, situado em encosta, esp. perto de cabeceira de rio, geralmente coberto com vegetação rasteira graminosa. Regionalismo: Brasil. local úmido e fértil para agricultura. Regionalismo: Minas Gerais, Centro-Oeste do Brasil. na região dos cerrados, curso de água orlado por buritizais.

Contextualizações: **1)** Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, Buritis Altos, nascente de **vereda**, Fazenda Santa Catarina.p.85; **2)** Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma **vereda** em capim tem-te que verde, termo da chapada.p132; **3)** Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito, no Olho d'Água-das-Outras, andamos, e demos com a primeira **vereda** – dividindo as chapadas –: o *flaflo* de vento agarrado nos buritis, franzido no gradeai de suas folhas altas; e, sassafral – como o da alfazema, um cheiro que refresca; e aguadas que molham sempre..p.140; **4)** E como cada **vereda**, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para a gente um fino sossego sem notícia – todo buritizal e florestal: ramagem e amar em água.p.140; **5)** E lá era que o senhor podia estudar o juízo dos bandos de papagaios. O quanto em toda **vereda** em que se baixava, a gente saudava o buritizal e se bebia estável.p.170; **6)** que nem, dos brejos dos *Gerais*, sai uma **vereda** para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais...p.251;**7)** A **vereda** recruza, reparte o plaino, de esguelha, da cabeceira-do-mato da Mata- Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegre verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz. E tudo. O resto, céu e campo.p.252.

Definição do vocábulo-termo **VEREDA**: Local de descanso com vegetação e cheiro que refresca, com animais, pássaros e água potável, ornado pelos buritis de alegre verde, clima ameno, encontrado em meio aos campos gerais desérticos é, para o sertanejo, um “oásis” no meio do sertão (p.122).

4.2 Glossary of Brazilian Terms (The devil to pay in the backlands): In this story, any headwaters stream smaller than a river (p.494).

Equivalências (The Merriam-Webster Pocket Dictionary)

CREEK: 1. *U.S., Canada, and Australia.* a stream smaller than a river and larger than a brook.

STREAM: 1: a body of water (as a brook or river) flowing on the earth. 2 : a course of running liquid 3: a steady flow (as of water, air or gas) 4: a continuous procession (the ~ of history)

Definição da forma equivalente CREEK: A stream smaller than a river that runs through the woods, which waters may be a strong brine or suitable for people or animals, where the watercress blooms and gives you a light in the darkness like electricity.

Definição de stream: The source and upper part of a stream of water between slopes in the uplands, flowing clear in the shadow of the palms on its banks, where one can greet the wind in the buriti palms, with a refreshing odor, like lavender, and observe the shifting flocks of parrots.

CREEK:

Contextualizações: 1) Take Aristides, who lives in that palm grove there on the right, on **the creek called Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita.**2) They no longer thought evil of it. And we were having a talk beside the creek-the millstream, where the watercress blooms.3) I looked along the bank of the creek. The foliage of the watercress-you have seen it-at certain times gives off a light in the darkness: leaf by leaf, a phosphorescence, like electricity. And I felt fear. Fear in my soul. 4) Water, waters. You will see a creek that empties in the Canabrava-the one which empties in the Taboca, which in turn empties in the Rio Preto, the first Preto of the Rio Paracatu-well, the water of that stream is salt, a strong brine (salmora), and turns blue; those who know it say it is exactly like sea water; the cattle won't drink it. I am doing all this explaining because many of the rivers and streams all through this part of the country have the same names. With daggers in hand, we crossed the creek, jumping from stone to stone; we knew of a shallow crossing farther downstream, but were afraid they might have posted sentinels there. 5) About two hundred feet upstream, where the creek ran through the woods, they were knifing the boy, and as I gazed at the water, which I could not stop drinking. And-we found water. Not just water caught and held in the leaves of gravata, but water suitable for the horses in a hole in the bed of a dry creek. We rejoiced.

Análise

SEMAS					
paisagem geográfica do Centro-Oeste do Brasil IN (-)	divide as chapadas IN (-)	com rios pequenos smaller than a river	com cheiro que refresca with a refreshing odor like lavender	local de descanso IN (-)	dá sombra in the shadow of the palms
nos Gerais IN (-)	recruza e reparte o plaino de esguelha IN (-)	com nascentes nas serras IN (-)	com papagaios with shifting flocks of parrots	local onde se encontram fazendas	dá saudade
no termo da chapada IN (-)	vai da cabeceira da mata para a casa da fazenda IN(-)	com resfriado where the watercress bloms	com água potável		
		com capim verde it runs through the woods	com alegrante verde		
		com buritizal			

NATUREZA DOS SEMAS CONCEPTUAIS FORMADORES	Classe de Noemas	Caracterização Semântico-Conceptual	Natureza
	Conceptus PO/ IN	Lugar entre as chapadas, no interior dos Gerais, com vegetação verde, nascente com água potável e aves, onde se encontram fazendas e habitações. The source and upper part of a stream of water.	Traços biofísicos
	Meta Conceptus PO/IN	Local de sombra verde de buritis onde se bebe estável e se pode estudar o juízo dos papagaios. A stream of water between slopes in the uplands, flowing clear in the shadow of the palms on its banks, where one can greet the wind in the buriti palms, with a refreshing odor like lavender, and observe the shifting flocks of parrots	Traços culturais ideológicos
	Metameta Conceptus	“Oásis”	Traços culturais modalizantes

A transferência de significados para um novo significante engendra-se por distintos processos situados nas tensões dialéticas sistema / contexto enunciativo e consenso / especificidade, a saber: sempre que há o emprego conativo de um lexema; ao deslocarem-se semas do eixo de sua especificidade semêmica; quando da transposição de um lexema de um universo de discurso para outro; no emprego com desfoque semântico de um lexema; e quando da conversão categorial (BARBOSA: 2001).

5. Algumas considerações:

Há pelo menos duas palavras correspondentes a vereda, parcialmente equivalentes na língua alvo. Quando da ressemantização do vocábulo-termo VEREDA a base cultural universal se manteve (curso d'água) e a reconstrução particular roseana: alguns semas próprios do texto de partida foram conservados. A percepção da realidade e a atribuição parcial de valor não colaboram para a manutenção da expressividade e do seu sentido do texto original. É possível observar que os subconjuntos dos traços ideológicos-culturais foram reduzidos e o subconjunto dos traços ideológicos-intencionais modalizadores permanece vazio (*vereda é, para o sertanejo, um “oásis” no meio do sertão*).

6. Considerações Finais

A análise da natureza dos semas formadores conceptuais nos permite *conceituar*, compreender a base cultural universal, a reconstrução particular do mundo e a intenção da manifestação linguística de um autor, a partir do levantamento dos semas de cada unidade lexical. Poderá o tradutor a partir desta análise, compreender como o *sentido* linguístico de cada unidade lexical foi paulatinamente construído pelo autor do texto literário.

O pesquisador em tradução poderá identificar no universo de discurso da língua de chegada, a percepção da realidade e a atribuição de valor pela análise dos subconjuntos dos traços ideológico-culturais e ideológico-intencionais modalizadores, observando se foram conservados, reduzidos ou ampliados quando da sua ressemantização, colaborando ou não para a manutenção da expressividade e do seu sentido original.

Referências

AUBERT, F. H. Língua como estrutura e como fato histórico-social. Consequências para a Terminologia, In: <http://pt.scribd.com/doc/150580577/Cad-Terminologia-1>. Em 29/08/2013.

BARBOSA, Maria Aparecida. Etno-terminologia e Terminologia Aplicada: objeto de estudo, campo de atuação. In: ISQUERDO, Aparecida Negri; ALVES, Ieda Maria. (Org.). *As ciências do léxico. Lexicologia, Lexicografia. Terminologia*. Campo Grande, MS: , 2007, v. 3.

_____. “Da neologia à neologia na literatura”, In: *As Ciências do Léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Editora UFMS-INEP-CPIE, Campo Grande, 2001, p.41.

COSERIU, Eugenio. O homem e sua linguagem. Rio de Janeiro. Presença. 1987.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1968.

HJEMSLEV, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo. Perspectiva. 2006.

LATORRE, Vanice Ribeiro Dias. *Uma abordagem etnoterminológica de Grande Sertão: Veredas*. 2012. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. João Guimarães. *The devil to pay in the backlands*. New York. Alfred A. Knopf, 1963.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

<http://www.tiroletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>. Em 09/06/2011.

<http://thedeviltopayinthebacklands.wordpress.com/2010/10/14/interview-with-dr-earl-e-fitz/>
Em 20/08/2013.

<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/47/21> Em 20/08/2013.

<http://www.revistabula.com/383-a-ultima-entrevista-de-guimaraes-rosa/> Em 20/08/2013.

DISCURSO, IMAGEM E MEMÓRIA: SOBRE AS METAMORFOSES DA *SELFIE*

Francisco Vieira da Silva (UFPB)
franciscovieirariacho@hotmail.com

Regina Baracuh (UFPB)
mrbaracuh@hotmail.com

Não me pedem autógrafo desde a invenção do celular com câmera frontal. A única coisa que as pessoas querem hoje em dia é uma selfie (Taylor Swift, The Wall Strett Journal).

Meu filho, se tem uma coisa que eu tenho, é experiência em selfie! Dilmarouselfie! (Dilma Rousseff)⁵⁸

1. Comentários iniciais

Com o desenvolvimento estrondoso das tecnologias digitais, assistimos ao aparecimento de inúmeros discursos eivados pelas particularidades da rede virtual do qual emergem. Em tal conjuntura, vimos irromper, de maneira vertiginosa, nos últimos meses, várias discursividades em torno da *selfie* (fotografia que alguém de tira de si mesmo, por meio de determinados dispositivos tecnológicos como *smartphones* e/ou *webcams*, e depois posta numa rede social). A *viralização* que caracteriza os discursos emergentes da *web* incide precisamente sobre a técnica da *selfie*, haja vista a rápida popularização dessa forma de se fotografar na mídia, de maneira a configurar-se num *acontecimento discursivo*. Com efeito, tal acontecimento impulsiona a circulação de enunciados, principalmente imagéticos, os quais convocam diferentes *domínios de memória* (FOUCAULT, 2010a, p.52) na construção dos sentidos, tendo a alusão à *selfie* como uma regularidade enunciativa e um operador de memória (PÊCHEUX, 1999, p.31).

⁵⁸ Ambas as epígrafes foram retiradas da seção *Panorama: Veja essa*, veiculada pela revista *Veja*, nas edições 2382 (jul/2014) e 2385 (ago/2014), respectivamente.

Nesse ínterim, o presente texto objetiva, a partir da análise de diferentes enunciados provenientes da mídia digital (redes sociais e *sites* de jornais), apreender a *selfie* como um acontecimento discursivo, de modo a relacioná-lo com uma memória que, por sua vez, agencia sentidos construídos historicamente. Além disso, as análises acenam para a possibilidade de pensarmos a constituição do sujeito usuário das tecnologias digitais, na conjunção com as formas de visibilidade que essas tecnologias implicam, pois a posição de sujeito de alguns desses enunciados desloca e agencia determinados sentidos acerca da necessidade de se expor a partir da foto *selfie*.

Tomamos como arcabouço investigativo a Análise do Discurso (AD), considerando os contatos teóricos de Michel Pêcheux (1999; 2006), na terceira fase da AD, com as reflexões de Foucault (2010a); além disso, no exame das discursividades imagéticas, buscamos respaldo nas investigações de Courtine (2008; 2013) em torno da historicidade da imagem. No decorrer da análise, explicitaremos a utilização de tais noções, com vistas a coadunar os aspectos teóricos com o exercício analítico. Vale salientar que selecionamos como materialidades de análise três textos, principalmente imagéticos, que circularam na *web*, tanto em redes sociais (com ênfase no *Facebook*) como noutras vitrines da rede digital.

2. Em tempos de selfie: registros de uma memória das imagens

A memória é uma velha louca que guarda trapos coloridos e joga comida fora (Austin O'Malley).

Em novembro de 2013, o vocábulo *selfie* foi “batizado” pelo dicionário *Oxford*, na sua versão digital, como a palavra do ano. Ainda que esse termo seja utilizado, por usuários da *web*, desde 2002⁵⁹, o grande *boom* em torno de tal palavra efetivou-se, a partir de 2010, com o surgimento das palavras-chave do *Instagram*. Estima-se que mais de cinquenta milhões de *hashtags*⁶⁰ com a palavra *selfie* já foram veiculadas nessa rede social. Em face desse crescimento espantoso e do modismo que esse uso traz à baila, vemos emergir uma torrente de notícias, reportagens, charges, cartuns, editoriais, postagens nas redes sociais e piadas, dentre outros gêneros que tomam a *selfie*⁶¹ como objeto discursivo e que, num

⁵⁹ Informação disponível em: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/palavra-do-ano-selfie-se-consolidou-como-mania-na-internet>. Acesso em: 08.ago.2014.

⁶⁰ Uma *hashtag* é criada quando o símbolo # (*hash*, em inglês) é associado a uma palavra, de modo a compor uma *tag* (etiqueta). Assim, *hashtag* é uma palavra-chave que, no *Twitter*, ganha uma função extra que transcende as atribuições tradicionais de palavra-chave, já que se constitui em *hyperlinks*, os quais são ordenados, de acordo com o número de usuários que os utilizam, em *trendings topics* (assuntos do momento), espalhando-se de modo estrondoso por toda a rede. Para aprofundar essa discussão, cf. SILVEIRA, 2013.

⁶¹ Para se ter uma ideia da dimensão que esse termo abarca, se considerarmos o prazo curto em que ele começou a aparecer na mídia, uma pesquisa com o vocábulo *selfie*, nos mecanismos de busca do *Google*, gerou, em agosto de 2014, mais de sessenta e três milhões de resultados.

princípio de diferenciação (FOUCAULT, 2010a, p.55), circunscrevem esse objeto, sendo possível, portanto, conceber a *selfie* como um acontecimento discursivo⁶². Nesse sentido, a regularidade que caracteriza esses discursos em torno da *selfie* sinaliza para o fato de esta prática aliar-se ao paradigma da *hiperexposição*, apimentado de maneira voraz com o desenvolvimento das tecnologias digitais, mais especialmente a partir das recentes configurações da *web*, as quais preconizam o exercício do mostrar-se, do ser visto (TUCHERMAN, 2007, p.65).

É preciso insistir um pouco mais acerca do fato de considerarmos a *selfie* como um acontecimento discursivo. Para tanto, seguimos os rastros de Foucault (2010a) e de Pêcheux (2006), para os quais a noção de acontecimento apresenta certa distinção. Se para aquele autor, a referida noção está intimamente relacionada com a análise que procura estabelecer relações entre documentos históricos, a partir da qual se poderia flagrar as mutações e as fissuras no terreno da história sombria (DOSSE, 1994, p.93); para o segundo, o acontecimento é dado a ver a partir da relação entre enunciados. Tentando concatenar essas duas percepções teóricas, pretendemos evidenciar a *selfie* como um acontecimento, levando em consideração tanto a irrupção histórica que possibilita a sua emergência, como a rede de enunciados que tal acontecimento evoca, produzindo determinados efeitos de sentido.

Entremeando essas vozes teóricas, insurgem outros conceitos basilares sobre os quais é preciso lançar um olhar, ainda que de relance. Referimo-nos especialmente aos conceitos de enunciado e arquivo, a partir de Foucault (2010a). O enunciado, para esse autor, não está alicerçado numa estrutura linguística canônica, ou seja, possui uma existência singular que o componente linguístico não pode recobrir. Desse modo, difere sobremaneira dos critérios caracterizadores da frase, pelo fato de não ser apreendido pelo aspecto gramatical, da proposição, pois não se ancora no crivo do verdadeiro/falso e do ato de fala, principalmente porque se distancia da concepção de um sujeito intencional. Em linhas, gerais, o enunciado pode ser definido como a unidade mínima de análise, produzida por um sujeito, num lugar institucional, e submetido a regras sócio-históricas e condições de possibilidade que embasam o seu aparecimento, retomada e transformação.

Nesse ínterim, entra em cena a noção de arquivo, entendida por Foucault (2008, p.126), não como a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, mas

⁶² O fato de a fotografia *selfie* ter sido continuamente retomada, analisada, reavaliada em gêneros discursivos diversos permite-nos concebê-la como um acontecimento, não no sentido de um fato concreto (como uma manifestação, um escândalo, por exemplo), mais porque se tornou motivo pelo qual um conjunto de textos foi produzido e veiculado (cf. POSSENTI, 2006), além de jogar luzes sobre uma discussão necessária em torno do papel das tecnologias digitais na sociedade atual, ou seja, problematiza a formação histórica em que estamos inseridos.

antes corporifica as regras que, numa dada cultura, determinam a aparição e o desaparecimento de enunciados. A *arqueologia*, numa acepção foucaultiana, constitui-se numa descrição que interroga o já-dito, uma vez que investiga os discursos como práticas específicas no elemento do arquivo. Assim, o arquivo, em sintonia com a noção de descontinuidade, incide sobre a constituição e organização dos corpora (SARGENTINI, 2004, p.46), uma vez que se passa a encarar os discursos como práticas inscritas, não numa perspectiva linear, mas num regime descontínuo, nas bordas da história. Nas palavras de Milanez (2009, p.25): “Essencial é caminhar na descontinuidade histórica, seguindo o fio que ora se enrola ora se desenrola em direções que nem sempre podemos prever”.

O arquivo mobiliza uma memória, na medida em que faz com que inúmeros dizeres advindos dos diversos recantos da história não sejam esquecidos, senão rememorados e ressignificados e que dizeres mais recentes esfumacem-se com o passar do tempo. Ademais, o arquivo constitui, a um só tempo, a garantia da memória e é por ela garantido, conforme propugna Coracini (2007, p.38). Essa concepção de memória não deve ser confundida com a psicológica, individual, pois se trata de uma memória cultural/discursiva, a partir da qual o discurso inscreve-se na história. É por meio de um movimento pendular de lembrar e esquecer que a memória discursiva atua. São esses fiapos de memória que respondem àquilo que Montaigne (2006) sub-repticiamente interroga ao incitar: “Que dizer se, os próprios romanos e dos gregos, entre tantos escritores e testemunhos e tantos nobres feitos, tão poucos chegaram até nós” (p.442).

Para tanto, analisemos, em seguida, as discursividades em torno da *selfie* e, de maneira ubíqua, convocados os postulados teóricos que ancoram nosso olhar. Vejamos o cartum abaixo, publicado no *site* da Folha de S. Paulo⁶³:

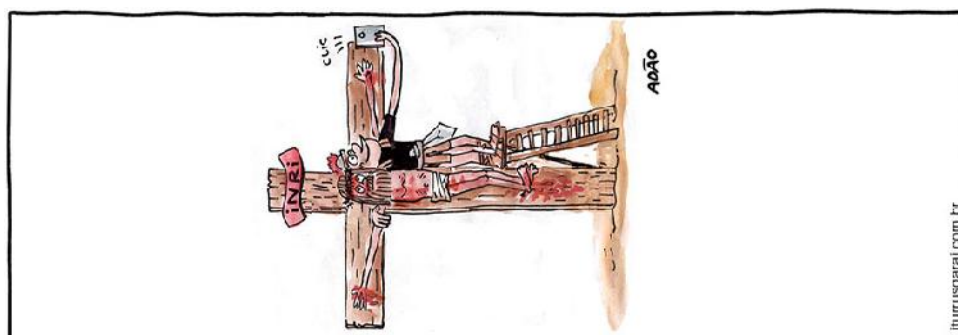


Figura 1: Cartum

⁶³ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/cartum/cartunsdiarios/>. Acesso em 07. ago. 2014.

Chama-nos a atenção, num primeiro momento, o fato de o cartum exibir uma imagem cuja posição clama por ser modificada, através das opções girar (sentido horário e anti-horário) das ferramentas de visualização de imagem disponíveis nos programas de computador. Tal como se encontra, a imagem do cartum causa certo incômodo ao leitor, haja vista o movimento que é necessário realizar na tentativa de observar, de modo mais preciso, a fisionomia dos sujeitos do cartum, ou seja, apreendê-los no exato momento do clique. Esse desconforto, a nosso ver, está atrelado à posição do sujeito do enunciado-cartum, ao desconforto da imagem do Jesus crucificado ante o exibicionismo da *selfie*.

Ao pensarmos numa *genealogia da imagem* (COURTINE, 2013, p.42), segundo a qual toda imagem tem um eco, um sempre já, somos impelidos a constatar que toda imagem se inscreve num seio de uma cultura visual que pressupõe uma memória. Nesse sentido, a imagem do Cristo crucificado leva-nos a outras imagens, consagradas nos domínios da iconografia cristã, na representação da paixão de Cristo no cinema, no teatro; enfim, numa cultura imagética cristalizada em torno dessa tradição religiosa e, anualmente, retroalimentada em função das datas “comemorativas” do calendário cristão. Para Courtine (2013, p.43), essa memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas, como também das imagens sugeridas, as quais ele denomina *de* imagens internas. Dada a diversidade de imagens da crucificação de Cristo, mesmo que, numa visão erocêntrica, a imagem de Jesus apresente certa estabilidade, principalmente no que se refere à cor branca e aos olhos azuis, pode-se defender que essas imagens externas despertam no sujeito leitor diferentes imagens internas, a nosso ver, imagens de dor, de sofrimento, de penúria, de redenção. É justamente a partir dessa memória que o cartum produz um deslocamento de sentido, pois o sujeito que tira a *selfie* com Cristo demonstra satisfação em registrar esse momento, em espetacularizar a via crúcis.

É relevante considerar que essa espetacularização em torno da religião alia-se às condições de possibilidade as quais permitem a emergência desse enunciado no momento histórico atual. Ora, não estamos afirmando que o cartum não cause alvoroço, principalmente em setores mais conservadores dos adeptos dessa prática religiosa; por outro lado, parece-nos cada vez mais frequente um movimento que midiatiza a religião. Pensemos, por exemplo, na grandiosidade dos espetáculos em torno da Paixão de Cristo, cuja feição mercadológica corrobora os altos investimentos num aparato tecnológico que promete garantir um efeito de verdade para a encenação. Isso sem falar na transformação de sacerdotes, como padres e pastores, em astros *pop* que agregam legiões de fãs-fiéis. Em resumo, assistimos a uma midiatização da fé, em convergência com um processo mais vasto

que recobre a vida como um *show*, conforme pontua Gabler (1999, p.16), o que corrobora a possibilidade de aparição do enunciado-cartum em análise e os efeitos de sentido dele decorrentes.

A partir da *selfie*, o sujeito que enuncia no cartum assinala a ânsia em mostrar-se nos dias de hoje. A remissão à imagem de Cristo coaduna com a necessidade de tornar essa figura atual, o que significa, em alguma medida, dessacralizá-la. Situando essa posição enunciativa numa rede de discursos, citemos um trecho de uma crônica de Sant’Anna (2008, p.110), que trata de uma hipotética vinda de Cristo em tempos de espetáculo midiático: “E já que ele [Cristo] é uma celebridade, ia ser um tal de pedir autógrafo e tirar retratos ao seu lado, para mandar para os parente do interior que não acabaria nunca. Se facilitasse, iria acabar na Ilha de Caras.” No entroncamento dessas posições enunciativas, observamos uma crítica sutil ao exibicionismo dos tempos atuais, na qual a *selfie* constitui uma dessas formas de ser visto. O desejo de ser visto acaba por suplantiar determinados códigos culturalmente estabelecidos, como toda a aura em torno dos objetos sagrados. A busca de transformar as atividades mais banais num ininterrupto *show* corrobora a posição de Gabler (1999, p.17), segundo a qual vivemos numa sociedade voltada para o entretenimento, que preza a velocidade, o exagero, o sensacional.

No texto a seguir, que circulou nas redes sociais, a *selfie* liga-se a uma rede de enunciados relativa ao campo literário. Analisemo-no.

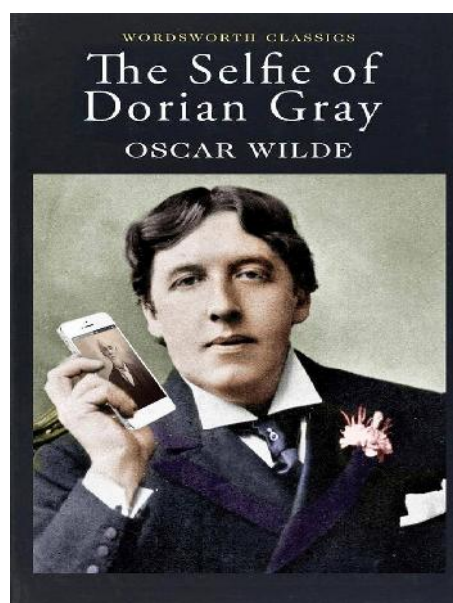


Figura 2: Texto do Facebook

O texto supracitado configura-se numa suposta capa de livro que parodia um famoso clássico da literatura mundial (O Retrato de Dorian Gray), do escritor inglês Oscar Wilde.

Em inglês, o enunciado da capa sentenciar: *The selfie of Dorian Gray*. Sabemos que a tradução literal, neste caso, não é autorizada, porque o termo *selfie* não pode ser tomado por retrato, mas por autorretrato. Dessa maneira, a posição de sujeito do enunciado empreende um jogo semântico com a semelhança, com o paralelismo, o que não significa uma correspondência biunívoca, do ponto de visto do sentido, entre os termos *selfie* e retrato. Na construção dos efeitos de sentido desse enunciado, é preciso ancorá-lo no âmbito de um domínio associado, que preconiza um já-dito; neste caso, essa memória refere-se à remissão a essa obra de Wilde, considerando-a nos limites de uma tradição letrada, além dos sentidos decorrentes do termo retrato no âmbito dessa obra, principalmente no que tange aos rasgos narcísicos, os quais prescindem de uma finalidade transcendental (LIPOVETSKY, 2005, p.39), ao culto à imagem que a metáfora do retrato de Dorian evoca (cf. MARIANI, 2008, p.5). Tal memória ressignifica-se quando se entrecruza a imagem do retrato de outrora com a ebulição de fotos advindas dos artefatos tecnológicos, principalmente das câmeras dos telefones portáteis.⁶⁴

Se pensarmos, a partir da inquietação foucaultiana, o porquê da emergência de determinado enunciado e não de outro em seu lugar, tendo como pano de fundo a memória ressignificada de Dorian Gray, podemos conjecturar que essa obra lança um olhar em torno da ostentação da burguesia oitocentista, refletindo, com isso, o narcisismo da sociedade vitoriana (MARIANI, 2008, p.8), de maneira que, resguardadas as incontornáveis diferenças espaço-temporais, é possível traçar um paralelo desse período histórico com o exibicionismo da *selfie* contemporânea. Isso pressupõe atentarmos para o reconhecimento em torno da beleza juvenil, obsessivamente cultivada por Dorian, trazida a lume de modo incisivo pelo dispositivo midiático que encoraja o desejo de ser visto, mobilizando, pois, um discurso que hostiliza as imperfeições corporais e valoriza a pureza da carne.

Outro aspecto do texto analisado que merece ser destacado refere-se ao fato de a foto da capa ser do autor Oscar Wilde e não de uma imagem que representaria Dorian, o que delineia uma certa sobreposição da figura do autor sobre o personagem. Esse fenômeno de exaltar o autor apresenta uma complexidade que extrapola os limites deste texto, pois emenda-se a uma tentativa de estetização da personalidade artística (SIBILIA, 2004, p.12), na qual o autor ressurgue com todo ímpeto, tendo em vista a constante (re)criação de sua imagem, por meio do cultivo de objetos pessoais e outros mecanismos que o mitificam.

⁶⁴ Na história de Wilde, o retrato de Dorian deteriora-se à medida que o personagem pratica ações indevidas, inclusive criminais. Para Dorian, fascinado pela beleza, a velhice constitui um espectro do qual ele tenta fugir; o retrato, por sua vez, apresenta na imagem tudo o que Dorian quer desterrar. No texto analisado, a foto *selfie* exibe a imagem de um senhor, cujo contraste causa um estranhamento em relação à juventude e à aparente afetação do retrato de Wilde/Dorian.

Logo, é a aura que midiaticamente se construiu em torno da imagem de Wilde, provavelmente em função do dispositivo audiovisual (documentários e filmes sobre esse escritor), o elemento a partir do qual se ancora a emergência de sua figura na irrupção da *selfie* como um acontecimento.

No intuito de dar continuidade ao exercício analítico sobre as diversas feições assumidas pela *selfie*, vejamos a caricatura a seguir:⁶⁵



Figura 3: Caricatura

No texto acima, é possível entrever o funcionamento da *selfie* na seara do discurso político. Por esse motivo, levamos em consideração as mutações sofridas por esse tipo de discurso ao longo do tempo. A partir da *midiatização* da política (PÊCHEUX, 2006, p.23), despontam modificações pontuais nos modos através dos quais o homem político é dado a ver na heterogeneidade do componente semiológico que o discurso político comporta (cf. SARGENTINI, 2012, p.36; COURTINE, 2008, p.44). Nesse raciocínio, se antes os pronunciamentos políticos, de maneira geral, eram marcados por certa rigidez e seriedade que previam, por outro lado, uma discussão mais inflamada e um debate mais acalorado, hoje se constata um imperioso trabalho de *marketing* que visa a dirimir essa postura agressiva que, num domínio de memória, reporta-nos de modo contraditório (PÊCHEUX, 1999, p.28) aos políticos de antigamente, tendo em vista a necessidade de suavizar os gestos corporais e a voz, tornando-a compatível com a lógica midiática do entretenimento. É no interior dessas condições de possibilidade, cujo epicentro coagula um esforço laborioso de criação de uma imagem para o sujeito político, que emerge o discurso da caricatura supracitada.

⁶⁵ Disponível em: <http://epoca.globo.com/>. Acesso em 06 de agosto de 2014.

Na caricatura, os candidatos à presidência, no pleito eleitoral de 2014, Eduardo Campos (PSB)⁶⁶, Dilma Rousseff (PT) e Aécio Neves (PSDB) posam de forma descontraída para a câmera de celular, encenando uma *selfie*. A premência em estar de acordo com as particularidades das tecnologias digitais, o que supõe uma aproximação com o público usuário dessas tecnologias (vide o jogo linguístico empreendido por Dilma Rousseff numa das epígrafes deste texto), tem como corolário o recrudescimento das estratégias de propaganda política na *web*. Assim, é demasiado frequente o fato de muitos candidatos a cargos públicos possuírem perfis nas redes sociais, permitindo, pois, a disseminação de suas propostas, em consonância com as peculiaridades desse meio eletrônico. Nesse diapasão, a caricatura anteriormente explicitada fala-nos da luta por um “lugar ao sol” nas heterotopias do espaço digital, na qual os candidatos esgrimam-se em torno de uma posição de destaque na *selfie* do exibicionismo.

Aparecer para existir, seguindo o pensamento de Debord (1997, p.19), parece ser a lógica do regime que rege as discursividades na política espetacularizada. Não seria descabido acreditar, por exemplo, que toda a parafernália em torno da construção da imagem do político acaba por suplantar, em alguma medida, as propostas de governo, o que essencialmente caracteriza e justifica a ação política. O enunciado imagético, aqui apreendido numa relação com outros enunciados (FISCHER, 2013, p.142), implica numa posição que sinaliza para uma crítica à exibição desgovernada dos dias de hoje, principalmente nas mídias digitais. Ao pensarmos em sujeitos que precisam ser vistos para poderem se enxertar numa posição de prestígio no seio da política, tal como sugere as imagens da caricatura, constatamos como o paradigma do exibicionismo, metonimicamente assinalado pela *selfie*, demanda práticas discursivas e não-discursivas as quais, em diagonal, emolduram discursos em torno do existir em tempos de espetáculo, mais especialmente do fazer política no âmbito dessas condições.

3. Considerações Finais

[...] É preciso olhar de longe, mas também de perto e à volta de si próprio (Michel Foucault).

Consoante frisamos no início deste texto, o objetivo que nos conduziu até aqui foi o de apreender a irrupção dos discursos sobre a fotografia *selfie* como um acontecimento, de modo a relacioná-los com uma memória que preside toda produção discursiva. Nesse intento, analisamos alguns enunciados imagéticos e verbo-visuais que circularam na mídia

⁶⁶ Uma semana após a escrita deste texto, fomos surpreendidos com a trágica morte do então candidato Eduardo Campos, vitimado, em meados de agosto, num acidente aéreo, em Santos, São Paulo.

digital, a fim de cumprir com o escopo estabelecido. Tais enunciados estão atrelados a diferentes campos do saber (religião, literatura e política) e delineiam, na multiplicidade das coisas ditas, na transformação e repetição do enunciado como acontecimento (FOUCAULT, 2010, p.61), as facetas de um momento histórico marcado sobremaneira pelo exibicionismo do qual a técnica da *selfie* constitui um dos principais índices.

De acordo com a leitura foucaultiana de Fischer (2013, p.145), os enunciados de um discurso sempre estarão de alguma forma em correlação com outros; desse modo, podemos considerar que no discurso sobre o exibicionismo, a partir das regularidades enunciativas da *selfie*, diferentes enunciados compõem um emaranhado enunciativo que aponta para uma dada posição sujeito, qual seja: a de crítica, em maior ou menor, a essa hiperexposição intensificada de maneira tenaz pelas tecnologias digitais. Relembremos, pois, a *selfie* de Jesus crucificado, a *selfie* burlesca de Dorian Gray, bem como o duelo por um espaço nas *selfies* da política, na caricatura. Nos três casos, a despeito das diferenças relativas ao gênero e as propósitos comunicativos, a posição sujeito comunga com a necessidade de, nas bordas irreduzíveis do visível e do enunciável, pensarmos o quem somos nós hoje (FOUCAULT, 2008, p.201) diante da hiperexposição que as metamorfoses da *selfie* convocam.

Referências

- CORACINI, M. J. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. Campinas: Mercado das Letras, 2007.
- COURTINE, J. J. Discursos líquidos, discursos sólidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (Org.). *Análise do discurso: heranças, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz, 2008.
- _____. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOSSE, F. *História do estruturalismo*, v.2: o canto do cisne de 1967 aos nossos dias. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- FISCHER, R. M. B. Foucault. In: OLIVEIRA, L. A. *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
- FOUCAULT, M. O que são as luzes? In: _____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. (Coleção Ditos e Escritos, v.II).
- _____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.
- _____. Para uma moral do desconforto. In: _____. *Repensar a política*. Trad. Ana Lúcia P. Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b. (Coleção Ditos e Escritos VI).

- GABLER, N. *Vida, o filme*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LIPOVETSKY, G. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.
- MARIANI, S. L. S. Dorian Gray: um retrato do narcisismo sob a ótica de Alexander Dowen. In: I ENCONTRO PARANAENSE, CONGRESSO BRASILEIRO, CONVENÇÃO LATINO Brasil/LATINO-AMÉRICA, XIII, VIII, II, 2008. *Anais*. Curitiba: Centro Reichiano, 2008. CD-ROM.
- MILANEZ, N. Prólogo de uma história para a vida: modelando as memórias do corpo e das identidades, *Memória Conquistense*, v.8, n.9, p.17-26, 2009.
- MONTAIGNE, M. *Os ensaios: livro II*. Trad. Rosemary C. Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- O'MALLEY, T. Memória. In: CASTRO, R. (Ed.). *O poder de mau humor – uma antologia de citações sobre política, dinheiro e sucesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PÊCHEUX, M. Papel da Memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. 4. ed. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2006.
- POSSENTI, S. Análise do discurso e acontecimento: breve análise de um caso. In: NAVARRO, P. (Org.). *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: São Paulo, 2006.
- SANT'ANNA, A. R. E se Jesus voltasse agora? In: _____. *Tempo de delicadeza*. Porto Alegre: L & PM, 2008.
- SARGENTINI, V. A descontinuidade da história: a emergência do sujeito no arquivo. In: _____. NAVARRO-BARBOSA. (Orgs.). *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.
- _____. A análise do discurso e a natureza semiológica do objeto de análise. In: GREGOLIN, M. R.; KOGAWA, J. M. M. (Orgs.). *Análise do discurso e semiologia: problematizações contemporâneas*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- SIBILIA, P. Filmes de escritoras: a personagem (privada) ofusca a autora (pública), *FAMECOS*, Porto Alegre, n.11, jul. 2004. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/804>. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.
- SILVEIRA, J. Análise discursiva da hashtag#onagagné: entre a estrutura e o acontecimento. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 6, 2013, Porto Alegre. *Anais*... Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em: <http://analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead6.html>. Acesso em: 10. mar. 2014.
- TUCHERMAN, I. Michel Foucault, hoje ou ainda: Do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade. In: QUEIROZ, A.; CRUZ, N. V. (Orgs.). *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ANÁLISE DO SUJEITO MULHER NO DISCURSO TURÍSTICO OFICIAL BRASILEIRO

Karoline Machado (UFPB)
kalfreire@yahoo.com.br

Regina Baracuh (UFPB)
mrbaracuh@hotmail.com

O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade (Kathryn Woodward).

1. Considerações iniciais

As propagandas turísticas brasileiras oficiais – cujo órgão do governo responsável pela promoção, marketing e apoio à comercialização dos destinos, serviços e produtos turísticos do Brasil é a EMBRATUR – seguem a mesma tendência de “espetacularização” do corpo, propagada pela mídia, principalmente nas campanhas que circularam nas décadas de 1970 e 1980, ou seja, mesmo com toda a diversidade de imagens presentes nessas propagandas, algumas regularidades discursivas chamam a atenção, e uma delas, senão a principal, diz respeito à superexposição da imagem de corpos seminus de mulheres. Dessa forma, ao fixar uma imagem estereotipada da mulher brasileira no discurso turístico oficial, podemos dizer que a EMBRATUR contribuiu na construção de uma identidade do Brasil e da brasileira pautada em estereótipos e silenciamentos.

Assim, o presente trabalho trata de um estudo sobre a identidade nacional, e, para tanto, utilizaram-se os Estudos Culturais e a Análise do Discurso como aporte teórico. A luz será jogada sobre o sujeito mulher no discurso turístico oficial brasileiro, tendo em vista que o percurso histórico das propagandas turísticas desenvolvidas pela EMBRATUR é também um retrato da história sobre a construção da própria identidade do Brasil e da brasileira. Encerra-se o texto problematizando a relação entre as representações simbólicas da identidade e a cristalização de estereótipos, reducionismos e preconceitos.

Essa discussão nos levará a um questionamento sobre a necessidade de reivindicar/reafirmar uma identidade nacional. Para pensar sobre essa questão, abordaremos a construção identitária sob dois pontos de vista: o essencialista e o não-essencialista. Além disso, precisaremos de um quadro teórico que nos forneça uma compreensão mais ampla sobre os processos que envolvem a construção identitária; sobre a criação, manutenção, transformação, cristalização e interdição de símbolos identitários; e sobre os efeitos de sentido que deles emergem. Para tanto, utilizaremos principalmente as contribuições oriundas dos estudos de Foucault (2013), Kathryn Woodward (2000) e Deleuze (2005).

2. Identidade nacional: análise do sujeito mulher no discurso da EMBRATUR

Segundo Woodward (2000, p. 55), as *identidades* são “as posições que assumimos e com as quais nos identificamos”. Tendo em vista que o conceito de identificação é constantemente retomado nos Estudos Culturais, objetivando explicar como é possível nos identificarmos, enquanto sujeitos sociais, com pessoas ou imagens e como pertencentes ou *forasteiros* de uma determinada localidade ou grupo social. Esses discursos imagéticos produzem, por meio de diferentes sistemas simbólicos, diferentes significados que estão sempre sendo contestados e alterados (id.).

Iniciaremos este tópico, então, tecendo algumas linhas sobre a construção identitária, a partir do viés essencialista. “Com frequência, a identidade envolve reivindicações *essencialistas* sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável” (WOODWARD, 2000, p. 13). Segundo Woodward (2000, p. 12), “uma definição essencialista da identidade [...] sugeriria que existe um conjunto cristalino, autêntico, de características que *todos* [...] partilham e que não se altera ao longo do tempo”. A esse *conjunto de características* a autora dá o nome de *símbolos identitários*. Ela diz que as identidades são marcadas e só adquirem sentido por meio dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas, ou seja, as identidades são produzidas pelos sistemas de representação e os significados produzidos pelas representações é o que dá sentido àquilo que se procura identificar.

Já a construção identitária, a partir de uma perspectiva *não-essencialista*, focalizaria suas reivindicações nas diversidades e nas características comuns partilhadas entre os pólos opostos, de tal forma que a identidade não mais seria vista como fixa, una, verdadeira, autêntica, mas, fluida, cambiante, multifacetada, descartável. Não mais falaríamos em *identidade*, mas em *identidades*, em quebra de estereótipos.

Na prática, veremos que o discurso publicitário em geral é composto pela incessante repetição de símbolos que marcam a identidade do produto a ser promovido. No discurso

turístico não poderia ser diferente, as propagandas produzidas pela EMBRATUR são marcadas pela repetição exaustiva de alguns símbolos identitários, recurso este que faz emergir o *ser Brasil* e o *ser brasileira*, não só das décadas de 1970 e 1980, mas em todos os discursos promovedores do espaço brasileiro.

Para analisarmos o processo de construção identitária do sujeito mulher no discurso da propaganda turística oficial, é imprescindível recuperarmos os acontecimentos que incidiram sobre o discurso turístico no momento de sua realização, pois, durante mudanças econômicas e sociais, pode haver uma *crise de identidade* e, então, entra o papel das promoções de marketing na construção de novas identidades (WOODWARD, 2000).

Mas o que irá delimitar nosso recorte temporal? Como perceber a mudança sinuosa entre uma prática discursiva e outra? Obteremos essas respostas na história, pois são os acontecimentos históricos que marcam as mudanças nas práticas sociais e discursivas. O *corte* é, portanto, essencial em um trabalho analítico. Assim, para este momento, recorremos a Deleuze (2005, p. 31-32), onde ele explica:

Como conceber o corte? [...] Há sempre um momento ou locais, em que as séries começam a divergir e se distribuem em um novo espaço: é por onde passa o corte. [...] é preciso lembrar a perplexidade dos verdadeiros historiadores quando têm de explicar por que o capitalismo surgiu em tal lugar e em tal momento, quando iguais fatores parecem torná-lo possível em outros lugares e em outras épocas. ‘Problematizar as séries...’ Discursivas ou não, as formações, as famílias, as multiplicidades são históricas. Não são meros compostos de coexistência – elas são inseparáveis de ‘vetores temporais de derivação’; e, quando uma nova formação aparece, com novas regras e novas séries, nunca é de um só golpe, numa frase ou numa criação, mas em ‘tijolos’, com a sobrevivência, o deslocamento, a reativação de antigos elementos que subsistem sob as novas regras.

Sob esse pensamento de Deleuze, fizemos o nosso recorte temporal, delimitando o período a partir da década de 1970 – porque foi um período de profundas transformações sócio-históricas vivenciadas no Brasil, um período de “crise de identidade”, como denominou Woodward, quando tivemos o fim da ditadura militar e da censura, as eleições diretas, a abertura do comércio aos produtos estrangeiros, o acesso à internet; período que representou uma abertura e uma transformação social nos modos de pensar e dizer a sexualidade da mulher; e foi neste período também que o Brasil despontou como um dos principais destinos de turismo sexual do mundo – até a atualidade, estabelecendo, interdiscursivamente, acontecimentos históricos e fatos relevantes do país no momento da produção discursiva. Entretanto, o que salientamos foi o panorama sobre como o corpo foi discursivizado nessas propagandas, as relações com os possíveis efeitos de sentido que emergiram a partir das diferentes construções do discurso sobre o corpo e a interdição da nudez do corpo da mulher.

As décadas de 1960, 1970 e 1980 também marcaram as mudanças ocorridas na roupa de banho dos brasileiros, chegando ao que conhecemos hoje pelo famoso biquíni brasileiro. Carneiro & Paixão (2000), em artigo publicado em revista, diz:

Exportador da moda para o resto do país, o Rio de Janeiro é o cenário da evolução do modo de vestir, principalmente nas areias da praia. Nos anos 60, o duas-peças chocou os mais antigos por deixar a cintura das moças à vista. Em 1971, a irreverente Leila Diniz aboliu a obrigatória bata para mulheres grávidas e apareceu em Ipanema com a barriga de fora. Mais tarde, na virada dos anos 70 para os 80, houve o verão da tanga, estrelado pela microssunga do hoje deputado federal Fernando Gabeira, então recém-chegado do exílio. Nos anos 80 vieram o biquíni asa-delta e o fio dental, este a consolidação definitiva do bumbum bronzeado como um dos cartões-postais do país.

Ao recuperarmos o percurso histórico da EMBRATUR, percebemos que, desde o início, quando o órgão foi criado, em 1966, ano que marca também o início da promoção turística oficial do país e da preocupação de se construir uma identidade brasileira no exterior, houve um elemento que se sobressaía no discurso das primeiras propagandas turísticas oficiais: o corpo da mulher brasileira. Isso se deve ao fato da EMBRATUR querer lançar ‘O Carnaval do Brasil’ no exterior (ALFONSO, 2006), como também ao uso de estereótipos para divulgar o produto Brasil (SÁ, 2002).

Com o objetivo de discutir a relação entre discurso turístico e identidade, faremos uma rápida análise da FIGURA 1, a seguir.

FIGURA 1 – Brasileiro: descubra o Brasil



Fonte: Acervo Digital da Veja, ed. 406 de 06/06/76.

Essa propaganda da EMBRATUR faz parte da campanha “**Brasileiro: descubra o Brasil**”, veiculada na revista *Veja*, ao longo do ano de 1976. Algumas regularidades são perceptíveis nessa campanha: deparamo-nos com imagens de um país rico em diversidade natural e cultural, e, em meio a imagens de pontos turísticos brasileiros, surge o corpo bronzeado e seminua de uma mulher, com toda a sensualidade tropical, remetendo à memória de enunciados extraídos de discursos outros, do apelo sexual e do convite à sedução. Seu rosto quase não é visto, o destaque é o corpo. Essa materialidade imagética se articula à materialidade linguística, logo abaixo da imagem, “**Garota de Ipanema, Itapuã, Camboriú e Guarapari**”, ou seja, temos o corpo enquanto objeto de representação (FOUCAULT, 2013), simbolizando não só a *garota de Ipanema*, mas a brasileira como um todo. Por outro lado, esse enunciado também nos remete à música “Garota de Ipanema” de Tom Jobim, pois, segundo Sá (2002, p. 19), uma “manifestação cultural importante para a criação da imagem turística é a música. Existem inúmeras músicas-símbolo que identificam localidades”, e “Garota de Ipanema” certamente está associada ao Rio de Janeiro.

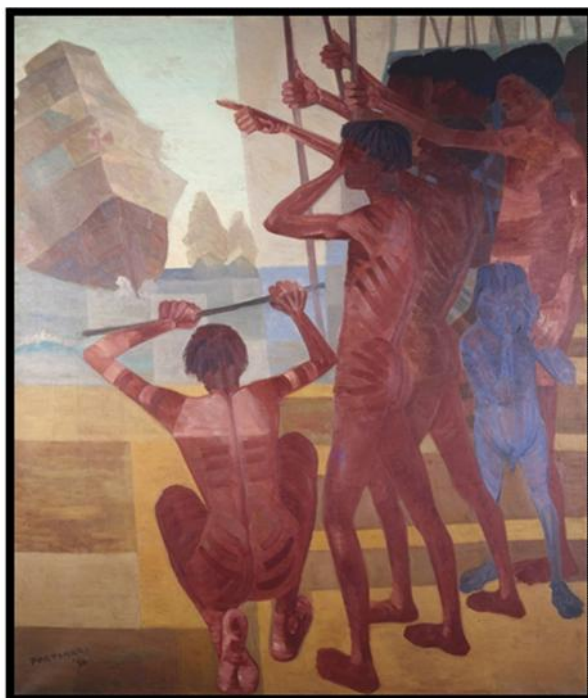
No discurso midiático, a mulher brasileira é, antes de tudo, aquela a qual reconhecemos de longe; aquela que é representada simbolicamente pela sua sensualidade, beleza e por um corpo curvilíneo: seu corpo é o brasão de sua identidade. E seu posicionamento se origina, em boa parte, de uma retórica corporal da sensualidade. Do mesmo modo, a EMBRATUR se tornou uma espécie de difusora dessa imagem da mulher brasileira, sempre se utilizando de enunciados como “pele bronzeada”, “sensual”, “carinhosa”, “morena” etc., além de um discurso imagético, no qual a mulher seminua aparece como complemento das praias e do Carnaval, recebendo o mesmo destaque e status de atrativo turístico do país (ALFONSO, 2006).

Os enunciados “**Descubra o Brasil**”, acima, e “**Descobrir o Brasil de repente virou moda**”, ao lado, remetem à memória discursiva da descoberta do Brasil, do colonizador e do selvagem, do índio nu, da índia como “objeto” dos seus colonizadores etc. Se, por um lado, as imagens adquirem legitimidade porque remetem a uma memória histórica (WOODWARD, 2000), por outro lado reiteram estereótipos e preconceitos. Vários símbolos utilizados nessa propaganda da EMBRATUR reiteram essa interdiscursividade: temos a imagem do “Marco do Descobrimento”, localizado em Porto Seguro-BA; a coroa de D. Pedro II, que faz parte do acervo do Museu Imperial, localizado em Petrópolis-RJ; a canoa, que lembra as utilizadas pelos índios; e a mulher seminua, que nos remete à imagem que os portugueses tiveram ao desembarcar pela primeira vez em terras brasileiras, conforme a Carta de Pedro Vaz de Caminha (1963):

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. [...] Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam. [...] E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela.

Desde a chegada dos portugueses do Brasil, muitos relatos e produções iconográficas a respeito do país surgiram, como a Carta de Pero Vaz de Caminha, considerada o primeiro olhar do estrangeiro sobre as nossas terras, predominando “um certo dizer associado à grandeza do território, aliada à abundância da vida selvagem e à sensualidade, como dotes naturais” (SÁ, 2002, p. 25). Não só na Carta, mas em outras infinidades de produções artísticas, como a tela “O Descobrimento do Brasil” de Portinari (ver FIGURA 2), se repercute a “metáfora do país sensual e selvagem: um éden paradisíaco com milhões de Evas nuas” (ibid.).

FIGURA 2 – Portinari: o descobrimento do Brasil



PORTINARI, Cândido. O descobrimento do Brasil. 1956. Óleo sobre tela, 199 x 169 cm.

Disponível em: <www.portinari.org.br>. Acesso em: 26 jul. 2014. (Foto: Reprodução)

Embora a mídia exerça uma grande influência sobre o processo de construção identitária, principalmente nas sociedades pós-modernas ou globalizadas, não podemos dizer que ela é a única detentora do poder de firmar um símbolo identitário, tendo em vista que esse processo tem suas raízes fixadas na antropologia e na história, ou seja, nos acontecimentos que os antecederam. Ressaltamos as ideias correntes, pelo fato de ser comum os meios de comunicação levarem a culpa de todos os males que afligem a humanidade, são os grandes vilões, que induzem e controlam a sociedade (SÁ, 2002).

Por outro lado, podemos afirmar que, por conta da exaustiva reprodução da imagem estereotipada da mulher brasileira nas propagandas turísticas oficiais do país, a EMBRATUR teve sim papel fundamental na criação e consolidação desse símbolo identitário brasileiro.

No entanto, a regularização discursiva “é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento novo” (GREGOLIN, 2001, p. 73) e, na contramão de toda essa acentuada exposição do corpo da mulher na mídia, hoje, utilizando-se do discurso do politicamente correto, os órgãos oficiais trabalham no reposicionamento da imagem do Brasil, tendo em vista que esse discurso culminou com o agravamento de outro segmento de turismo, o turismo sexual, caracterizado como crime. Então, como forma de coibir esse tipo de crime, o corpo seminu foi interditado no discurso turístico brasileiro e estabeleceu-se, assim, uma nova ordem discursiva.

O objetivo desse capítulo foi o de historicizar a construção da identidade do sujeito mulher brasileira, a partir de sua discursivização nas propagandas turísticas produzidas pela EMBRATUR, concomitante a uma análise do *corpus*. As interpretações fundamentaram-se em teorias e conceitos abordados pela Análise do Discurso e pelos Estudos Culturais. Ao passo que se realizaram as análises, ressaltamos outros pontos relevantes para um efeito final coerente do trabalho.

3. Considerações Finais

Apoiado na compreensão de que o corpo também é um lugar onde o discurso e o poder se materializam, além disso, “é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade” (WOODWARD, 2000, p. 15), nossa preocupação nesse trabalho foi a de esboçar, em pinceladas, algumas informações sobre uma trajetória de estudo sobre o corpo da mulher no discurso turístico produzido pela EMBRATUR. Desse modo, não apresentamos aprofundamentos temáticos, apenas apontamos pontos relevantes de uma pesquisa maior a

qual estamos desenvolvendo junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING) e ao Círculo de Discussões em Análise do Discurso (CIDADI).

Apresentamos um panorama sobre como o corpo foi discursivizado nessas propagandas, as relações com os possíveis efeitos de sentido que emergiram a partir das diferentes construções do discurso sobre o corpo e a interdição da nudez do corpo da mulher.

Norteando-se pelos preceitos teóricos e metodológicos propostos pela Análise do Discurso, em conjunto com os Estudos Culturais, com ênfase nas discussões em torno do sujeito, do discurso e da identidade, foi possível fazer as seguintes considerações: por sua constituição histórica, e consequentemente discursiva, as propagandas turísticas produzidas pela EMBRATUR, nas décadas de 1970 e 1980, apresentavam-se clivadas pelo discurso do apelo sexual, carregadas de estereótipos e silenciamentos; e, nos dias atuais, clivadas pelo discurso do politicamente correto, que interditou o corpo seminu da mulher brasileira nas campanhas turísticas do país. Esses atravessamentos são perceptíveis tanto na materialidade imagética, quanto na linguística, a que a instituição governamental recorreu e ainda recorre para criar, consolidar e interditar um símbolo identitário nacional. Essas propagandas são marcadas pela repetição exaustiva de alguns símbolos identitários, recurso este que fez emergir o *ser Brasil* e o *ser brasileira*, não só das décadas de 1970 e 1980, mas em todos os discursos promovedores do espaço brasileiro.

Referências

- ALFONSO, Louise Prado. *EMBRATUR: Formação de imagens da nação brasileira*. 2006. 139f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- CARNEIRO, Marcelo; PAIXÃO, Roberta. A polícia persegue os seios. *VEJA*, São Paulo, Ed. Abril, 26 jan. 2000, ed. 1633, ano 33, n. 4, pp. 44-47.
- Carta a El Rei D. Manuel, *Dominus*: São Paulo, 1963.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 41 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise; BARONAS, Roberto Leiser, (orgs.). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Claraluz, 2001. pp. 60-78.
- SÁ, Rosana Bignami Viana de. *A imagem do Brasil no turismo: construção, desafios e vantagem competitiva*. São Paulo: Aleph, 2002.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. pp. 07-72.

A SEMIOSFERA DO CHÁ GELADO: UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE A CULTURA MESTICA DO *TERERÉ*

Gicelma da Fonseca CHACAROSQUI TORCHI

UFGD

giondas@hotmail.com

Introdução

E cego é o coração que trai
Aquele voz primeira que de dentro sai
E às vezes me deixa assim a
Revelar que eu vim da fronteira onde
O Brasil foi Paraguai
(Paulo Simões/Almir Sater, *Sonhos Guaranis*)

A Semiótica da Cultura (SC) é um referencial desenvolvido por um grupo de pesquisadores da antiga União Soviética Chamada de Escola de Tártu Moscou. Essa corrente ETM abrange um legado de discussões que se desdobra sobre aspectos sociais, filosóficos e tecnológicos que de alguma forma têm influência sobre a produção sógnica de uma determinada cultura e dão conta de processos de significação e de comunicação de determinados grupos sociais. Os pesquisadores da Escola de Tártu entendem a cultura como linguagem. O objetivo dessa comunicação é mostrar como os conceitos básicos dessa proposta são aplicados ao objeto de análise e reflexão sobre a cultura brasileira e sul-mato-grossense do *tereré*. Os pesquisadores da Escola de Tártu entendem a cultura como linguagem, formas de expressão que vão além da esfera social e estão na cultura abarcando todos os aspectos da vida. São fenômenos que conformam a cultura, por isso os russos se puseram a entender como se manifestam, como produzem significado no cotidiano. Nas reflexões desse *paper* os estudos por nós desenvolvidos baseados na ETM sustentam a análise de que o fenômeno do chá gelado – *tereré* – como comunicação da cultura se manifesta nas mais diversas representações dos grupos sociais, aqui no caso, nos grupos sociais mestiços da cultura sul-mato-grossense.

1. O *tereré* com texto de cultura e recorte de lugar

O mundo inteiro é uma ficção. A chamada “aldeia global” não existe.

É apenas uma construção. Eu sempre desconfio de tudo o que é apresentado como sendo global, pois falta sentido a esse conceito.

Meu ponto de partida são os valores. Estes podem até se tornar mundiais, mas o ponto de partida é local.

Milton Santos (2008)

Tomamos como ponto de partida a citação de Milton Santos pois nosso *paper* trata da semiosfera do chá gelado, especificamente do uso cultural do *tereré* no Mato Grosso do Sul, estado do Centro Oeste brasileiro limítrofe com os *países* sul-americanos do *Paraguai* (sul e sudoeste) e *Bolívia* (oeste); além de limitar-se com cinco *estados brasileiros*: Mato Grosso (norte), Goiás e Minas (nordeste), São Paulo (leste) e Paraná (sudoeste). Fazemos, então, como afirma Hissa (2006) um recorte de mundo no interior do corpo do mundo. Do mesmo modo, fazemos uma leitura semiótica do *tereré* como texto de cultura, como recorte de lugar, de cidades, assim como recortes de território no interior do corpo do território. Ou seja, é a Semiosfera do *tereré* (o chá gelado e amargo) como mecanismo de geração de significado que está imerso no espaço cultural definido como semiosfera e suas semiosferas interiores (ou subsemiosferas), específicas e particulares.

A Semiótica da Cultura estuda os sistemas culturais em seu núcleo duro figura o conceito da semiosfera em que “os sistemas modelizantes de signos são focalizados através das relações dinâmicas entre códigos culturais responsáveis pela geração das linguagens da cultura” (MACHADO, p. 15, 2007). E não menos importante, temos o conceito de modelização que está relacionado ao processo de semiose, no qual uma linguagem ressignifica um modelo.

Podemos afirmar então que estudar a semiosfera é investigar o fenômeno da semiose cultural, ou seja,

(...) assim como biosfera designa a esfera de vida do planeta (...) a semiosfera designa o espaço cultural habitado pelos signos. Fora dele, no entender de Lótman, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. Nesse sentido, semiosfera é o conceito que se constituiu para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas (...). (MACHADO, 2007, p. 16).

A Semiótica da Cultura introduz uma nova concepção de “texto” no campo do conhecimento científico, no viés proposto por Lótman (1978) – ao se pensar o texto, como sendo constituído por inúmeros subtextos e em permanente diálogo com vários outros –

melhor seria falar de um “hibridismo”, como designação de uma constituição multivocal e complexa, avessa ao monolinguismo⁶⁷.

Nessa composição híbrida, a noção de texto é repleta de diferentes extratos de significação fazendo com que a demanda da referencialidade seja mediada por distintos níveis textuais, pois um texto convida sempre a participação de um outro texto, formando intersecções de séries textuais que constroem o dialogismo de (inter/intra) textos. Aliás, a multivocalidade, como um traço capital do texto é, talvez, o aspecto que mais distingue o enfoque da Semiótica da Cultura e que a diferencia das demais disciplinas. Tal distinção de abordagens pode ser apreendida na exposição que Lótman (1998) faz sobre as três funções do texto. São elas: 1) função comunicativa; e 2) função geradora de sentidos; 3) função mnemônica. Na função comunicativa, o trabalho da linguagem estaria na transmissão da mensagem que o emissor tencionou passar ao receptor. E toda transformação da mensagem, no texto, é então considerada como um ruído, uma desfiguração, um resultado de um mau trabalho do sistema.

Conceito que reconhece a importância de que “...a estrutura ótima da linguagem está representada pelas linguagens artificiais e as metalinguagens, porque somente elas garantem a integridade absoluta do sentido inicial.” (LOTMAN, 1998, p. 86-87).

O texto cumpre também a função de gerador de sentidos. Nesse caso, ele é heterogêneo e heteroestrutural, constituído como a manifestação de diversas linguagens. Por isso, como adverte Lotman, “a esta função podemos chamá-la de criadora. E se, no primeiro caso, toda mudança de sentido no processo de transmissão é um erro e uma desfiguração, no segundo ela se converte em um mecanismo de geração de novos sentidos” (LOTMAN, 1998, p. 88). Dessa maneira, o texto como função criadora tem o ruído, enquanto decorrência das complexas relações inerentes ao poliglotismo interno do texto, tornando-se responsável pela criação de novos sentidos.

A terceira função do texto está ligada à memória da cultura. O pensador russo afirma que poderíamos comparar o texto a uma semente, capaz de conservar e reproduzir a lembrança de estruturas anteriores. Nessa acepção constata-se no texto uma tendência à simbolização e a sua conversão em símbolos integrais e autônomos de sua conjuntura cultural. Assim, na expressão do autor,

⁶⁷A partir de um sistema modelizante primário, realizado prioritariamente pela língua natural, Lótman desenvolve uma série de fundamentos que funcionam em sistemas não-verbais da cultura, denominados sistemas modelizantes secundários. Em *A Estrutura do Texto Artístico* (1978), Lótman descreve a arte como sistema semiótico complexo e o fazer artístico como construção de textos imbricados, possuidores de estrutura, expressão e limites próprios. LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Editorial Estampa: Lisboa: 1978

o símbolo separado atua como um texto separado que se transporta livremente no campo cronológico da cultura e que cada vez mais se correlaciona de uma maneira complexa com os cortes sincrônicos da cultura, mas também na diacronia desta” (LOTMAN, 1998, p. 89).⁶⁸

Assevera, ainda Lotman, quanto aos textos artísticos

...a última instância dos textos artísticos está orientada a aumentar a unidade interna e a clausura imanente dos mesmos, a sublinhar a importância dos textos e, por outro lado, a incrementar a heterogeneidade, a contraditoriedade semiótica interna da obra, o desenvolvimento de subtextos internos estruturalmente contrastantes, que tendem a uma autonomia cada vez maior. (LOTMAN, 1998, p. 79).

Da complexificação do texto artístico – entendida ainda na capacidade dele se relacionar com outros textos da cultura – decorre o seu caráter gestacional, dinâmico e mnemônico, sendo assim é a “memória não hereditária, que garante o mecanismo de transmissão e conservação” (MACHADO, 2003, p. 38).

Em *A Estrutura do Texto Artístico* (1978), Lotman nos informa que um texto pode ser caracterizado por possuir: a) expressão (ou conteúdo) – o que compõe internamente o sistema textual, dando-lhe encarnação material; b) delimitação (ou fronteiras) - limites que circunscrevem o texto, criando oposições com outros textos cujos signos não entram no seu conjunto, e c) estrutura (ou forma) - uma organização (gramática) interna que o transforma, ao nível sintagmático, num todo estrutural.

Desta forma, a compreensão do funcionamento de todos esses elementos que constituem a organização do texto, no sentido que lhe confere a Semiótica da Cultura, é imprescindível para que possamos entender, a obra, em análise, como um texto que deve ser pensado como uma referência que transgride o limiar da fronteira viabilizando o rompimento, para além dos limites. Pois como afirma Lótman:

Os textos tendem à simbolização e se convertem em símbolos integrais. Os símbolos adquirem uma grande autonomia de seu contexto cultural e funcionam não somente no corte sincrônico da cultura, mas também na diacronia desta” (1996, p.89).

Enquanto Jakobson delinea a abordagem semiótica da comunicação, a proposta de Lotman avança rumo a uma Semiótica da Cultura em que a comunicação é, sobretudo, tarefa

⁶⁸De acordo com Lotman, existem ainda três outros momentos: 1) o texto constitui-se como tal com a conversão do enunciado em uma forma ritualizada, codificada também mediante alguma linguagem secundária. 2) ocorre a criação de um texto de segunda ordem, o qual encerra subtextos em linguagens e semioses diversas, dispostos no mesmo nível hierárquico; o que acarreta o conseqüente surgimento de recodificações complexas, de uma multivocalidade textual. 3) aparecem os textos artísticos como textos também multivocais, mas acrescidos de uma unidade complementar, na medida em que os vários subtextos são (re)expostos na linguagem de uma arte dada – gestos, cores, formas e palavras são traduzidos, por exemplo, para a linguagem da dança (LOTMAN, 1996)

de encontro entre diferentes códigos, linguagens, sistemas culturais. Afinal, é a cultura o espaço privilegiado da produção de signos “fora do qual nem a comunicação nem a semiose são possíveis” (LÓTMAN, 1996, p. 24).

Por sua vez, o conceito de semiosfera - que acompanha a maturidade do pensamento semiótico russo, fundamentado na teoria da biosfera do químico V.I. Vernádski e do dialogismo de M. Bakhtin -, foi formulado por Lótman, para exprimir a cultura como um organismo que não separa aspectos biológicos de aspectos culturais. Lótman (1996) criou o termo semiosfera, por analogia ao termo biosfera, para designar o funcionamento dos sistemas de significações de diversos tipos e níveis de organização. Trata-se de um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações. É impossível haver semiose fora da semiosfera. O conceito de semiosfera corresponde portanto, a conexão de sistemas e geração de novos textos. Trata-se de um espaço que possibilita a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações, funcionando como um conjunto de diferentes textos e linguagens.

A semiosfera é, portanto, “o espaço que possibilita a realização de processos comunicativos e a produção de novas informações, funcionando como um conjunto de diferentes textos e linguagens” (PÍCOLO, 2010, p. 6). Além de propor a percepção das relações entre sistemas sógnicos, a semiosfera norteia a reflexão a respeito da imprevisibilidade das conexões entre os diversos sistemas de signos compartilhados ou em permanente interação que podem se aproximar ou se distanciar em um dado espaço cultural:

A ideia de que os encontros culturais são dialógicos e geradores de renovação dos sistemas de signos foi a principal responsável pelo questionamento que levou Iúri Lótman a investigar as relações entre sistemas de signos no espaço da semiosfera (...). Lótman investiu na compreensão da dinâmica de encontros culturais no sentido de explicitar como duas culturas se encontram, que tipo de diálogo elas travam entre si e como elas criam experiências capazes de reconfigurar o campo de forças culturais. (MACHADO, 2007, p. 16).

A Semiosfera do *tereré* compreende o estado do Mato Grosso do Sul, um estado exuberante, abundante não só em recursos naturais, mas também de uma de rica e estratificada cultura que traduz-se em significativas produções artísticas (música, dança, literatura, teatro, pintura, escultura, cinema, enfim, produções culturais de um modo geral), talvez resultante da nossa herança ibérica e das inter-relações culturais com países vizinhos da América Latina. Somos parte de um Brasil que já foi Paraguai, herdeiros de costumes e tradições de povos indígenas e de desbravadores que escolheram viver nesta região. Como observa a crítica cultural Léa Masina, ao abordar esta região em particular: “[...] trata-se de

uma região muito semelhante a nossa [Sul do Brasil] por sua condição de fronteira viva, lindeira com um país de cultura tradicional espanhola como é o Paraguai. Uma cultura que se forma, portanto, à sombra da história local” (MASINA, 2009, p. 10). Compreende também o Paraguai, país limítrofe com o Mato Grosso do Sul, locus em que o uso do *tereré* é tradicional.

A erva-mate, antes da chegada dos espanhóis ao território que hoje compreende o Paraguai, era um produto da comensalidade indígena, especialmente dos Guaraní. As folhas da *ilexparaguariensis* eram mastigadas ou sorvidas com água, além de serem aspiradas sob a forma de pó em rituais. As propriedades reparadoras e alimentícias da erva eram, portanto, do conhecimento e utilização dos indígenas (AMABLE; DOHMANN; ROJAS, 2012). Ao longo do tempo, o mate se tornou a bebida predileta dentro e fora das áreas de influências dos missionários jesuítas.

A importância do consumo da erva-mate para a história do antigo Sul de Mato Grosso, deve-se também ao papel econômico que o vegetal teve de fins do século XIX a meados da primeira metade do século XX. A importância econômica e política da erva-mate, o ouro verde de Mato Grosso, ou melhor, da Cia. Mate Laranjeira foi tamanha que nas primeiras décadas do século passado a empresa chegou a ter como área de influência aproximadamente cinco milhões de hectares de terras empregando milhares de funcionários, a maior parte paraguaios e indígenas, especialmente os Guaraní (ARRUDA, 1997, p. 17).

Entendendo que os encontros culturais desenham movimentos que estão na base de toda cultura, afirmamos que o *tereré* ilustra o dinamismo que está na base dos sistemas culturais sul-mato-grossenses e que pode ser compreendido como manifestação da linguagem deste estado pois se constitui como sistemas de signos que, mesmo marcados pela diversidade, apresentam-se inter-relacionados num mesmo espaço cultural, estabelecem entre si diferentes diálogos, e o que seria visto como choque cultural e transforma-se em um encontro gerador de novos signos.

Nesse sentido o *tereré* é visto como um processo da cultura, como texto que transmite informação, gera sentidos e ainda funciona como memória de cultura, ou seja não é apenas um produto da mesma, ou como afirma Lótmán:

(...) el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como um complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. (LÓTMAN, 2003, p. 5).

O *locus* do qual partimos, e citamos na epígrafe, é um lugar de trânsitos, lugar onde “assim como se atravessa a rua, se atravessa a linguagem a as culturas”, somos sujeitos impregnados por esse trânsito, por essa mobilidade cultural somos frutos de uma cultura retalhosa, mosaica, em constante movimento ou com o afirma Hissa (2009) feitos de retina e de história. Nesses termos, por sua vez, o corpo do sujeito são os olhos do sujeito. “O corpo do mundo é feito do sujeito que interpreta e experimenta o mundo. O corpo do mundo é feito de corpos de mundo, que sentem, percebem, pensam. O pensamento, contudo, é bipartido”. É admirável nosso mundo retalhado sul-mato-grossense sempre refrescado pelo *tereré*.

2. Tereré como fenômeno cultural

A novidade é que o Brasil
não é só litoral,
é muito mais, é muito mais
que qualquer zona sul. [...]”

(Milton Nascimento/Fernando Brant, *Notícias do Brasil*, 1981)

Chá, ou Tea, o *tereré* então é um fenômeno cultural, situado no íntimo de uma sociedade onde as informações são trocadas. Para que esse fenômeno torne-se portador de um determinado significado, deve fazer parte de um outro sistema, a fim de estabelecer relações com outros signos e não-signos. Ou seja o chá, ou o processo de beber o chá envolve relacionamentos com outros sistemas como *Kimena* (gestos especiais encontrados em todas as situações de etiqueta, digamos, saudações, despedidas, tapinhas, beijos, etc). Portanto podemos afirmar que na estrutura do chá há ações processuais de sinais que envolve um ativo e contínuo fluxo semiótico, ou seja:

Representa, portanto, um chá de semiose. Como é o caso com os outros sistemas semióticos, este fluxo é também heterogêneo. A semiose do chá não é uma ação de um sinal, mas o tempo todo envolve uma multiplicidade de sinais. Um sistema semiótico deve apresentar uma estrutura mais complexa do que as existentes em um único sinal. Os sinais são sempre parte de um sistema maior e são sempre acompanhados por outros sinais. Em Lotman tradição semiótica, que o sistema de maior pode ser chamado *de texto* (KULL, 2002, p. 329. Tradução nossa).

Trata-se, portanto, de um fenômeno cultural localizado no centro de uma coletividade em que informações são trocadas. Assim, é notável que o *tereré* implica relações com outros signos, signos-objeto, signos icônicos e signos linguísticos. Na sua estrutura existem ações e processos de signos o que implica em ativo fluxo semiótico, diverso e contínuo:

Na semiosfera, o grau de organização da cultura está na passagem da organização interna para a desorganização externa, da ordem para o

caos, daí podemos chamá-la de "contínuo semiótico". A simetria especular é a própria ideia da semiosfera como intercâmbio dialógico; é um dos princípios estruturais de organização interna do dispositivo gerador de sentido; nela aparece o fenômeno do duplo, da intratextualidade e um dos mais complexos processos informacionais, o dialogismo, fundamento de todo o processo gerador de sentido. (CHACAROSQUI-TORCHI, 2008, p. 113).

Fica claro que o *tereré* supõe uma semiose que a todo tempo envolve muitos outros signos que são sempre parte de um sistema maior e sempre estão acompanhados por outros signos e que segundo Lótmann (2003) esse sistema maior pode ser chamado de texto, ou seja

El texto abarca tanto el discurso verbal como todas las producciones semióticas, llegando a plantear la cultura como um ‘macro-texto’, una semiosfera; donde se producen múltiples movimientos y diversos fenómenos complejos (HERRERA, 2009/2010, p. 2).

A história do *tereré* — e o espaço cultural no qual se encontra inserido —, deixa claro que se trata não somente de uma bebida, ao contrário, é uma produção cultural antiga que remonta ao período colonial e é apreendido a partir do universo das relações sócio-históricas.

3. Essa erva boa de beber

Essa erva boa de beber
xica na xicara se chama chá
No sul é chimarrão
e por aqui é *tereré*...
é *tereré*....
(Emmanuel Marinho)

O *tereré* transcendeu e transcende fronteiras e sua representação cultural se desenvolveu de maneiras distintas com o passar do tempo e à medida que se adaptou de uma sociedade para outra. O *tereré*, ou *mate* é servido usando um bombilho (canudo para chupar a infusão).

Diferentemente do *mate* quente (chimarrão), no *tereré* a erva pode ser colocada em um vidro (que tem mais capacidade volumétrica do que o “porongo”, o recipiente tradicional para *mate*). No Paraguai e no Mato Grosso do Sul, o recipiente para o *tereré* chama-se *guampa* e é, geralmente, feito de chifre de boi e por vezes adornado com prata ou outro metal.

Trata-se, portanto, de um fenômeno cultural localizado no centro de uma coletividade em que informações são trocadas. Assim, é notável que o *tereré* implica relações com outros signos, signos-objeto, signos icônicos e signos linguísticos e performáticos. Na sua estrutura

existem ações e processos de signos o que implica em ativo fluxo semiótico, diverso e contínuo

O marco de fronteira assume as funções de limite já que representa a linha-limite, de piquetes a cumprir propósitos de delimitação do território no campo aberto da planície. No entanto, o marco, o piquete ou a linha divisória tendem a ser envolvidos pelas vagueações da fronteira que, por natureza, é contato, zona de potencial litúgio, transição que esgarça limites. Por tais razões, os limites, fixos, procuram preservar o seu ativo e permanente exercício de vigília. Tal exercício, contudo, deseja a ocupação da fronteira, espaço de vagueações a ser protegido (HISSA, 2009, p. 67)

Na sequência, mostramos fotogramas de uma cena do Filme *Caramujo-flor* de Joel Pizzini (curta metragem de 1989), em que o cineasta nos brinda com uma cena que é um flagrante da cultura do Mato Grosso do Sul, em que as pessoas se reúnem em rodas para tomar o *tereré*. Mesmo durante o serviço, os trabalhadores fazem pausas para tomar o mate gelado e se refrescarem. É uma bebida que raramente se toma desacompanhado. TERERÉ (as denominações indígenas para a erva-mate são *caá*, *caá-caati*, *caá-emi*, *caá-ete*, *caá-meriduvi* e *caá-ti*.) é a bebida mais tradicional e popular do Paraguai, em conjunto com o mate que também é servido na zona do Rio da Prata (Argentina, Uruguai e no sul do Brasil, estado do Rio Grande do Sul, com o nome de chimarrão). O mate⁶⁹ é ligeiramente torrado e deixado em repouso durante oito meses em local seco para só então ser consumido com água fria. O recipiente usado para se colocar a erva é a guampa, um chifre cortado ao meio preparado para ser utilizado como um copo. A bomba é o instrumento por onde o mate será sugado e geralmente é usada a de tubo chato, que se adapta melhor ao bocal da guampa (podendo ser substituída pela de tubo redondo do chimarrão)⁷⁰. “Enquanto roda o *tereré*, as pessoas trocam experiências, contam causos e histórias de assombração, falam de caçadas e pescarias, compartilham experiências” (FERNANDES’ 2002, p.22)⁷¹.

Assim, não há lugar mais favorável à manifestação da cultura popular, paraguaia, sul-mato-grossense e pantaneira. O cineasta lança suas lentes sobre a guampa de *tereré* para

⁶⁹A Erva-Mate ou *Ylex paraguariensis* é uma planta nativa da região do Paraguai e é a única erva medicinal que leva o nome do Paraguai. É originária da região Oriental do Paraguai de ambos os lados da Serra del Amambay e Maracajú, em Iso departamentos de Itapúa, San Pedro, Guairá, Amambay e Alto Paraná. Quem se recorda dos livros de história, poderá ainda lembrar-se da fazenda Santa Virgínia, Cia Mate Laranjeira. Inclusive a malha ferroviária desemboca em Ponta-Porã, onde era feito a colheita da erva. Pólo de desenvolvimento da época. É substancialmente regional da herança Tupi-Guarani, já que eles a utilizavam em forma de chá e logo depois da conquista e da colonização, os jesuítas generalizaram seu cultivo nos seus redutos, arraigando assim as tradições e costumes do nosso povo. É 100% natural, produz-se em forma totalmente ecológica, a Erva-mate não recebe nenhum tratamento químico em nenhuma de suas fases de produção e processamento. Atua como estimulante natural por seu conteúdo de mateína; não produz hálito, e é a mais saudável das bebidas. Fonte: <<http://www.tererere.com.py>>, acessado 11/09/2014

⁷⁰Maiores informações podem ser adquiridas no site <<http://www.clubedoterere.com.br>>.

⁷¹C.f. FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Unesp, 2002.

depois focalizar uma roda de pessoas nativas do pantanal declamando poemetos de Barros, inspirados na literatura oral pantaneira. Importante lembrar que no decorrer da GEC (Gramática expositiva do Chão, Livro de Manoel de Barros publicado em 1990, o poeta em nenhum momento, faz referência ou utiliza a palavra *tereré* ou algum sinônimo. Assim a cena avulta seu significado de transmutação da cultura pantaneira em que Barros inspira muitos de seu poemas. A cena ganha a novidade do balançar da câmera, num processo de aproximação e distanciamento, que nos transporta para o lúdico balançar das brincadeiras nos balanços infantis.



Fotograma 1Cor



Fotograma 2; Cor



Fotograma 3; Cor



Fotograma 4; Cor

Por termos essa característica, por si só mestiça, analisamos a representatividade do costume cultural local de tomar chá gelado, o *tereré*, como texto de cultura mestiço. Sabemos que para Lótman (2003), natureza e cultura são sistemas que se implicam mutuamente. A semiótica da cultura “atende à necessidade crescente de conhecer linguagens produzidas pelos diferentes sistemas culturais e como elas produzem significações” (MACHADO, 2007, p. 19).

Considerações em processo de travessia

“O sertão está em toda parte
(...) travessia – do sertão – a toda travessia”(Guimarães Rosa).

Cabe dizer que para além da importância econômica, política, que a erva-mate teve na história do atual MS, permaneceu as diversas influências dos elementos paraguaio e indígena para a formação cultural, identitária dos sul-mato-grossenses. O costume de tomar o *tereré* é uma dessas “marcas”, registrado de forma fenomenal como texto dramático e cultural por Paulo Correa de Oliveira, um dos grandes dramaturgos do estado em seu texto: *Mate e vida Tereré*.

O Mato Grosso do Sul possui 724 quilômetros de fronteira seca com o Paraguai e com a Bolívia, o que certamente facilita o intercâmbio de pessoas, ideias e afazeres entre os povos. Ao todo são 44 municípios sul-mato-grossenses que integram a chamada faixa de fronteira. *Mate e vida Tereré* conta a história dessa bebida que caracteriza pessoas, um determinado grupo, e um espaço, ou seja uma semiosfera cultural específica.

Uma bebida que, juntamente com a erva-mate, atravessou e deixou marcas na história (econômica, política, social) do antigo Sul de Mato Grosso, atual Mato Grosso do Sul. Num texto cultural os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois “o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo” (HATOUM, 1989, p.11)⁷² Ou como afirma Lótmán, ao discutir “O problema do ator no cinema”, a imagem do ator muito mais do que no teatro e nas artes figurativas “é semiótica, isto é, carregada de significações secundárias: ela aparece perante nós como um signo ou como uma cadeia de signos de um sistema complexo de sentidos complementares”. (1978, p.151). Ainda segundo o ponto de vista de Lótmán, a natureza do ator em um filme é dupla, pois ele é ao mesmo tempo interprete de seu papel e um certo mito cinematográfico. Ou seja “a significação de uma personagem no cinema compõe-se da relação (de concordância, conflito, luta e distanciamento) entre estas duas organizações semânticas distintas”. (1978, p.157).

A obra de arte, ou o texto, no caso mestiça (o), não responde a uma intenção de significação do artista, ou do leitor, mas abre-se a todas as interpretações possíveis. Por isto nossa leitura é uma das possibilidades de análise, em processo de travessia, colhida no fulgor de uma visão inicial de Semiótica da Cultura, que permanece disponível e atenta ao outro, através de lógicas singulares, de realização e variação, flutuantes e mestiças, que se inscrevem nos modos de organização do pensamento e da leitura.

⁷² HATOUM, Miltom. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Referências

- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca. **Por um cinema de poesia mestiço**: o filme “Caramujo-flor” de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, 2008. Tese(Doutorado)- Pontifícia Universidade de São Paulo, 2008.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Unesp, 2002.
- HATOUM, Miltom. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- HERRERA, Eduardo Chávez. *Esbozo de la semiosfera del té*. Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura . Nº 14-15 (2009/2010). ISSN 1696-7356. Disponível em <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre14-16/pdf/chavez.pdf>> Acesso em 19 de agosto de 2014.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana, CORGOSINHO, Rosana Rios. *Recortes de lugar. Geografias*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 7-21, jan.-jun. 2006.
- LOTMAN, Iuri e Boris USPENSKI. “Sobre o mecanismo Semiótico da Cultura”.Em *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- LOTMAN, Iuri *La Semiosfera I*. Trad. De Desidério Navarro. Madri: Ediciones Catedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera II*. Trad. De Desidério Navarro Madrid: Cátedra, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera III*. Trad. De Desidério Navarro Madrid: Madrid: Cátedra, 2000.
- LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Editorial Estampa: Lisboa: 1978
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2003.
- MACHADO, Irene (org). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- PÍCOLO, Sandra Regina. Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração do conto “O Enfermeiro”, de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Arte. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2010.
- PIZZINI, Joel. *Caramujo-Flor* (Curta metragem), cor. São Paulo: Pólo Cinematográfica, 1988.
- RIBEIRO, MTF., and MILANI, CRS., orgs. Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. 312 p. ISBN 978-85-232-0560-7. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp, 2005.

Kull, Kalevi (2002). "Um sinal não está vivo - um texto é". Em *sinal de Sistemas Studie* 30,1 s, p. 327-336. *Théophile Le Guide* (2002). França. Le Palais des Thés.

SOMOS DIVERSOS, MAS AGORA SOMOS UM SÓ: A IDENTIDADE BRASILEIRA EM FOCO NA COPA DO MUNDO FIFA 2014.

Claudemir Sousa - UFPB
Claudemir201089@hotmail.com

Maria Regina Baracuhy - UFPB
mrbaracuhy@hotmail.com

Introdução

As reflexões sobre identidade na sociedade contemporânea se tornaram uma constante em vários campos do saber. Hall (2006) a destaca como um processo inacabado que resulta de transformações histórico-sociais próprias à vida cotidiana. No final do século XIX o sujeito foi reconhecido como descentrado, em contraposição à visão cartesiana do sujeito pleno, afirma Hall (2006, p. 34). Desde então, há uma permanente (re) constituição das identidades, que, por sua vez, está relacionada a um jogo de poderes.

Interessa-nos, aqui, compreender como se forma o discurso da identidade brasileira e compreender a sua emergência como acontecimento pela mídia em uma (1) propaganda de divulgação da Copa do Mundo da FIFA de 2014, veiculada pela Globo no período de junho a julho do corrente ano. Para a análise do *corpus*, constituído do videoclipe, do qual se retirou a música e o enunciado que a intitula, utilizaremos os princípios teóricos da Análise do Discurso (AD), além de autores que são referência nos Estudos Culturais, como Hall (2006) e Bauman (2005), entre outros.

A referência a Foucault (2001) será no sentido de analisar quais os mecanismos de poder que controlam a forma de circulação do discurso da identidade brasileira como singular, levando em conta as condições de sua produção. A noção de identidade será tomada conforme a proposta de Michel Foucault (1995), concebida como uma construção discursiva que ocorre permeada por uma rede de poderes, e que tem uma historicidade, pois muda de acordo com as diferentes épocas e sociedades.

Discutir identidade mostra-se relevante para a compreensão da complexidade das relações sociais, pois diariamente somos afetados pela linguagem e é importante que paremos para refletir nossas trocas de informações. No caso específico da identidade brasileira, os acontecimentos que irrompem no campo da política, do futebol ou das festas

têm repercussão no espaço da mídia, e muitas vezes acabam por afetar as certezas que temos do Brasil enquanto nação única, pois sua diversidade acaba se tornando cada vez mais evidente, instaurando momentos de crise, cujo maior exemplo nos últimos anos foram as manifestações de junho de 2013.

Nossa hipótese é que a ideia de uma identidade brasileira singular, no momento da Copa, é agenciada pela mídia porque muitas pessoas estão insatisfeitas com as questões políticas que afetam o país, e, com a vinda de turista para o Brasil, o futebol é uma forma de unificar o povo, possibilitando que o país tenha uma imagem adequada para receber turistas e fazê-los se sentirem seguros.

1. AD : (Re)pensando sua história

A Análise do Discurso é uma disciplina em constante reflexão em torno de sua própria história, métodos e princípios teóricos. Para Gregolin (2004, p. 12), a compreensão do campo dos estudos da linguagem requer que nos desloquemos ao final dos anos 1950, quando a aventura estruturalista reuniu diferentes personagens, como Barthes, Althusser, Lacan e Foucault. A autora ressalta que o Estruturalismo era um movimento composto por diferentes abordagens, que tinham em comum um compromisso na crítica ao projeto fenomenológico, ao Existencialismo e ao sujeito como fonte do sentido.

É na tendência especulativa desse movimento, segundo a classificação de Pavel (1988) mobilizada por Gregolin (2004), que se situam os fundadores da AD, que, cada um ao seu modo, problematizaram o corte saussureano entre língua e fala, historicizaram as estruturas, fazendo retornar aos estudos da linguagem o sujeito e a história. Da articulação entre Sujeito, língua e história, resulta o objeto discurso.

É nesse quadro que surge a Análise do Discurso. Maltby (1997, p. 15) situa sua fundação enquanto disciplina como uma dupla fundação por Jean Dubois e Michel Pêcheux, na conjuntura teórico-político dos anos de 1968/1970. Embora trabalhassem em locais diferentes, Pêcheux e Dubois tinham preocupações semelhantes com o Marxismo e com a política. Maltby (1997, p. 18) afirma que havia uma militância política nos trabalhos de ambos. O discurso político é o objeto essencial desse primeiro momento da AD.

Após 1970, a história da AD foi de reconfigurações, ao mesmo tempo em que se criou uma vulgata da análise do discurso francesa, a qual se espalhou por vários países, após a virada da conjuntura teórico-política de 1975, recompondo-se devido às divergências iniciais. Os anos de 1980 conheceram muitas transformações na AD. Gregolin (2004) diz que nesse período o grupo em torno de Pêcheux mudou os rumos de seus trabalhos, aproximando-se de historiadores da Nova História, que impuseram a presença de Foucault.

Além disso, muitas transformações possibilitaram que mudanças se refletissem nos textos do próprio Pêcheux, como as transformações políticas do Partido Comunista Francês, a crise do Marxismo, a fragmentação das esquerdas, a morte de Althusser, as revoluções audiovisuais, as transformações econômicas, a globalização e as novas relações de trabalho. Tudo isso fez com que o projeto epistemológico da AD fosse desconstruído, o que pode ser visto em texto dos anos 1983/84, como em “Discurso: estrutura ou acontecimento”, e também no texto “A Análise do discurso: três épocas”, de 1983, no qual Pêcheux (1990) apresenta as características teóricas e metodológicas que marcaram cada uma dessas três épocas dos seus trabalhos.

Gregolin (2004) acrescenta que a aproximação de Pêcheux com Jacqueline Authier-Revuz também possibilitou redirecionamentos no seu pensamento. Um exemplo disso é o primado da heterogeneidade das formações discursivas, que não mais terão um exterior ideológico. Busca-se agora a dispersão de lugares enunciativos do sujeito. Courtine (2009) também terá um papel primordial nesta transformação ao incorporar os pressupostos de Foucault à AD, como a ideia de Formação Discursiva e Memória Discursiva. O autor mostra que “uma FD é sempre assombrada pelo seu antagonismo” (GREGOLIN, 2004, p. 174).

Foucault não fica indiferente a essas mudanças. Em uma entrevista chamada “O sujeito e o poder”, concedida a Dreyfus e Rabinow (2001), ele esclarece que seu objeto de estudo não foi o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de suas análises. Foi criar uma história dos modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos. Mas todas essas transformações e rupturas são interrompidas nos anos de 1983/84, com as mortes de Pêcheux e Foucault.

1.1. Descrição e interpretação: um batimento

Em 1983 Pêcheux empreende, em “Discurso: estrutura ou acontecimento”, uma grande revisão em torno dos dispositivos teóricos e analíticos da AD, fazendo uma análise em que descrição e interpretação se dão em um batimento. Sua reflexão será feita a partir do entrecruzamento do acontecimento discursivo, da estrutura e da tensão entre descrição e interpretação na análise do discurso.

Ao refletir acerca do discurso como estrutura e acontecimento, Pêcheux (2006, p. 16) analisa o enunciado “On a gagné”, situando o momento de sua circulação “no dia 10 de maio de 1981, às 20 horas” e mostrando o trabalho da memória e da atualidade sobre tal acontecimento, a partir da espetacularização da mídia francesa em torno da imagem de François Mitterrand, futuro presidente da França. Pêcheux (2006, p. 21) mostra que esse enunciado “pegou” entre os cidadãos que comemoravam a vitória, tendo um eco sobre o

acontecimento da eleição. Ele vai mostrar que esse acontecimento ganha repercussão global e remete a um conteúdo que é ao mesmo tempo transparente e opaco.

Esse jogo da transparência e da opacidade se dá pelas retomadas e deslocamentos do acontecimento, pois vários enunciados sobre a eleição do presidente vão circular, mas, embora eles remetam ao mesmo fato, não possuem a mesma significação. Esse enunciado constituindo uma retomada no campo da política de um grito típico das torcidas esportivas, e, segundo Pêcheux (2006, p. 22), no domínio do esporte é logicamente estabilizado, pois não se perguntaria quem ganhou já que há recursos lógicos que mostram isso. Já quando se trata da política, é opaco, pois o apagamento do agente e a ausência de um complemento verbal que possibilite dizer o que se ganha, permitem associá-lo a vários outros enunciados.

Quanto à relação entre descrição e interpretação, Pêcheux (2006, p. 44) diz que interpretar é constituir relações com o sentido nas diferentes linguagens, daí se falar em gestos de interpretação. Há na AD dois gestos de interpretação: o do analista e o do sujeito do discurso. Para que seja possível o trabalho com as materialidades discursivas do cotidiano, é necessário dar primado aos gestos de descrição das materialidades. Mas uma descrição que se torne indiscernível de interpretar (PÊCHEUX, 2006, p. 50). Disso decorre, conforme o autor, que toda descrição está exposta ao equívoco da língua, pois todo enunciado é suscetível de se torna outro, e também se apresenta como uma série de pontos de deriva possíveis, oferecendo possibilidades para a interpretação. É nesse espaço que a análise deve trabalhar. Assim,

o problema principal é determinar nas práticas de análise do discurso o lugar e o momento da interpretação, em relação aos da descrição: dizer que não se trata de duas fases sucessivas, mas de uma alternância ou um batimento, não implica que a descrição e a interpretação sejam condenadas a se entremisturar no indiscernível. (PÊCHEUX, 2006, p. 54).

Para Pêcheux (2006, p. 56), a noção de Formação Discursiva apresentava uma concepção estrutural da discursividade e corria o risco de apagar o acontecimento. Ele reconhece que o discurso é dependente da rede de memória e das condições que lhe possibilitam irromper, mas constata que, ao surgir, ele reconfigura essa rede, deslocando as redes de memória às quais se filia. Assim, para compreender o enunciado, é necessário ligá-lo ao acontecimento no qual irrompe e correlacioná-lo a uma série.

2. AD, Mídia e estudos culturais: um casamento possível

Sabe-se que a Análise do Discurso é um campo epistemológico de entremeio. Sua configuração ocorreu ao longo de diferentes momentos teóricos e políticos, e ainda está em plena reconfiguração, refletindo as mudanças no mundo social. Dada a multiplicidade de

campos dos saberes com os quais dialoga, a AD oferece infinitas possibilidades para análises de discursos que circulam sob diversas materialidades, como a fílmica, e cada vez mais novas bases epistemológicas têm se agregado aos estudos do discurso, principalmente os estudos sobre os efeitos de sentido da linguagem sincrética da mídia.

Para Gregolin, (2007), a análise do texto não-verbal atrelado ao texto verbal abre perspectivas de estudos profícuos em AD, visto que estamos vivenciando um momento em que a sociedade se mostra mais midiática a cada dia, e sua linguagem é essencialmente imagética. Por isso, conforme a autora, “os campos da AD e dos estudos da mídia podem estabelecer um diálogo extremamente rico, a fim de entender o papel dos discursos na produção das identidades sociais” (GREGOLIN, 2007, p. 13).

Nos Estudos Culturais, a identidade é pensada como uma construção discursiva, que se instaura em um dado momento histórico, fruto das relações sociais, definida em oposições. Segundo Bauman (2005), na sociedade contemporânea não é bom para o sujeito se ater a uma identidade fixa. Cada vez mais se busca a testar novas identidades. Gregolin (2007, p. 24) afirma que “nosso mundo fluido exige que as identidades não sejam permanentes. Por isso, não podemos culpar a mídia de produzir a fluidez”. Se as identidades são múltiplas, isso é uma característica do próprio sujeito da pós-modernidade, sempre inconformado com o que não se modifica.

Mas em tempos de Copa o que se busca evidenciar não é a diversidade cultural do brasileiro, mas a sua unicidade, ou antes, uma unidade que se dá pela diversidade. Somos singulares, mas plurais. Ao pensarmos a identidade, estamos pensando também o sujeito, tomado enquanto um ser de discurso produzido na dispersão, fragmentado, múltiplo, de onde resulta a ideia da diversidade, que será silenciada pela mídia ao fazer circular a ideia de uma identidade única para o brasileiro como forma de unir pessoas de diferentes partes do país nesta época, fazendo-os se esquecerem das diferenças.

Pensar o funcionamento do discurso, na proposta de Foucault (2001), é também pensar o poder. Para Foucault (2001, p. 241), o poder existe em forma de ação e é exercido de alguns sobre outros com vistas a conduzir a fazer algo. A partir dessas discussões da relação do discurso com a produção de sentidos e identidades na mídia, busca-se compreender o que significa *ser brasileiro*. Como a mídia discursiviza a ideia de uma identidade tipicamente brasileira? Que mecanismos linguísticos e quais as relações de poder se legitimam essa identidade no contexto da Copa do Mundo no Brasil? Estas são as questões que nortearão este estudo.

3. Somos plurais, mas agora somos um só.

A problemática da identidade é um tema atravessado por questões de variadas ordens, tais como: cultura, economia, relações de trabalho, língua, etc. O Brasil é um país cuja maior característica é a diversidade. Quando se pergunta a alguém o que é ser brasileiro ou por que ele/ela se considera brasileiro, é comum ouvir que a identidade do brasileiro se singulariza pela alegria, pelas festas, principalmente o carnaval, em toda sua diversidade, e até mesmo referências ao gosto musical, culinário, aos lugares de nascimento e aos símbolos nacionais, bem como às histórias do passado.

Mas, conforme Hall (2006, p. 47), embora a cultura nacional seja nossa principal fonte de identidade, essa identidade não está impressa em nossos genes. O autor afirma que “uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós” (HALL, 2006, p. 50). E esse discurso, portanto, ao produzir sentidos, produz identidades, e a identidade nacional é “uma comunidade imaginada” cujas diferenças com outras nações são construídas também na forma como as imaginamos.

O Brasil, dada a sua dimensão territorial e a sua formação histórico-social, possui regiões com diferentes tradições culturais, fazendo-se pensar que cada vez que se atravessam as fronteiras regionais, se está em outro país. Ao falar em Nordeste brasileiro, geralmente a mídia se refere a um lugar exótico, pautando-se em uma memória desta região como local da pobreza, da seca e da fome, fazendo aparecer para o restante do país de modo estigmatizado. Baracuh (2010, p. 172) afirma que, na mídia nacional,

Em se tratando da construção de identidades para o espaço nordestino, o trabalho incessante de repetição e circulação de imagens que a mídia produz, em vários gêneros discursivos, pauta-se em representações e símbolos culturais, que reiteram estereótipos e impõem maneiras de pensar e de agir.

Mas em época de Copa, em que o país e seu povo é um só, esses símbolos vão estar em evidência como uma raiz da cultura brasileira e grande atrativo turístico. Temos que pensar que o país, apesar da diversidade, é um só. Assim, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencentes à mesma e grande família nacional” (HALL, 2006, p. 59). O autor acredita que, embora atravessadas por diferenças internas, as culturas nacionais representam a diferença como unidade ou identidade, através do exercício do poder cultural, como a ideia de único povo e etnia, em referência às características partilhadas por um povo, o que não passa de um mito, pois as nações são híbridos culturais.

Silva (2000, p. 74) afirma que a identidade e a diferença são definidas, de um modo simplista, como uma positividade, um ente autônomo e independente: sou brasileiro, ele argentino. Mas não é tão simples assim falar de identidade e diferença. As identidades não se esgotam em si mesmas, pois afirmar que sou brasileiro é necessário “porque existem outros seres que não são brasileiros” (SILVA, 2000, p. 75), afinal, é porque o mundo não é homogêneo que há a necessidade de dizer o que somos.

O autor afirma que a produção de identidade se dá em dois processos: um que tenta fixar a identidade e outro que tende a desestabilizá-la. No caso da identidade nacional, afirma Silva (p. 85), é comum o apelo a mitos fundadores, sendo as identidades nacionais comunidades imaginadas, já que não há comunidades naturais. Inventam-se traços e símbolos identitários, para fazer com que as pessoas se sintam pertencentes a esses grupos.

É necessário criar laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum (SILVA, 2000, p. 85).

Fonte: imagem da internet (1).



Fonte: imagem da internet (2).



Entre os elementos que fixam essa identidade nacional estão a língua nacional, o hino, a bandeira, brasões. Os mitos fundadores são exemplos daquilo que o autor chama de essencialismos culturais. Entre eles, aqueles que remetem a um acontecimento épico, num momento crucial do passado. No que tange à identidade brasileira, os títulos conquistados em jogos mundiais ajudam a engrandecer a ideia de que somos o país do futebol.

Para o autor a identidade e a diferença são instituídas por um ato de linguagem. Ele afirma que “a identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais” (SILVA, 2000, p. 76).

No caso em análise, a propaganda da Copa FIFA 2014, da Rede Globo, é por meio da linguagem que se vai construir a ideia de identidade brasileira singular, única e homogênea. O clipe mostra artistas de diferentes estilos musicais cantando uma música cujo título é “agora somos um só”. As imagens que vão se sucedendo dão a ideia de uma multiplicidade de pessoas, de diferentes etnias, classes sociais, etc., reunidas em torno de um objetivo comum: a Copa do mundo realizada no Brasil.

O objetivo da campanha é criar um clima ufanista diante da crescente onda de crises que vinham fazendo com que muitas pessoas passassem a não quererem a realização do mundial no Brasil e fossem às ruas se manifestar contra os gastos excessivos com a Copa. Chama atenção nesse clipe um enunciado que aparece ao final: “Somos um só”. Esse enunciado ratifica o que a música diz, se ancora na ideia de pluralidade cultural brasileira, que no momento da copa deve ser contida, para que o país mais do que nunca se mostre como uma nação unida, daí a ideia de única.

Assim, esse processo implica uma operação de inclusão e exclusão: somos brasileiros, não somos apenas nordestinos ou sulistas. Na superfície linguística há elementos que nos dizem que mesmo aqueles que não querem que a Copa seja realizada, devem se sentir pertencentes a essa nação. O pronome “nós”, oculto no enunciado, mas que pode ser retomado pela desinência do verbo “somos” marca a posição de sujeito brasileiro, uma forma de unir as diferenças sociais: Independente das diferenças, (NÓS) somos UM só.

Mas esse enunciado não aparece de qualquer jeito. Ele se mostra em letras coloridas, que também não são quaisquer cores: são as cores da bandeira nacional. Um mecanismo para assegurar o sentimento de pertencimento à nação brasileira. É por meio de atos de linguagem que se estabelecem as diferenças da identidade brasileira em relação às outras identidades, com as quais não deve ser confundida. Mas há uma instabilidade na língua e fora desse sistema linguístico em que são produzidas a identidade e a diferença não podem ser compreendidas, sendo marcadas pela indeterminação e pela instabilidade (SILVA, 2000, p. 80), pois elas só existem aí nesse sistema de signos.

Abaixo apresentamos o enunciado da música “Somos um Só”, da Rede Globo para a Copa do Mundo FIFA 2014, cuja veiculação ocorreu ao longo do período que antecedeu o mundial de futebol, no mês de junho e também no período em que já estavam ocorrendo os jogos, indo até o mês de julho, quando foram encerradas as transmissões esportivas da modalidade:

□ Dessa vez é no Brasil Essa bola tá com a gente, o desafio É juntar talento lá do coração Com a força da união Fazer brilhar de novo, o campeão □ No Brasil, isso é normal Em todo canto tem um craque mundial Feito de paixão Buscando a vitória, sempre a vitória Persegue a taça e vai com raça até o final □ E a galera veste a camisa amarela E entra em campo Pra jogar junto na fé Um drible, uma esticada Toque em toque até a rede	□ Chegou a hora, agora somos um só É nossa escola De super, superação Vai que dá Brasil, hexacampeão □ Eu sei que vou Vou do jeito que eu sei De gol em gol Com direito a replay Eu sei que vou Com o coração batendo a mil É taça na raça, Brasil! □ Eu sei que vou Vou do jeito que eu sei De gol em gol Com direito a replay Eu sei que vou Com o coração batendo a mil É taça na raça, Brasil! □ É taça na raça, Brasil!

Os versos “*Com a força da união /Fazer brilhar de novo, o campeão*” apresentam-se como palavras de ordem, convocando as pessoas a se unirem, para torcer para que a seleção consiga ser campeã mais uma vez. É necessário esquecer tudo que evidencie as discordâncias internas e mostrar ao mundo um Brasil de união. Ao mesmo tempo, “*brilhar de novo*” mantém uma relação com a memória da seleção brasileira como a única pentacampeã mundial, e com o mito de que o Brasil é o país do futebol. Essa ideia é ratificada na segunda estrofe nos versos “*No Brasil, isso é normal /Em todo canto tem um craque mundial/ Buscando a vitória, sempre a vitória*”. A seleção brasileira é tida como a campeã mundial com maiores títulos e que mais tem craques, por isso todos devem acreditar que ganhar mais uma vez um mundial de futebol é possível.

O ufanismo é mais uma vez reativado no verso “*E a galera veste a camisa amarela*”. O torcedor é convidado então a não só torcer, mas a entrar em campo. Não basta que aqueles quem venham de fora nos vejam bem organizados para a Copa, é preciso que nós mesmos tenhamos essa certeza que nosso país pode ser campeão.

No verso “*Chegou a hora, agora somos um só*”, evidencia, pelo verbo “*chegou*” e pelo advérbio “*agora*”, que não fomos sempre um só. Somos um só apenas quando é conveniente: agora que o Brasil está em uma vitrine e deve passar uma boa imagem. Fora desse ufanismo pelo futebol, somos brasileiros, mas também somos nordestinos, nortistas, sulistas, brancos, pretos, pobres, ricos, e toda uma diversidade inconciliável, marcada por uma desigualdade social.

Considerações finais

A identidade é uma construção, um processo sempre em curso, mudando com o sujeito e tem a mídia como principal veículo de disseminação. Pelas análises aqui

empreendidas (em que o enunciado depende do acontecimento para que signifique, pois seu sentido não está escondido atrás das palavras, e que é um trabalho em que interpretação e descrição ocorrem em um batimento, mostrando a forma como os enunciados funcionam: sua irrupção, circulação e deslocamento) tentou-se mostrar que para se produzir um sentimento de pertencimento a uma identidade brasileira, foram mobilizados procedimentos linguísticos, deslocando antigas certezas e fabricando novas verdades sobre a identidade em foco.

Nesse processo e dentro da contingência histórica em que o ufanismo toma conta do país, os sujeitos são inseridos em uma comunidade imaginada que é a identidade nacional única (brasileira). Para isso, silencia-se a ideia da diversidade e faz-se circular a ideia de singularidade. Com isso espera-se unir pessoas de diferentes regiões, classes e tradições, superar as diferenças dentro do país, e manter todos com o sentimento de pertencimento a esta nação.

Referências

BARACUHY, Maria Regina. **Análise do Discurso e Mídia**: nas trilhas da identidade nordestina. Veredas *ON LINE*. n. 2, 2010, p. 167-177. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2010/04/artigo-131.pdf>

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FOUCAULT, M. **A ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. RABINOW, Paul. Michel Foucault. Uma Trajetória Filosófica. **Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GLOBO - **Somos um Só** (Copa do Mundo FIFA 2014); Imagens 1 e 2: Disponíveis em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2014/04/luan-santana-sandy-thiaguinho-e-mais-astros-cantam-somos-um-so.html>. Acesso em 21/07/2014

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso**: diálogos e duelos. São Carlos: ClaraLuz, 2004.

_____. **Análise do discurso e mídia**: a (re)produção de identidades, São Paulo, 2007.

_____. **Identidade**: objeto ainda não identificado? Disponível em: <http://www.estudosdalinguagem.org/seer/index.php/estudosdalinguagem/article/view/88>. 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MALDIDIER, Denise. Elementos para uma história da análise do discurso na França in ORLANDI, Eni Puccinelli (org)[ET al.]. **Gestos de Leitura**: da história no discurso. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas, SP: Pontes, 2006.

_____. A análise do discurso: três épocas (1983) *in* GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos, SP: Claraluz, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais *in* SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); Stuart Hall; Kathryn Woodward. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais.

ANÁLISE SEMIÓTICA DA PUBLICIDADE CARNAVALESCA DE PERNAMBUCO: A ONTOGÊNESE DAS CORES.

Waldelange Silva dos SANTOS
Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco - SEDUC

1. Do estudo cromático ao estudo da significação

No mundo antigo, a cor púrpura, obtida de distintas espécies de moluscos pelas civilizações da Ásia e da Grécia desde o século XV a.C., era signo da divindade. Sempre associada à realeza foi prerrogativa real até a época romana, convertendo-se, então, na cor destinada aos imperadores, tal como aconteceu com o dourado. A simbologia e a distintividade da cor púrpura eram tão fortes que pessoas comuns que usavam vestimentas ou adereços nessa cor eram consideradas conspiradoras contra o Estado, sendo rigorosamente punidas. Demócrito, Empédocles, Platão, Aristóteles, Euclides, Sêneca, Plínio, Ptolomeu, Pitágoras e Plotino, entre outros, foram os responsáveis pela inauguração dessas investigações no mundo antigo.

Segundo Areal (1995, p.38), “A Idade Média pouco fez pelos estudos da cor, limitando-se basicamente a repetir conceitos gregos e carregá-los de simbolismo”. Há que se destacar a importância atribuída à “luz divina” que levou o artista medieval a se interessar mais pela luminosidade do que pelo tom. Daí a relevância do vitral na expressão artística medieval. Introduzido em 1140, na abadia de Saint-Denis, ele deu origem a toda uma nova visão estética da luz. Os vitrais, com seu brilho imaterial, localizados especialmente em templos, trouxeram uma dimensão mística à cor, anteriormente desconhecida.

No mundo medieval, as quatro cores gregas – azul, púrpura, escarlate e branco – assumem significados místicos das religiões judaico-cristãs, passando a se relacionar com signo como céu para o azul, martírio para o púrpura, caridade para o escarlate, e pureza e castidade para o branco. No Renascimento, a luz e a cor são assumidas como fenômenos terrestres, físicos, materiais que apenas de maneira simbólica podem estar associados com o divino. É uma mudança radical diante da idéia de “luz espiritual” que invadiu toda a Idade Média. Conhecida como a Era dos Gênios, o Renascimento trouxe estudos de profundidade, de claro-escuro das tonalidades e outros que revolucionaram a criação e a expressão artística e também as cores.

A partir do século XV, surgem os tratados de cores ou, genericamente, de pintura, como o *Tratado da pintura e da paisagem – sombra e luz* de Leonardo Da Vinci (1452 – 1519). No século XVI, com Fulvio Pellegrino Morato, o significado das cores se tornou o centro temático de uma teoria. No século XVII, a cor foi totalmente subordinada à física, após as descobertas de Isaac Newton (1642 – 1727), publicadas no livro *Óptica – ou um tratado das reflexões, refrações, inflexões e cores da luz*. E no século XVIII, aparece o primeiro estudo interdisciplinar da cor – a *Doutrina das cores*, de Goethe (1749 – 1832). Algumas obras de Claude Monet (1840 – 1926) e Vincent van Gogh (1853 – 1890) são exemplares da retomada de questões a respeito dos contrastes e da utilização de sombras coloridas como expressividade, amplamente discutida por Goethe. Mais recentemente – século XIX –, com o surgimento de várias novas abordagens, o desenvolvimento das teorias das cores modificou a história da compreensão dos efeitos das cores sobre o homem. Já o século XX, considerado como o “século das imagens”, teve início ainda influenciado pelos estudos culturais do século anterior. Entretanto, vieram contribuições como as da **Gestalt** com Kurt Kofka (na psicologia da percepção sensorial), as de Ludwig Wittgenstein (na filosofia da linguagem), as de Wassily Kandinsky (nas artes plásticas e no design), e outros trabalhos em áreas específicas, como os escritos sobre a cor e a sincronicidade dos sentidos do cineasta russo Sergei Eisenstein.

Ao verificar essa amálgama de teorias de origem diversas, pode-se perceber que os pressupostos de uma teoria não invalidam, *a priori*, os das outras. Dessa forma, há de se considerar o fenômeno cromático como um processo amplo, a exigir um estudo de natureza interdisciplinar. A década de 70 desse século foi dominada pelas abordagens voltadas às diversas aplicações das imagens, fato que foi facilitado tanto pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução, quanto pelo momento de revolução cultural pós-68. Um número cada vez maior de concorrentes entra no mercado para disputar públicos consumidores com produtos cada vez mais similares, tanto em preço quanto em qualidade. Passamos de uma fase de consumo por demanda de necessidades materiais, para uma explosão de consumo regido por necessidades sociais. Sendo assim, um dos recursos que a publicidade se utilizou foi o desenvolvimento estético de suas peças visuais.

Tem-se uma mudança nas imagens utilizadas, geradas e distribuídas pela publicidade. Uma observação rápida e panorâmica da produção em propaganda dos últimos quinze anos nos faz perceber que estes signos, ou seja, as imagens na publicidade vieram sofrendo transformações do ponto de vista estético, do ponto de vista da composição e de sua relação com os elementos textuais de um anúncio.

Foi a partir destas especulações que se buscou desenvolver este trabalho, na busca pela comprovação da hipótese de que as imagens produzidas hoje na publicidade, através do uso cromático, são imagens novas, com qualidades sógnicas diferenciadas e capazes de caminhos interpretativos não convencionais. Além de se configurar em um elemento de extrema importância na transmissão da informação, na medida em que pode desempenhar diversos papéis, contribuindo para uma compreensão mais efetiva da mensagem. A cor é, certamente, um dos mediadores sógnicos de recepção mais instantânea na comunicação publicitária e, mesmo assim, sua expressão não vem sendo utilizada com muita eficiência. Como a expressão das cores é também construída sobre a estrutura dos códigos culturais, entende-se que a recepção eficiente da informação cromática em veículos publicitários depende de informações externas à própria cor, como a contextualização da informação, o estudo do ambiente cultural e as diretrizes e paradigmas que direcionam consciente ou inconscientemente a utilização das cores nas informações veiculadas.

Não só pela velocidade das transformações, mas, sobretudo, pela dinâmica atual e pelas múltiplas e simultâneas expressões dos veículos de comunicação, faz-se necessária a compreensão das potencialidades comunicativas, não só das particularidades características de cada mídia, como também do comportamento que é comum a todas elas. Assim como outros códigos que a mídia utiliza, a própria expressão das cores deve ser pensada como uma estrutura que se adapta ao veículo/suporte de comunicação, aos objetivos e às intenções dos meios de comunicação e ao meio cultural no qual é gerada e atua. O tempo de recepção, o alcance da informação, o suporte teórico, a velocidade das inovações e o estágio de solidificação são diferenças entre os veículos que impõem padrões diversificados para a comunicação publicitária. São também, contudo, resultados do estágio tecnológico e das relações culturais de cada época, de cada sociedade e da maneira como se produz e se recebe a propaganda.

A ausência e a conseqüente necessidade de um instrumental teórico que possibilitasse tanto a avaliação crítica como a produção responsável de mensagens publicitárias, no que se refere ao uso da cor, faz-nos questionar se, a partir da compreensão da cor como informação e como texto cultural, seria possível elaborar um modelo estrutural para orientar a aplicação da cor na mídia, que considerasse a diversidade técnica e a cultural. Como resposta, ao estudar a interdisciplinaridade da cor através do processo investigativo da Semiótica da Cultura, emergir a estrutura mais profunda da sua expansão simbólica, interpretar as características gerais e específicas dos anúncios publicitários que trabalham com a informação cromática (inclusive no que se refere às suas intenções) e vincular a cor à

dinâmica da cultura, possibilita a construção de um modelo de orientação para a análise e a aplicação eficiente da cor nos construtos publicitários.

Em trabalhos anteriores, procurou-se construir metamodelos que permitissem examinar certos aspectos do processo formador do discurso publicitário, a fim de recuperar alguns mediadores sógnicos e estratégicos que a eficácia publicitária utiliza para transformar os objetos que usamos e consumimos em veículos de informação sobre o tipo de pessoa que somos ou gostaríamos de ser. No âmbito de uma abordagem de semiótica discursiva, fundamentamos-nos em alguns modelos da semântica cognitiva (Rastier, 1991), no metassistema conceptual (Pottier, 1992) e levando em conta, igualmente, patamares do percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação. (Greimas, 1979, pp. 157-162; Pottier, 1992; Pais, 1993, 1998). Embora variem e se manifestem em diversos graus, observamos que as tensões, os percursos e os ciclos supracitados estão sempre presentes em seus processos de formação. Constituindo-nos, por conseguinte, critérios científicos válidos para a elaboração de um estudo de uma tipologia Semiótica da Cultura, no âmbito de uma abordagem Sociosemiótica e da Semiótica Plástica.

2. A semiótica e o texto publicitário

A publicidade é uma ferramenta vital para o marketing, independentemente de sua utilização como veículo de informação ou de persuasão. A construção de sentidos coletivos só é possível, hoje, por meio da publicidade. O homem constrói os signos da comunicação empresarial, mas eles só são disseminados e sustentados pela publicidade, especialmente quando nos referimos à produção sógnica de massa. Diante disso, é que as relações entre marketing, publicidade e semiótica estão a cada dia mais evidente, tendo em conta a complexificação da nossa sociedade que cada vez mais consome símbolos construídos em grande parte pela publicidade do mundo capitalista.

Depois de muitos anos, a semiótica não se limitou à análise dos textos literários e das obras de artes. O desenvolvimento natural da análise semiótica caminhou para a análise de textos publicitários, inicialmente como exercício de investigação na área de Comunicação Social, sem pretensões comerciais. No início dos anos 60, Georges Péninou, Jaques Durand e Bernard Anglade, renomados publicitários franceses que configuravam uma elite intelectual fora da universidade, iniciaram contatos mais próximos com as “ciências da comunicação”. A primeira aproximação se deu pela leitura da obra de Lévi-Strauss. As pesquisas nessa fase limitavam-se às estruturas narrativas baseadas, sobretudo, na análise de mitos e contos populares. Nesse momento, os publicitários passaram a incorporar em seu cotidiano, uma preocupação maior com os conteúdos e as formas de suas mensagens.

Entre 1966 e 1970, os estudos se aprofundaram e a França viveu a fase da chamada “Semiótica de Primeira Geração” na publicidade. Essa semiótica estava centrada na análise das imagens fixas, particularmente de anúncios e cartazes. Foi estabelecido um conjunto de “leis” retiradas da lingüística geral, da fonética e da narrativa para proceder à análise desses textos. Em 1965, os primeiros resultados dessas pesquisas foram registrados na tese de doutoramento de Georges Péninou, transformada, em 1972, no livro “Intelligence de la publicité”. Nos anos 70, a semiótica passa a ser disseminada. Tal fato deveu-se aos trabalhos de Michael Foucault, Lévi-Strauss, Jacques Lacan e Roland Barthes, pois a lingüística e a semiótica passaram a ser reconhecidas como um modelo de inspiração para as Ciências Humanas. Os profissionais de comunicação ligados ao mercado, publicitários, designers, desenhistas e outros profissionais se interessaram pelo estudo da semiótica. Com a propagação da semiótica, iniciam-se as análises das imagens dinâmicas que, no caso publicitário, envolviam os comerciais para o cinema e para a televisão. As análises centravam-se no conteúdo das mensagens e nas prováveis gerações de sentido provocadas nos receptores. Nos anos 80, o fenômeno principal que marca a semiótica aplicada é a aparição de paradigmas mais complexos de análise que iam além do paradigma inicial estruturalista.

Na década de 1960, surgia na Estônia (país então pertencente à extinta URSS e próximo à Rússia) a *Semiótica da Cultura*, fruto de seminários realizados todos os verões, entre os pesquisadores da escola de Tártu. Essa corrente semiótica teve seus princípios fundados por Iuri Lotman e se baseia na lingüística, nas teorias da informação, na comunicação e na cibernética. A semiótica russa segue conceitos de dois outros grandes campos das ciências humanas: a sociologia e a antropologia. Ela vai estudar os sistemas que compõem uma determinada cultura, dando início à *semiótica sistêmica*, que estuda os sistemas semióticos. Os pesquisadores russos acreditavam que os códigos (legi-signos, signos regidos por uma lei) compunham os sistemas semióticos, e que só possuíam significado quando empregados dentro de um contexto, não tendo valor como elemento isolado. A comunicação era entendida por eles como um sistema semiótico, parte de um conjunto de sistemas que formam uma determinada cultura.

Alguns conceitos adotados e reformulados pelos teóricos russos são importantes para facilitar o entendimento dos sistemas. Conceitos como texto, linguagem, códigos, meio e modelização. Iuri Lotman acreditava que um texto era formado por vários sistemas semióticos. A noção de texto na semiótica russa possui uma importância muito mais ampla do que a do texto como o conhecemos; é similar ao todo, ao contexto central. A linguagem é

um sistema que vai ordenar os signos de uma maneira particular. Considerando essa característica encontrada nas linguagens, podemos estender esse conceito de linguagem ao cinema, ao teatro, à música e até mesmo à comunicação visual. Isso transforma um anúncio publicitário em um texto composto por diferentes linguagens. Todos os sistemas são formados por códigos que, organizados, dão formas à mensagem. O código é um *legi-signo* e obedece a uma lei, uma convenção. O meio é o responsável pelo transporte do sistema. Um objeto, dependendo da sua relação com outros códigos, sistemas e meios, pode ser código, sistema ou meio ao mesmo tempo. Sob a ótica russa, a mensagem é uma informação composta por códigos codificados, que possui sua significação no modo como é feita a codificação. Esse processo de codificação, decodificação e recodificação é conhecido como *modelização*. A modelização é como uma estrutura, na qual são encaixados os códigos. Essa estrutura pode ser modelada e está em constante mudança. A maneira como os códigos são dispostos na estrutura é o que dá forma à mensagem.

Tratando a comunicação como um conjunto de sistemas organizados, derivados de diversas modificações, compostos de diferentes signos, entendemos a comunicação visual publicitária como uma linguagem específica, para a qual se torna necessária a observação dos distintos códigos que compõem esse sistema, o código cromático em especial, nos variados meios usados pela comunicação de massa. A aplicabilidade dessa teoria tem como objetivo entender os sistemas e códigos que compõem a imagem e a forma, como estes são modelizados para expressar um determinado sentido. Todos esses conceitos mostram-se de grande utilidade na análise de objetos concretos e, muitas vezes, são aplicados ao estudo dos signos visuais, encontrados nos anúncios publicitários. Como instrumentos de análise de fenômenos midiáticos, também são adotados os modelos encontrados na semiótica discursiva, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas, o qual vai ser responsável pelo desenvolvimento de importantes modelos semióticos.

Bastante difundida no mundo inteiro, a semiótica greimasiana deu origem ao grupo de Paris na década de 70, formando junto a Greimas, Courtés e Pottier a Escola Semiótica de Paris. Apresentando como característica mais nítida a preocupação com a estrutura imanente do discurso, o grupo completou a concepção de significação proposta por Hjelmslev. Em “*O Discurso Semiótico*”, Batista (2001, p.144) é bastante clara ao afirmar que os autores “... ampliaram o campo da semiótica à descrição dos sistemas não lingüísticos e reformularam a idéia saussureana de sincronia/diacronia, criando a *pancronia latu sensu*”, além de apresentar propostas para o estudo dos níveis de estudos semióticos (níveis superficial e profundo), vista através de relações internas e externas do texto. Nos estudos mais recentes

dessa linha de pensamento, temos a discussão do sentido como questão central a ser perseguida.

A. J. Greimas foi desde o início dos anos 60, o verdadeiro continuador de Hjelmslev e de Saussure no estudo da significação. Em 1958, o autor já elaborara uma primeira versão de sua *Semântica Estrutural*, impregnadas de referências a Hjelmslev, deixando Saussure em segundo plano. Em Greimas, o signo não é definido como tal, ou seja, ele não apresenta nenhuma terminologia que possa representar o conjunto das significações, como fizeram Saussure, Hjelmslev, Peirce e outros. Mesmo não designando um ponto no qual residem o significante e o significado, Greimas coloca as duas terminologias dentro de um conjunto abstrato, quando pressupõe a existência de um sem o outro e do outro sem o um. Se o significado não é possível sem o significante, então eles se inter-relacionam, completam-se, referem-se e, por natureza semântica, devem ser *semas* de um *semema*.

O objeto de estudo da semiótica é muito mais amplo do que se possa parecer à primeira vista. O conceito de texto tem aqui desdobramentos normalmente não abarcados pela acepção do senso comum. Ele pode ser tanto um texto lingüístico, escrito ou falado, como também um texto visual, auditivo, gestual, plástico ou até mesmo gustativo. Também podendo ser uma combinação de vários textos diferentes. Para que a análise possa dar conta desses textos sincréticos, ela necessita de ferramentas que não apenas examinem as especificidades de cada forma de expressão, mas também estabeleçam relação entre elas dentro de um mesmo campo teórico. Ela precisa ainda compreender o texto não só como um objeto de significação, que forma o todo coeso graças às suas estruturas internas, mas também como um objeto de comunicação, que estabelece relações com outros textos. Esse é exatamente o amplo e ambicioso projeto descritivo iniciado por Greimas.

A semiótica greimasiana propõe que o sentido de um texto seja construído por um percurso gerativo, dividido em três níveis: *nível fundamental*, *nível narrativo* e *nível discursivo*, indo do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. O nível fundamental, também chamado de estrutura profunda, constitui a primeira etapa do percurso que gera a significação. A semiótica a considera profunda por articular em um só nível, os percursos narrativos e discursivos. Ela estabelece uma sintaxe e semântica própria para a análise em cada um desses níveis, que tem, portanto, uma estrutura autônoma, e descreve as relações que cada nível estabelece com os demais. O nível narrativo é o nível da busca do sujeito por seus valores. Constitui a camada intermediária (entre a superficial e a profunda) do percurso que gera a significação, apresentando uma sintaxe e uma semântica narrativa.

Pelo princípio da narratividade, o autor desenvolveu um método que permite analisar a organização dos estudos no plano do *conteúdo* e procura demonstrar que discursivizar é construir um percurso de produção de sentido que vai do abstrato e simples, como camada profunda, ao mais concreto e complexo, ou seja, a tematização-figuratização, camada da manifestação desse elemento abstrato, em um discurso. O ato inverso corresponde, então, ao ato de produzir um novo discurso como busca da significação engendrada nos interstícios dos signos que compõem essa discursivização saindo, então, do concreto para inverter o caminho e chegar à abstração primeira.

Assim sendo, quem enuncia se torna enunciador e enunciatário do seu próprio discurso no momento da enunciação e o enunciatário, que o recebe, constrói o discurso interpretativo tornando-se, assim, enunciatário-enunciador do discurso da leitura textual dada. Essas duas entidades discursivas são simulacros e aparecem no enunciado apenas como marcas da enunciação. É por esse motivo que, para a semiótica de Greimas, o sujeito de carne e osso, ou seja, o autor e o leitor reais, não estão no texto. Para entender esse princípio é preciso descartar o velho conceito de autor como produtor do texto e de leitor como receptor. Na verdade, essas duas entidades apenas preenchem espaços dentro do discurso. Este, por sua vez, é um produto cultural e como tal é usado pelos falantes da língua, é assim composto por formações imaginárias dentro de espaços de comunicação produzidos e delimitados por formações discursivas dentro de formações ideológicas constituídas historicamente pelas diferentes instituições sociais. É desse modo que os diferentes tipos discursivos determinam o que se pode ou não dizer em uma determinada formação discursiva, além de ditar regras de como fazê-lo. Todo enunciado pressupõe uma enunciação. As entidades explícitas no enunciado serão sempre a narradora e a narratária, como actantes com vozes delegadas pela instância enunciativa, mas jamais o sujeito da enunciação, ou a entidade de carne e osso, que, definitivamente, está fora do discurso.

É a partir desse breve preâmbulo sobre as entidades da enunciação do discurso que podemos entender que o discurso publicitário tem, como enunciatários, duas entidades complexas. No ato de produção do enunciado temos uma logomarca, que manipula uma agência de publicidade para produzir um enunciado capaz de servir-lhe de objeto modal que servirá para a busca do seu objeto valor que é a venda e o lucro dos produtos anunciados. O enunciatário, por sua vez, não deixa de ser também uma entidade complexa, já que é constituído de um público alvo claramente determinado no enunciado, mas não deixa de atingir também um anti-sujeito (concorrência), bem como o sujeito da crítica, que é um sujeito sancionador do discurso produzido, avaliando, eufórica ou disforicamente, a

eficiência do discurso publicitário. A semiótica discursiva greimasiana é uma teoria que tem como principal objetivo descobrir a intenção e buscar o sentido existente no texto.

O texto aqui, como na semiótica da cultura, também equivale a um sistema coeso de sentido e não apenas ao verbal. Dos estudos das articulações internas de sistemas complexos e da observação atenta de elementos que compõem as imagens visuais, nasce um novo campo de estudos, conhecido como semiótica plástica.

3. Análise Semiótica do Texto Publicitário

3.1. Preliminares

A análise em questão abordou aspectos relevantes, porém não exaustivos, destacando-se, pois, elementos mais ostensivos que permitiram uma visão geral da leitura da propaganda. Como ponto de partida e para efeito da análise, os anúncios em questão têm como premissa fazer com que o fluxo de turistas para o estado de Pernambuco crescesse substancialmente, tendo em vista a venda da festa de carnaval do estado, além de despertar o interesse dos turistas ao longo do ano para algumas das mais importantes opções de lazer pernambucanas: suas praias e belezas naturais. As imagens presentes nos anúncios trazem tanto aspectos do carnaval, como mascarados, papangus, maracatus, bem como cenas de pontos turísticos em praias, sendo que cada peça da campanha traz uma imagem particular, a qual não se repete em outra peça.

Devido a essa diversidade de interesses a campanha teria que ser primordialmente visual, a fim de não só mostrar efetivamente praias deslumbrantes, céu azul e mar verde além de elementos próprios do carnaval, mas sobretudo, pelo fato de, na concepção do planejamento da campanha, a linguagem visual ser capaz de demonstrar de maneira mais verdadeira e autêntica toda a riqueza do estado para os turistas. Com cores muito saturadas gerando massas compactas de interesse, as peças da campanha de carnaval do Governo do Estado de Pernambuco e, em especial suas imagens, são, sobretudo, um exemplo do uso “selvagem” das cores, as quais, apesar de num primeiro momento funcionarem como mera qualidade trazem consigo o fato de que são, antes de tudo, compósitos manipulatórios e indiciais em relação ao objeto que querem representar.

Contudo, o fato do uso feroz das cores nas peças desta campanha, traz a possibilidade de uma abordagem capaz de quase levá-las a ter certa autonomia da realidade concreta, onde supostamente tais peças estariam ligadas pelo fato mesmo de serem um recorte desta realidade, na medida em que são (ou estão) fotografias. As peças desta campanha têm nas cores seus elementos decisivos, não pelo fato de conseguirem apenas chamar a atenção do

espectador/leitor do anúncio mas, sobretudo, pelo fato de, semioticamente, terem um papel destacado.

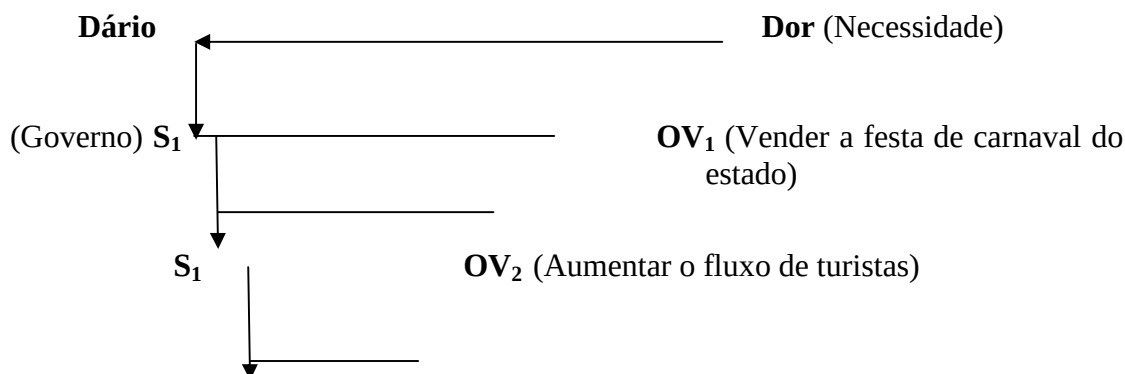
3.2. Nível Narrativo

A estrutura narrativa se concentra no fazer de três sujeitos semióticos, sobre o qual seguirá a análise seguinte:

O **Sujeito Semiótico 1 (S₁)** figurativizado pelo governo do estado de Pernambuco, tem por objeto de valor principal vender o carnaval pernambucano (OV₁). Para que o S₁ entre em conjunção com seu objeto de valor principal, ele precisa produzir um enunciado (propaganda) capaz de servi-lhe de objeto modal. Impulsionado pela necessidade de divulgar seu produto, o S₁ terá como Adjuvante a EMPETUR – Empresa de Turismo de Pernambuco, uma vez que essa o ajudará na busca de seu OV₁ e a concorrência crítica como seu Oponente. Enquanto sujeito de um *querer-vender*, o **Sujeito Semiótico 1 (S₁)** segue um percurso constituído de dois momentos. No primeiro momento, o S₁ interpela o leitor/consumidor com seu slogan: “*Pernambuco. O Carnaval que você merece.*”, ou seja, ao utilizar o slogan, a instituição não só produz significações, como opera na construção de um determinado *locus* social. Quando o receptor é informado do seu merecimento de poder usufruir do carnaval de Pernambuco, é-lhe conferido um *status* diferenciado, provocando no leitor consumidor uma situação de aceitação.

Após demonstração do merecimento do turista para com o carnaval, o S₁ inicia o segundo momento do percurso que corresponde à demonstração das qualidades do seu produto. Ele procura mostrar que este é belo, atrativo e uma ótima opção de lazer. Ao utilizar as imagens das praias do Estado e suas belezas naturais, o S₁ atribui ao seu produto uma imagem destinada a funcionar como vantagem extra para ele, onde é preciso diferenciá-lo dos produtos concorrentes. Seu objetivo consiste em conseguir que o leitor-consumidor associe o produto com a desejada imagem ou qualidade de superioridade.

O diagrama a seguir ensaja melhor a compreensão dos dois momentos:



S₁

OV₃ (Atrair as pessoas para o estado ao longo do ano)

Tendo demonstrado a competência para *poder-fazer*, usando um discurso persuasivo o S₂ entra em conjunção com seu objeto de valor (OV₁), que é vender seus produtos. Por meio da manipulação do *querer-vender*, o S₁ apresenta aos consumidores situações dotadas de valores capazes de *fazê-los crer* (sedução) que são superiores e, conseqüentemente, *fazê-los comprar* o seu produto (manipulação).

3.3. Nível Discursivo

Como mencionado, é sabido que toda publicidade busca a manipulação de um interlocutor, cuja função é fazê-lo comprar. Para tal, aquela mantém uma relação discursiva com a sociedade consumista, organizada de forma persuasiva. Quando a sociedade atingiu um estágio em que boa parte da população vive acima do nível de subsistência, a propaganda tornou-se, inevitavelmente, persuasiva, passando a ser um sistema capitalista. Um sistema de trocas diretas em que, para o produtor, a mercadoria não tem nenhum valor de uso. Ele só se interessa por ela como um depositário de valor de trocas, que se realiza com sua venda.

No entanto, para o leitor/consumidor, a mercadoria representa um valor. Um valor que só lhe despertará desejo em adquiri-lo, quanto mais atraente este lhe parecer. Assim se chegou, segundo Haug (1971:15), “a uma estética da mercadoria”, a qual pode ser inerente ao produto através de seu valor social. Logo, a análise que se segue busca verificar como as marcas discursivas são organizadas no texto pelo enunciador, em busca de um enunciatário, capaz de projetar sobre o produto conotações diversas.

O texto em questão apresenta uma enunciação, cujo enunciador (a EMPETUR e o governo de Pernambuco) interpela seu enunciatário (público-consumidor) apenas no slogan, situado no início e no final do texto. No interior dessa enunciação, é mencionada uma situação de diálogo, cujo enunciador é a empresa que interlocutam em cada propaganda e o co-enunciador, as pessoas que são interpeladas por ela, uma vez que este (co-enunciador) está inserido no enunciado em um *aqui* e um *agora*, além de lhes delegarem voz.

No entanto, para início de análise, verificaremos o tipo de discurso utilizado na enunciação. Nesta, tem-se um tipo de polifonia menos visível e não menos importante: o slogan, o qual permite ao enunciador apoiar sua fala sobre a fala de um outro. Fórmula curta, destinada a ser repetida por um número ilimitado de locutores, o slogan constitui uma espécie de citação: “Pernambuco. O Carnaval que você merece.” e estão ancorados na situação da enunciação. No slogan mencionado, podemos identificar o embreante de pessoa “você”. Outra estratégia utilizada através do uso do slogan é o posicionamento da marca

inserida no início (parte superior) e no final (parte inferior) do texto, no que Maingueneau (2005, p. 214) chama de **“zonas estratégicas”**.

Quanto ao gênero utilizado pela logomarca como estratégia, pode-se dizer que esta não esclarece com precisão a quem se destina, uma vez que o carnaval é para todos, assim com as praias e os pontos turísticos.

Como em toda publicidade, todo símbolo é representativo e dotado de significação. Não é por acaso que a publicidade usa como tática a seu favor abordagens sógnicas, como a psicanalítica, comportamental e a sociocultural e, na maioria das vezes, tão bem estruturadas e organizadas que passam despercebidas por nós, sendo considerada apenas como parte integral de mais um construto midiático. Também não é por acaso que o predominante uso das cores azul, branca, verde e amarelo, foi escolhido para “atuar” no comercial. Dessa forma, buscou-se encontrar alguma relação existente entre as cores utilizadas na campanha e o principal elemento fundador de toda carga semântica, Analisando sob essa ótica, pode-se concluir que A cor azul do céu será o elemento de ligação cromática entre todas as peças da campanha. Azuis bastante vivos, intensos em seus matizes, ora mais roxos, ora mais celestes, ou com pinceladas de nuvens brancas, ou ainda completa e asceticamente limpos, passam a nítida sensação de tempo, lugar e clima perfeitos e, em uma certa medida, podem transmitir um sentimento de tranqüilidade, harmonia, amplitude. São ainda apenas qualidades, mas que notadamente vão dar o tom da comunicação que se pretende com esta campanha.

Considerando o conjunto das peças, a paleta de cores selecionada para os anúncios é simplificada pelo fato de existirem massas cromáticas bastante distintas umas das outras. Pode-se notar em todas as imagens a efetiva presença da massa azulada funcionando sempre como um elemento de divisão dos campos: nas figuras 1 e 3, quase dois terços dos anúncios são ocupados pelo elemento azul; do mesmo modo, nas figuras 2, 4 e 5 têm-se quase cinquenta por cento do aspecto gráfico dos outdoors preenchidos pelo azul. Embora essa composição possa ser considerada esteticamente simplista, cuja arrumação e hierarquização das cores visam apenas um efeito cromático, há que destacar, de fato, a força que a pura sensação por si só já é capaz de transmitir. Mais do que um sentimento primeiro, esta opção pelo azul total se dá em grande medida por sua identificação mesma com o estado de Pernambuco. Não apenas por remeter ao aspecto do meio ambiente, do clima e da paz, mas sobretudo por trazer uma ligação muito forte com alguns dos principais símbolos institucionais do Leão do Norte, seja o próprio hino, transfigurado em imagens, seja a bandeira do estado.

Em contrapartida às massas homogêneas de cor, os elementos focais, como barcos, passistas, maracatus, estes sim trazem consigo uma maior riqueza de detalhamento cromático para efetivamente se destacar dos fundos e áreas chapadas. Há que se notar também uma dinâmica de alternância entre cores quentes e cores frias, cores complementares entre si e cores adjacentes. Na figura 4, na qual se tem um céu perfeito, pode-se observar a figura de um calunga de maracatu, a imagem da “placa” com o nome do estado e o slogan da campanha, além de trazer as marcas patrocinadoras. Claramente percebe-se que o ritmo da composição pode ser observado no choque entre a imagem do calunga em primeiro plano, devido a natureza das cores utilizadas: todo o céu, sempre e necessariamente azul, é representado por uma cor fria e complementar ao amarelo-dourado do chapéu/cabeleira do folião. Isto se repete de forma também bastante evidente na figura 2, na qual a cor do céu encontra uma boa harmonização pelo fato de as figuras de papangus estarem vestidos em macacões verdes com muita presença de amarelo.

Diferentemente, no caso dos anúncios de mídia impressa (figuras 1 e 3) há uma suavização quanto ao aspecto dos choques cromáticos, na medida em que agora predominam tons azuis e verdes, sendo o segundo produzido, sobretudo, a partir do primeiro, o que deixa a imagem das “placas” mais destacadas nestas duas peças, além de destacar o barco, no caso da figura 1.

Ainda com relação às estratégias utilizadas pela publicidade, temos as classes como receptoras. Os anunciantes devem considerar a classe a que pertence, e com que classe se identifica o público consumidor. Na análise em questão, a classe sócio-econômica desse enunciatário não é evidenciada, conotativamente, no texto.

Outra estratégia marcante do produto é a iniciativa de algumas parcerias que o Governo do estado de Pernambuco faz com a Empetur – Empresa de Turismo de Pernambuco.

Tematização e Figurativização

No texto analisado, nota-se uma variedade de traços semânticos “concretos” que remetem sempre a um mesmo tema. Responsáveis pelos níveis de concretização do sentido do texto, o número de figura e de temas poderá determinar se o texto é, predominantemente, figurativo ou temático. Com relação a isso, pode-se dizer que o comercial analisado é um texto em que as figuras se sobrepõem, uma vez que neste há uma predominância de elementos concretos, como a presença de mascarados, papangus, maracatus e cenas de pontos turísticos.

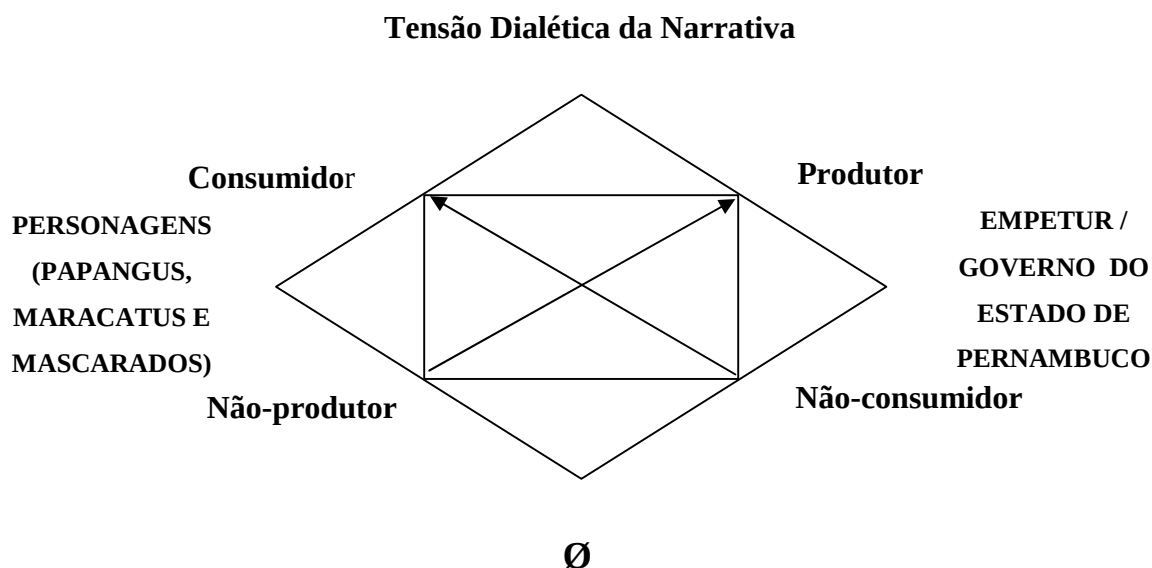
Para que as figuras tenham sentido, precisam ser concretizadas em um ou mais temas. Neste caso, as figuras remetem a um mesmo tema subjacente: o Carnaval Pernambucano. As figuras que permeiam todo o texto visual fazem parte de um mesmo campo semântico e, portanto, remetem ao tema supracitado. Entretanto, há a isotopia temático-figurativa, já que o encadeamento de figuras é coerente com o tema. A presença da isotopia entre o tema e as figuras pode ser identificada pelo uso das figuras carnavalescas

Além das figuras e dos temas, há a relação do **tempo** e do **espaço** que influenciam o propósito da análise. O local onde as cenas acontecem (praias de Pernambuco e pólos carnavalescos do Estado), concretiza a divulgação pretendida pelo produto.

Quanto ao tempo, este parece demonstrar que as cenas acontecem durante o dia, já que este mostra indícios nítidos de focos de luminosidade solar ou artificial.

3.4. Nível Fundamental

No discurso em análise, podemos perceber as oposições semânticas **consumidor** vs **produtor**, que podem ser dialeticamente sistematizado pelo octógono a seguir:



Consumidor vs **produtor** devem ser lidos como duas tendências contrárias, ou seja, é entre eles que ocorre a **tensão dialética**. A contradição é a relação de negação de contrariedade, assim, não-produtor e não-consumidor, pressupõem dois termos em contradição. Produtor implica não-consumidor e consumidor implica não-produtor, ambos se representando como uma complementação.

O consumidor implica em um não-produtor por uma relação que se assenta nos personagens envolvidos nas propagandas (os maracatus, os mascarados e os maracatus), os

quais são usados pela logomarca como dotados de um *poder-fazer-querer* que os une. O produtor implica um não-consumidor – a EMPETUR e o Governo de Pernambuco – que, diretamente condicionado ao *poder-saber-fazer*.

A publicidade sempre atraiu atenção para seu paradoxo: comunicar a perenidade e ser fugidia. Essa tensão dialética entre permanência e fugacidade é o que caracteriza a essência primeira da recepção publicitária. No fundo, é nessa tensão que a eficácia publicitária tem suas raízes. O que acontece é que simplesmente plantar mensagens publicitárias em termos de verdade ou falsidade é desconhecer a questão. Não existe, de acordo com o modelo que está na base da publicidade vigente, outra verdade publicitária, senão aquela que ela mesma anuncia.

Assim, questionar afirmações publicitárias em função de seu conteúdo de “verdade” ou “falsidade” supõe uma dupla informação: primeiramente, a publicidade tal como hoje a vivemos se refere a algo alheio a seus próprios planteamentos e, segundo, não se pergunta acerca da “verdade” ou “não-verdade” de algo que produz sua própria verdade. Conforme Perez (2004, p. 110), “A publicidade não precisa ser acreditada para ser eficaz”. Não importa se a promessa é verdadeira ou falsa, o que lhe dará validação é o consumo.

5. Considerações Finais

Com o estudo, pôde-se perceber claramente que as peças da campanha de carnaval do governo de Pernambuco foram representadas não apenas com a preocupação daquele festejo de forma verdadeira mas, sobretudo, de trazê-las a um campo tão ascético, ideal e superior que já não importa muito o fato das campanhas não terem uma relação afetiva com o real daquele momento. O que importa, sim, é o fato de que a nova representação existe a despeito do real, com suas cores selvagens, com suas formas perfeitas e em sua atualização no momento.

Pelo fato de ser uma campanha onde os elementos imagéticos são os atores principais da cena dos anúncios e outdoors, as discussões sobre a verdade das representações suscitadas pelas peças gráficas passam necessariamente pelo âmbito da capacidade de, a partir de elementos da tipologia cultural do estado de Pernambuco e, especificamente, de sua maior festa popular como é o Carnaval, gerar um tipo de representação que se aceite como hegemônica das manifestações que compõem os festejos de Momo em nossa região.

O fato de se ter trabalhado com imagens fotográficas deixa clara a preocupação, pelos comunicadores da mensagem, em fazerem com que o expectador percorra o caminho a eles indicados por essas imagens. Um caminho que os remete necessariamente aos elementos exteriores à fotografia propriamente dita e que os faz aceitar a representação como tal, na

medida em que indicialmente funcionam assim, além de fazê-los agir. Mesmo que o espectador não esteja familiarizado com os personagens do carnaval, ao perceber o estímulo sígnico, muito provavelmente o público irá aceitar aquela imagem como uma representação verdadeira do carnaval.

Referências

AREAL, Zita. **Visualmente a cor**. Porto: Areal Editores, 1995.

BENVENISTE, Émile. **Problèmes de Linguistique Générale**. 5. ed. Paris: Gallimard, 1966.

BYSTRINA, I. **Semiotik der Kultur: Zeichen – Texte – Codes**. Tübingen: Stauffenburg, 1989.

_____. **Tópicos da Semiótica da Cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

CARRACASCOZA, João Anzanello. **A evolução do texto publicitário**. 8. ed. Futura, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

COURTÉS, Joseph. **Introducion á la sémiotique narrative et discursive**. Prefácio de A. J. Greimas. Paris: Hachette, 1976.

_____. **Análise Semiótica do Discurso**. Madrid: Gredos, 1996.

FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Brücher Ltda., 1990.

FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Linguagem e Ideologia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FLOCH, Jean-Marie. **Documentos de Estudo**. São Paulo: CPS, 2001.

_____. **Semiótica Plástica e Linguagem Publicitária**. In: **Revista Significação**, Vol.6. São Paulo: CPS, 1987. (pp. 29-50)

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2003.

GREIMAS, A.J. **Sémantique Strucutrale**. (Haquira Osakabe & Izidoro Blikstein trads.) São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. (Ana Cristina Cruz César trad.) Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Semiótica do Discurso Científico. Da Modalidade**. (Cidmar Teodoro Pais trad.) São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial S.A., 1976.

_____. **Os Atuentes, os Atores e as Figuras**. In: **Semiótica Narrativa Textual**.

(Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan & Edward Lopes trads.) São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica. In: **Revista Significação**. Vol. 4. São Paulo: Cultrix, 1984. (pp. 20-43).

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HAUG, W. F. **Kritik der Warnenästhetik**. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1971.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da Comunicação**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

LOTMAN, Iurij. **Ensaio de semiótica soviética**. (V. Navas & S. T. Menezes trads.) Lisboa: Horizontes, 1981.

_____. A estrutura do texto artístico. Lisboa: Editoria Estampa, 1979.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. (Cecília P. de Sousa-e-Silva & Décio Rocha trads.) 4. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

NÖTH, Winfried. **A Semiótica no Século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2005.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Ensaio semióticos e lingüísticos**. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. Les tensions et les parcours de production du processus sémiotique. In: **Acta Semiótica et Lingüística**. Vol. 3. São Paulo: Global Editora, 1979.

_____. Elementos para uma Tipologia dos Sistemas Semióticos. In: **Revista Brasileira de Lingüística**. Vol. 9, n. 1. São Paulo: Plêiade, 1984, (pp. 45 – 59).

_____. **Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systemique, lexical et discursive**. Paris, 1993. These de Doctorat d’Etat ès Lettres et Sciences Humaines – Université de Paris IV.

_____. Texto, Discurso e Universo de Discurso. In: **Revista Brasileira de Lingüística**. Vol. 8, n. 1. São Paulo: Plêiade, 1995, (pp. 135 – 164).

_____. Conceptualização, denominação, designação: relações. In: **Revista Brasileira de Lingüística**. Vol. 9. São Paulo: Plêiade, 1997. (pp. 221 – 239).

_____. Literatura Oral, Literatura Popular e Discursos Etno-Literários. In: **Estudos em Literatura Popular**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004. (pp. 175 – 183).

PASTOUREAU, M. **Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade**. Lisboa: Stampa, 1993.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. (José Teixeira Coelho Neto Trad.) São Paulo: Perspectiva, 1997.

PEREZ, Clotilde. **Signos da Marca: expressividade e sensorialidade**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2004.

POTTIER, Bernard. **Lingüística Geral: teoria e descrição**. (Waldomiro Macedo trad.) Rio de Janeiro: Presença, 1978.

_____. **Sémantique Générale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

RAMOS, Ricardo. **Do reclame à comunicação. Pequena história da propaganda no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 1985.

RECTOR, Mônica. Problemas e tendências de semiótica. In: **Revista Brasileira de Lingüística**, n. 2. São Paulo: Vozes, 1975.

ROUSSEAU, René-Lucien. **A linguagem das cores: a energia, o simbolismo, as vibrações e os ciclos das estruturas coloridas**. 6. ed. São Paulo: Pensamento, 1993.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

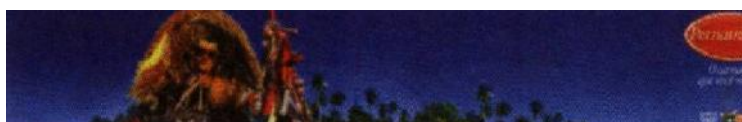
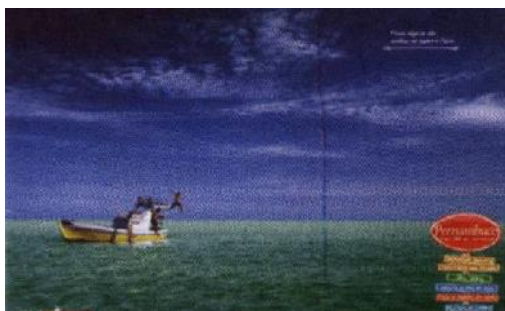
SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. (Antônio Chelini, José Paes & Izidoro Blikstein trads.) 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica Russa**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

VESTGAARD, Torben; SCHRODER, Kim. **A linguagem da propaganda**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ZALIZNIÁK, A. A. Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes. In: SCHNAIDERMAN, BÓRIS. **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

7. Anexos





LEITURA TEMÁTICA-FIGURATIVA DO CONCEITO DE BRINCAR NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Eliane de Menezes Cabral
(PMCG/PPLP/UC)
seja.cap@gmail.com

Maria de Fátima B. M. Batista
(UFPB/PPLP/PPGL)
alvaro.mbatista@yahoo.com.br

1 Introdução

O presente ensaio traz os resultados da pesquisa de mestrado intitulada “A Construção do Saber na Educação Infantil: uma leitura temática-figurativa do conceito de brincar em creches municipais de Campina Grande/PB”, vinculado ao programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, na linha de pesquisa semióticas verbais e sincréticas.

O brincar na Educação Infantil constitui o universo sob o qual a criança pequena se desenvolve. As brincadeiras, enquanto linguagens evidenciam como as crianças interpretam e enxergam o mundo em que vivem. Portanto, afirmando o direito à educação da criança de zero a cinco anos de idade em creches, consideramos também a obrigação de buscar os meios de estimulação e os ambientes adequados ao favorecimento do seu desenvolvimento em todas as áreas e em toda a sua potencialidade, pois, reconhecemos que, no contexto da educação tradicional, o brincar sempre foi considerado “uma espécie de desperdício mental ou, pelo menos, uma pseudo atividade, sem significação funcional e até mesmo prejudicial às crianças, que as impedia de fazer seu trabalho de casa” (PIAGET, 1962 apud DE VRIES, 2004, p. 18).

Diante deste panorama desenvolvemos uma pesquisa de campo, utilizando o discurso como material de análise, em que, a teoria semiótica greimasiana, é a nossa referencia teórica. Partimos de questionamentos que apontam para a necessidade de compreendermos como professores, alunos e pais concebem o brincar dentro da creche? E como as experiências pessoais dos professores e pais com o brincar influenciam no conceito que têm sobre o brincar na creche? Destes questionamentos, formulamos as seguintes hipóteses sobre o brincar: o professor tem conhecimentos científicos insuficientes sobre o que representa a brincadeira no contexto escolar e sobre sua importância para o desenvolvimento cognitivo e psicossocial da criança; os pais consideram o brincar como uma perda de tempo; os alunos

não são livres para criar suas brincadeiras, e o brincar não é evidenciado na creche como meio de apropriação dos conhecimentos lógico, linguístico, cultural, motor e afetivo.

Para verificar essas hipóteses, estabelecemos, como objetivo geral de nossa pesquisa, compreender o conceito do brincar para professores, alunos e pais de Creches Municipais em Campina Grande/PB. Como específicos, fazer uma leitura temática-figurativa do conceito de brincar, detectando os temas e figuras apontados pelos sujeitos envolvidos na pesquisa; classificar os conceitos quanto ao fato de serem modalizadores culturais e universais.

A primeira fase da pesquisa foi constituída pelo levantamento bibliográfico e posteriormente de campo, classificando-se como uma pesquisa de método qualitativo. A coleta do corpus resultou nas entrevistas a professores, pais e alunos, do pré-escolar de quatro instituições de ensino da educação infantil. A técnica de entrevista foi delineada a partir de questões que focaram as experiências na creche com o brincar. Ao final das entrevistas, obtivemos o resultado de oito textos entrevistas por instituição, em que totalizou trinta e dois textos entrevistas. As mesmas foram gravados in loco e transcritas posteriormente, para análise.

Para compreendermos o conceito de brincar no discurso dos entrevistados, desenvolvemos uma análise semiótica considerando o nível da discursivização (GREIMAS; COURTÉS, 1979), em especial os investimentos semânticos de tematização e figurativização engendrados nos discursos, e por meio da teoria dos conceptus (BARBOSA, 2000; 2011), buscamos classificar os discursos quanto ao fato de serem modalizadores, culturais e universais.

2 Fundamentação teórica

A corrente semiótica apresentada por Greimas e seus colaboradores parte da concepção de Hjelmslev (1975, pp. 85-99) sobre a significação como resultante da relação de dependência entre conteúdo e expressão. Eles ampliaram este conceito, para atribuir-lhe o sentido de semiose “ato de significar” no processo de produção, acumulação e transformação da função semiótica em discurso.

Para Greimas e Courtés (1979, p. 418) a significação é o “conceito-chave ao redor do qual se organiza toda a teoria semiótica”. Ela inclui dois aspectos distintos: o estado ou a competência do sujeito e o fazer que é dinâmico e representa a performance do sujeito em busca do objeto.

O texto se apresenta estruturado por meio do percurso gerativo que serve para explicar como a significação vai se construindo no interior do texto. A semiótica concebe que o percurso gerativo da significação é formado de três estruturas interligadas: a estrutura

fundamental, a narrativa e a discursiva. Este “vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto e em que cada nível de profundidade é passível de descrições autônomas” (BARROS, 2002, p. 13).

Os níveis de estrutura que formam o percurso gerativo estão imbricados em uma relação de dependência. A narrativa leva à discursivização e também, a narrativa é direcionada pela estrutura fundamental. A **estrutura fundamental** é o ponto de partida na formação do discurso. Encontra-se no nível profundo do percurso que gera a significação e é identificada pelo que de mais geral trata o discurso, visualizando as situações de conflito sobre as quais se constroem os discursos (BATISTA, 2001, p. 150).

As **estruturas narrativas** estão no nível intermediário do texto, entre a estrutura profunda e superficial. Também conhecidas como narrativização, apresentam uma sintaxe e uma semântica narrativa. As discussões no nível narrativo, mais precisamente na formação de uma sintaxe narrativa, concentram-se na caracterização de elementos comuns presentes nas “relações transitivas estabelecidas entre dois actantes, sujeito e objeto de valor” (BARROS, 2005, p. 20). Por meio das narrativas, percebemos o percurso do sujeito em busca de seu objeto de valor, estabelecendo contratos e conflitos. Elas são responsáveis por apresentar o ser e o fazer do sujeito que intervém no mundo e produz transformações.

As **estruturas discursivas** correspondem ao nível mais superficial do percurso gerativo da significação, por estar mais próximo da manifestação textual e concretizar-se linguisticamente no discurso. Compreendida como processo semiótico da atividade enunciativa, coloca em discurso as estruturas narrativas (BATISTA, 2011; 2001). Para tanto, o sujeito enunciador assume e apresenta à narrativa, considerando o universo de discurso e o sujeito enunciatário que o escuta e interpreta.

É no discurso que se manifesta as diferentes formas discursivas e seus modos de articulação. Segundo Pais (1995, p. 136), os estruturalistas concebem o discurso como “ato de fala (parole) ou algo próximo de texto como coisa enunciada ou como enunciado”. Já os pós-estruturalistas da semiótica e da linguística veem no discurso as condições de produção, os aspectos de “produtividade do discurso” que formulam o processo.

Na sintaxe discursiva estão presentes “as projeções da enunciação no enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário, ou seja, a argumentação” (FIORIN, 2011, p. 57). Compreendendo a enunciação como a instância de mediação entre a língua e a fala, em que o eu e o tu se projetam como actantes e estão na base de qualquer ação discursiva, podemos concordar que ela é “a atividade linguageira exercida por aquele que fala no momento em que fala. É, portanto, por essência histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se

reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma” (ANSCOMBRE E DUCROT apud FIORIN, 2010, p. 31). Os procedimentos semânticos da discursivização são a tematização e a figurativização. Os temas se encontram subjacentes às figuras, ou seja, são concretizados pelas figuras.

A tematização é o investimento conceptual que aparece no texto como traços linguísticos abstratos. Os temas promovem as condições de organização, categorização e ordenação da realidade do texto que dá condições a uma interpretação. Assim, ler um percurso figurativo é desvendar o tema que perpassa a ele. As figuras do texto apresentam-se como uma trama que, ao agrupá-las, evidenciam os traços comuns de significação. Elas não podem ser consideradas isoladamente, mas como um conjunto que produz sentido para, assim, descobrir o tema que as atravessa, construindo o percurso figurativo e estabelecendo uma rede de ligações, que leva à coerência textual. Os discursos são produzidos a partir do que se concebe sobre um fato, é resultado do saber emanado por uma cultura, de forma a caracterizar a norma discursiva desse grupo (PAIS, 1984)

Sendo o universo de discurso caracterizado por tudo que discursivamente é construído sobre um tema, encontramos em Barbosa (2000; 2011) as bases para levantarmos os conceitos instaurados no discurso dos sujeitos desta pesquisa. Segundo a autora (2000, pp. 112-120), o discurso é manifestado no sentido universal, conjunto de noemas universais, presente em todas as culturas, compartilhado por todos, como ideia geral do que é concebido sobre um fato. O conceito universal forma o arquiconceptus ou conceptus stricto sensu. Também é conferido ao conceito a característica de ser cultural quando específico de uma dada cultura, peculiar a uma realidade, apresentado como metaconceito. E o conceito também pode ser modalizador e intencional, quando busca, no interior de uma mesma cultura, manipular o discurso e é produto de uma ação intencional e reflexiva, produzindo o metametaconceito.

3 Metodologia

A pesquisa foi desenvolvida em quatro creches municipais localizadas nos bairros periféricos, da zona urbana do município de Campina Grande, e cada uma atende, em média, cem (100) crianças. O público beneficiado com esse serviço é em, sua grande maioria, carente economicamente e afetivamente. A violência é uma referência negativa nessas comunidades, frente a toda cidade de Campina Grande. Muitos dos pais (pai e/ou mãe) das crianças atendidas nessas instituições estão presos ou albergados, havendo também, entre eles, pais trabalhadores que asseguram estabilidade econômica e emocional aos seus filhos.

No momento da pesquisa as quatro creches analisadas contava com o apoio pedagógico de apenas uma pessoa da equipe técnica, encaminhada pela Secretaria Municipal de Educação, podendo ser uma orientadora, ou supervisora, ou assistente social, ou psicóloga. Esta profissional é responsável por promover a formação continuada na instituição que atua.

O processo de coleta de dados ocorreu em quatro visitas a cada instituição, em que conhecemos as instalações físicas, detectamos a rotina organizacional das instituições e fizemos as entrevistas. Para manter o sigilo exigido pelo rigor na pesquisa científica, omitimos os nomes das creches, dos bairros e dos atores envolvidos e os mesmos foram codificados, tendo as siglas **CH, CJ, CO, CF** para identificar as creches, para os professores trabalhamos com os códigos **PR1H, PR2H, PR1J, PR2J, PR1O, PR2O, PR1F, PR2F**, para os alunos **A1.1H, A2.1H, A3.2H, A4.2H, A1.1J, A2.1J, A3.2J, A4.2J, A1.1O, A2.1O, A3.2O, A4.2O, A1.1F, A2.1F, A3.2F, A4.2F**, e com os pais **P1H, P2H, P1J, P2J, P1O, P2O, P1F, P2F**.

A análise das entrevistas se deu, levantando o perfil de cada creche pesquisada e dos sujeitos envolvidos. Depois organizamos o percurso temático delineado nos textos entrevistas e a apresentação do quadro de temas, subtemas e figuras, que foi esquematizado para visualizar de forma concisa, as escolhas discursivas nas respostas aos questionamentos da entrevista.

Nos quadros de tematização e figurativização, o tema **brincar** é lançado nos discursos pelos questionamentos aos entrevistados. Os subtemas foram organizados a partir das especificidades temático-discursivas que cada sujeito da pesquisa produziu ao responder a entrevista, delineando o percurso temático de cada análise.

A partir dos textos entrevistas analisamos os investimentos semânticos dos pesquisados e os resultados foram apresentados em forma de mapas conceituais dos temas e subtemas, em que se observa a formação discursiva compondo os conceitos modalizador, cultural e universal emitidos pelos atores da pesquisa.

4 Análise dos resultados

Partindo da necessidade de levantarmos, dos discursos manifestados os traços conceptuais, identificamos os termos ocorrências em todos os atores da pesquisa, objetivando agrupar as grandezas-signos que caracterizam os conceitos como modalizador, cultural ou universal.

Os conceitos modalizadores são específicos quanto aos grupos de sujeitos da pesquisa - professoras, alunos e pais - caracterizando a subjetividade dos diferentes grupos.

Os conceitos culturais são aqueles formados a partir da expressividade de cada creche como contexto de produção de cultura e universais os que estão presentes em todas as creches e em todos os sujeitos, compondo o que se concebe quanto sociedade sobre o fato e contexto levantado. Para melhor compreendermos o percurso conceitual engendrado na manifestação discursiva dos textos entrevistas visualisemos o nos mapas conceituais o tema e subtemas que formam os conceitos.

4.1 Conceitos Modalizadores

Para as **professoras** o tema **brincar** representa, as diversas manifestações da vivência lúdica na creche, manifestadas no modo de brincar, nos tipos de brincadeiras experienciadas nesse espaço escolar, no objetivo da professora ao concretizar as propostas brincantes, na sua concepção de ensino que sustenta a prática das professoras, nos conhecimentos promovidos a criança por meio do brincar, nas propostas brincantes no desenrolar rotineiro da creche e na influência das experiências empíricas e teóricas das professoras que embasam sua prática do brincar. O mapa conceitual abaixo apresenta a temática e os subtemas que resultaram do enunciado das professoras.

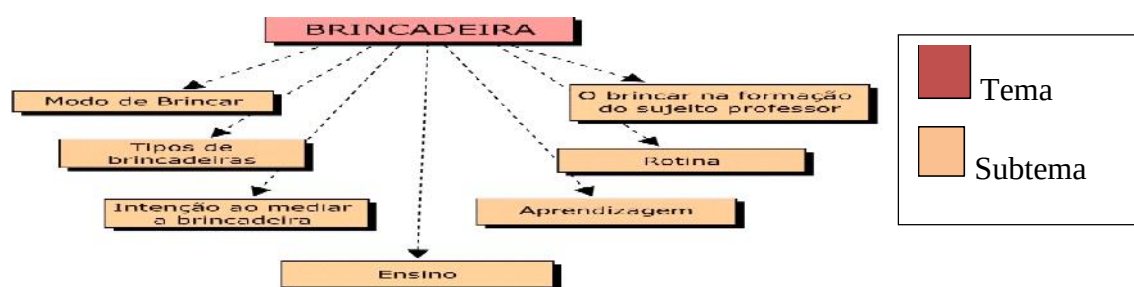


Figura 1 - Mapa conceitual grupo de professoras

Na discursivização das professoras, brincar é um tema que só recentemente tem sido tratado na pedagogia. O brincar é um importante recurso metodológico que convive em meio a propostas tradicionais como “b,a - ba”. O clima lúdico das brincadeiras aproxima, desinibe, gera confiança e cumplicidade. As crianças atribuem significado às brincadeiras. A rodinha é um espaço brincante e as brincadeiras ali desenvolvidas são diversificadas em função do curto tempo de concentração das crianças. O brincar pode tornar a aprendizagem uma experiência significativa se houver prazer e entusiasmo.

Brincar é prêmio para quem terminou a tarefa e está dissociado do estudo. As crianças brincam de faz de conta. O jogo simbólico é importante na construção da identidade da criança e, ao brincar, ela lança hipóteses sobre o conhecimento. A brincadeira desenvolve os aspectos afetivos e motor.

Brincadeiras com musicalização são utilizadas para divertir as crianças e estimular a memorização. O brincar pode despertar o conhecimento que a criança já possui. Brincar é fazer uma “dinamicazinha”. A concepção sobre o brincar está apoiada na experiência pessoal da infância. As brincadeiras são diferentes para os grupos de meninos e meninas. Por meio do brincar aprende-se sem perceber. Brincar é uma atividade cultural. Deve-se brincar de forma dosada. As propostas lúdicas não devem ser atividades de aula extra, apesar de ser importante ter um dia na semana para trabalhar brincadeiras dirigidas.

O conhecimento teórico na Universidade influenciou na compreensão das necessidades das crianças ao brincar e a experiência com o brincar quando era criança é ponto de reflexão para fazer diferente a sua prática brincante na creche.

O tema **brincar** no discurso do grupo dos **alunos** está estruturado a partir dos subtemas que registram as experiências brincantes vividas na creche. Em seus relatos, percebemos quais brincadeiras aparecem no contexto da instituição, as relações que estão estabelecidas entre eles e a professora na prática brincante, como também os aspectos do tempo e espaço que permeiam a rotina dessa instituição escolar. O mapa conceitual abaixo demonstra como se deu a formação do tema e dos subtemas nos textos entrevistas dos alunos:

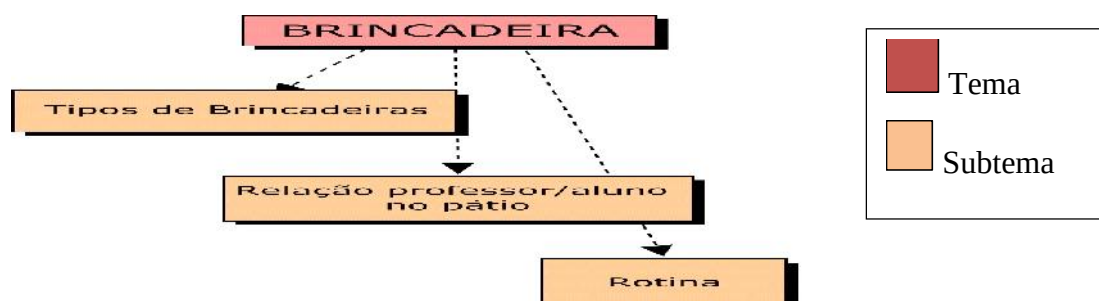


Figura 2 - Mapa conceitual grupo de alunos

Para o grupo dos **alunos**, brincar é coisa de criança, adulto não brinca. A professora só faz tarefa e a brincadeira acontece quando termina a tarefa. A professora visitante brinca, enquanto a outra organiza as tarefas. A sala de vídeo é lugar de brincar. Capoeira é brincadeira e saem em filinha para brincar. A professora brinca no pátio, mas também fica conversando com a outra professora. Ela coloca de castigo e dá mais atenção aos meninos. Brinca-se esperando a mãe chegar ou ajudando a professora a guardar os brinquedos. A professora brinca todos os dias. Boneco é brinquedo de menino e boneca, de menina. Só os meninos podem jogar futebol.

O tema **brincar** na visão dos **pais** é expresso por meio de subtemas que levantam questões referentes ao valor atribuído ao brincar, suas características, os conhecimentos

gerados a partir das experiências com ele, a postura brincante do professor e suas experiências enquanto alunos com o brincar. O mapa conceitual abaixo demonstra quais são os subtemas que partem desse tema.



Figura 3 - Mapa conceitual grupo de pais

O conceito modalizador produzido pelos **pais** representa a concepção do brincar para esse grupo. A filosofia da creche é o brincar. Ele é importante. Promove aspectos positivos e negativos na criança. A natureza da criança distorce a brincadeira e é preciso a presença do professor. Para a criança aprender, o professor tem que brincar com ela, isto é, ensinar a brincar. O brincar promove a fala e faz a criança revelar aquilo de que gosta. Brincando ela aprende os conteúdos de matemática e a pintar. Brincar serve para tirar o estresse e a criança pode brincar quando termina a tarefa. Estudo é responsabilidade e brincar é diversão. Muito tempo brincando é prejuízo para as crianças. O brincar, hoje, é mais vivenciado nas creches. O brincar é um direito da criança. Brincar na escola é menos perigoso do que brincar na rua. Quando os pais eram alunos, as brincadeiras só existiam no recreio por iniciativa das crianças. O professor só tinha interesse em dar aulas. Houve professoras marcantes, que brincaram na escola durante as aulas de Educação Física e Artes.

4.2 Conceitos Culturais

Os conceitos culturais são aqueles formados a partir da expressividade de cada creche como contexto de produção da cultura, no nosso caso na cultura de cada creche.

Na **CH**, brinca-se com jogos e de faz de conta. A presença da professora em propostas brincantes na sala de aula acontece para atender a necessidade de ensinar conteúdos de matemática e português. As tarefas tradicionais com papel e lápis são mais valorizadas do que as brincadeiras. A experiência da professora com a criança respalda a compreensão da necessidade brincante da turma e leva ao aperfeiçoamento da prática. Deve-se brincar com objetivo. Na infância das professoras, o adulto controlava o brincar e os pais só brincavam em aula extra.

Para a **CJ**, brinca-se de faz de conta. As professoras apoiam-se na própria experiência com a criança para compreender a necessidade brincante da turma e aperfeiçoar a prática. A ludicidade é intencional nas mediações da sala de aula. A brincadeira é vista como oportunidade de ensinar regras e limites, assumindo uma postura disciplinadora.

O que acontece na **CO** é a brincadeira de faz de conta e com jogos. As professoras não brincam com as crianças no pátio, mas controlam o comportamento delas. As experiências com o brincar quando crianças refletem nas atuações como professoras. Quando crianças, as professoras e os pais só brincaram no recreio.

Em **CF**, o brincar é na sala de aula. As professoras fazem propostas brincantes para ensinar conteúdos matemáticos e linguísticos. O brincar é vivenciado para ensinar regras e limites, sendo oportunidade para disciplinar as crianças. As experiências brincantes das professoras quando crianças são reproduzidas na prática com os alunos. A experiência da formação continuada contribui para compreender o brincar e aperfeiçoar a prática. O brincar dentro da escola, na infância do professor, foi limitado pelas restrições do adulto.

4.3 Conceitos Universais

Os conceitos que caracterizam os universos de discurso estão interligados pela concepção valorativa que é peculiar de cada grupo e, ao mesmo tempo, é geral para todos.

O brincar é uma atividade que acontece em todas as creches, nos espaços da sala de aula e do pátio, podendo ser livre, por iniciativa das crianças e direcionada, quando a professora é a mediadora da brincadeira ou oferece as condições para que elas aconteçam.

O brincar está fixo na rotina da creche e esta determina o tempo e o espaço da brincadeira, sendo o momento da chegada e o recreio os períodos brincantes da rotina. Logo que entram, as crianças vão para a sala de aula e sentadas na mesinha brincam com jogos de encaixe, esperando a primeira refeição ser servida. No pátio, durante o horário do recreio, brincam sem a interferência da professora.

A brincadeira é um recurso metodológico de ensino, que promove os aspectos socializadores da criança. As crianças necessitam da permissão da professora para brincar. Os brinquedos são os meios lúdicos mais utilizados na creche. Hoje, como no passado, as experiências mais marcantes com o brincar acontecem no recreio. A postura do adulto, ali, é reguladora das iniciativas brincantes das crianças. Apresentamos no mapa a seguir a síntese conceitual, discursivizada pelos professores, alunos e pais:

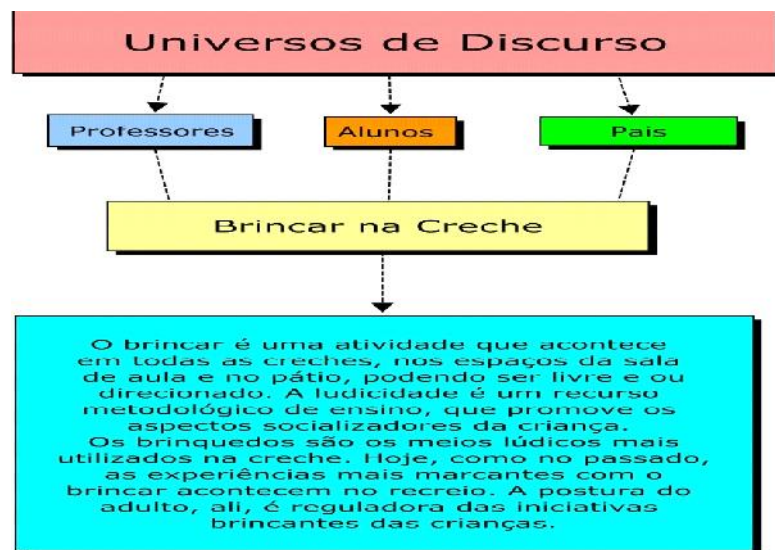


Figura 4 - Mapa conceitual síntese

5 Conclusão

O brincar na creche acontece em uma rotina que se adequa a atender o tempo e o espaço determinado pelas necessidades fisiológicas das crianças pequenas, de comer, dormir, tomar banho e interagir. As brincadeiras no horário inicial e no recreio acontecem na conveniência dessas obrigações, como também, a escolha dos espaços onde elas acontecem, na sala de aula e no pátio. O tempo de espera pelo atendimento a estas necessidades é preenchido com propostas lúdicas que atendem ao propósito de distrair as crianças até que sejam sanadas suas necessidades. A qualidade das propostas é o que de fato questionamos. A falta de planejamento desses momentos produz brincadeiras repetitivas e disciplinadoras, levando o professor a perder a oportunidade de desafiar as crianças a novos conhecimentos.

Ao propormos essa pesquisa, acreditávamos que os pais considerariam o brincar como uma perda de tempo, mas essa hipótese não se confirmou. Ao contrário, os pais acreditam que o brincar é importante para o desenvolvimento da criança, elegendo o aspecto da socialização como fator preponderante. Apesar de compreenderem dessa forma, também defendem que o brincar serve para ensinar conhecimentos matemáticos e colocam o brincar em oposição ao ensino, deixando claro que o que se faz no brincar é diversão, ensino se faz com tarefas.

O aspecto socializador é igualmente compartilhado pelos professores que o identificam como sendo o conhecimento mais importante que as crianças aprendem por meio do brincar. A hipótese levantada no início da pesquisa de que o professor tem uma concepção sem base científica suficiente sobre o brincar e sobre sua contribuição no

desenvolvimento cognitivo e psicossocial da criança foi confirmada, pois, os equívocos produzidos na Educação Infantil, referentes ao trabalho com o brincar, são advindos da falta de aprofundamento teórico dos professores. A problemática da formação do professor repercute diretamente nos resultados dessa pesquisa, uma vez que indistintamente, a observação da criança brincando e as próprias experiências com o brincar são apontadas como os fatores que contribuem para compreender o brincar e não, a união desses dois fatores com o conhecimento acadêmico/teórico, como seria de se esperar de um profissional que estuda e reflete sobre o que ensina.

Intencionar o brincar é papel do professor, que precisa está assegurado da eficácia de seus métodos e se garantir na competência avaliativa, para saber o que a criança aprendeu e o que precisa aprender. A qualidade e a quantidade de interação que o professor permite acontecer são proporcionais à autonomia que a criança conquista para aprender. A postura disciplinadora do professor observada nessa pesquisa está estruturada em propostas que atendem aos objetivos da professora, de manter as crianças sob controle, não em contemplar suas necessidades. Isso confirma a nossa hipótese de que os alunos não são livres para criar suas brincadeiras. A falta de planejamento para o brincar evidencia uma lacuna na formação integral da criança, ou seja, nos aspectos lógico, linguístico, artístico, cultural, motor e afetivo. Concluindo, podemos afirmar que a partir desta pesquisa, constatamos que os professores de Educação Infantil ainda não possuem um saber que os leve a compreender o papel do brincar no desenvolvimento das crianças, na aquisição e aprimoramento da linguagem, na exploração e interpretação de mundo, na socialização, na resolução de problemas, na conquista da autonomia e construção da identidade da criança. Pais e professores não estão certos da importância do brincar para a criança e não sabem como promover esses saberes.

Referências

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita O percurso temático–figurativo do romance oral O Conde Alarcos. In: Acta Semiótica et Lingüística. Revista da Sociedade Brasileira de Professores de Lingüística. v. 16. João Pessoa: UFPB/Ideia, 2011: 37-57.

_____. O discurso semiótico. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; ALVES, Eliane Ferraz; CRISTIANO, Maria Elizabeth Affonso. Linguagem em foco. João Pessoa: Idéia, 2001: 133-157.

BARBOSA, Maria Aparecida A construção do conceito nos discursos técnico-científicos, nos discursos literários e nos discursos sociais não literários. In: Acta Semiótica et Lingüística. Revista da Sociedade Brasileira de Professores de Lingüística. V. 16. Ano 35 – nº 1. João Pessoa: Editora Universitária: UFPB, 2011.

_____. Estrutura e tipologia dos campos conceptuais, campos semânticos e campos lexicais. In: Acta Semiótica et Lingüística. Revista da Sociedade Brasileira de Professores de Linguística. V. 8. São Paulo: Plêiade, 2000. p. 95-120.

BARROS, Diana Luz P. Teoria semiótica do texto. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

_____. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. 3 ed. Editoura: Humanitas. FFLCH/USP, 2002. Disponível em: <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 15/01/2010.

DE VRIES, Rheta; et al. O currículo construtivista na educação infantil: práticas e atividades. [Tradução de Vinicius Figueira]. Porto alegre: Artemed, 2004.

FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. As Astúcias da enunciação – As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo. 2ª ed. Editora Ática: São Paulo, 2010.

GREIMAS A. J.; COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. São Paulo: Cultrix, 1979.

HJELMSLEV, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PAIS, Cidimar Teodoro. Texto, discurso e universo de discurso. In.: Revista Brasileira de lingüística. São Paulo: Plêiade, v. 8, n. 1, ano 8, 1995, p. 135-163.

_____. Aspectos de uma tipologia dos universos de discurso. In: Revista Brasileira de Linguística. v.7. Global. São Paulo, 1984, p: 43-65.

EQUIVALÊNCIAS DO TERMO *AGÊNCIA DE TURISMO* NOS IDIOMAS INGLÊS, ESPANHOL E ITALIANO

Claudia Maria Astorino
Universidade Federal de São Carlos
claudia.astorino@ig.com.br

1. Introdução

Este trabalho é parte da tese de doutorado da autora, cujo objetivo geral consistiu em discutir a terminologia da subárea do *Turismo* denominada *Agenciamento de Viagens e Turismo*, e o objetivo prático consistiu em elaborar um dicionário multilíngue para a referida subárea. Dentre os objetivos específicos, discutiram-se possibilidades de equivalência dos termos em português brasileiro, nas línguas inglesa, espanhola e italiana. A pesquisa pontual, que aqui se apresenta, objetiva discutir as equivalências nesses três idiomas estrangeiros para o termo *agência de turismo*, e para seus dois principais hipônimos, *agência de viagens* e *operadora*.

A atividade do turismo navega por muitos mares, envolvendo distintas dimensões: social, cultural, ambiental, política e econômica, as quais se entrelaçam e se complementam, compondo o Sistema de Turismo (SISTUR), minuciosamente elucidado por Beni, na obra que dedicou a esse estudo, intitulada *Análise Estrutural do Turismo* (1997). A partir do modelo referencial do SISTUR, chega-se ao seu Subsistema de Produção (VERTTI, 1977 apud BENI, 1997), no qual se encontram os serviços que são oferecidos aos turistas consumidores: Transportes, Alojamentos, Agente de Viagens e Outros Serviços. Para esta pesquisa específica, consideraram-se esses serviços como subáreas do *Turismo*, o qual foi analisado, a partir dessa escolha, através de seu Subsistema de Produção. Cabe informar que, para efeito de detalhamento, dividiu-se a subárea Outros Serviços nos dois serviços, Alimentação e Entretenimento, que complementam os demais já explicitados. Também se faz necessário justificar por que a subárea Agente de Viagens (como aparece na síntese de Krippendorf, 1975 apud Beni, 1997) foi substituída por *Agenciamento de Viagens e Turismo*: esclarece-se que a substituição se deu com vistas à padronização das áreas, de maneira que todas pudessem revelar os serviços oferecidos, e não os profissionais que nelas atuam.

2. Metodologia

A investigação se desenvolveu à luz das Ciências do Léxico, com destaque para a Terminologia, norteadas pela Teoria Comunicativa da Terminologia, proposta por Teresa Cabré e por outros pesquisadores do Instituto de Linguística Aplicada de Barcelona (IULA), constituindo a escola Catalã. A seleção dos termos em português brasileiro se deu a partir de uma pesquisa em duas obras acadêmicas selecionadas, voltadas aos cursos de bacharelado em Turismo de Instituições de Ensino Superior. Para se alcançar o resultado almejado, realizou-se uma sistemática leitura de cada um dos referidos textos, destacando possíveis candidatos a termos. Em seguida, nova leitura foi realizada para corroborar a escolha desses candidatos, que passaram a compor uma lista, da qual foram extraídos os termos definitivos. Ao final da coleta, chegou-se a um total de cerca de 2000 termos em português brasileiro, número esse com o qual seria impraticável trabalhar, em função do elevado número de análises terminológicas, definições e equivalências nos três idiomas estrangeiros que deveriam ser elaboradas, cabendo, então, à pesquisadora, o desafio de proceder a uma nova seleção – baseada em critérios científicos, e apoiada nas características específicas da linguagem do Turismo – não tendo como única base o número de ocorrências, mas também as relações de sinonímia/antonímia e hiperonímia/hiponímia - para se chegar ao número razoável de 660 termos. Posteriormente, buscaram-se as equivalências desses termos, em obras análogas, escritas em inglês, espanhol e italiano - duas obras para cada um destes idiomas. Deste modo, compôs-se o *corpus* de extração da pesquisa, que se pode observar no quadro 1.

PORTUGUÊS	INGLÊS	ESPAÑHOL	ITALIANO
BRAGA, Debora Cordeiro (Org.). <i>Agências de Viagens e Turismo: Práticas de Mercado</i> . Rio de Janeiro: Elsevier, 2007	Variante britânica SYRATT, Gwenda; ARCHER, Jane. <i>Manual For Travel Agency Practice</i> . Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2003	Variante europeia ABAD, Carlos Enrique Jiménez. <i>Producción y Venta de Servicios Turísticos en Agencias de Viajes</i> . Madrid: Thomson Paraninfo, 2006	GENTILE, Roberto. <i>Vendere viaggi in Italia: guida ragionata ad agenzie di viaggi, network e associazioni, Internet e new media</i> . Milano, Hoepli, 2011
TOMELIN, Carlos Alberto. <i>Mercado de agências de viagens e turismo: como competir diante das novas tecnologias</i> . São Paulo: Aleph, 2003	Variante americana WERTHNER, H.; KLEIN, S. <i>Information technology and tourism: a challenging relationship</i> . Wien; New York: Springer, 1999	Variante argentina SCHLÜTER, Regina; WINTER, Gabriel. <i>La agencia de viajes y turismo</i> . Buenos Aires: Editorial Docencia, 2000	CASTOLDI, Giorgio. <i>Nuovo Turismo. Le basi</i> . Milano: Hoepli, 2008

Quadro 1: *Corpus* de extração – Textos acadêmicos de *Agenciamento de Viagens e Turismo* nos quatro idiomas que são analisados na presente pesquisa.

Fonte: Autora.

De acordo com a classificação de Sardinha (2004), o *corpus* selecionado pode ser assim descrito: i) escrito, quanto ao modo; ii) contemporâneo, posto que representa a atualidade; iii) estático, pois por se tratar de material publicado de forma impressa, não é passível de mudanças imediatas, uma vez que somente uma reedição poderia aportar eventuais mudanças; iv) especializado, quanto ao seu conteúdo; v) de língua nativa, presumindo que os autores são falantes nativos de cada uma das línguas nas quais as obras foram publicadas; vi) comparável, isto é, composto por textos originais pertencentes ao mesmo gênero (textos acadêmicos de Turismo), embora haja pequenas diferenças estruturais (na macroestrutura) entre uma obra selecionada e outra; vii) plurilíngue, visto que é constituído de textos de línguas distintas (português, inglês, espanhol e italiano).

Finda essa etapa de constituição do *corpus* de extração, os termos foram submetidos a uma sistemática análise, usando-se, para este fim, uma ficha terminológica, baseada no modelo de Barbosa (2001), para se alcançar o objetivo prático que se almejou com a tese: a produção de um dicionário terminológico multilíngue da subárea do *Turismo*, identificada como *Agenciamento de Viagens e Turismo*, o qual exibe, para cada entrada, além da contextualização em que o termo foi encontrado e a definição em português, equivalências em inglês, espanhol e italiano. A título de ilustração, visualiza-se, na figura 1, o verbete *agência de turismo* com todos os elementos mencionados.

agência de turismo s.f. sin. agência s.f. sin. comp. empresa de agenciamento s.f.; empresa de turismo s.f.; empresa de viagens s.f.; empresa do ramo de turismo s.f.; empresa do ramo de viagens s.f.; empresa do setor de viagens s.f. Designação genérica dada às empresas que pesquisam, produzem, colocam no mercado e comercializam pacotes turísticos, ou àquelas que, além de desenvolver seus próprios pacotes, com pouca complexidade, também intermediam todo tipo de serviço e produto turístico, recebendo comissão dos fornecedores ou remuneração dos clientes. Em 2005, o Decreto Federal nº 5.406 estabeleceu nova nomenclatura para as empresas do ramo de turismo, oficializando o que já se praticava no mercado, ou seja, as agências preponderantemente produtoras passaram a ser chamadas de operadoras turísticas, e as agências distribuidoras, de agências de viagens; mas, segundo a legislação, todas ainda se enquadram na categoria de agências de turismo. [BRAGA, Debora Cordeiro. Discussão Conceitual e Tipologias das Agências de Turismo. In: BRAGA, Debora Cordeiro (Org.). <i>Agências de Viagens e Turismo: Práticas de Mercado</i>. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2007; p. 22]. Ing travel agency Esp agencia de viajes Ita agenzia di viaggi; agenzia di viaggio; impresa turistica

Figura 1: Verbetes *agência de turismo*, conforme aparece na microestrutura do Dicionário Terminológico, apresentado na referida tese.

Fonte: Astorino, 2013, p. 133.

Primeiramente, na microestrutura, visualiza-se o verbete de entrada, *agência de turismo*. Imediatamente depois, aparece o termo *agência*, que, conforme se observa, é o sinônimo perfeito de *agência de turismo*, e, logo após, aparecem os seis sinônimos complementares encontrados (Elucida-se-se que são considerados complementares por não serem usados com tanta frequência quanto os preferenciais). Em seguida, tem-se a definição elaborada pela autora da tese e, mais abaixo, a contextualização do termo, isto é, o trecho em que o termo aparecia numa das obras, em português brasileiro, das duas que foram analisadas. Por fim, visualizam-se as equivalências em inglês, espanhol e italiano, que é o objeto de discussão desta comunicação.

3. Resultados e Discussão

Do conjunto de 660 termos em português brasileiro, registraram-se como mais frequentes os seguintes: *agência*, *agência de turismo*, *agência de viagens* e *operadora* (vide quadro 2). Este resultado pode explicar o fato de que esses também estejam entre os termos que mais apresentam sinônimos (vide quadro 3). Em função disso, podem ser considerados os termos-chave da subárea que aqui se encontra sob análise, como resultado das relações de hiperonímia/hiponímia que se estabelecem nesta subárea do *Turismo*, visto que as empresas que organizam viagens, as *agências*, em todas as suas variações, estão na base dos negócios de *Agenciamento de Viagens e Turismo*.

TERMO	Nº DE OCORRÊNCIAS NA 1ª OBRA EM PORTUGUÊS BRASILEIRO - TOMELIN	Nº DE OCORRÊNCIAS NA 2ª OBRA EM PORTUGUÊS BRASILEIRO - BRAGA
Agência	96	249
Agência de turismo	2	268
Agência de viagens	53	145
Operadora	28	189

Quadro 2: Termos que mais apresentaram ocorrências dentre os coletados em português brasileiro.

Fonte: Autora.

TERMO	Nº DE SINÔNIMOS
Agência	7
Agência de viagens	7
Agência de turismo	6
Operadora	13

Quadro 3: Número de sinônimos dos termos com maior frequência, nas duas obras pesquisadas, em português brasileiro.

Fonte: Autora.

Cabe explicar que o termo *agência*, é, na sua origem, um vocábulo da língua comum. Porém, ainda que *agência* seja, prioritariamente, um vocábulo da língua comum, pode “estar em função termo”, conforme observa Barbosa.

Uma unidade lexical não é vocábulo ou termo por sua própria natureza, mas está em função termo ou em função vocábulo, ou seja, o universo do discurso em que se insere é o que determina seu estatuto em cada caso; daí decorre a possibilidade de distribuir a unidade lexical em um eixo continuum de maior grau de cientificidade ao maior grau de banalização (1998, p. 28).

Passa-se, a seguir, a analisar o vocábulo *agência*, na sua “função termo” da subárea de *Agenciamento de Viagens e Turismo*, da qual, juntamente com seu sinônimo, *agência de turismo*, é o principal hiperônimo, e que abriga todos os demais sintagmas compostos com o elemento *agência*, uma vez que pode designar qualquer tipo de empresa que atue no âmbito da organização e comercialização de viagens, independentemente de sua modalidade, tipo de negócios, área de atuação, etc. Apresenta-se, portanto, um organograma simplificado, que ilustra a divisão das agências de acordo com sua natureza, inspirada na classificação de Tomelin (2001) e Braga (2007b), e exibido na figura 2.



Figura 2: Esquema simplificado, que ilustra a divisão das agências de acordo com sua natureza, inspirada na classificação de Tomelin (2001) e Braga (2007b).

Fonte: Autora.

Conclui-se, portanto, que o hiperônimo *agência* nada mais é do que uma forma reduzida do termo mais formal *agência de turismo*, e que pode ser usado em substituição a este último.

Ainda a propósito dos termos *agência de turismo/agência*, antes de se passar à discussão das equivalências, deve-se esclarecer que, em vários momentos dos textos analisados, esses são substituídos por termos sinônimos, ainda que estes últimos não possam ser considerados sinônimos perfeitos, visto que não são intercambiáveis em todas as situações, apresentando algumas sutis diferenças entre si.

Encaminha-se, agora, para a discussão das equivalências (em inglês, espanhol e italiano) do termo *agência de turismo* e de seus principais hipônimos, a saber: *agência de viagem* e *operadora*.

Inicia-se a discussão pelo primeiro hipônimo do termo *agência de turismo*, a saber, *agência de viagem*, posto que este é o termo que indica a empresa mais simples da atividade de agenciamento. A figura 3 reproduz a apresentação do verbete no dicionário produzido ao longo da tese.

agência de viagem s.f. sin. agência de viagens s.f. sin. comp. agência detalhista s.f.; agência de viagens detalhista s.f.; agência de viagens varejista s.f.; agência distribuidora s.f.; agência intermediadora s.f.; agência minorista s.f.; agência revendedora s.f.; agência varejista s.f.; agência vendedora s.f. Empresa que intermedia a comercialização de produtos turísticos (pacotes turísticos, assentos em meios de transporte, unidades habitacionais em meios de hospedagem, seguro viagem, etc.) entre os fornecedores e os consumidores finais, ou ainda, que produz pacotes turísticos próprios de pouca complexidade. Agências de viagens ou agências distribuidoras – aquelas que fazem a conexão entre os produtos turísticos e os consumidores. Atuam como intermediadores entre o público consumidor e os equipamentos e serviços turísticos, tais como empresas de transportes, meios de hospedagem, serviços receptivos, restaurantes, locais de entretenimento, seguro viagem, documentação de viagem e pacotes turísticos. (BRAGA, Debora Cordeiro. Discussão Conceitual e Tipologias das Agências de Turismo. In: BRAGA, Debora Cordeiro (Org.). Agências de Viagens e Turismo: Práticas de Mercado. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2007; p. 22). Ing retailer; travel agency Esp agencia de viajes; agencia minorista; agencia vendedora Ita agenzia di viaggi; agenzia di viaggio; agenzia di viaggio dettagliante; dettagliante; impresa di viaggi; retailer Nota: O termo pode aparecer com o terceiro elemento no singular (viagem) ou no plural (viagens) sem perder a relação de sinonímia perfeita.

Figura 3: Verbo *agência de viagem*, conforme aparece na microestrutura do Dicionário Terminológico, apresentado na tese.

Fonte: Astorino, 2013, p. 133.

Observando-se a figura 3, nota-se que o hipônimo em questão possui nove sinônimos complementares: *agência detalhista*; *agência de viagens detalhista*; *agência de viagens varejista*; *agência distribuidora*; *agência intermediadora*; *agência minorista*; *agência revendedora*; *agência varejista*; *agência vendedora*. Recebem a denominação de complementar por serem menos importantes que o termo preferencial, que, neste caso específico, é o termo *agência de viagens*, em razão de ser aquele que os autores mais usaram. É possível afirmar que todos esses sinônimos complementares podem ser substituídos pelo termo *agência de viagem*, o que configura, claramente, a situação de sinonímia. Fenômeno similar de sinonímia se verifica com os equivalentes nos outros três idiomas. Nos textos em inglês, encontraram-se somente dois termos: *retailer* e *travel agency*,

porém, atente-se para o fato que esses dois termos, encontrados na língua inglesa, somente constituem uma relação de sinonímia em situações de agenciamento turístico, podendo, sim, nesses casos pontuais, ser substituídos entre si. Do segundo termo em inglês, pode-se inferir que o termo usado em português, *agência de viagem*, nada mais é que uma tradução literal do inglês *travel agency*, e o fato que a atividade de agenciamento tenha sido pioneiramente desenvolvida na Inglaterra, pelo visionário Thomas Cook⁷³, quem vislumbrou a possibilidade de oferecer passeios e pacotes turísticos, pela primeira vez que se tem notícia na história do turismo, em 1841, somente vem a corroborar a hipótese que o termo original tenha sido cunhado na língua inglesa. O outro equivalente, *retailer*, quando usado na língua comum, traduz-se por *varejista*, evidenciando a condição de intermediadora da agência de viagens, a qual, conforme se observa na definição apresentada na figura 2, é a:

Empresa que intermedia a comercialização de produtos turísticos (pacotes turísticos, assentos em meios de transporte, unidades habitacionais em meios de hospedagem, seguro viagem, etc.) entre os fornecedores e os consumidores finais, ou ainda, que produz pacotes turísticos próprios de pouca complexidade (ASTORINO, 2013, p. 133).

Em espanhol, os equivalentes encontrados foram: *agencia de viajes*; *agencia minorista* e *agencia vendedora*. Mais uma vez, assim como se discutiu a respeito do termo em português, o primeiro termo espanhol, *agencia de viajes*, denota sua origem a partir do termo inglês *travel agency*. O segundo elemento do segundo termo, *minorista*, equivale ao termo *retailer*, da língua inglesa, ou seja, varejista, e, por fim, o terceiro termo, *agencia vendedora*, evidencia seu caráter de intermediadora entre fornecedores de produtos turísticos e o consumidor final. Na língua de Dante, enfim, verificaram-se soluções semelhantes às já discutidas em português, inglês e espanhol: *agenzia di viaggi*; *agenzia di viaggio*; *agenzia di viaggio dettagliante*; *dettagliante*; *impresa di viaggi*; *retailer*. Os dois primeiros, *agenzia di viaggi* e *agenzia di viaggio*, uma vez mais, expõem a origem inglesa do termo, que, como se registrou, em inglês é *travel agency*. Observe-se que, assim como em português brasileiro, usa-se seja o segundo elemento do termo no singular (*viaggio*), como no plural (*viaggi*). O terceiro e o quarto termos revelam a condição de varejista (=dettagliante) da agência, condição esta reforçada ainda mais pelo sinônimo *retailer*, mantido em língua inglesa. E, por fim, o termo *impresa di viaggi*, nada mais é que um sintagma, composto de forma a evidenciar o próprio negócio de atuação da empresa, as viagens.

⁷³ Em 1841, Thomas Cook, pastor batista britânico, preocupado com o alto nível de alcoolismo entre os habitantes de sua comunidade, vislumbrou a possibilidade de fretar carros de um trem, com o objetivo de levar seus conterrâneos a um congresso antialcoolismo. Por quatro anos, prosseguiu com essa atividade, sem visar lucro, todavia, a partir de 1845, dedicou-se a elaborar viagens organizadas, as quais ele comercializava a membros da pequena, e posteriormente, da alta burguesia (SCHLÜTER, WINTER, 1994).

Prosseguindo-se com a presente discussão, assim como foi exposto nos quadros 2 e 3, outro termo que apresenta um número relevante de ocorrências e sinônimos é *operadora*, e, conseqüentemente, merecem discussão seus equivalentes em outros idiomas. A seguir, apresenta-se o verbete *operadora*, na figura 4.

operadora s.f.
sin. compl. agência de viagem e turismo s.f.; agência de viagens e turismo s.f.;
agência de viagens maiorista-minorista s.f.; agência de viagens tour operator s.f.;
agência operadora s.f.; agência produtora s.f.; operador s.m.; operador turístico s.m.;
operadora de turismo s.f.; operadora que organiza pacotes s.f.; operadora turística
s.f.; produtora s.f.; wholesaler s.f.

Agência de turismo, cuja principal função é a de pesquisar, produzir e colocar no mercado pacotes turísticos, que incluam dois ou mais elementos, dentre transporte, hospedagem, alimentação, passeios, etc., para vendê-los diretamente aos consumidores finais, ou através da intermediação das agências de viagens.

A maior parte das grandes operadoras possui uma enorme rede de vendedores, que são agências de viagens espalhadas por todo o Brasil. Na prática, as referidas agências funcionam como rede de distribuição dos pacotes montados pelas operadoras. (TOMELIN, Carlos Alberto. Mercado de Agências de Viagens e Turismo: como competir diante de novas tecnologias. São Paulo: Aleph, 2001, p. 30).

Ing tour operator

Esp agencia de viajes mayorista detallista; agencia de viajes mayorista minorista

Ita tour operator; operatore; operatore turistico; t.o

Figura 4: Verbete *operadora*, conforme aparece na microestrutura do Dicionário Terminológico, apresentado na tese.
Fonte: Astorino, 2013, p. 191.

Em português, o termo *operadora* apresentou treze sinônimos: *agência de viagem e turismo*; *agência de viagens e turismo*; *agência de viagens maiorista-minorista*; *agência de viagens tour operator*; *agência operadora*; *agência produtora*; *operador*; *operador turístico*; *operadora de turismo*; *operadora que organiza pacotes*; *operadora turística*; *produtora*; *wholesaler*.

Destaca-se que, com exceção do inglês, nos outros dois idiomas estrangeiros investigados, também se encontraram sinônimos para o termo *operadora*, no entanto, em menor número: 2 termos, em espanhol, e 3 termos, em italiano.

Note-se que o português brasileiro traduz a realidade brasileira a propósito do setor de agenciamento, vale dizer que, ao contrário da situação que se observa nas línguas inglesa e italiana, o português brasileiro revela que esse tipo de agência pode atuar seja como produtora/fornecedora de produtos turísticos (pacotes turísticos) - facilmente constatável nos termos *agência produtora*, *operadora que organiza pacotes*, *produtora*, *wholesaler* - seja também como vendedora de seus próprios produtos, como dos de outros fornecedores, diretamente a seus clientes. A julgar pela descrição linguística, baseada na ocorrência dos termos, esta venda direta ao consumidor final não é permitida na Inglaterra nem na Itália, e é justamente por isso que os equivalentes nesses dois idiomas identificam sua condição única de produtora/fornecedora de pacotes turísticos. No idioma inglês, verificaram-se somente dois termos, *tour operator* e *wholesaler*, sendo que o último significa, literalmente,

atacadista, e o primeiro, operador de roteiros, o qual, talvez, tenha dado origem ao termo brasileiro *operadora*, e aos sinônimos que embutem tal ideia: *agência operadora*; *agência tour operator*; *operador*; *operador turístico*; *operadora de turismo*; *operadora que organiza pacotes*; *operadora turística*. A mesma atuação se verifica na língua italiana, cujos termos *tour operator*; *operatore*; *operatore turistico*; *t.o.* (sigla usada em substituição a *tour operator*, numa condição de sinonímia) evidenciam tal limitação. A língua espanhola, por sua vez, apresentando as seguintes equivalências, *agencia de viajes mayorista detallista* e *agencia de viajes mayorista minorista*, deixa claro que há a possibilidade de atuar seja como operador (*mayorista* = atacadista), como agência de viagens (*detallista* ou *minorista* = varejista), numa atuação similar à das empresas *operadoras* do Brasil.

E, por fim, concluem-se as análises com o hiperônimo *agência de turismo*, cujo verbete já foi apresentado neste trabalho. Conforme se explicou, apresenta como sinônimo o termo simplificado *agência*, de onde se conclui que ambos podem designar qualquer uma das agências do setor turístico, situação que o Decreto Federal nº 5.406 confirma:

Em 2005, o Decreto Federal nº 5.406 estabeleceu nova nomenclatura para as empresas do ramo de turismo, oficializando o que já se praticava no mercado, ou seja, as agências preponderantemente produtoras passaram a ser chamadas de operadoras turísticas, e as agências distribuidoras, de agências de viagens; mas, segundo a legislação, todas ainda se enquadram na categoria de agências de turismo. (BRAGA, 2007; p. 22).

E é justamente essa sua característica de hiperônimo que diferencia o termo *agência de turismo* de seus equivalentes nos idiomas inglês (*travel agency*), espanhol (*agencia de viajes*) e italiano (*agenzia di viaggi*, *agenzia di viaggio* e *impresa turística*). Em nenhum desses idiomas, encontrou-se um termo com essa abrangência, pois os termos encontrados nessas três línguas se limitam a descrever esta ou aquela agência, não havendo um termo que denomine todas elas, como o faz *agência de turismo*. Assim, conclui-se que, entre o português brasileiro e as três línguas investigadas, existem somente equivalências parciais, no que tange ao hiperônimo *agência de turismo*. Conclui-se, também, que nos demais idiomas não se estabelece uma relação de hiperonímia, não havendo um termo “guarda chuva”, como há, em português, a relação apresentada na figura 2.

4. Considerações finais

Esta pesquisa teve o escopo de reforçar a necessidade de estudar a terminologia de uma linguagem técnica, no caso, a do *Turismo*, para compreender suas noções, seus conceitos, sua epistemologia, pois, como bem observa Cabré, “para os especialistas, a terminologia é o reflexo formal da organização conceitual de uma especialidade” (apud KRIEGER, FINATTO, 2004, p. 17). Justamente por este motivo, recorreu-se à Teoria

Comunicativa da Terminologia para nortear as análises desenvolvidas nesta investigação, pois através de uma proposta descritiva logra-se extrair a interpretação que a linguagem revela de determinada técnica ou área do conhecimento. Registram-se, aqui, não só os pensamentos de Cabré, mas também os de Benveniste e Barbosa. Benveniste postulou que sem terminologia não há ciência (1988), portanto é fundamental que os profissionais de turismo estejam familiarizados com sua terminologia, em português e em outros idiomas, de modo a melhor organizar o pensamento em torno dessa atividade, que também constitui uma área do conhecimento. A esse respeito, Barbosa alerta que:

Ciências e tecnologias constituem universos de discurso que constroem uma metalinguagem específica e uma “visão de mundo” segunda. Aprender uma ciência básica, uma ciência aplicada ou uma tecnologia corresponde a aprender (adquirir competência e desempenho) a linguagem de especialidade respectivamente constituída (2009, 33).

A partir do raciocínio de Barbosa, pode-se vislumbrar o quão estreita é a relação que se estabelece entre uma área do saber e sua terminologia, e entre a terminologia e a visão de mundo dos falantes de um determinado idioma, e foi justamente esse o objetivo da presente pesquisa, à medida que se propôs a comparar os termos da subárea de *Agenciamento de Viagens e Turismo*, em português brasileiro, com os da mesma subárea em inglês, espanhol e italiano. Como proposta de novos estudos, sugerem-se pesquisas similares, que possam realizar investigações semelhantes para outros termos da linguagem desta subárea ou das demais do Subsistema de Produção do Turismo.

À guisa de conclusão, propõe-se uma reflexão de Juan Carlos Sager (1993, p. 2): “Conocer una materia equivale a aprender los lenguajes de esa materia”.

5. Referências

ABAD, Carlos Enrique Jiménez. **Producción y Venta de Servicios Turísticos en Agencias de Viajes**. Madrid: Thomson Paraninfo, 2006.

ASTORINO, Claudia Maria. **Viajando pela terminologia de Agenciamento de Viagens e Turismo: reflexões e proposta de dicionário multilíngue**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013. (Tese de Doutorado).

BARBOSA, Maria Aparecida. A construção do conceito nos discursos técnico-científicos, nos discursos literários e nos discursos sociais não-literários. In: **Revista Brasileira de Lingüística**. Editora Plêiade, v.11, nº1, 2001, ano 27.

_____. A terminologia e o ensino da metalinguagem técnico-científica. In: ISQUERDO, Aparecida Negri; KRIEGER, Maria da Graça. **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**. Editora UFMS, 1998.

_____. Terminologia Aplicada: Percursos Interdisciplinares. In: **Polifonia**, n. 17. Cuiabá: EDUFMT, 2009.

BENI, Mário Carlos. **Análise Estrutural do Turismo**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1988
- BRAGA, Debora Cordeiro. **Agências de Viagens e Turismo: Práticas de Mercado**. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2007.
- BRAGA, Debora Cordeiro. Discussão Conceitual e Tipologias das Agências de Turismo. In: BRAGA, Debora Cordeiro (Org.). **Agências de Viagens e Turismo: Práticas de Mercado**. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2007b.
- CABRÉ, M. Teresa. **La terminologia: teoria, metodologia, aplicaciones**. Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1993.
- CASTOLDI, Giorgio. **Nuovo Turismo. Le basi**. Milano: Hoepli, 2008
- GENTILE, Roberto. **Vendere viaggi in Italia: guida ragionata ad agenzie di viaggi, network e associazioni, Internet e new media**. Milano, Hoepli, 2011
- KRIEGER, Maria da Graça; FINATTO, Maria José Bocorny. **Introdução à terminologia: teoria e prática**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- SAGER, Juan Carlos. La terminología, puente entre vários mundos. In: CABRÉ, M. Teresa. **La terminologia: teoria, metodologia, aplicaciones**. Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 1993.
- SARDINHA, Tony Berber. **Linguística de Corpus**. Barueri (SP); Manole, 2004.
- SCHLÜTER, Regina G.; WINTER, Gabriel. **La Agencia de Viajes y Turismo: Estructura y Operaciones**. Buenos Aires: Editorial Docencia, 1994.
- SYRATT, Gwenda; ARCHER, Jane. **Manual For Travel Agency Practice**. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2003
- TOMELIN, Carlos Alberto. **Mercado de agências de viagens e turismo: como competir diante das novas tecnologias**. São Paulo: Aleph, 2001.
- WERTHNER, H.; KLEIN, S. **Information technology and tourism: a challenging relationship**. Wien; New York: Springer, 1999

ADMISSIBILIDADE DAS CHAMADAS GREVES ATÍPICAS

Bernardete de Lourdes Cordeiro Barbosa
Rede Pública do Estado de Pernambuco

1. Introdução

O fenômeno greve vem desde a Antiguidade, perpassando por toda a história humana e, sempre foi entendido como um protesto contra situações que atinjam interesse de uma determinada classe social dependente, frente aos detentores do poder. Na atualidade, constitui um dos meios de luta para a solução dos conflitos coletivos de trabalho e não é a única forma de luta laboral, mas é considerada como a mais importante. Sua legitimidade é um direito constitucional no Brasil. Historicamente, sempre foi a grande arma dos sindicatos, tornando-os mais eficazes e, além de conquistar novos direitos, protege os já existentes. O termo greve é empregado não apenas para fins trabalhistas, mas para a promoção das classes oprimidas em geral e para qualquer movimento reivindicatório os mais variados. Todavia essas manifestações não são consideradas como exercício do direito de greve.

2. Greve e direito

Os conflitos coletivos de trabalho implicam uma divergência de interesses entre uma categoria organizada de trabalhadores e uma categoria organizada de empregadores, ou mesmo, de apenas um só empregador. Prevalece entre os autores, dentre eles, Monteiro Fernandes e Amauri Mascaro a existência de duas modalidades de conflitos coletivos que são: os jurídicos e os econômicos ou de interesses.

Os conflitos coletivos jurídicos são os que objetivam a aplicação ou a interpretação de normas jurídicas já existentes e vigentes, nos quais a divergência gira em torno dessas normas. Os conflitos coletivos econômicos, entretanto, diferem dos jurídicos porque visam criar novos direitos trabalhistas para uma determinada categoria de trabalhadores, ou mesmo, modificar uma norma jurídica já existente. Nesta modalidade, evidenciam-se os movimentos reivindicativos através dos meios de luta laboral com a finalidade de pressionar os empregadores a cederem a suas reivindicações⁷⁴.

2.1 Conceitos e Fundamentos

A greve constitui um meio de luta laboral que exterioriza a insatisfação de um determinado grupo de trabalhadores. Segundo relatos históricos, o termo tem sua etimologia

⁷⁴ Ver neste sentido: FERNANDES, António Monteiro. *Direito do Trabalho*. 15. ed. Coimbra: Almedina, 2010.p. 890; NASCIMENTO, Amauri Mascaro. *Curso de Direito do Trabalho*. 26. Ed. São Paulo: Saraiva, 2011, p.1361.

vinculada à lexia francesa “Place de Grève” que nomeava uma localidade situada às margens do rio Sena, onde se acumulavam os gravetos trazidos pela correnteza do rio. Era um local onde pessoas desempregadas encontravam trabalhos, empregadores buscavam mão-de-obra e trabalhadores se reuniam após o período laboral. Nessas reuniões, surgia a necessidade de protesto contra as más condições de trabalho, inclusive com suspensão das atividades laborais, daí a ampliação do conceito greve para a suspensão pacífica e temporária do labor, por parte dos trabalhadores, com a finalidade de obter melhorias que favorecessem suas condições de trabalho.

O fenômeno greve não é recente como o vocábulo que o nomeia, uma vez que os movimentos referentes às reivindicações sociais são uma constante na História da humanidade. Sempre existiram grupos de pressão formados por dominados com o intuito de conseguir objetivos definidos das estruturas de poder dominantes. Durante sua história provocou diferentes reações nos sistemas jurídicos, figurando em alguns países como direito, em outros como delito e, ainda em alguns, como expressão de liberdade. Atualmente, porém grande parte dos ordenamentos jurídicos já admite tais manifestações como um direito inerente aos trabalhadores⁷⁵.

A greve é, assim, um fenômeno muito antigo, destacado por muitos historiadores. Georges Lefranc⁷⁶ comenta que a primeira greve registrada na Antiguidade aconteceu no Egito, durante o Novo Império, quando os trabalhadores pararam a construção do “túmulo do faraó, alegando irregularidade no pagamento em espécie dos salários e os maus tratos de que eram vítimas”. Nas origens mais remotas da greve, alguns estudiosos incluem a fuga dos hebreus para o Egito a fim de escaparem dos trabalhos pesados e das humilhações sofridas.

Outros autores discordam dos historiadores que situam movimentos grevistas na Antiguidade e no período feudal, uma vez que não se pode falar em greve “onde a liberdade de trabalho não existe”. A fuga dos escravos era a única forma que eles possuíam para deixar de trabalhar. Os autores ainda destacam que para haver greve é necessário “o fator psicológico da consciência de classe, o senso de antagonismo de interesses”.⁷⁷ Conclui utilizando palavras de H. Rabie, “que antes da Revolução Francesa, seja por causa do sistema político-legislativo corporativo, seja pela natureza da organização econômico-

⁷⁵ Entende NASCIMENTO, Amauri Mascaro. *Curso de Direito do Trabalho*. 26. ed. São Paulo: Saraiva, 2011, p.1363,1366.

⁷⁶ Apud LEITE, Jorge. *Direito da Greve: Das lições ao 3º ano da FDUC* ed. de 1992/93, Coimbra, 1994, p. 9.

⁷⁷ GOMES, Orlando; GOTTSCHALK, Elson. *Curso de Direito do Trabalho*. 19.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012, p. 679.

capitalista da produção, seja, enfim, por causa do estado psicológico da classe operária, não se pode falar de greve”.⁷⁸

Não podemos deixar de lembrar uma das poucas greves só de mulheres que aconteceu em março de 1857, em Nova Iorque, quando as tecelãs exigiram o mesmo salário dos homens e redução da jornada de catorze para dez horas. A repressão foi violenta. A fábrica foi incendiada e cento e vinte e nove tecelãs morreram queimadas. Por decisão da ONU, o 8 de março, dia desta trágica reivindicação, se tornou o Dia Internacional da Mulher.

O exercício da greve representa um crescimento da liberdade pessoal que ultrapassa o compromisso assumido. Este direito não existia na época da escravidão. Surgiu com o aparecimento do contrato de trabalho como um acordo de vontade entre o trabalhador e o empregador, sendo reconhecido o trabalho subordinado, não por coerção, mas pela vontade das partes. Portanto, a liberdade consolida o direito de greve.

No Brasil, a Constituição brasileira outorga aos trabalhadores definir os interesses a serem defendidos quando prescreve no art. 9º que é: “assegurado o direito de greve, competindo aos trabalhadores decidir sobre a oportunidade de exercê-lo e sobre os interesses que devam por meio dele defender”. E a Lei 7.783/89, que dispõe sobre o exercício do direito de greve, no artigo 2º define a greve como “a suspensão coletiva temporária e pacífica, total ou parcial, de prestação pessoal de serviços a empregador”.

Em Delgado⁷⁹, encontra-se uma definição bem mais abrangente, adequando-se à amplitude permitida pela atual Constituição do Brasil no seu artigo 9º. Este autor entende que greve é:

a paralisação coletiva provisória parcial ou total, das atividades dos trabalhadores em face de seus empregadores ou tomadores de serviços, com o objetivo de exercer-lhes pressão, visando à defesa ou conquista de interesses coletivos, ou com objetivos sociais mais amplos.

3. Modalidades de greve

Doutrinadores⁸⁰ consideram a existência de diferentes modalidades de greve. Apresentam-se neste trabalho as modalidades propostas segundo Jorge Leite⁸¹ que, embora

⁷⁸ Apud GOMES, Orlando;GOTTSCHALK, Elson. *Curso de Direito do Trabalho*.19.ed. Rio de Janeiro: Forense,2012, p. 679, 580.

⁷⁹ DELGADO, Maurício Godinho. *Curso de Direito do Trabalho*. 10. ed. São Paulo: LTR, 2011, p. 1341.

⁸⁰ MARTINEZ, Pedro Romano. *Direito do Trabalho*.4. Ed.Coimbra:Almedina, 2007, p. 1200-1202. Veja-se também FERNANDES, António Monteiro. *Direito do Trabalho*. 15. ed.Coimbra: Almedina, 2010,p. 931; NASCIMENTO, Amauri Mascaro. *Curso de Direito do Trabalho*. 26. ed. São Paulo: Saraiva, 2011, p.1374; GOMES, Orlando; GOTTSCHALK, Elson. *Curso de Direito do Trabalho*.19. ed. Rio de Janeiro: Forense,2012, p.695-697;LEITÃO, Luís Manuel Teles de Menezes.*Direito do Trabalho*.2.ed. Coimbra: Almedina, 2010, p. 676.

considere a existência de vários critérios que permitem distinguir inúmeras outras modalidades, atém-se a uma classificação com base em apenas dois critérios: o dos fins ou objetivos e o da estrutura ou plano de ação.

De acordo com os fins ou objetivos, classificam-se as greves como profissionais, políticas e de solidariedade. São *profissionais* aquelas cujos trabalhadores defendem interesses relacionados com as condições de trabalho, dependendo geralmente do empregador para satisfação dos mesmos. As greves ditas *políticas* ocorrem quando as reivindicações estão ligadas ao aspecto político-econômico, tendo por objetivo pressionar o Estado no sentido de modificar sua política. Com relação às de *solidariedade*, seu objetivo é apoiar as reivindicações dos trabalhadores de outros setores da mesma empresa ou de outros grupos profissionais.

A estrutura ou plano de ação da greve induziu o autor a destacar as modalidades de greves mencionadas a seguir. Nas greves que chamou *clássicas*, existe a paralisação coletiva das atividades laborais, sem que os grevistas se apresentem nos locais de trabalho, abrangendo todos os trabalhadores da empresa ou do setor. As *greves com ocupação dos locais de trabalho* consistem na permanência dos trabalhadores no local de trabalho, sem que haja a prestação do serviço. Atualmente, esta modalidade está sendo muito utilizada com o objetivo de garantir o seu êxito e impedir a substituição dos trabalhadores. As *greves de braços caídos ou greves brancas* são, geralmente, de curta duração, com paralisação da atividade e permanência dos trabalhadores nos seus postos de trabalho. Nas *rotativas* verifica-se a suspensão sucessiva do trabalho em cada parte ou secção da empresa, com repercussões sobre o restante, de modo que sempre fique uma parte paralisada, afetando a atividade produtiva de forma total ou significativa. A *greve trombose, ou estratégica, ou de estrangulamento* consiste na abstenção da prestação de trabalho por um número limitado de trabalhadores, em determinado setor estratégico do processo produtivo da empresa. Mesmo sendo a paralisação apenas em alguns setores, envolve todos os trabalhadores, mais são setores chaves da empresa comprometendo o funcionamento daquela. A *intermitente* abrange, simultaneamente, todos os trabalhadores que, em conjunto, realizam interrupções de curta duração nas suas atividades diversas vezes ao dia, provocando uma baixa de rendimento até maior do que a paralisação diária. Nas *greves de zelo*, os trabalhadores cumprem, estritamente, os manuais de serviço, realizando as tarefas minuciosamente, o que costuma acarretar demora na prestação laboral e uma desorganização na produção. Naquela *de rendimento*, a característica é a baixa no ritmo de realização do trabalho, diminuindo a

⁸¹ LEITE, Jorge. *Direito da Greve. Das lições ao 3º ano da FDUC ed. de 1992/93*, Coimbra, 1994, p. 11.

produtividade da empresa. As *administrativas*⁸² acontecem quando os trabalhadores deixam de cumprir determinadas atividades que comprometem a prestação principal. Nas *greves às avessas ou greve ao contrário*, o trabalhador se esforça para ultrapassar a produção programada, aumentando o estoque, objetivando demonstrar a viabilidade da Empresa, ou criar dificuldade econômica com uma produção que o mercado não absorve.

Monteiro Fernandes⁸³ acrescenta outras modalidades de greves onde existe a abstenção parcial da prestação laboral, respeitando algumas tarefas que o trabalhador tenha que executar ou mudando sua forma de execução. São três as modalidades destacadas pelo autor: a) *greve da mala* que ocorre nos transportes coletivos, quando os trabalhadores estão presentes para realizarem suas tarefas, não fazem a cobrança dos bilhetes. b) *greve da amabilidade* ocorre nos estabelecimentos comerciais e se refere ao tratamento indelicado do trabalhador com o cliente. c) a das *horas extraordinárias* hoje chamada de horas suplementares, nestas os trabalhadores realizam a prestação laboral no horário normal e se recusam a prestar serviço em horas suplementares mesmo que o trabalho exija.

Rosário Ramalho⁸⁴, Martinez⁸⁵ e Menezes Leitão⁸⁶ também acrescentam a *greve retroactiva* como modalidade de greve, esta paralisação dos trabalhadores ocorre quando o trabalho já foi realizado tendo como consequência a destruição dessa produção.

Verifica-se, nestas modalidades apresentadas, que em algumas, a abstenção da prestação laboral é total e, em outras, é parcial. Existem também modalidades onde não ocorre a paralisação do trabalho.

4. Greves Atípicas

No Brasil não existe um conceito de greve que permita o entendimento de que somente a greve típica possa ser considerada lícita, assim pode-se admitir que as greves atípicas não sejam proibidas, devendo os trabalhadores definir quanto ao exercício do direito de greve garantido, observando os requisitos estabelecidos na lei para legitimá-lo.

4.1 Características e Licitudes das Greves Atípicas

A Constituição brasileira no seu art. 9º, demonstra que o exercício do direito fundamental de greve é muito amplo. Prevê, apenas com relação à imposição de limites, que

⁸² Jorge Leite exemplifica: o inspetor de atividades econômicas ou do trabalho que faz a inspeção e não entrega os relatórios, o professor que ministra um curso e não aplica as provas de avaliação no final ou não comunica os resultados, o magistrado que despacha os processos, realiza as audiências de julgamentos, mas não profere as decisões.

⁸³ FERNANDES, António Monteiro. *Direito do Trabalho*. 15. ed. Coimbra: Almedina, 2010.p. 931.

⁸⁴ RAMALHO, Maria do Rosário Palma. *Estudo do Direito do Trabalho*. Coimbra: Almedina, 2003. pp. 333,

⁸⁵ MARTINEZ, Pedro Romano. *Direito do Trabalho*.4. Ed. Coimbra: Almedina, 2007, p. 1253

⁸⁶ LEITÃO, Luiz Manuel Teles de Menezes. *Direito do Trabalho*.2. ed. Coimbra: Almedina, 2010, p.678.

as atividades essenciais e inadiáveis sejam definidas pela lei, que dá um tratamento legal específico com previsão de sanção em caso de abuso de direito.

Não existe na Constituição um conceito de greve que permita entender que somente a greve típica seja considerada lícita, podendo-se, em vista disso, interpretar que as greves atípicas não são, a rigor, consideradas proibidas.

A lei de greve no art. 2º prescreve que, na *greve típica*, presume-se a paralisação coletiva, temporária e pacífica, total e parcial das atividades laborais. Portanto, seriam atípicas as greves que não envolvessem, necessariamente, a paralisação coletiva das atividades laborais.

Orlando Gomes e Elson Gottschalk⁸⁷ entende que a classificação da greve depende dos seus fins. A greve considerada legalmente típica é aquela que visa obter melhores salários e condições de trabalho, ou ainda, com fins de evitar que essas condições não se agravem. Todavia, pode ocorrer a paralisação coletiva do trabalho por parte dos trabalhadores com outros fins, sendo atípicas quando se apresentarem de outras formas, dependendo dos sujeitos, da maneira do exercício e dos fins que pretendem alcançar e, ainda acompanhadas por atos de violência contra pessoas e bens e não seguem uma forma determinada.

Assim quanto aos fins a atingir são atípicas as greves por motivos político, partidárias, religiosas, sociais, de apoio, ou de solidariedade. É admitida a greve política quando sua finalidade é pressionar o Estado no sentido de reivindicar a adoção de uma política salarial favorável aos trabalhadores. Todavia, é proibida a greve de política pura, que tenha como objetivo a paralisação do trabalho para pressionar o Governo no sentido de adotar ou revogar qualquer medida, assim como também a greve partidária que é uma espécie de greve política. Já as sociais ou religiosas quase não existem e, no sistema jurídico brasileiro, podem ser vistas como greves políticas. As greves de solidariedade, mesmo visando apoiar as reivindicações dos trabalhadores de outras empresas ou de outras profissões e a de apoio⁸⁸ ou protesto que se realiza contra algum ato ou conduta do empregador que prejudique os interesses dos trabalhadores não são proibidas, porque trata de um legítimo interesse que deve ser mantido. Todavia, é inadmissível no regime brasileiro a greve selvagem que é organizada por uma minoria de empregados à revelia da autorização

⁸⁷ Como entendem GOMES, Orlando; GOTTSCHALK, Elson. *Curso de Direito do Trabalho*. 19. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012, p. 695-697.

⁸⁸ A despedida de um empregado ou de um grupo deles, a despedida de um líder sindical são atos que podem provocar esta espécie de greve.

do sindicato representativo, em que o exercício do direito não observa os requisitos, mesmos sendo seus objetivos justos.

Segundo o autor, são consideradas abusivas, antes chamadas ilegais, as greves que não seguem o estabelecido na lei para o seu exercício, como também, aquelas em cujas reivindicações consta matéria julgada improcedente pela Justiça do Trabalho e ainda as que são realizadas na vigência de uma convenção coletiva, de uma sentença normativa, ou de um acordo sindical. A lei vigente considera o desrespeito à sentença normativa como ilícito penal. Terminada a vigência da sentença ou convenção coletiva, as partes retomam a liberdade de ação.

A lei assegura o convencimento pacífico, realizando propagandas, usando cartazes, desde que neles constem suas reivindicações e que não sejam ofensivas. Todavia, os aderentes à greve são proibidos de praticar quaisquer atos de violência contra pessoas e bens, podendo ser despedido por falta grave, sem prejuízo da responsabilidade criminal.

Não correspondem ao conceito de greve, são repudiadas pela maioria da doutrina brasileira e condenadas pelo direito do trabalho as greves em que não ocorre a paralisação coletiva do trabalho e realizam-se nos locais de trabalho como: na operação tartaruga que retarda a execução das tarefas com o intuito de prejudicar o processo produtivo da empresa, na de braços cruzados, ou cumprindo o regulamento com excesso de zelo, na sabotagem⁸⁹, na greve de ocupação quando o estabelecimento é tomado pelos trabalhadores⁹⁰. Nestes casos o trabalhador exerce sua atividade de modo diferente do que ficou estabelecido no contrato, resultando na violação do contrato de trabalho de forma maliciosa, podendo caracterizar a justa causa.

No caso da greve de ocupação, quando são provocados atos ilícitos que danificam o patrimônio da empresa, alguns doutrinadores consideram invasão da propriedade alheia que autoriza a desocupação correspondente pelas medidas possessórias requeridas judicialmente. Todavia, é admitida a ocupação do estabelecimento quando for apenas um modo de realização da greve.

Considerações Finais

Do que fora exposto, verifica-se que ocorrendo os conflitos coletivos e não sendo resolvidos, o trabalhador tem o direito legalmente garantido no Brasil de manifestar sua insatisfação pressionando os empregadores através da greve, para que obtenha suas

⁸⁹ Corresponde toda as ações capazes de produzir danos às instalações industriais, edifícios, instrumentos úteis à produção, a matéria-prima, material de consumo. (Gomes e Gottschalk. Curso do Direito do Trabalho. 19. ed. Rio de Janeiro:Forense, 2012. P6.)

⁹⁰ NASCIMENTO, Amauri Mascaro. *Curso de Direito do Trabalho*. 26. ed. São Paulo: Saraiva, 2011, p.1369.

reivindicações geradora do conflito coletivo. A greve é um fenômeno considerado por historiadores muito antigo, utilizado como protesto pela melhoria das condições de trabalho.

O Ordenamento Jurídico brasileiro admite o direito de greve, permitindo que os trabalhadores decidam a oportunidade de exercê-lo e os interesses que devam defender, portanto não escolhe um modelo de greve que exclua os comportamentos conflituais que não obedeçam aquele modelo, assim admitindo algumas modalidades de greves atípicas. A forma não taxativa e aberta adotada para a definição de um movimento coletivo como greve, deixou o espaço para análise da atipicidade deste modelo de reivindicação diante da possibilidade de definição do interesse a ser pleiteado por intermédio da greve.

São consideradas greves aquelas em que ocorre a abstenção coletiva de trabalho e são legais as que seguem as condições estabelecidas na lei. Portanto aquelas em que não ocorrem a paralisação das atividades laborais não correspondem ao conceito de greve e, as que não seguem o estabelecido pela lei para esta manifestação coletiva de interesses são consideradas ilegais.

Conclui-se portanto que o rompimento do cotidiano na prestação de trabalho ocorre em qualquer greve, típica ou atípica, e a categoria dos trabalhadores deve definir o melhor modo para alcançar os resultados pretendidos. Se não existe no ordenamento jurídico brasileiro nenhuma proibição expressa para o exercício do direito de greve na modalidade atípica, então de uma forma geral ela é admitida, cabendo apenas aos trabalhadores exercerem de forma lícita e legítima o direito a eles consagrado.

Num mundo que passa por diversas mudanças de natureza política e econômica, prejudicando a estabilidade das relações laborais e o efetivo cumprimento dos princípios de uma ordem econômica inclusiva, está cada vez mais constante as formas atípicas de greve, exprimindo um maior vértice de interesses a serem pleiteados através destas manifestações.

Referências

DELGADO, Maurício Godinho. *Curso de Direito do Trabalho*. 10.ed. São Paulo: LTR, 2011.

FERNANDES, António Monteiro. *Direito do Trabalho*. 15. ed. Coimbra: Almedina, 2010.

FERNANDES, António Monteiro. Greves Atípicas: Identificação, Caracteres e Efeitos Jurídicos, *Temas de Direito do Trabalho*, Coimbra, 1990.

GOMES, Orlando; GOTTSCHALK, Elson. *Curso de Direito do Trabalho*. 19.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

LEITÃO, Luís Manuel Teles de Menezes. *Direito do Trabalho*. 2.ed. Coimbra: Almedina, 2010.

LEITE, Jorge. *Direito da Greve: Das lições ao 3º ano da FDUC ed. de 1992/93*, Coimbra, 1994.

MARTINEZ, Pedro Romano. *Direito do Trabalho*. 4.ed. Coimbra: Almedina, 2007.

MARTINS, Sérgio Pinto. *Direito do trabalho*. 12.ed. São Paulo: Atlas, 2000.

NASCIMENTO, Amauri Mascaro. *Curso de Direito do Trabalho*. 26.ed. São Paulo: Saraiva, 2011.

RAMALHO, Maria do Rosário Palma. *Estudo do Direito do Trabalho*. Coimbra: Almedina, 2003.

SÜSSEKING, Arnaldo. *Curso de Direito do Trabalho*, 3.ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2010.

XAVIER, Bernardo da Gama Lobo. *Curso de Direito do trabalho*. 3.ed. Lisboa: VERBO, 2004.

A PERCEPÇÃO DO SIGNO LINGÜÍSTICO DE SAUSSURE PELOS DEFICIENTES VISUAIS ⁹¹

Juliana Nogueira
UFPB

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
UFPB

Ferdinand de Saussure (CLG, ed.20, 1995), o patrono da linguística, foi o primeiro a estudar a linguagem humana em sua dupla face de língua e fala. Ele propõe dois constituintes para o signo linguístico: o significante (imagem acústica) e o significado (conceito) que estão de tal forma relacionados que um não pode existir sem o outro. Ou seja, não havia como pensarmos numa figura, sem que automaticamente, seu significado não estivesse entrelaçado a esta figura pensada e vice-versa. Para os deficientes visuais, esta percepção nem sempre ocorre dessa maneira definida por Saussure.

Popularmente, existem dois tipos de cegueira: parcial ou visão subnormal e a cegueira total, distinguindo-se, também, os que se tornaram deficientes após atingirem a idade adulta. De acordo com pesquisas realizadas, a percepção de signo varia conforme as experiências vividas por cada indivíduo portador dessa deficiência. Quando colocamos em prática esse conceito saussuriano na percepção dos deficientes visuais, deparamos-nos com uma infinidade de significantes para cada significado. Isso por que, para alguns deficientes, as diversas imagens apresentam-se distorcidas, diferentes das imagens como elas realmente são. Segundo pesquisas, o indivíduo que nasceu portador de deficiência visual, não tem percepção de imagens e das cores, por não ter tido a oportunidade de vê-las. Mas isso não significa que, por esse motivo, eles não saibam como são os formatos das coisas. Um caso parecido acontece com os que nasceram com baixa visão, ou visão subnormal. Nesses casos, o indivíduo possui uma visão que alcança uma curtíssima distância, alguns chegando a ver apenas vultos, identificando a direção de onde provém a luz, e outros que apenas distinguem o claro do escuro. Para essas pessoas, a percepção de imagens acontece através das coisas que conseguem identificar em suas memórias fotográficas. Também há o caso de pessoas que tiveram perda recente de visão, para quem as imagens continuam vivas e a percepção da imagem acústica se dá de maneira mais fácil, sendo igual ou bastante semelhante à percepção das imagens das pessoas que enxergam.

⁹¹ Trabalho de iniciação científica.

Uma das concepções de Saussure é que o signo linguístico é arbitrário. As imagens não se referem a seus significados porque existe uma relação de semelhança entre eles. Por exemplo, a palavra mar é chamado de mar, porque um dia se convencionou que assim se chamaria e não porque o conteúdo se parecia com sua expressão. Tanto é verdade que o significado é o mesmo, mas o significante varia de um idioma para outro ou, no mesmo idioma, de uma região para outra. Para os deficientes visuais, essa arbitrariedade ocorre na mudança do significante e não do significado, visto que o conceito, por diversas vezes, é mais perceptível do que a imagem acústica.. Para quem nunca enxergou totalmente, ou quem nunca enxergou nada, isso não tem grande importância, pois o que mais interessa em um objeto é a sua forma e sua textura. É considerando essas características que os deficientes visuais pensam em um determinado objeto. Quando o mesmo não pode ser tocado, mas apenas descrito por algum vidente, a imaginação pode ir mais além do que realmente se vê. Isso por que, se esse vidente não se detiver em dar informações como formas ou tamanhos, a percepção será quase impossível. Outra coisa que destaco é a percepção das cores, que ajuda a complementar as informações de um significante para quem teve perda de visão quando adolescente, ou recentemente, mas que é desinteressante para quem já nasceu com essa deficiência, ou perdeu quando criança. Para essas pessoas, só há o claro e o escuro, ou alguma coisa nem tão clara, nem tão escura.

Portanto, a relação de signo, segundo Saussure, também pode ser considerada arbitrária, quando se refere aos deficientes visuais. E também a percepção da imagem acústica só atingirá o nível máximo das memórias fotográficas que cada indivíduo carrega, tanto os portadores de cegueira parcial, quanto datotal, com perda recente ou de nascença. Assim, as imagens que eles conseguirão relacionar, serão o máximo de imagens que já conseguiram ver na vida.

Bibliografia:

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição ibérica no romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2000.

_____. A Significação como Função Semiótica. In: **Revista Graphos**. João Pessoa: Editora Universitária, S/D.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. São Paulo: Pontes, 1990.

_____. **Problemas de Linguística Geral II**. São Paulo: Pontes, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

LINGUAGEM VIRTUAL: UMA QUESTÃO DE PROGRESSO?⁹²

Karina Ferreira Silva dos Santos – UFPB
Maria de Fátima B. de M. Batista – UFPB

1. Introdução

A Linguagem Virtual é muito utilizada por praticamente todas as pessoas. O acesso rápido e a facilidade de encontrar informações fez com que 95% da população usasse, cada vez mais, as redes sociais. Além disso, o custo dos aparelhos que oferecem esse tipo de serviço contribuiu para o crescimento do uso da internet. Porém, devemos ter cuidados necessários para evitar o uso indevido e exagerado do mundo virtual, pois o mesmo pode trazer prejuízos para a interação pessoal e para os estudantes que transferem o tipo de linguagem utilizado no bate papo para a escrita em redações, por exemplo.



2. Objetivo

O objetivo deste trabalho é mostrar que a linguagem utilizada nas redes sociais, como por exemplo, o facebook, pode trazer benefícios ou malefícios e despertar o interesse nas pessoas à respeito do controle que deve existir com relação ao mundo virtual.

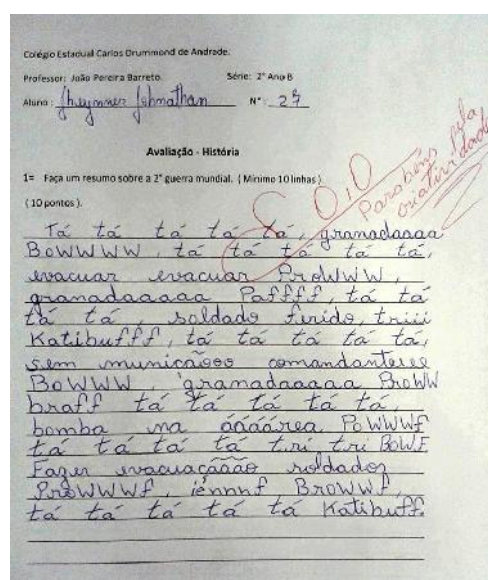
3. Suporte teórico

A língua não é um sistema uniforme, mas apresenta variações, tendo em vista aspectos sócio culturais, regionais e individuais. Pensamos, aqui, em dois tipos de variações sociais: a variação culta, usada por falantes escolarizados e na língua formal escrita e a popular, que caminha paralela com a culta, mas utiliza registros de situações de informalidade da língua. Na atualidade, tem se disseminado entre os jovens um desses registros informais que é o chamado *internetês*, a linguagem utilizada na internet.

⁹² Trabalho de iniciação científica.

4. Análise

O “internetês” tem sido cada vez mais constatado nas redações escolares, a maioria dos alunos está acostumada a conversar em bate papo de forma rápida e abreviada. Contudo, isso pode ser um ponto negativo quando o assunto é aprendizado, já que o aluno começa a usar constantemente as abreviações e deixa de lado a forma correta de escrever a palavra. E esse “novo modo de escrever” tem despertado grande preocupação nos pais e nos professores, pois a maioria dos estudantes não sabe o limite que a escrita virtual deve ter. Comparem-se os exemplos seguintes: de um lado, um bate papo na internet e de outro, uma redação com forte influência do internês.



A internet, se usada corretamente, também pode trazer benefícios para os alunos. O tempo corrido, a rapidez e facilidade contribuem para que as pessoas pesquisem e obtenham informações virtualmente, sempre tendo cuidado com os tipos de sites que são acessados.

5. Conclusão

Percebemos que a maioria dos alunos não está sabendo separar a linguagem utilizada na sala de aula da linguagem utilizada nos bate papos da internet, ou seja, falam da mesma maneira em qualquer situação, seja ela formal ou informal. É preciso, portanto, ter consciência dos diferentes níveis de linguagem e compreender que para cada situação, existe um nível específico a ser utilizado.

Bibliografia

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição ibérica no romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2000.

_____. A Significação como Função Semiótica. In: **Revista Graphos**. João Pessoa: Editora Universitária, S/D.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. São Paulo: Pontes, 1990.

_____. **Problemas de Linguística Geral II**. São Paulo: Pontes, 1989.

VARIAÇÃO DIATÓPICA E DIASTRÁTICA: CONHECENDO O PERNAMBUCUÊS⁹³

Hyngridy Caroline Ferreira de Novaes (UFPB)
Emannuelle Carneiro da Silva (UFPB)

1. Introdução

Este trabalho objetiva analisar as diferentes formas de se referir a um vocábulo, levantadas nas regiões pernambucanas, do Litoral ao Sertão. A teoria utilizada foi a variacionista, que destaca a descrição de três tipos diferentes de variação: a diafásica, a diastrática e a diatópica. Estas últimas explicam as variações que ocorreram para constituir o foco deste trabalho: o dialeto pernambucano. O *corpus* a ser analisado são áudios gravados da fala de alguns pernambucanos e o texto *Dicionário de Pernambuco*, publicado no site <http://pernambuquices.wordpress.com/dicionario-de-pernambuques/>.

2. Objetivo

O objetivo geral desse trabalho é analisar a variedade do vocabulário no estado de Pernambuco, partindo não só do aspecto regional, mas também das carências perceptíveis na maioria dos falantes.

3. Metodologia

Partindo da observação de diálogos entre Pernambucanos, é perceptível a diferença do seu jeito de falar em relação a outros estados do Brasil. Mas, assim como falam de uma forma diferente dos outros estados, também falam de diferentes formas entre si, nas quais, na maioria dos casos, se deve a carência de uma boa educação, devido ao considerável nível de pobreza no estado. Eis aí, dois tipos de variação. Variações estas que, segundo a teoria variacionista de William Labov, constituem as variações diatópica e diastrática.

A teoria variacionista ou sociolinguística, de William Labov, afirma que a variação é própria do sistema linguístico, tornando a língua um sistema heterogêneo. Ou seja, a variação começa no nível individual e vai até um nível de grupo social, como os jargões e os sotaques. Entre o idioleto (falar individual) e os sotaques (falar de uma região), existe um terceiro fator, os níveis sociais e sua influência no falar das pessoas. Logo, a variação pode ser considerada como várias formas de se falar uma mesma coisa, ou seja, ocorre de forma sincrônica.

⁹³ Trabalho de iniciação científica

3.1. A respeito dos tipos de variações explicitados nessa pesquisa:

A Variação Diatópica trata de variações observadas a partir de levantamentos de vocabulário em diferentes regiões. Temos, como exemplo clássico, a raiz da planta *Manihot esculenta*, conhecida em Pernambuco como “macaxeira”, no Rio de Janeiro como “aipim” e em Minas Gerais como “mandioca”. Esse tipo de variação também ocorre de forma intraestadual como, por exemplo, no sertão de Pernambuco quando alguém quer ajustar uma roupa diz que quer “arroxar a roupa”, enquanto que na capital, os recifenses falam em “apertar a roupa”. Na maioria dos casos essas variações ocorrem devido a uma influência histórica (devido a diferença de colonizadores) e cultural, como este último exemplo.

Já a Variação Diastrática é consequência do estrato social da sociedade. Tal variação decorre da falta de escolaridade das classes mais baixas de uma região. É possível percebê-la claramente, se fizermos uma visita a uma escola pública da periferia e a uma escola particular com um nível elevado. O que ocorre é que devido a esse desfalque na educação, a criança não aprende o “falar correto”, e provavelmente, vai crescer e se tornar um adulto desprovido do domínio básico da forma padrão da língua. É através desse tipo variacional que ocorre, por exemplo, a substituição do “l” pelo “r” em palavras como “flor > fror” e “globo > grobo” e a apócope do “r” em palavras como “amar > amá” e “evoluir > evoluí”.

4. Resultados

Partindo da observação do texto *Dicionário de Pernambuquês* e de alguns áudios de Pernambucanos da capital é nota-se semelhança e diferenças no falar de ambos. Observemos nos trechos abaixo:

“Pernambucano não é rico, ele é um cabra ‘estribado’.”

Atualmente, os pernambucanos que usam a palavra “estribado”, ou moram no Sertão ou vieram de lá para a Região Metropolitana, provavelmente, em busca de emprego. Pois, através dos áudios com os recifenses notou-se que eles não usam essa palavra para referir-se a uma pessoa rica. Além de palavras que não se usam por pernambucanos da naturais da região litorânea, existem também expressões, como:

“Pernambucano não dá murro no rosto, dá murro no ‘mói da guariba’.”

Por outro lado, observou-se também que algumas palavras e expressões presentes no *Dicionário de Pernambuquês*, são usadas do Litoral ao Sertão do estado. Como por exemplo:

“Pernambucano não dá volta, ele ‘arrudeia’.”

“Pernambucano não é caloteiro, mau pagador, é ‘xexero’.”

Como dito anteriormente, essas palavras são muito usadas também entre os pernambucanos de Região Litorânea. Observa-se que provavelmente, já houve uma unidade na forma de falar dos pernambucanos, mas, hoje, sob a influência da Globalização, as capitais e as cidades que as rodeiam conheceram novas “formas de falar”, e as absorveram, unindo assim, ao dito “Pernambuquês” outras variações.

As variações diastráticas também constituem esse “Pernambuquês”, isso porque, infelizmente, no Brasil, não existe uma educação de mesma qualidade para todos e a maioria das escolas públicas, deixaram de ser um benefício desejado por todos e passaram a ser última opção para aqueles que ainda possuem o “poder” de escolha. E a partir dessa circunstância, surge o preconceito linguístico.

5. Conclusões

Não tem como falar no sotaque pernambucano e não falar em preconceito linguístico. Este ocorre tanto de uma forma interestadual quanto entre os próprios pernambucanos, isso devido ao “falar correto”, o qual os sertanienses e aqueles que não possuíram uma educação de qualidade não dominam. Esse tipo de preconceito parte daqueles que acham que “falam correto” e os outros “falam errado”, sabemos que, linguisticamente isso não existe, partindo da prerrogativa de que a língua tem a função de comunicação, e se existe um entendimento entre o emissor e o receptor, então a língua cumpriu o seu papel, sendo através da norma culta ou não.

Referência

Dicionário de Pernambuquês, publicado no site <http://pernambuquices.wordpress.com/dicionario-de-pernambuques/>.

CÁRCERE E SEMIÓTICA: UMA ANÁLISE SIMBÓLICA DE TATUAGENS ASSOCIADAS AO AMBIENTE PRISIONAL

Karoline Henrique Mendonça⁹⁴

Cíntia Caroline de Souza Nascimento⁹⁵

Rafaelle Braga Vasconcelos Costa⁹⁶

1. Introdução

A arte de modular desenhos na pele perde-se na noite dos tempos. Sua origem é incerta, mas é sabido que, desde épocas muito remotas, a pintura permanente na superfície da pele é utilizada em diversas civilizações, com representações plurais e multifacetadas simbologias, a depender do contexto histórico e social no qual se insere. E é natural que assim o seja, afinal a tatuagem consubstancia-se em uma pulsante ferramenta de expressão, transmissão de sentimentos, memórias, além de perfazer seu papel de adorno estético.

No entanto, o estudo histórico acerca de tal arte corporal revela que, não raro, esta se encontrava associada a grupos marginalizados e/ou métodos de punição. Atualmente, observa-se que a tatuagem ainda continua a carregar o aspecto estigmatizante, em especial pela quantidade de pessoas encarceradas que a possuem.

Diante de tal cenário, o presente estudo objetiva realizar uma análise, a partir de uma perspectiva semiótica, dos códigos fechados próprios da tatuagem carcerária. Para tanto, apresentar-se-á, inicialmente, a correlação existente entre a tatuagem e a semiótica; em seguida, buscar-se-á compreender como se deu o processo de marginalização desta arte corporal e, por fim, debruçar-se-á na leitura semântica das tatuagens carcerárias propriamente ditas.

2. Tatuagem e semiótica: o corpo como instrumento de comunicação

Nas relações humanas, a comunicação constitui-se de inúmeras formas, e o corpo possui um papel essencial nesse processo de construção de sentidos e significados transmitidos e percebidos continuamente. Como explica Baitello Junior (2005), através dos ensinamentos do pesquisador alemão Harry Pross em seu livro *Medienforschung* (1971), o corpo é a mídia primária, o começo e o fim de todo processo de comunicação:

Segundo a reflexão de Harry Pross, a mídia é muito mais ampla que o jornal, o rádio, a televisão, a internet. É muito anterior a eles. Qualquer deles simplesmente não exerceria sua função comunicativa se não houvesse sempre um corpo numa

⁹⁴ Universidade Federal da Paraíba – karol.djr@gmail.com

⁹⁵ Universidade Federal da Paraíba – cint.dir@gmail.com

⁹⁶ Universidade Federal da Paraíba – rafaelle.braga.v@gmail.com

ponta e um corpo na outra ponta de uma desses processos [...] (BAITELLO Jr., 2005, p. 62).

O corpo é a ponte de ligação, o intermediador da comunicação, e é através dele que a tatuagem se estabelece como linguagem – integrante da mídia secundária - e como meio de conectar o indivíduo a uma coletividade específica, ao mesmo tempo em que é capaz de distinguir coletividades entre si (NOVAK, 2012, p. 32).

Assim, a tatuagem como linguagem não deve ser compreendida de forma isolada do corpo, bem como do tempo, espaço e contexto sócio-cultural em que esse corpo se insere. Tanto o indivíduo tatuado, que aqui seria o “corpo interlocutor”, quanto aquele que interpreta os significados da tatuagem, constituem elementos fundamentais para a construção dessa interpretação.

Na tela que é o corpo, concepções de vida e do mundo podem ser pintadas, revelando adesão ou repulsa a certos valores e ideologias (BERGUER, 2006, p. 61). Portar uma tatuagem é portar uma marca de identidade que transmite sua mensagem através da pele, mensagem que pode tornar o indivíduo parte de um determinado grupo, bem como excluí-lo de outros.

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias. Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm possibilidade de serem neles encontrados. (GOFFMAN, 1988, p. 11 e 12)

A tatuagem é um desses atributos utilizados na categorização das pessoas, e para boa parte da sociedade sua presença ainda representa um elemento marginalizante e criminalizante, especialmente quando associada a um corpo que por si só já é estigmatizado.

3. Tatuagem e Marginalidade

Há quem afirme que a tatuagem existe desde os primórdios e surgiu acidentalmente, através de uma ferida que fora tocada com fuligem e cinzas do fogo por homens primitivos, ficando permanentemente na pele após a cicatrização; Posteriormente, a feitura de desenhos passou a ser com espinhos e tintas orgânicas (MARCELINO *apud* MATIAS, 2014).

O caso de um corpo congelado repleto de desenhos sobre a pele, encontrado na Itália em 1991, chamado de “O homem de gelo”, que supostamente viveu há 7.300 anos, é um bom exemplo para corroborar com a afirmação feita acima. Na mesma linha, segue o caso da princesa de Tebas, Amunet, viva há 4.000 anos, com desenhos de pontos e linhas, os quais não se sabe o significado (NOVAK, 2012).

No tocante à marginalidade, a tatuagem era rejeitada em diversos lugares. Na antiguidade, a tatuagem tinha tão somente um aspecto estigmatizante, ligado à

marginalização das classes. Na Grécia, por exemplo, tatuavam-se os escravos para marcá-los; em Roma, tatuavam-se as mãos dos mercenários do exército. Os chineses, por sua vez, utilizavam a tatuagem como forma de punição, como sinal de barbarismo. No Japão, século VIII, a tatuagem era o próprio castigo; Na Alemanha, durante o Terceiro Reich, os prisioneiros dos campos de concentração também eram marcados com tatuagens (NOVAK, 2012, p.47).

No século XIX, os pensamentos de Lombroso e Lacassagnes, pesquisadores das características dos criminosos, fizeram com que italianos e franceses também vissem a tatuagem como sinônimo de marginalização. A partir das reflexões de Foucault acerca da relação castigo-corpo, percebeu-se que a tatuagem era usada como punição, utilizada para marcar os prisioneiros, passando do castigo físico para o político-moral. Nas palavras de Priscila dos Santos Novak (2012, p. 48):

Marcando indelevelmente a pele de centenas de criminosos, a tatuagem marcou também a memória dos integrantes da anti-cultura do cárcere: o resto da sociedade que vivia fora das grades. Pessoas dóceis e obedientes sob a legislação, imaculadas moralmente, também mantinham seus corpos imaculados.

O trecho acima é bastante elucidativo no que tange à repressão da tatuagem em tempos idos. Ela, a tatuagem, foi vista, até a década de 60, como marginal, visto que eram desenhos feitos por presidiários, motoqueiros, marinheiros sem patente, dentre outras classes marginalizadas.

Esse cenário vem mudando, como destacam Luz e Sabino (2006), em seus estudos, a partir de Gizburg e Baktin, quando afirmam:

[...]as tatuagens se tornaram parte do cotidiano das classes superiores. Decoram o corpo de indivíduos de idades variadas e demonstram a existência de um processo de circularidade cultural, no qual o poder de um item estigmatizado se torna emblema de status e domínio, invertendo o jogo social pela disputa de hegemonia simbólica das classes.

Mesmo com a mudança apontada acima, a tatuagem continua a carregar o aspecto estigmatizante, em especial pela quantidade de pessoas encarceradas que a possuem, a diferença agora se configura no fato de ela não ser usada, pelo menos em sua grande maioria, como punição, mas como elemento de comunicação, demonstração de poder, dentre outras significações que serão adiante expostas.

4. Lombroso, delinquentes e tatuagens

“Uma das características mais singulares do homem primitivo ou em estado de selvageria é a frequência em que se sobrepõe a esta, antes cirúrgica do que estética, operação que recebeu exatamente de uma língua oceânica, o nome de tatuagem.” Esta frase é de Cesare Lombroso (p.32, 2007), que, em seu livro intitulado “ O Homem delinquente”,

publicado em 1876, expôs, no segundo capítulo de tal obra, a tatuagem sob o seu aspecto mais psicológico que anatômico, buscando encontrar as razões para a delinquência – o que contribuiu para a questão penal passasse da análise do fato criminoso para a pessoa que o cometeu.

Ao analisar determinados homens, através de pesquisas suas e de outrem (Lacassagne, Tardieu e Berchom), o referido autor chega à conclusão de que a frequência de tatuagens em pessoas condenadas, delinquentes, é muito maior que em pessoas livres – cerca de oito vezes – e revelam um “ânimo, violento, vingativo, ou traço de despudorados propósitos.”. As pessoas com esse tipo de tatuagem seriam, para o autor, os chamados criminosos natos.

Além disso, o autor destaca a insensibilidade à dor presente nos criminosos, haja vista possuírem tatuagens obscenas em lugares muito sensíveis, como o pênis; a multiplicidade de tatuagens, ou seja, muitas tatuagens em diversos lugares do corpo e a precocidade com que são feitas – antes dos 16 anos.

As principais causas, apontadas por Lombroso, para a feitura de tatuagens nas classes menos abastadas e em criminosos seriam: a imitação, muitos fazem porque um fez anteriormente e, não raro, é o mesmo desenho; a ociosidade, muitos se tatuam dentro do cárcere para passar o tempo, usam a pele porque não tem papel, alguns até ignoram o significado da tatuagem; vaidade, tatuar-se significa demonstrar força e coragem; espírito gregário, a tatuagem serve como identificação a um determinado grupo.

A obra de Lombroso representou um grande marco no fim do Século XIX para a Antropologia Criminal e o estudo da Criminologia. Ela é, comprovadamente, ultrapassada, pois apenas corroborou para a estigmatização das tatuagens e dos encarcerados, que já são estigmatizados por outras razões, como a classe social, o nível de escolaridade, a cor, dentre outros fatores que os excluem socialmente.

5. Tatuagem e cárcere: o estabelecimento de um código fechado

A tatuagem própria do ambiente prisional caracteriza-se predominantemente pela técnica grosseira com a qual é realizada, o que se evidencia pela observação de traços rústicos e pela imperfeição estética marcantes desse tipo de tatuagem. Nesse sentido, é oportuno destacar a engenhosidade empregada pelos indivíduos encarcerados que, na ausência de materiais e instrumentos propícios à execução dos desenhos corporais pretendidos, utilizam da criatividade e improvisação para criar verdadeiras máquinas caseiras de confecção das tatuagens. Para tanto, empregam objetos cotidianos que se

encontram a seu alcance, como corpo de canetas, arames, atilhos, dentre outros. Tal situação é avultada por Chaves e Silva (2012, p. 47) que observam:

A força criativa e a luta pela sobrevivência fazem com que as pessoas nessas instituições manipulem objetos e criem estratégias para conseguir algo diferenciado. Em muitos espaços destinados à prisão, como delegacias, cadeias públicas e penitenciárias, os presos conseguiam (...) manipular objetos inadequados, criando formas caseiras de confecção de tatuagem.

Diferentemente do que ocorre com as tatuagens realizadas fora do contexto carcerário, as feitas em tal ambiente são dotadas de uma carga simbólica significativamente rígida, por meio da qual se intenta atribuir hierarquias, estabelecer pertencimentos a determinados grupos, classificar a vida criminal do detento, indicar suas características pessoais, dentre outras finalidades, como se buscará demonstrar. Outro traço marcante de tais tatuagens é que elas consubstanciam-se em um código fechado, uma vez que é realizado com vistas a ser interpretado por aqueles que se encontram inseridos no universo da criminalidade (SILVA, 1991, p. 8).

Uma das principais funções cumpridas pelas tatuagens carcerárias é a delimitação do comportamento do indivíduo no universo criminal, indicando-se, por tal via, o crime por ele cometido. Desse modo, realiza-se uma verdadeira associação de determinados símbolos com específicos tipos penais. Dentre a variedade de símbolos empregados com tal finalidade, encontram-se os desenhos de pontos, geralmente feitos no dorso da mão. O número e a posição dos pontos indicarão um tipo penal específico (exemplo: três pontos em forma de triângulo, tráfico; dois pontos, estupro; cinco pontos em forma de cruz, roubo, etc.) (BARBATO Jr., 2006, p. 139). Tal modalidade de desenho expressa de forma eloquente a qualidade restrita dos símbolos empregados nas tatuagens carcerárias.

Deve-se destacar, no entanto, que nem sempre os desenhos classificatórios são realizados por iniciativa do próprio encarcerado; é o que ocorre com os indivíduos que cometeram o crime de estupro. Estes são marcados de modo forçado e a tatuagem passa a desempenhar, nesse ponto, uma função estigmatizante. Os desenhos são feitos para que o indivíduo seja rotulado e facilmente identificado no contexto carcerário. Com tal escopo, observou-se a utilização de desenhos de órgãos genitais masculinos, em regiões do corpo de fácil visualização, e da imagem da Nossa Senhora da Aparecida, ao centro das costas e em tamanho ampliado (TOFFOLI, 2005).

É curioso observar que, a depender da localização e das dimensões do desenho, um determinado símbolo pode ter significados completamente diversos. Como mencionado acima, a imagem da N. S^a de Aparecida pode servir como meio de estigmatizaçãodo

indivíduo que cometeu o crime de estupro, mas, caso encontre-se localizada no peito ou nas costas em tamanho pequeno, pode representar um símbolo de proteção e esperança dos presos (TOFFOLI, 2005). Tal pluralismo simbólico é observado em diversos desenhos, como o da borboleta, que ora pode identificar um indivíduo propenso à fuga, ora pode indicar a homossexualidade daquele que a porta (PAREDES, 2003, p. 11).

Se, por um lado, um mesmo símbolo pode possuir diferentes significados no contexto das tatuagens carcerárias, por outro, o inverso também é observado; ou seja, um determinado significado pode possuir diversos símbolos a ele direcionados. É o que ocorre com as representações do chamado “matador de policiais”. Este pode ser representado pela imagem de um palhaço (geralmente com um sorriso sarcástico e dentes afiados), por um diabo, por uma caveira atravessada por um punhal, pelo desenho do boneco *Chuck*, dentre outros. No que diz respeito a tal categoria de tatuagens, merece destaque o caso ocorrido em Alagoas, em abril de 2014, noticiado pela imprensa⁹⁷, no qual Policiais Militares torturaram um jovem por este possuir uma tatuagem de palhaço em suas costas, obrigando-o a remover o desenho de sua pele. Como alertam Schneider e Oleques (2014, p. 100), tal fato pode indicar uma extensão do alcance dos códigos próprios das tatuagens carcerárias, rompendo-se com a ideia original do fechamento destes.

Por derradeiro, mas sem pretensões de esgotar o tema, citem-se duas outras funções desempenhadas pelas tatuagens no ambiente carcerário: a transmissão de afetividade e da religiosidade. No primeiro aspecto, lança-se mão de símbolos que marcam sentimentos, trazem lembranças de relações pessoais, expressam desejos (como a imagem da pessoa amada, nomes de entes queridos, símbolos que expressam a liberdade, dentre outros). Em relação ao aspecto religioso, Alexsandro Malaquias (2010, p. 11) menciona que “a diversidade religiosa nos presídios é algo interessante, pois, num espaço de dor e restrições, os credos religiosos passeiam estampados nos corpos dos presidiários.”.

6. Considerações Finais

No decorrer do texto discutiu-se o papel do corpo na comunicação, e como a tatuagem se estabelece como linguagem na sociedade, configurando elemento capaz de integrar indivíduos a um grupo, ao mesmo tempo em que os segrega de outros meios sociais.

Buscou-se mostrar como a interpretação da tatuagem varia de acordo com inúmeros fatores, dentre os quais tempo, o espaço, e a subjetividades das pessoas envolvidas, podem ser destacados no processo de atribuição de significados a essa linguagem icônico-verbal.

⁹⁷ “AL: PMs torturam jovem por tatuagem de palhaço”. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/videos/al-pms-torturam-jovem-por-tatuagem-de-palhaco,7410667.html>>

Foi possível notar como a relação tatuagem e marginalidade se fez presente ao longo da história da humanidade, relação que ecoa até os dias atuais e acaba por reafirmar preconceitos e estigmas intra e extra-muros.

Dentro do cárcere, ambiente que se constrói de forma praticamente isolada de outros meios sociais, percebemos como a tatuagem pode ganhar significados absolutamente distintos, funcionando como código de comunicação para aqueles que carregam na pele as suas marcas e contam, através delas, histórias sobre suas vidas, personalidades, amores e crimes.

Referências

AL: em vídeo, **PMs torturam jovem por tatuagem de palhaço**. Terra Brasil. 17 de abril de 2014. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/videos/al-pms-torturam-jovem-por-tatuagem-de-palhaco,7410667.html>>. Acesso em: 05 set. 2014.

BAITELO JR., Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

BARBATO Jr. Roberto. **Direito informal e criminalidade**: os códigos do cárcere e do tráfico – Campinas, SP: Millennium, 2006.

BERGER, Mirela. **Corpo e identidade feminina**. 2006. 295 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22112007-150343/pt-br.php>>. Acesso em: 09 set. 2014.

CHAVES, Karine Belmont; SILVA, Regina Coeli Machado e. **A tatuagem na prisão**: Considerações acerca da identidade e do estigma. In: Pleidade, Foz do Iguaçu, v. 11, n. 111, p. 7-32, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.uniamerica.br/site/revista/index.php/pleiade/article/viewFile/176/154>>. Acesso em: 02 set. 2014.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: nota sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4 ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1988.

LOMBROSO, Cesare, 1885-1909. **O Homem Delinqüente**; tradução: Sebastião José Roque. 1ª reimpressão. Col. Fundamentos do Direito. São Paulo: Icone, 2007.

MARCELINO, F. C. **A mensagem por trás da imagem**: estudos da tatuagem à luz da análise do discurso. 380f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

MATIAS, Anne Karine; SIMÕES, Anne Augusta; GALVÃO, Luis Carlos Cavalcante. **Entre tatuagens e criminosos**. 2014. Disponível em: <<http://www.derechocambiosocial.com/>>. Acesso em: 01. set. 2014.

NOVAK, Priscila dos Santos. **A tatuagem como sistema semiótico da cultura**. 2012. 73 f. Monografia de conclusão do curso (Graduação em Comunicação Social com habilitação em publicidade e Propaganda) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/67641/000871719.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 set. 2014.

PAREDES, Cezinando V. **A influência e o significado das tatuagens nos presos no interior das penitenciárias**. Monografia (Curso de Especialização em Modalidades de Tratamento Penal e Gestão Prisional) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003. Disponível em: <http://www.depen.pr.gov.br/arquivos/File/monografia_cezinando.pdf>. Acesso em: 10 set. 2014.

RIBEIRO, Thiago Leonardo; PINTO, Vera Maria Ramos. A Tatuagem como instrumento de comunicação: Um estudo acerca das marcas na pele de presidiários. In: **IV CONALI – Congresso Nacional de Linguagens em Interação**, 2013. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/?>> Acesso em: 08 set. 2014.

SABINO, C.; LUZ, M. T. **Tatuagem, Gênero e Lógica da Diferença**. In: *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 16(2): 251-272, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v16n2/v16n2a07.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2014.

SILVA, Alden José Lázaro da. **Tatuagem: desvendando segredos**. Salvador, 2011, 76p. Cartilha de orientação policial da Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia. Disponível em: <<http://documents.pageflip-flap.com/zh5/30305>>. Acesso em: 10 set. 2014.

TOFFOLLI, Rodrigo de Oliveira. **Corpos tatuados: preliminares a uma abordagem semiótica**. Estudos Semióticos, Número 1, São Paulo, 2005. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe1/2005-eSSe1-R.T.OLIVEIRA.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2014.

SCHNEIDER Philipi; OLEQUES Liane Carvalho. O sorriso do palhaço: uma análise semiótica em tatuagens como emblemas criminais. In: **VII Seminário Leitura de Imagens para a Educação: Múltiplas Mídias**, 2014. Disponível em: <<http://www.nest.ceart.udesc.br/wp-content/uploads/2014/06/Artigo09.pdf>>. Acesso em 03 set. 2014.

SILVA, Alexsandro Malaquias Barbosa da Silva. **Tatuagem: Uma arte corporal como código identificador nas relações sociais**, 2010. Disponível em: <http://vencontro.anpuhba.org/anaisvencontro/A/Alexsandro_Malaquias_Barbosa_Silva.pdf>. Acesso em 10 set. 2014.

SILVA, M. A. **As tatuagens e a criminalidade feminina**. In: *Cadernos de Campo* (Revista de Pós-Graduação em Antropologia Social), São Paulo, 1991, FFLCH/USP, ANO I, n.º1. Disponível em: <www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/36770/39492>. Acesso em: 03 set. 2014.

GÊNERO TEXTUAL PLACAS DE TRÂNSITO

Eliza Viegas Brilhante da Nóbrega
(UAB/UFPB)
elizavbn@gmail.com

1. TEXTO E TEXTUALIDADE

A Linguística textual teve início na década de 60, na Europa, com o objetivo de estudar o texto. Este é definido como “*produto da linguagem em funcionamento permanente... (devido aos) objetivos, interesses e questões específicas, essas formações elaboram diferentes espécies de textos, que apresentam características relativamente estáveis (...)*” (BRONCKART, 2004, p. 137 *apud* ZANOTTO, S/D).

Pode-se afirmar que a Linguística Textual passou por três momentos distintos em sua trajetória. O primeiro é caracterizado por realizar pura e simplesmente uma análise transfrástica, através da análise de frases isoladas, visando à competência frasal. O segundo momento, ao invés de focar a frase, buscou analisar o texto, visando à competência textual. A leitura do texto como um todo para posterior análise, permitia uma maior significação e competência textual através de resumos, análises, parafraseamentos etc. Aos poucos, estudiosos da área, como Schmidt (S/D *apud* KOCH, 2008, p. 10), perceberam que apesar do rico avanço de análise transfrástica para a análise textual, o contexto não havia sido contemplado. Eis, então, o terceiro momento da Linguística Textual, que visa à competência comunicativa, priorizando o contexto nas situações de comunicação. Desta forma, texto e contexto são contemplados na análise, havendo sempre uma ligação de reciprocidade entre eles.

Tem-se como contexto:

“a relação entre o texto e a situação em que ele ocorre. É o conjunto de circunstâncias em que se produz a mensagem - lugar e tempo, cultura do emissor e do receptor, etc. - e que permitem sua correta compreensão. Também corresponde onde é escrita a palavra, isto é, a oração onde ela se encontra” (Wikipedia, 2010).

Assim, é possível entender o que Koch (2000 *apud* SALLES *et al*, 2004) afirma quando diz que “o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele”.

O que impulsionou a evolução da Linguística textual sob esses três aspectos: frase, texto e contexto foi o fato de os teóricos da área perceberem que a análise sintático-semântica nem sempre dá conta das expressões dos fenômenos linguísticos ocorridos. Por isso, viu-se a necessidade de ir além de uma análise transfrástica, considerando o texto, seja ele verbal ou escrito, e principalmente o contexto para se compreender os fatos linguísticos.

Neste sentido, os estudos de Beaugrande e Dressler (S/D *apud* KOCH, 2008, p. 8 e 11) possuem grande importância dentre os de outros teóricos da Linguística Textual pelo fato de terem abordado sete fatores que interferem na produção e compreensão do texto. São eles: coesão, coerência, informatividade, situacionalidade, intertextualidade, intencionalidade e aceitabilidade.

A *coesão* diz respeito aos “constituintes lingüísticos”, à “organização linear” do texto (MARCUSCHI, 1983 *apud* KOCH, 2008, p. 10-11), é a ligação/articulação entre palavras, termos da oração e orações. Existem dois tipos de *coesão*: a *referencial* e a *sequencial*. A *coesão referencial* pode ser *situacional* (exofórica) ou *textual* (endofórica). A *coesão referencial situacional* exige do leitor conhecimentos ou informações que não estão na superfície textual, sendo necessários conhecimentos situacionais mais amplos, externos ao texto, ou seja, exofóricos, para que se possa realizar inferências, favorecendo a compreensão. A *coesão referencial textual* pode ser *anafórica* ou *catafórica*. A *anafórica* recupera termos já citados anteriormente no texto, sem o uso da repetição. Pronomes, advérbios, locuções adverbiais, sinônimos, são exemplos dessa coesão. Enquanto a *coesão anafórica* refere-se ao termo que precede, a *coesão catafórica* refere-se ao termo que é revelado posteriormente, ou seja, ao termo que se segue.

A *coesão seqüencial* permite a progressão textual com encadeamento lógico de idéias. O uso correto de tempos verbais em um texto (correlação de tempos verbais), sequência temporal, conjunções, preposições e pronomes relativos, são exemplos de coesão sequencial.

A *coerência* refere-se ao significado, ao(s) sentido(s) que o texto proporciona no(s) interlocutor(es), em uma dada situação sociocomunicativa. Envolve, portanto, aspectos cognitivos, pragmáticos, culturais, interacionais, dentre outros. Como afirmam Aldrigue; Faria (2008), “a coerência de um texto não depende apenas de elementos lingüísticos. O texto é um todo significativo, é uma unidade de sentido que não depende apenas do seu autor, mas da relação leitor-texto-autor”. Por isso, pode-se afirmar que a semântica está diretamente ligada às práticas de uso da língua e ao contexto, proporcionando, desta forma, a importância dos demais elementos da textualidade. Segundo Costa Val (1994), a coesão e a coerência estão relacionadas “com o material conceitual e lingüístico do texto”, e os demais elementos relacionados “com os fatores pragmáticos envolvidos no processo sociocomunicativo” (COSTA VAL, 1994).

A *informatividade* diz respeito às expectativas e ocorrências de um texto, se são ou não conhecidos por parte do interlocutor. Um discurso menos previsível possui mais

informações, ou seja, informações com novidades para o leitor/interlocutor. O ideal é o texto se manter em um nível mediano de informatividade, havendo ocorrências alternadas entre processamento imediato e processamento mais trabalhoso. Imediato quando o texto fala sobre algo que é do conhecimento do leitor, e trabalhoso devido à novidade que porta, necessitando de um processamento cognitivo mais complexo para a compreensão de tal informação (COSTA VAL, 1994).

Situacionalidade refere-se aos elementos responsáveis pela pertinência e relevância do texto, levando-se em consideração o contexto em que o texto se insere e o conhecimento dos leitores. Por isso, a *situacionalidade* é conhecida como sendo a adequação do texto à situação sociocomunicativa (COSTA VAL, 1994).

Para Costa Val (1994), a *intertextualidade* “concerne aos fatores que fazem a utilização de um texto dependente do conhecimento de outro(s) texto(s). (...) Inúmeros textos só fazem sentido quando entendidos em relação a outros textos, que funcionam como seu contexto”. Sendo assim, todo texto apresenta intertextualidade.

A *intencionalidade* é quem norteia/orienta a produção textual. Por isso, ela estimula o uso de elementos coesivos e da coerência, para atingir seu objetivo (convencer, pedir, orientar, informar...) em determinada situação comunicativa (COSTA VAL, 1994).

A *aceitabilidade* diz respeito à adesão ou não a determinado texto “recebido” auditivamente e/ou visualmente. Este fator pragmático de textualidade leva em conta a “expectativa do recebedor de que o conjunto de ocorrências com que se defronta, seja um texto coerente, coeso, útil e relevante, capaz de adquirir conhecimentos ou a cooperar com os objetivos do produtor” (COSTA VAL, 1994).

O texto deixou de ser visto como uma palavra ou frase isolada, e passou a ser considerado, conforme Costa Val (1994), como uma unidade de sentido. Concordamos com SALES *et al* (2004) quando afirmam que a coesão e a coerência merecem destaques, pois, para que de fato ocorram, elementos contextuais e cotextuais são contemplados, além dos demais critérios de textualidade. Costa Val (1994) afirma que textualidade “é o conjunto de características que fazem com que um texto seja um texto, e não apenas uma sequência de frases”. Por esse motivo são muito importantes os sete fatores de textualidade abordados por Beaugrande e Dressler (1983, *apud* COSTA VAL, 1994), e autores como Costa Val (1994), Marcuschi (1983, p. 12-13 *apud* COCH, 2008, p. 10-11) e Salles *et al* (2004) apontam para os aspectos lingüísticos, cognitivos e pragmáticos para que um texto exerça sua função, conseguindo ser produzido e compreendido.

Salles *et al* (2004) alerta-nos para a existência do texto enquanto processo e produto. É processo durante sua produção pelo autor, e é produto quando o autor finaliza o texto produzido. Mas, o texto passa a ser processo novamente quando está exposto a diversas leituras e interpretações. Observa-se nas placas de modo geral presentes em nossa sociedade, uma hibridez de sinais, pois ora apresentam linguagem escrita ora possuem linguagem visual e ora possuem as duas informações juntas para dar um significado. As placas de trânsito também apresentam tais características, porém, há predominância da linguagem visual. A seguir, discutiremos mais profundamente sobre nosso objeto de estudo, as placas de trânsito, especialmente onde e quando surgiram, e com que finalidade.

2. GÊNERO TEXTUAL PLACAS DE TRÂNSITO

Entende-se por trânsito, a utilização das vias por meio de veículos, motorizados ou não, e animais para circulação, parada ou estacionamento (WIKIPEDIA, 2010). Ao longo da história, o trânsito foi sendo organizado de forma a estabelecer regras e orientações para uma melhor interação e harmonia entre o fluxo de pessoas, animais e veículos.

As regras básicas de trânsito são definidas por um tratado internacional sob a autoridade das Nações Unidas, a Convenção de Viena sobre Tráfego Rodoviário, de 1968. Nem todos os países são signatários da convenção de Viena e, mesmo entre os signatários, podem ser encontradas pequenas variações locais na prática. O Brasil se tornou signatário da Convenção de Viena em 10 de dezembro de 1981 pelo Decreto n.º 86.714, havendo no texto da promulgação apenas algumas pequenas ressalvas (TRÂNSITO, 2010).

No Brasil, as placas de trânsito começaram a ser implantadas em 1930, e, em 28 de janeiro de 1941, houve o Decreto-lei nº 2.994, que instituiu o primeiro Código Nacional de Trânsito. Mas, em 21/09/1966 houve outro Decreto-lei 5.108, que institui o segundo Código Nacional de Trânsito (EDDYE, 2010). Atualmente, nossas regras de trânsito são normatizadas por uma lei federal, o Código de Trânsito, Lei nº 9.503 de 23 de Setembro de 1997.

É importante mencionar que:

Leis de trânsito são as leis que regem o tráfego e regulamentam os veículos, enquanto que leis da estrada são tanto as leis quanto as regras informais que se desenvolveram ao longo do tempo para facilitar e ordenar o fluxo preciso do trânsito (TRÂNSITO, 2010).

Concordamos com Rizek; Augusto (2010) quando abordam sobre a importância de dominar a leitura das placas para se viver melhor em sociedade, tendo em vista que a linguagem se presentifica nos gêneros, como é o caso das placas de trânsito.

Partindo do princípio Saussureano de significante e significado, as placas de trânsito constituem signos lingüísticos, pois apresentam um significante (a placa/imagem da placa) e um significado (de acordo com cada placa), que desempenham funções específicas, inseridas em um contexto de via pública. Configuram textos com a função de regulamentar (placas vermelhas), advertir (placas amarelas; laranjas; e brancas) e indicar (placas azuis; verdes; algumas brancas; marron).

2.1. FINALIDADE DAS PLACAS DE TRÂNSITO

De acordo com Rizek; Augusto (2009), embora as placas sejam usadas para ordenar o fluxo de veículos, seu uso não se reduz a essa situação. As sinalizações possuem diferentes formatos e cores para significar diferentes informações aos usuários de trânsito - condutores e não condutores. Como já foi exposto anteriormente, há três funções da sinalização: regulamentar, advertir e indicar. A Sinalização de Regulamentação é constituída de placas vermelhas que têm a função de informar aos usuários as condições, proibições, obrigações ou restrições no uso das vias urbanas e rurais. Desrespeitá-la implica em infrações do Código de trânsito Brasileiro (PLACAS DE TRÂNSITO, 2010).

A Sinalização de Advertência engloba as placas de cor amarela e de cor laranja. As de cor amarela têm a função de alertar os usuários sobre as condições perigosas, obstáculos ou restrições na via ou adjacentes a ela, sejam elas permanentes ou eventuais (PLACAS DE TRÂNSITO, 2010). As Placas de Sinalização de Obras possuem cor laranja. Caracteriza-se por advertir os usuários da via sobre a intervenção que está sendo realizada temporariamente, e possam preservar as condições de segurança, de fluidez do trânsito e de acessibilidade, orientando-os também sobre caminhos alternativos. Há também, outros tipos de placas, como as de fiscalização eletrônica, que possuem cor branca. Embora oficialmente apenas as placas amarelas sejam indicadas como sendo de Advertência, classificamos as Placas de Sinalização de Obras – que possuem cor laranja – e outros tipos de placas – de cor branca – como sendo de advertência pelo fato de também desempenharem tal função. Oficialmente, as duas últimas estão classificadas juntas, da seguinte maneira: “Placas de Sinalização de Obras e outros tipos de placas” (PLACAS DE TRÂNSITO, 2010).

A Sinalização de Indicação inclui Placas de Identificação; de Orientação de Destino; de Serviços Auxiliares; de Atrativos Turísticos e Placas Educativas. É importante ressaltar

que oficialmente as placas estão expostas da seguinte forma: Identificação e Orientação; Educativas e Auxiliares e Atrativos Turísticos. As Placas de Identificação possuem cor azul e cor branca, e têm a finalidade de identificar as vias e locais de interesse/destino, também em relação à distância. Por sua vez, as Placas de Orientação de Destino apresentam as cores verde, verde e azul, e algumas possuem cor azul. Indicam a direção (orientação de percurso e/ou distâncias) que o condutor deve seguir para atingir determinados lugares (PLACAS DE TRÂNSITO, 2010).

As Placas Educativas são brancas, e têm a função de educar as pessoas para que tenham um comportamento adequado e seguro no trânsito. Podem conter mensagens que reforcem normas gerais de circulação. Já as placas de Serviços Auxiliares são azuis. Indicam os locais onde os usuários podem dispor dos serviços indicados, orientando sua direção. Por sua vez, as Placas de Atrativos Turísticos são de cor marrom com branca, e marrom com verde. Pode-se encontrá-la somente com a cor branca. Indicam aos usuários da via os locais onde existem esses atrativos, assim como a direção para se chegar até eles (PLACAS DE TRÂNSITO, 2010).

3. METODOLOGIA

Com o objetivo de compreender a efetiva funcionalidade das placas de trânsito, foi realizada a aplicação de uma entrevista para a coleta de dados. Foram selecionadas para a entrevista algumas placas de trânsito dentre as de regulamentação, advertência e indicação. Ao todo, 17 sujeitos contribuíram para o *corpus* do presente estudo. A coleta de dados foi realizada com condutores e não condutores, sendo oito (8) entrevistados em Pernambuco e nove (9) na Paraíba, no período de 24 a 30 de outubro de 2010. Os sujeitos aceitaram participar espontaneamente do presente estudo e assinaram um termo de consentimento para apresentação acadêmica e possível publicação do trabalho.

Foram utilizados como critérios avaliativos as seguintes variáveis: condutor e não condutor, e possuir ou não a Carteira Nacional de Habilitação (CNH). Dos 17 entrevistados, 13 responderam o questionário sem precisar de auxílio para escrever, e 4 precisaram da ajuda dos entrevistadores para redigir o que eles falavam sobre o significado das placas avaliadas. Dos sujeitos entrevistados, dez (10) são condutores, dos quais nove (9) possuem CNH e um (1) não a possui, e sete (7) não são condutores, como se pode observar na tabela abaixo:

Quadro 1: Perfil dos sujeitos entrevistados vs local de aplicação da entrevista

PERFIL	LOCAL DE APLICAÇÃO DA	Total	de	sujeitos

DOS ENTREVISTADOS	ENTREVISTA		entrevistados, de acordo com o perfil indicado
	PE	PB	
CONDUTOR	5	5	10
COM CARTEIRA	5	4	9
SEM CARTEIRA	-	1	1

NÃO CONDUTOR	2	5	7

A análise do *corpus* foi quantitativa e qualitativa, sendo esta última baseada nos elementos da textualidade.

4. ANÁLISE DOS DADOS E DISCUSSÃO

Tem-se como eixo fundamental para a análise dos dados a leitura (significado) de algumas placas de trânsito feita por condutores e não condutores de veículos. A seguir, será realizada a análise quantitativa do nosso *corpus* respeitando as variáveis norteadoras do presente trabalho.

4.1. ANÁLISE QUANTITATIVA DO CORPUS

Quadro 2: Perfil dos sujeitos entrevistados

PERFIL DOS SUJEITOS ENTREVISTADOS				QUANTIDADE DE SUJEITOS ENTREVISTADOS
PERFIL 1	CONDUTOR	CNH	NÍVEL FUNDAMENTAL	3
PERFIL 2	CONDUTOR	CNH	NÍVEL MÉDIO	2
PERFIL 3	CONDUTOR	CNH	NÍVEL SUPERIOR	4
PERFIL 4	CONDUTOR	SEM CNH	NÍVEL FUNDAMENTAL	1
PERFIL 5	NÃO CONDUTOR	-	NÍVEL FUNDAMENTAL	6
PERFIL 6	NÃO CONDUTOR	-	NÍVEL SUPERIOR	1

Na tabela 2, é possível perceber a variedade dos sujeitos entrevistados, visto que há seis (6) perfis diferentes. Os perfis 1, 2 e 3 diferenciam-se quanto à escolaridade e ao número de participantes da pesquisa. O perfil 4 destaca-se por ser condutor e não possuir CNH. Já os perfis 5 e 6 diferem dos demais por não serem condutores.

Quadro 3: Quantidade de definições corretas das placas de trânsito de acordo com as placas e o perfil dos entrevistados

PLACAS DE TRÂNSITO PRESENTES NA ENTREVISTA	QUANTIDADE DE DEFINIÇÕES CORRETAS						TOTAL DE ACERTOS
	PERFIL 1 3 sujeitos	PERFIL 2 2 sujeitos	PERFIL 3 4 sujeitos	PERFIL 4 1 sujeito	PERFIL 5 6 sujeitos	PERFIL 6 1sujeito	
R- 29 Proibido trânsito de pedestre	3	2	3	-	1	1	10
R-6c Proibido parar e estacionar	3	-	2	-	-	-	5
R-1 Parada obrigatória	3	1	4	-	2	1	11
A-32b Passagem sinalizada de pedestre	3	1	4	1	6	1	16
A-45 Rua sem saída	1	2	4	-	5	1	13
Placa de Sinalização de Obras	2	2	4	-	2	-	10
STR-03 Aeroporto	3	2	4	-	3	1	13
SVA-06 Serviço telefônico	3	2	4	-	4	-	13
SVA-08 Borracharia	2	1	2	-	1	-	6
Respeite o limite de velocidade – Fiscalização Eletrônica	2	-	3	-	1	1	7
S-7 Restaurante	3	2	4	-	3	1	13
S-5							15

Pronto Socorro	3	2	4	-	5	1	

A tabela 3 mostra que as seguintes placas foram definidas com um número de acertos igual ou maior que dez (10): duas placas de regulamentação: R-29 - Proibido trânsito de pedestre (10 acertos) e R-1 - Parada obrigatória (11 acertos); três placas de advertência: A-32b - Passagem sinalizada de pedestre (16 acertos); A-45 - Rua sem saída (13 acertos) e Placa de Sinalização de Obras (10 acertos); e quatro placas de indicação: STR-03 – Aeroporto (13 acertos); SVA-06 - Serviço telefônico (13 acertos); S-7 – Restaurante (13 acertos) e S-5 - Pronto Socorro (15 acertos).

As placas de trânsito que tiveram um número de definições corretas menor que dez (10) foram: uma placa de regulamentação: R-6c - Proibido parar e estacionar; e duas placas de indicação: SVA-08 – Borracharia (6 acertos) e Respeite o limite de velocidade – Fiscalização Eletrônica (7 acertos).

Mas, quais perfis dos entrevistados tiveram maior êxito na leitura das placas de trânsito? A tabela 4 responde exatamente a essa pergunta. Vejamos:

Quadro 4: Quantidade total de definições corretas e erradas das placas de trânsito, de acordo com o perfil dos entrevistados.

PERFIL DOS ALUNOS	Perfil 1 3 sujeitos	Perfil 2 2 sujeitos	Perfil 3 4 sujeitos	Perfil 4 1 sujeito	Perfil 5 6 sujeitos	Perfil 6 1 sujeito
100% de acertos para os 12 itens da entrevista	36	24	48	12	72	12
ACERTOS (realizados)	31 (86,1%)	17 (70,8%)	42 (87,5%)	1 (8,3%)	33 (45,83%)	8 (66,6%)
ERROS (cometidos)	5	7	6	11	39	4

Os perfis 1, 2 e 3 foram os que mais lograram êxito na leitura das placas de trânsito presentes na entrevista. O perfil 3 (condutor + CNH + nível superior) destacou-se em primeiro plano quanto ao número de acertos na leitura das placas de trânsito, com 42 acertos, configurando 87,5% de acertos. Da mesma forma, o perfil 1 (condutor + CNH + nível fundamental) destacou-se quanto ao grande número de acertos (31), totalizando 86,1%. O perfil 2 (condutor + CNH + nível médio) teria realizado corretamente a leitura de todas as placas de trânsito se tivesse acertado a leitura de mais 7 placas. Acertou 17 placas, atingindo 70,8% de leitura correta das mesmas.

Os perfis 4, 5 e 6 foram os que menos acertaram na designação das placas de trânsito presentes nesta pesquisa. Como é possível analisar, o perfil 6 (não condutor, sem CNH, nível superior) se equivocou na leitura de 4 placas, lendo corretamente 8 placas, que correspondem a 66,6% de acertos. O perfil 5 (não condutor, sem CNH, com fundamental) apresentou 45,83% de acertos, enquanto que o perfil 4 (condutor, sem CNH, com nível fundamental) apresentou apenas 8,3% de acertos.

Tal resultado é compreensível pelo fato dos condutores com CNH (perfis 1, 2 e 3) terem acertado mais as definições das placas de trânsito a eles apresentadas na entrevista do que os condutores que se encaixam nos perfis 4, 5 e 6, já que o perfil 4, apesar de ser condutor, não possui CNH, e os sujeitos de perfil 5 e 6 não são condutores. Mas, o que fez com que não houvesse 100% de acertos por parte dos condutores habilitados, e 0% dos não condutores? De um lado, pode ser decorrente da desatenção, lapso ou a falta de contextualização/vivência das placas no cotidiano dos entrevistados; do outro, deve-se, certamente, à percepção e uso das placas de trânsito que desempenham uma função importante no dia-a-dia desses entrevistados.

É importante refletirmos ainda sobre o perfil 4 (condutor sem CNH) que de 12 placas só conseguiu significar corretamente uma delas. Se as placas servem para regulamentar o trânsito, advertir e indicar, o que fazer um condutor que não as consegue ler? Provavelmente, infringirá as leis de regulamentação do trânsito, sem ter consciência da gravidade do fato, configurando um risco constante para a população.

4.2 ANÁLISE QUALITATIVA DO CORPUS

As placas de trânsito respeitam os princípios de Beaugrande e Dressler (1983, *apud* COSTA VAL, 1994; KOCH, 2008), no que diz respeito à *situacionalidade*, pois determinada placa estará exposta em local específico, que facilite a visualização e interpretação por meio do contexto em que ela está inserida. Por exemplo, a placa com indicação de obrigatoriedade de uso de correntes nos pneus deverá estar exposta em locais que necessitem do uso de tal instrumento, no caso da presença de neve ou terreno arenoso.

Apesar da maioria das placas de trânsito ter o nível de *informatividade* consideravelmente alto, pois exige dos condutores e pedestres a atenção necessária para interpretá-las, sob a necessidade constante do cumprimento das normas de trânsito, algumas causam um efeito imediato de compreensão, como é o caso da placa siga em frente. Nas placas de trânsito híbridas (com texto imagético mais linguagem escrita), há *coesão* textual sequencial através da sequência temporal, porque primeiro oferecem a imagem contendo

uma informação principal, em seguida há um texto escrito especificando tal informação. É o caso, por exemplo, de algumas Placas de Sinalização de Obras.

As placas de trânsito não abrem margem para diversas interpretações, pois a *intensionalidade* do produtor deve ser alcançada rápida e objetivamente, visto que o meio em que está inserida requer uma percepção imediata da mensagem transmitida. No entanto, pudemos perceber leituras diferentes para determinadas placas de trânsito, especialmente por parte dos não condutores, o que é plenamente justificável pelo fato de não terem passado por um curso preparatório para tirar a CNH. Mas, alguns condutores que possuem carteira de motorista se equivocaram na leitura de algumas placas. Tal resultado pode caracterizar um lapso por parte dos condutores ou demonstrar que determinada placa não está surtindo o efeito desejado, sendo necessário haver um trabalho de conscientização da mesma.

A *intertextualidade* está presente nas placas de trânsito pelo fato de se encontrarem inseridas em um contexto significativo, havendo diversos fatores que interferem na sua compreensão. Desta forma, um texto não se constitui sozinho, mas possui intrínseca relação com outros textos para que se constitua como tal. Assim, a significação textual está atrelada à intertextualidade. Um dos elementos da textualidade que pode estar comprometido é a *aceitabilidade* das placas de trânsito, pois dependerá muitas vezes de um processo de orientação e conscientização, especialmente das placas que possuem maior informatividade. Como vimos na análise quantitativa, os condutores com CNH apresentaram melhor desempenho na definição das placas de trânsito do que os que não são habilitados formalmente para dirigir. Este resultado vem a corroborar com tal afirmação no tocante à aceitabilidade.

5. CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou compreender a funcionalidade das placas de trânsito no meio social a partir da apresentação de algumas placas e conseqüente leitura das mesmas por condutores e não condutores de veículos. Foi observada uma ineficiência parcial na leitura do gênero textual estudado, tanto por condutores quanto por não condutores, uma vez que nem todas as placas foram reconhecidas corretamente pelos entrevistados.

Alguns condutores com Carteira Nacional de Habilitação (CNH) não definiram corretamente as placas apresentadas na pesquisa, o que pode denotar uma falha no curso de formação preparatório para se tirar a CNH, visto que tal curso visa preparar, dentre outros aspectos, a identificação e reconhecimento das placas de trânsito. Mas, é importante ressaltar que condutores com CNH (perfis 1, 2 e 3) acertaram mais as definições das placas de

trânsito do que os que não tinham a CNH, o que demonstra a importância dos cursos preparatórios para tirá-la. Os não condutores, apesar de não terem a obrigatoriedade de reconhecer todas as placas, têm por responsabilidade social respeitar e obedecer determinadas orientações no trânsito, a exemplo de “passagem sinalizada de pedestres” (A-32) e “proibido trânsito de pedestres” (R-29). Contudo, tal resultado mostra também uma falha na elaboração de determinadas placas pelo fato de não atingirem a intencionalidade desejada.

Enquanto processo e produto de um texto (SALLES et al, 2004), é importante que se tenha em mente que diversos podem ser os caminhos cognitivos para se chegar a um mesmo significado de uma placa, mas o que não pode ocorrer é o entendimento de determinada placa distorcer o produto, pois, se assim ocorrer, a placa perde sua função. Cabe, então, fazer um estudo mais aprofundado sobre o entendimento das placas pela população, a fim de identificar se a leitura das mesmas se aproxima da intenção do autor. Caso contrário, não seria o caso de reformulá-las? Outro fato interessante que observamos foi o “bombardeamento” de placas com o mesmo sentido, como é o caso da placa “borracheiro”, pois, neste caso, temos duas placas para informar a mesma coisa. Sugerimos que seja feito um trabalho interativo de educação sobre a importância das placas de trânsito e sua função na sociedade, fazendo uso dos meios de comunicação, do ambiente escolar, do teatro, de panfletagem dentre outras alternativas.

6. REFERÊNCIAS

- CEREJA, W.; COCHAR, T.; CLETO, C.. *Interpretação de textos: construindo competências e habilidades em leitura*. 1. Ed. São Paulo: Atual, 2009.
- CONTEXTO. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Contexto>. Acesso em: 10 nov. 2010.
- COSTA VAL, M. da G. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- EDDYE. *A história do trânsito no Brasil*. Disponível em: <http://www.authorstream.com/presentation/edvilsoneddye-457585-hist-ria-do-tr-nsito-no-brasil/>. Acesso em: 06 jun. 2010.
- KOCH, I. V. *A coesão textual* IN: FÁVERO, L. L.; KOCH, I. V. *A coerência textual*. 9. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- PLACAS DE TRÂNSITO. Disponível em: <http://alcalino.net/placas/geral.html>. Acesso em: 23/10/2010.
- RIZEK, K.; AUGUSTO, S. *Crianças aprendem o significado das placas*. Revista Nova Escola, edição 225, setembro 2009. Disponível em: <http://revista.escola.abril.com.br/educação-infantil/4-a-6-anos/olha-placa-497177.shtml>. Acesso em: 06/11/2010.

SALLES, H. M. L. S. *et al.* *Ensino de lingual portuguesa para surdos: caminhos para a prática pedagógica*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial. Programa Nacional de Apoio à Educação dos Surdos, 2004.

SOCORRO. *Cuidados no trânsito*. Disponível em: <http://www.pedagogia.blogspot.com/>. Acesso em: 07 nov. 2010.

TRÂNSITO. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A2nsito>. Acesso em: 06 nov. 2010.

ZANOTTO, N. *Gêneros de texto, o que é isso?* VSIGET: Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais. Disponível em: http://www.ucs.br/ucs/tpl.Siget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/sala_de_imprensa/apresentacao/genero_texto.pdf. Acesso em: 10 nov. 2010.

A INFLUÊNCIA DAS INTERAÇÕES LINGUÍSTICAS NA AQUISIÇÃO DO DISCURSO HUMORÍSTICO

Juliana Dantas Galdino da Silva⁹⁸

Este trabalho objetiva refletir sobre os dados presentes no capítulo “DIVERSÃO PARTILHADA, HUMOR E IRONIA”, de Del Ré, Mosgenstern, Dodane e Quimelo e, a partir desses dados e do referencial teórico, trazer uma breve reflexão sobre a influência das interações linguísticas na aquisição do discurso por crianças em processo de aquisição da linguagem.

O capítulo mencionado tematiza a aquisição do discurso humorístico e é fruto de uma pesquisa que visava detectar a ocorrência de enunciados humorísticos produzidos por crianças com idade inferior a quatro anos. Para realizar a pesquisa, os autores recorreram a gravações de interações linguísticas envolvendo uma criança brasileira (Gustavo), num período que foi de seus 24 a seus 42 meses de idade, analisando os enunciados que mostravam marcas de divertimento da criança, do adulto com quem interagia ou dos dois.

Na análise dos dados, além de seu referencial teórico, os autores consideraram a presença de sete elementos que, conjuntamente, caracterizariam um enunciado humorístico: iniciativa, marcas de divertimento, movimento discursivo, convivência, descontinuidade, atenção conjunta e intencionalidade. As considerações a seguir estão pautadas nesses elementos e numa concepção, também adotada pelos autores, que considera a língua como sendo heterogênea e constituída por aspectos sócio-histórico-ideológico-culturais, a qual, sendo materialidade viva, só pode ser compreendida no fluxo comunicativo, considerando-se os aspectos mencionados.

No trabalho “A inscrição dialógica da criança pequena: evolução, diversidade e heterogeneidade”, Anne Salazar-Orvig lembra que o ambiente discursivo em que a criança está inserida é heterogêneo, estando sujeito a diálogos com “falhas”, mal-entendidos, jogos de linguagem, etc. Essas “falhas” materializadas na linguagem, mostram-se importantes para a criança que, sendo, desde cedo, sensível aos diálogos em volta de si, aprende a lidar com esses contatos imperfeitos e a jogar com os riscos do espaço discursivo. Nesse sentido e com base nos dados estudados, observa-se que a apropriação pela criança do discurso

⁹⁸ Trabalho de Iniciação Científica.

humorístico, bem como a de qualquer discurso, ocorre através da sua interação com o outro e da sua sensibilidade aos gêneros do discurso aos quais é exposta, como já se assinalou.

Ainda no que se refere à importância da interação, Orvig destaca a importância dos diálogos estabelecidos e mantidos pelo adulto com a criança, inclusive as intervenções daquele retomando e reformulando o enunciado desta, no desenvolvimento de habilidades linguísticas e discursivas, permitindo que a criança produza enunciados cada vez mais complexos. Nessa perspectiva, ao observar os enunciados presentes na pesquisa aqui analisada, percebe-se um crescimento no número de elementos humorísticos presentes nas interações ao longo do tempo, o que parece indicar um amadurecimento gradativo na aquisição do discurso humorístico no período analisado. A esse respeito, os autores esclarecem que os elementos não vão aparecer necessariamente na mesma ordem em todos os casos. O seu aparecimento dependerá de fatores como os interlocutores com quem a criança interage, os diálogos, os jogos de linguagem, etc., aos quais a criança está exposta. Tais fatores vão estimulá-la a adquirir as condições necessárias para ser participante do discurso humorístico. Dessa forma, não se deve entender que a aquisição desse discurso é um processo que evolui linearmente ao longo da idade.

Dentre os elementos elencados pelos pesquisadores, o mais importante na aquisição do discurso humorístico é a intencionalidade de produzir um enunciado de efeito humorístico, buscando a adesão do seu interlocutor nesse discurso.

Os dados registrados no capítulo “DIVERSÃO PARTILHADA, HUMOR E IRONIA” mostram desde produções cujo efeito humorístico só é percebido pelo adulto e nas quais há apenas alguns dos elementos necessários para caracterizar um enunciado humorístico, até aquelas em que a criança não apenas participa do divertimento, como também busca a adesão do adulto e nas quais todos os elementos estão presentes. Não foram transcritos aqui todos os enunciados registrados no capítulo e que possivelmente demonstrariam melhor as observações feitas até aqui, mas foram selecionados dois exemplos desses enunciados a fim de ilustrar esses dois momentos.

“Exemplo 1: O pai pergunta a GUS (2 anos e 6 meses) se ele sabe com o que se parece um carrinho que está brincando naquele momento, e a criança responde prontamente:

“Sarney”, o que faz rir o pai e o pesquisador presente.

O carrinho de GUS tem bigodes como assim como o ex-presidente brasileiro Sarney, daí a brincadeira.”

Nesse exemplo, observa-se a presença de elementos como a atenção conjunta e as marcas de divertimento (no caso, manifestas pelo adulto). Entretanto, como frisam os pesquisadores, a criança ainda não tem o conhecimento de mundo necessário para compreender a razão do riso do adulto. Ela se insere nesse diálogo como se fizesse parte de um jogo de pergunta/resposta e provavelmente aprendeu a dar essa resposta a partir das interações linguísticas que manteve com o seu pai. Como frisam os autores, nesse enunciado percebe-se a presença do discurso do pai na fala de Gustavo, o que reforça a ideia de que a criança se apoia no discurso do outro para construir o seu.

No que se refere à possibilidade de haver, por parte da criança, intenção de fazer o adulto rir ao produzir esse enunciado, tendo em vista que ela pode ter percebido o efeito que ele causa, o que parece estar proposto pelos autores é que, para que um enunciado seja caracterizado como humorístico, a criança, além de uma aparente intenção de fazer o outro rir, precisa ter o conhecimento de mundo que lhe permita compreender as razões do efeito humorístico causado pelo seu enunciado. Assim, esse enunciado não se caracterizaria como um enunciado humorístico, mas já apresenta algumas de suas características e mostra, como já se disse, a presença do discurso do adulto na fala da criança em processo de aquisição.

A intenção de causar o riso, bem como a consciência de que o enunciado produzido teria esse efeito parecem estar presentes no exemplo a seguir:

“Exemplo 2:

(1) GUS: [ininteligível] esse fedor [rindo], [olha para o pesquisador; diz isso mais duas vezes até que seu nariz começa a escorrer e ele quer tirar o inalador. Seu pai pede para ele mantê-lo e diz que vai limpar seu nariz. Ele limpa]

(2) PAI: põe [o inalador] para terminar

(3) GUS: uhn [pausa] uma delícia [espanta novamente a fumaça, sorri, fala com uma entonação diferente, tipicamente irônica]

(4) OBS: [ri]

(5) GUS: [ri logo em seguida, junto com a OBS, olhando para o pai]

(6) OBS: deve ser bom mesmo pra respirar, né?

(7) GUS: delícia, delícia! [espanta novamente a fumaça]”

Nesse enunciado, como se pode observar, além dos elementos que os pesquisadores postulam na composição do discurso humorístico, está presente a ironia. Os autores lembram que, como aponta Braite 2008, a ironia não expressa necessariamente a intenção de fazer rir, apesar de o riso ser uma das consequências possíveis de produções irônicas. Dessa forma,

tem-se um enunciado mais elaborado, no qual talvez se possa dizer que foi utilizada uma estratégia (a ironia) para conseguir o efeito humorístico. Além disso, nesse enunciado, percebe-se a busca, por parte da criança, da adesão do outro, da interação com o outro. Não é mais um jogo de perguntas e respostas, mas um diálogo que ela busca manter e no qual demonstra ter consciência do efeito de sua produção e não parece estar alheia as causas desse efeito.

A pesquisa sobre a qual se refletiu neste trabalho além de suscitar questionamentos que podem conduzir a outras pesquisas que a reforcem, como a possibilidade de se investigar a presença dos elementos postulados em enunciados produzidos por crianças mais novas, parece corroborar os trabalhos que apontam a importância das interações dialógicas na aquisição da linguagem e do discurso, ilustrando a evolução da criança no processo de aquisição discursiva a partir dos diálogos que mantém com seus interlocutores, das situações dialógicas nas quais está inserida, além das características dos próprios interlocutores com quem interage.

Referências bibliográficas

DEL RÉ, Alessandra; PAULA, Luciane de; MENDONÇA, Marina Célia. **Explorando o discurso da criança**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Aquisição da Linguagem**: uma abordagem psicolinguística. São Paulo: Contexto, 2006.

HICKMANN, Maya. **Organização do discurso e o desenvolvimento da referência à pessoa, espaço e tempo**. In: *Compêndio da Linguagem da Criança*,

FLETCHER, Paul; WHINNEY, Brian Mac. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

ASPECTOS CULTURAIS QUE ENVOLVEM A TRADUÇÃO E RETRADUÇÃO DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR PARA A LÍNGUA INGLESA.

Julieta Widman
FFLCH – USP
Adriana Zavaglia
USP

Introdução:

Em geral, entendemos por traduzir o transporte de um texto de uma língua para outra, através de um processo que sofre variações conforme sua finalidade, época e lugar.

A retradução, por sua vez, é toda outra tradução para a mesma língua de uma obra que já foi traduzida antes. Berman (1990) dizia que ocorre um fenômeno misterioso no caso das traduções, elas envelhecem, enquanto que os originais ficam eternamente jovens. O vocabulário das traduções se torna arcaico, as expressões ultrapassadas, mas não é só por isso, segundo Berman: existe um desejo de retraduzir. Talvez possamos evocar aqui a “aura” da qual falava Walter. Benjamin: o original seria a obra de arte, individual e as traduções, a sua democratização. Podemos fazer uma analogia com as reproduções e a fotografia.

Outro motivo para retraduzir é que nenhuma tradução será “perfeita”, pelo simples motivo de ser uma tradução. Embora, dizia Berman (1990), existam o que podemos chamar de “grandes traduções”, como a Bíblia do rei James e talvez o Macbeth de Bandeira...

Para Saramago as literaturas são nacionais e as traduções são internacionais.

Para mim, **“A TRADUÇÃO É COMO A MÚSICA: O COMPOSITOR A ESCRIVE E, CADA INTÉRPRETE A TOCA DIFERENTEMENTE, EM DIFERENTES LUGARES E TEMPOS.”**

Então, como a música, a tradução tem dois momentos de criação, o do compositor ou autor e o do intérprete ou tradutor.

A semiótica é um saber muito antigo, que estuda os modos como o homem significa o que o rodeia.” Quer dizer que além dos signos linguísticos, a semiótica estuda as artes visuais, a música, a fotografia, o cinema, a culinária, o vestuário, a religião, a ciência etc. (todas as linguagens possíveis)

Saramago (www.brasilwiki.com.br/noticia.php?id_noticia=38875) dizia:

“Escrever é traduzir. Mesmo quando estivermos a utilizar a nossa própria língua. Transportamos o que vemos e o que sentimos (...) para um código convencional de signos, a escrita...”

Assim, transportamos o que vemos e o que sentimos para as artes visuais, a música, a fotografia, o cinema, a culinária, o vestuário, a religião etc.

No nosso caso, analisamos a tradução e a retradução de *A Paixão Segundo G. H.* de Clarice Lispector para o inglês, do ponto de vista linguístico, cultural e psicológico.

Berman (eu falo muito dele) dizia que a **retradução** não é somente a ocorrência de uma **nova** tradução de uma obra já traduzida, basta que um texto de um autor tenha sido já traduzido para que a tradução de **outros textos desse autor** estejam no espaço da retradução. Ao discutir a retradução ele chega a dizer que toda primeira tradução é ruim. Toda ação humana necessita de repetição. Isto vale para a tradução, principalmente porque ela já começa sendo uma operação de duplicação. Linda Hutcheon diz que temos um prazer na repetição, não na simples replicação, mas que esperamos as modificações.

Toda primeira tradução encontra uma resistência que é tanto psicológica como cultural como linguística. A retradução tende a diminuir essa resistência até chegar ao extremo oposto, da superabundância (Berman, 1990). Outro fator importante para ele é o “kairos”, o momento favorável. Nesse momento é possível traduzir uma obra no nosso espaço lingual.

Por tratar-se de uma cultura hegemônica (americana), muitas são as traduções de literatura do inglês para o português mas poucas na direção contrária, do português para o inglês e muito menos ainda retraduições (Zavaglia, 2006). A retradução de *A Paixão* para a língua inglesa em 2012 provavelmente foi fruto do aumento do interesse americano pela sua obra depois que Hélène Cixous escreveu *Vive l’orange* (1979) e *L’heure de Clarice Lispector* (1989) e Clarice se tornou um ícone do movimento feminista. Podemos, então, dizer que também por causa disso a cultura de chegada já estava mais preparada para receber a obra de Clarice.

Um outro fator para a retradução é o econômico: o lançamento de um livro contribui para reavivar o interesse e aumentar as vendas de outros livros do mesmo autor. A New Directions e a Penguin, em 2012, lançaram quatro traduções de Clarice Lispector ao mesmo tempo.

O estilo da primeira tradução me pareceu mais domesticante do que a retradução. A tradução é domesticante quando busca apagar a diversidade e aproximar o texto do leitor.

Quando a tradução busca ser mais próxima do original, mais literal, a chamamos de estrangeirizante. São termos empregados por Venuti (1992).

Não é exagero dizer que a cultura americana ao receber a tradução de um livro brasileiro com as características de Clarice sofreu modificações, por causa da “intertextualidade”. Esse é um conceito de Kristeva que considera todos os textos ligados aos que os precederam e rodeiam. No caso da retradução de *A Paixão*, Idra Novey diz, na sua NT, que leu mais de dez vezes a tradução de Ronald Sousa e foi aprender português para ler o original. Helene Cixous já tinha escrito *Vive l'orange* e *L'heure de CL*, o mundo já conhecia Clarice que foi traduzida para 16 línguas. Dá para imaginarmos a intertextualidade em seu texto!

Como o tema do meu trabalho é a comparação da tradução com a retradução de *A Paixão* para o inglês, vou mostrar alguns exemplos das diferenças encontradas entre as duas traduções.

1. Uma curiosidade, Clarice Lispector, que é mulher, escreveu:

“...tanto para os **outros como para mim mesma**, numa zona que socialmente fica entre **mulher e homem**.”

Ronald de Sousa, que é homem, traduziu da seguinte forma:

“... *as much for myself as for others in an area between man and woman*.”

E Idra Novey, que é mulher, retraduziu da seguinte forma:

“... *for others as for myself, in a region that is socially between women and men*.”

Também encontramos o emprego de elementos mais **formais** na primeira tradução e mais **coloquiais** na segunda.

2. Clarice Lispector:

“Até agora achar-me era já ter uma idéia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver.”

Ronald de Sousa:

*“Up to now, finding myself was having a readymade person-idea and mounting myself inside it: I incarnated myself inside that set-up person and didn’t even **sense** the great construction project that living was.” (formal)*

Idra Novey:

*“Until now finding myself was already having an idea of a person and fitting myself into it: I’d incarnate myself into this organized person, and didn’t even **feel** the great effort of construction that is living.” (coloquial)*

3. Clarice Lispector:

“Eu ia me defrontar **em mim** com um grau de vida tão **primeiro** que estava **próximo** do inanimado.”

Ronald de Sousa:

*“I was about to confront **within myself** a degree of living so **originary** that it **bordered** on the inanimate.” (formal)*

Idra Novey:

*“I would encounter **inside myself** a degree of life so **primal in myself** that it was **nearly** inanimate. “ (coloquial)*

4. Clarice Lispector: “Perder-se é um achar-se perigoso.”

Ronald de Sousa:

*“Losing **oneself** is finding **oneself** dangerous. (formal)*

Idra Novey: “

Getting lost is a dangerous finding.” (coloquial)

No exemplo seguinte chamou a atenção o uso do **Thou**, que sempre remete à Bíblia e Clarice conversa com Deus diretamente, apenas usando a letra maiúscula no primeiro És.

5. Clarice Lispector:

” Neste instante, agora, uma dúvida me **surpreende**. Deus, ou o que És chamado: eu só peço agora uma ajuda: mas que agora me ajudes não obscuramente como **me és**, mas desta vez claramente em campo aberto.”

Ronald de Sousa:

“At this moment, now, a doubt **overtakes** me. God, or whatever **You** are called: I now ask only one bit of help: but it is that you help me, not in the obscure way in which you **are me** but now openly, in plain sight.”

Idra Novey:

“Right this second, now, a doubt **surprises** me. God, or whatever **Thou** art called: I only ask for help now: but for **Thou** to help me now not darkly as **Thou art me**, but clearly this time and in plain sight.”

Sousa não só formaliza as palavras e moderniza os pronomes mas, também, modifica as pontuações, que Clarice, explicitamente, tinha escrito ao linotipista: “**a pontuação é minha respiração, por favor respeite....**”

Além disso, podemos citar o uso do artigo definido antes da palavra Deus, que Clarice às vez usa, às vezes, não, embora isso possa parecer estranho ao leitor, foi assim que ela escreveu. Idra respeitou, Ronald tirou todos.

Em uma resenha sobre as duas traduções, Brad Johnson (2012) escreveu:

Are we reading Lispector at all, or merely her translators?

BIBLIOGRAFIA

AUBERT, F. H. **Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida:** revendo a ferramenta de análise. São Paulo: *Literatura e Sociedade*. v. 9 p. 60-69 (2006)

BAKER, M. (ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London; New York: Routledge (2009).

BERMAN, A. “**La retraduction comme espace de la traduction**”. *Palimpsestes* XIII (4) : 1-7 (1990). Publications de la Sorbonne Nouvelle.

GÜRÇAGLAR S.T. **RETRANSLATION** In Routledge Encyclopedia of Translation Studies – Second Edition. Ed. by Mona Baker and Gabriela Saldanha (2009) p. 233

JOHNSON, B. - RESENHA: *TOO FOREIGN*. **The New Inquiry**. Sept. 05, 2012
www.thenewinquiry.com/essays/too-foreign/

LEFEVÈRE, A. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. Routledge. (1992)

Lispector, C. **A Paixão Segundo G.H.**, Ed. Rocco (1964)

_____ **The Passion According to G.H.** University of Minnesota Press (1988)

_____ **The Passion According to G.H.** New Directions (2012)

- MILTON, J. **The importance of economic factors in translation publication: An example from Brazil.** In: Anthony Pym; Miriam Shlesinger; Daniel Simeoni. (Org.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury.* Amsterdam: John Benjamins, 163-174 (2008)
- PALAPOSKI, O. KOSKINEN, K. **“A Thousand and One Translations”**, Benjamins, Translations Library (2001)
- VENUTI, L. **Rethinking Translation** – Introduction. (1992)
- ZAVAGLIA, A. AUBERT F.H. **Linguistic and cultural otherness and its reflections and refractions in translated Brazilian literature** in Abstracts of the 4th International European Society for Translation Congress, Lisbon. p. 132-133. (2006)

A MEMÓRIA, O TEXTO, O CÓDIGO E O MECANISMO SEMIÓTICO DA CULTURA

Fernando José Reis de Oliveira
Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC

1. APRESENTAÇÃO

Albert Einstein não acreditava que Deus jogasse dado. Essa famosa objeção foi explicitada em uma carta endereçada a Max Born, quando o autor se opunha aos avanços e questionamentos da mecânica quântica – quanto à indeterminação quântica– posicionando-se a favor do determinismo reinante na mecânica clássica. Morreu advogando que o mundo era determinista e bem regulado. Segundo Einstein bastaria ao estudioso das ciências superar as barreiras da ignorância para desvendar as leis fundamentais da natureza e o mecanismo por trás das formas aparentes da relação entre caos e ordem. A visão determinista e cartesiana de mundo orientou as pesquisas científicas por mais de quinhentos anos, com profundos rebatimentos nas teorias da cultura, restringindo o olhar do cientista social para os fenômenos da cultura e da sociedade.

Nos últimos anos, todavia, ruiu a barreira existente entre ordem e caos, determinismo e acaso. Sistemas culturais muito simples e que obedecem a regras muito claras podem evoluir para condições caóticas e de elevada complexidade, enquanto sistemas caóticos e regidos pela imprevisibilidade do acaso e do caos podem, por sua vez, apresentar uma trajetória bem definida e um comportamento regular. A incerteza e o caráter de imprevisibilidade que pairam sobre a cultura não decorrem da ignorância do observador sobre o ambiente externo à cultura, mas do que está acontecendo na relação entre esse observador e o objeto de sua observação, já que a posição do observador pode afetar a coisa observada.

Adverte a Semiótica da Cultura que na qualidade de sistema complexo a cultura se comporta de maneira imprevisível e aberta às intempéries do acaso. E se queremos avançar no estudo da cultura e do sistema cultural devemos refletir sobre a natureza das ideias científicas subjacentes e as molduras conceituais dessa semiótica para o estudo da cultura e a noção de sistema semiótico da cultura. *Então nosso problema não está em saber se Deus joga ou não joga dado, mas como ele o faz.*

A Semiótica da Cultura surge como disciplina teórica e crítica na Escola de Tártu-Moscou, a partir dos anos sessenta, estruturada como campo inter, multi e transdisciplinar com base nas ideias científicas, linguísticas e literárias disseminadas no século XX,

explorando princípios da Cibernética (N. Wiener, H. Foerster, W. Ashby), da Teoria da Informação (Shannon & Weaver), da Linguística (F. Saussure), da Teoria Geral de Sistemas (Ludwig Von Bertalanffy), da Comunicação, da História e da própria Semiótica, voltada para as pesquisas de natureza semiótico-tipológicas, sobre os fenômenos da cultura, das linguagens e as tendências na dinâmica do sistema cultural. O desenvolvimento da Semiótica da Cultura foi impulsionado, sobretudo, pelas contribuições e esforço de seus pensadores mais ilustres - V. V. Ivánov, I. M. Lótman, A. M. Piatigórski, V. N. Topórov, e B. A. Uspiênski, autores das *Teses para uma Análise Semiótica da Cultura (Uma aplicação aos Textos Eslavos)* apud I. Machado (2003) - somada aos estudos de linguística estrutural de Roman Jakobson, dentre outros. Ela também vai absorver elementos do repertório crítico literário do pensador e teórico da cultura, Mikhail Bakhtin (1895-1975), a exemplo da noção de dialogismo cultural, aplicada ao estudo da relação e do diálogo entre duas ou mais culturas.

Com o objetivo de estimular a reflexão e a investigação das pesquisas semióticas sobre a esfera da cultura, vamos explorar o arcabouço conceitual da Semiótica da Cultura para entender como se processa o mecanismo semiótico da cultura, tal como preconizado pelos estudiosos da Escola de Tártu-Moscou para os sistemas culturais. Ao conceber cultura como informação os *semioticistas* russos passam a defender que a cultura funciona como um sistema complexo, estruturado à base de textos culturais e estes funcionam como verdadeiros programas – os códigos culturais e seus sistemas de signos – que respondem pela evolução da memória cultural, pela produção de diversidade cultural e transmissão da tradição cultural de um povo, dando lugar ao surgimento de novos textos culturais e novos valores identitários.

CULTURA E NÃO CULTURA: ordem e caos, informação e entropia

No domínio experimental das investigações científicas pertencentes ao campo da Semiótica da Cultura, a ideia de cultura surge atrelada ao conceito de organização (ordem), campo delimitado da esfera da sociedade humana, daquilo que é assimilado, estruturado e organizado culturalmente. A cultura é o reino da Semiosfera⁹⁹ e responde pela esfera da informação. Ela é o território dos textos culturais, dos sistemas de signos e códigos culturais responsáveis pela geração das linguagens da cultura - seja na esfera da religião, do ritual, do teatro, da literatura, da música, da culinária, da indumentária, seja no âmbito das novas

⁹⁹ Esse conceito foi formulado pelo semioticista Lúri Lótman (1922-1993) em 1984, para designar o espaço habitado pelos signos no universo da cultura, em oposição ao conceito de biosfera, do biólogo V. I. Vernádski (1863-1945). A partir dessa noção a cultura passa a ser entendida como processo resultante dos diálogos os sistemas de signos, códigos e linguagem, geradores de diversidade cultural.

linguagens da comunicação e das mídias – do audiovisual, do cinema, da televisão, do rádio e mais recentemente da internet. Toda cultura configura-se como espaço de informação por excelência, evoluindo em tensão e contínua oposição à esfera de sua não cultura ou ao ambiente externo ao sistema cultural, onde reina a entropia e o caos. Esse mecanismo impulsiona o desenvolvimento do sistema cultural, na medida em que cada cultura absorve textos, códigos e signos que se encontram na esfera de sua não cultura, o que é próprio de sua condição sistêmica. A cultura, por outro lado, também impulsiona a dinâmica dos processos culturais no ambiente de sua não cultura. Cada cultura gera seu próprio tipo de caos e vice-versa.

Ao olhar do observador imerso em uma determinada cultura o ambiente externo apresenta-se como esfera da não organização, associada à tendência de crescimento da entropia e esta por sua vez surge associada à noção de desorganização, que foi um dos primeiros conceitos atribuídos à entropia. Hoje em dia sabemos que a entropia é uma grandeza diretamente relacionada à complexidade dos sistemas abertos e sua tendência à diversidade. Eis como aqueles semioticistas aplicavam a noção de ordem e caos, informação e entropia aos fenômenos da experiência humana, da comunicação, da cultura, das linguagens, ao estudo da cultura e da memória. Da perspectiva de um observador ou morador que vive na cidade, a favela é o caos. Mas o há por trás dessa relação dialética e dialógica na relação entre ordem e o caos, a cidade e a favela, a esfera da cultura e o que se considera sua não cultura, ou seja, na relação entre o sistema e o ambiente sistêmico externo no qual ele está imerso? Se do ponto de vista dos que estão na cidade a favela é o caos, da perspectiva dos que vivem na favela a cidade é que vive imersa no caos urbano, agônico e turbulento, que caracteriza o cotidiano das grandes metrópoles globalizadas do século XXI. Todavia não podemos esquecer que toda cultura e sua não cultura evoluem como esferas em tensão contínua e mutuamente condicionadas.

Certa feita, subi o morro da favela da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, quando do processo de implantação da Cooperativa de Verde-Rosa da Mangueira, criada no âmbito do Projeto de Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares, pareceria da COPPE-UFRJ e a Gerência de Cooperativismo do Banco do Brasil para geração de emprego e renda naquela comunidade. Naquela oportunidade, vivi uma experiência inusitada de ter que sentar com três líderes do narcotráfico para negociar os rumos da cooperativa de trabalho, que eles almejavam apoderar-se, empoderando-se dos cargos mais importantes, depois dos esforços e recursos empregados no processo constituição pelos agentes envolvidos. Durante a reunião eu ouvi do líder do grupo a seguinte observação:

“Companheiro, do ponto de vista da zona sul a favela é o caos. Mas não é assim que as coisas funcionam aqui na Mangueira. Você conhece o filho de meu amigo aqui (*referindo-se a outro líder do narcotráfico*)? Ao que lhe respondi imediatamente: não, claro que não! Então ele vai lhe dizer agora o que o filho dele vai ser quando crescer. E de pronto o outro respondeu: *Meu filho vai ser o mestre-sala da escola de samba Verde-Rosa da Mangueira*. Retomando a palavra o líder do grupo concluiu: o filho dele tem dois anos e ele já sabe o que o filho vai ser quando tiver 21 anos. Isto é para você ver que aqui nós sabemos o que queremos: o caos está lá na cidade. Nosso problema aqui não é dinheiro. (...) E nós queremos apenas a presidência e as duas diretorias da cooperativa, o resto vocês podem ficar”¹⁰⁰. A cooperativa não sobreviveu por muito tempo e ao naufragar levou com ela o sonho de mais de 100 cooperados, moradores da favela da Mangueira.

O mecanismo semiótico da cultura é um dispositivo que revela uma espécie de relação antropofágica entre a cultura e sua não cultura, nos processos de criação cultural, textual e de linguagem. A entropia reinante no ambiente externo, na esfera do caos externo, de sua não organização extracultural, alimenta a cultura de novos textos culturais, com seus sistemas de signos, códigos e valores subjacentes que passaram a ser absorvidas pelo sistema da cultura, como informação nova geradora de novas séries culturais, de novos textos. A informação que circula nas “bordas do sistema” ou na periferia, torna-se fonte geradora primordial de informação nova e impulsionadora do desenvolvimento de fenômenos culturais novos, textos culturais antes inexistentes, uma criação humana tão ativa quanto aquelas oriundas da própria esfera cultural. A cultura precisa transformar entropia em informação e ao fazê-lo destrói os elementos de sua não cultura, quando absorve, pulveriza, massifica e aliena a novidade, transformando-a em clichês estruturados. Eis como a chamada cultura das bordas vai alimentar continuamente o sistema cultural. Desse ponto de vista os semioticistas de Tártu-Moscou afirmam que “o mecanismo da cultura é um dispositivo que transforma a esfera externa e interna, ou seja, desorganização em organização, ignorantes em ilustrados, pecadores em santos, entropia em informação” (IVANOV, V., LOTMAN, I. e outros, apud MACHADO, I. 2003, p. 101). Toda cultura historicamente dada tem o seu próprio tipo de não cultura. A cultura apresenta-se assim como um sistema de grande complexidade, constituído e alimentado pela dinâmica das transformações dos textos culturais e dos códigos e sistemas de signos, que compõem o mecanismo semiótico da cultura.

¹⁰⁰ Reunião realizada na favela da Mangueira no ano de 1995, quando da implantação da Cooperativa de Trabalho Verde-Rosa da Mangueira, no âmbito do Projeto de Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares, parceria firmada entre da COPPE-UFRJ e a Gerência de Cooperativismo do Banco do Brasil.

Em sua tese sobre as tipologias da cultura, I. Lotman (1975) promove uma aproximação entre os campos da Cultura, História, Comunicação e Artes, a partir do estudo dos mecanismos que regem os sistemas de signos e a sucessão dos códigos dominantes da cultura. Adverte o autor para a importância de se estabelecer uma tipologia da cultura a partir de um quadro de classificação dos códigos culturais, o que implicaria em aprofundar a pesquisa sobre a memória cultural coletiva, penetrando nos princípios que regem os sistemas de signos. Assim diz ele:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as em outro sistema de signos (LOTMAN, I. M., 1975, p.291).

Desse ponto de vista, a cultura pode ser tomada como um sistema complexo constituído como uma hierarquia de sistemas semióticos particulares e sendo ela própria o mecanismo gerador de tais textos que formam o grande texto cultural, resultado da composição dos diversos textos culturais e da esfera extracultural que a rodeia. Um texto estruturado de forma complexa, que se conforma no entrelaçamento intrincado de textos em textos.

CULTURA É MEMÓRIA: o Texto e os Códigos da Cultura

A Escola de Tártu-Moscou adverte ainda para o fato de que a cultura é memória coletiva não hereditária. Toda cultura constitui-se de um conjunto de informações não hereditária, armazenadas e transmitidas a gerações futuras por uma determinada coletividade, comunidade ou grupo social de indivíduos. Os processos de comunicação e de transmissão cultural são inseparáveis da memória da cultura, de seus códigos, suas tradições e seus valores, e se inscrevem no conjunto das manifestações culturais – individuais e coletivas. A cultura é memória coletiva não hereditária estruturada a partir da manutenção, processamento e transmissão de informações, codificadas e decodificadas a partir de determinado padrão de ordem e que sofrem as interdições, prescrições, no contínuo processo de retroalimentação proporcionadas pelas trocas informacionais, que ocorrem tanto no interior de dada organização, quanto entre diferentes estruturas. A transmissão dos conteúdos culturais e simbólicos, as interações entre diferentes mensagens que resultam nas transferências informacionais cumprem a função de assegurar a difusão de séries invariantes possibilitando a contínua retroalimentação do sistema, ao tempo em que busca combater a tendência degenerativa da informação em trânsito. Nessa leitura a cultura evolui e apresenta-

se para a sociedade como sistema semiótico e mecanismo coletivo da memória, voltado para a conservação e o processamento de um conjunto de informações não hereditárias transmitida social e culturalmente. O processamento do mecanismo da memória coletiva funciona para a cultura tal qual o mecanismo individual da memória para o indivíduo. A estrutura semiótica da cultura e a estrutura semiótica da memória são funcionalmente fenômenos uniformes situados em níveis diferentes. Tal proposição vai ao encontro da noção de processos dinâmicos que estaria na base evolução desses sistemas semióticos complexos.

Na percepção de I. Lotman (1996) a memória é o próprio espaço semiótico da cultura e ao mesmo tempo memória coletiva, supraindividual, lugar de arquivamento e transmissão dos textos culturais e criação de novos textos. A memória não é para a cultura um depósito passivo de informação, mas um organismo - e pelo seu próprio mecanismo - gerador de textos culturais. Os sentidos da memória da cultura não se conservam estáticos, mas evoluem ao longo do tempo, no próprio processo de transmissão dos textos da tradição cultural para as novas gerações e de seus sistemas de signos e símbolos, mediados pelos códigos culturais de suas inúmeras linguagens. Em seu último livro *Cultura e Explosão*, I. Lótman (1993) procura fazer a distinção entre os fatores da gênese, que concorrem para a manutenção dos padrões regulares e dos códigos culturais em dada cultura, daqueles elementos catalisadores, casuais, ocasionais, geradores de textos acidentais, que podem funcionar como aceleradores ou desaceleradores dos processos dinâmicos na evolução do sistema cultural, a saber:

(...) os processos dinâmicos na cultura são construídos como uma espécie de oscilações de pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização, a qual se realiza em processos graduais. (...) Tanto os processos graduais como os explosivos desempenham funções importantes numa estrutura que trabalha de forma sincrônica: uns asseguram inovação, outros – a continuidade. (LÓTMAN, I. 1992, apud TOROP, Peeter, 2003, p. 88).

O texto cultural é o elemento primário ou a unidade básica da cultura, portador de um significado integral e função global. O conceito de texto é aplicado tanto como elo entre a semiótica geral e os estudos específicos, podendo tratar-se da relação do texto com o todo da cultura e seu sistema de códigos – quando a cultura é vista como um texto integral - como se pode também empregá-lo como conceito específico em diferentes níveis de uma mensagem, onde pode aparecer como um texto cultural, parte de um texto ou como um conjunto completo de textos. O texto da cultura constitui a memória comum da coletividade cultural e ela não permanece no passado, mas evolui como resultado da interação social no processo de constituição e elaboração de muitas memórias. Ao conceber a cultura como texto complexo, estruturado em textos de textos, com hierarquias e entrelaçamentos próprios, I. Lotman

desloca sua atenção da estrutura e da pragmática do texto cultural para o mundo da comunicação e dos relacionamentos que envolvem os processos de criação, manutenção e evolução dos textos da cultura e do texto artístico, na qualidade de sistema complexo.

No plano da semiótica da cultura o texto cultural é portador de significado e função global, quando adquire uma dimensão integral, a exemplo do que ocorre nas mensagens de uma língua natural - a língua falada - na qualidade de texto primário. Mas também expressa o resultado de diferentes processos semióticos, envolvendo complexos problemas de recodificação, reconhecimento e combinação de diferentes vozes, codificadas em seus sistemas de signos e linguagens, na qualidade de texto cultural de segunda ordem, a exemplo da fórmula ritual ou verbal, do gesto ritualístico, a cerimônia, o jogo ou a representação dramática. A análise do processo de criação da obra artística sugere uma etapa substancialmente nova na evolução dos estudos da semiótica da cultura e qualitativamente complexa na pesquisa sobre a estrutura do texto artístico. Na linguagem da dança, por exemplo, transmitem-se gestos, sons, palavras, atos, gritos, a dança em si – e o corpo com suas codificações e linguagens – além da música, o cenário, o espaço, dentre outros elementos desse sistema signico. Segundo Lótman (1996) no texto artístico, a multiestruturalidade semiótica conserva-se como que, embalada na envoltura multiestrutural da mensagem na linguagem da arte ou do texto artístico em questão.

O texto artístico é portador de muitos estratos e semioticamente heterogêneo, pleno de relações complexas tanto no envoltório do contexto cultural onde vive imerso, como no processo de posicionamento das relações entre o público, o leitor, o expectador e o autor. O texto artístico instaura uma relação complexa entre o autor e seu público. Ele possui não somente a capacidade de transmitir informação, mas também de condensar informação de fora e ao fazê-lo adquire memória, torna-se um *logos* que evolui por si mesmo, transformando e produzindo novas mensagens. O texto artístico não se apresenta para nós como uma mensagem em uma linguagem qualquer, mas como um complexo dispositivo que guarda uma semiodiversidade de códigos culturais e sistemas de signos, capaz de transformar as mensagens recebidas, processando informações e gerando novas mensagens. E nesse sentido atua com características similares a uma pessoa – ou uma espécie de mente - com intelecto elevado. E contrariamente ao que se imagina o consumidor não decifra o texto. Talvez seja mais apropriado pensarmos que o consumidor se relaciona com o texto e esse processo envolve operações de tratos, deciframentos e contratos, não podendo se restringir a um mero acontecimento fortuito. Segundo Lótman (1996, p. 82) “o fenômeno equivale aos atos do trato semiótico de um ser humano com outro indivíduo.” Vejamos mais detidamente

os principais aspectos destacados pelo autor ao tratar da função sócio-comunicativa do texto cultural, na percepção atribuída pela semiótica da cultura aos processos semióticos do relacionamento envolvendo o autor da mensagem, o texto, o leitor, a mensagem em si, o contexto e a relação da memória - da comunidade ou do grupo social - com a tradição cultural, a saber:

1. Na relação entre o destinador e o destinatário, o texto cumpre uma função de mediação através da mensagem dirigida pelo detentor de informação ao auditório, ao público, ao ouvinte ou ao leitor-expectador;
2. No trato entre o público e a tradição cultural, o texto cumpre a função de memória cultural coletiva e tem capacidade de atualizar a informação depositada e de se enriquecer pela incorporação de sentidos novos ou podendo ainda esquecer e abandonar outros aspectos culturais, parcialmente ou por completo;
3. No relacionamento do leitor consigo mesmo, sobretudo no que diz respeito aos textos tradicionais, antigos, canônicos. Nesse caso o texto incumbe-se de atualizar certos aspectos da personalidade do próprio destinatário - leitor, ouvinte, espectador ou público cultural. No curso desse trato do receptor da informação consigo mesmo, o texto pode exercer o papel de mediador simbólico capaz de influenciar a reestruturação da própria personalidade do leitor ou em sua auto-orientação, a depender do grau de vinculação deste com as construções metaculturais do texto;
4. No trato do leitor, expectador, ouvinte, com o texto cultural. Ao apresentar e manifestar propriedades intelectuais, o texto cultural organizado deixa de ser mero mediador do ato da comunicação. O texto passa a ter papel ativo na relação entre autor e leitor, destinador e destinatário, o artista e seu público, desempenhando um papel ativo na formação intelectual e no aprendizado, independentemente do diálogo que se estabelece entre ambos;
5. No trato entre o texto e o contexto cultural. Aqui o texto não intervém apenas como mero agente do ato comunicativo, mas possui atribuição própria de um participante, com plenos poderes para interferir como fonte e receptor de informação. As relações do texto com o contexto cultural tem um caráter metafórico, quando o texto é percebido como substituto de todo o contexto, ao ser tomado por determinado ponto de vista equivalente. Ele pode ter ainda um caráter metonímico em relação ao contexto, quando o texto representa o contexto como uma parte representa o todo. O contexto cultural é um fenômeno complexo e heterogêneo, e um mesmo texto pode entrar em diversas relações com as diversas estruturas dos distintos níveis dos mesmos. Por fim, quando o texto é

possuidor de formações mais estáveis e delimitadas, tende a passar de um contexto a outro, como ocorre com a obra de arte longa. Ao trasladar-se de um contexto cultural a outro ela se comporta como uma espécie de informante levado a uma nova situação comunicativa –um novo contexto - onde atualiza aspectos antes ocultos de seu sistema codificado. Esse procedimento de recodificação de si mesmo em consonância com a nova situação cultural revela a analogia entre a conduta signica do indivíduo e do texto cultural.

Conclui o autor que dessa forma o texto tanto pode comportar-se semelhante a um macrocosmo cultural – quando se torna mais importante que si mesmo e adquirindo recurso de um modelo da cultura – como tende a realizar uma conduta independente, ao comportar-se de forma semelhante a uma pessoa autônoma.

Ao conceber a cultura como informação, os semioticistas da cultura dedicam especial atenção aos códigos culturais presentes e organizados como verdadeiros textos culturais, complexos de sistemas de signos, símbolos e imagens, atribuindo-lhe a perspectiva de mecanismo de regulação simbólica de comportamentos e condutas individual e coletiva no âmbito da sociedade. Os códigos culturais estão presentes na vida cotidiana de qualquer sociedade e funcionam como sistemas modelizantes secundários, que atuam como modeladores e verdadeiros programas de regulação da organização social, necessária ao desenvolvimento da vida cultural, através da produção de bens simbólicos. Desempenham ainda a função de culturalização dos objetos e das ações no mundo, conferindo-lhe uma dimensão cultural de existência. O código cultural permite a transformação de um não texto em texto cultural. Podemos vislumbrar o funcionamento desse mecanismo no processo de culturalização da mercadoria e na elevação do consumo ao status de dimensão cultural, mediado pelo sistema de produção de bens simbólicos, dirigido para o mercado e alimentado pela cultura das mídias dedicadas à indústria de produção de imagens simbólicas. O estabelecimento dessa cultura consumista na contemporaneidade não seria possível sem a transformação do consumo em texto cultural e em campo de produção de valores e vínculos identitários, campo aberto à produção de novos sentidos de pertencimento no qual a publicidade empodera-se como linguagem produtora das imagens simbólicas ao sabor das marcas. Nesse contexto as imagens-mercadorias se oferecem continuamente sob a promessa de satisfação dos desejos humanos e como respostas para todas as perguntas. Eis como o consumo se estabelece definitivamente como esfera cultural, com seus textos próprios, seus códigos, sistemas de signos e valores subjacentes, dando lugar ao surgimento de novos

textos culturais e identitários. Esse é um bom exemplo de como se processa o mecanismo semiótico da cultura, objeto primordial de nossa investigação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura responde pelas transformações no conjunto de informações não hereditárias, armazenadas e transmitidas socialmente. A cultura é a esfera da organização (*informação*) da sociedade humana, contra a qual se opõe a esfera da desorganização ou de sua não organização (*entropia*). A cultura estabelece uma espécie de relação antropofágica com seu espaço extracultural - sua não cultura - transformando-a em fonte geradora de informação nova (*entropia negativa*). Cultura e não cultura está mutuamente implicada, condicionada, interdependente e fatalmente ligada por uma relação dialética e dialógica. Mas o sistema cultural não vive tão somente da oposição entre ordem e caos, informação e entropia oriunda das esferas internas e externas: ela evolui também pelo encontro dialógico e dialético entre duas ou mais culturas, quando entra em cena o processamento e a interação resultante das trocas culturais, através dos choques culturais, no sentido bakhtiniano do termo.

Os Choques Culturais são movimentos que estão na base da formação e transformação de toda cultura. A história das civilizações sempre contém o registro desse fenômeno, ainda que, no campo das disputas socioeconômicas e políticas tais encontros sejam traduzidos como momentos explosivos, capazes de redirecionar o campo de forças em todos os níveis da conjuntura social. Para M. Bakhtin (1992) a relação existente entre duas culturas deve ser entendida como um processo dialógico e polifônico de múltiplas implicações para as esferas da comunicação, da cultura e das linguagens. Os choques culturais constituem momentos de grande imprevisibilidade que levam ao florescimento de novas configurações no cenário das representações culturais. As explosões culturais não são fenômenos físicos propriamente, como se poderia apreender dessa noção, mas momentos de grande imprevisibilidade que conduzem ao florescimento de novas configurações no cenário das representações culturais. Esses contextos são marcados pela diversidade das relações culturais e pelas tensões dialógicas entre diferentes códigos e valores, que podem transformar o choque cultural em encontro gerador de novos sistemas de signos, dando lugar ao florescimento de novos textos culturais. O maior desafio na compreensão dos encontros culturais assim percebidos é o entendimento da natureza dessas interações e o processamento das informações através das trocas entre sistemas de signos, dos códigos e suas linguagens. A capacidade de estabelecer diálogo entre as culturas fez com que ela passasse a ser

analisada como processo, nunca como produto e o sistema cultural como objeto privilegiado do estudo da semiosfera.

Assim como a biosfera é a instância da manutenção da vida no planeta, a semiosfera foi o conceito proposto por I. Lotman como a esfera dos sistemas de signos, marcada pela interação dinâmica e pela diversidade semiótica, que aqui tomamos pelo conceito de semiodiversidade, em sentido correlato ao de biodiversidade para o mundo biológico das espécies. Semiodiversidade é uma categoria relevante para o entendimento dos fenômenos da mestiçagem, da diversidade e da identidade cultural, para refletirmos sobre os processos que culminaram na variedade dos grupos ou etnias, em um vaivém fomentador de novas experiências e vivências de múltiplos textos e séries culturais inovadoras, à luz da qual devemos repensar a realidade cultural brasileira. Segundo o antropólogo Antônio Risério (2002) a noção de semiodiversidade foi criada no contexto das discussões sobre biodiversidade, correlato ao domínio da semiosfera lotmaniana, para se referir ao reino dos signos, dos símbolos, e abarca um amplo conjunto de problemas relacionados às diferentes linguagens, dos sistemas de signos e dos códigos culturais no vai e vem da memória. A cultura evolui através da semiose que se processa no reino da semiodiversidade, no espaço cultural habitado pelos signos e símbolos da cultura. Não existe evolução sem o processamento de novos textos, códigos e linguagens, e o desenvolvimento de novos processos culturais dialéticos, dialógicos e polifônicos, sempre dinâmicos da semiose e dos signos, nos diferentes domínios da comunicação, da cultura e da arte, que concorrem para o aumento da informatividade e da memória de todo sistema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKTHIN, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas de La poética de Dostoevsky*. México: F. C. E., 1993.

IVANOV, V. V., LÓTMAN, I. M., PIATIGÓRSKI, A. M., TOPÓROV, V. N., USPIÊNSKI, B. A., *Teses para uma Análise Semiótica da Cultura (Uma aplicação aos Textos Eslavos)* In MACHADO, Irene (Org.) *Escola de Semiótica. A Experiência de Tártu-Moscú para o Estudo da Cultura*. Ateliê Editorial: Cotia-SP, 2003.

LOTAN, I. M. *Sobre o problema da tipologia da cultura* In SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *A Estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1998.

_____. *La Semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto*. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid. Ediciones Cátedra, 1996. Disponível em

http://164.73.2.138/moodleeva2/pluginfile.php/207461/mod_resource/content/0/Semiosfera_I.pdf. acesso em 10/10/2013.

_____. *La semiosfera II: semiótica de La cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis, 1998.

_____. *La semiosfera III: semiótica de La cultura y del texto*. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

MACHADO, Ireni. *Escola de Semiótica. A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. Ateliê Editorial: Cotia-SP, 2003.

_____. *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. Annablume/Fapesp, 2007.

RISÉRIO, Antônio. *Em defesa da semiodiversidade*. In Galáxia: revista interdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura/ Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, n.3, São Paulo: EDUC, 2002.

PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura é Memória*. In: *Armadilhas da Memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

TOROP, Peter. *A Escola de Tártu como Escola* In MACHADO, Irene (Org.) *Escola de Semiótica. A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. Ateliê Editorial: Cotia-SP, 2003.

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

REPRESENTAÇÃO E MEDIAÇÃO NAS REDES VIRTUAIS: DA INTERAÇÃO À APRENDIZAGEM.

Vânia Maria de Vasconcelos
UFPB

Introdução

A pesquisa e investigação da significação e sua recepção em espaços virtuais é muito recente e dispõe de poucas abordagens, no entanto nos utilizamos da teoria semiótica peirceana para a análise e compreensão do fenômeno. Por estudar todo e qualquer sistema de signos, a semiótica tanto da linguagem verbal quanto não-verbal, dá conta da observação, análise e interpretação do nosso objeto de estudo em questão: O fenômeno da comunicação e informação, conforme utilizados nas ciências cognitivas (SANTAELLA e NOTH, 2002: 45), aliados ao ensino por meio de interação em ambiente de internet, em ciberespaços. A questão que se coloca é: será mesmo possível (re)conhecer em um sistema sógnico de rede as competências dos usuários a partir de seu desempenho em comunicações neste tipo de ambiente? Ou ainda, como fazer para aproveitar e ampliar o conhecimento desses alunos quando inseridos na rede em interação com um vasto campo de signos de forma não-linear, não-sequencial? Devemos levar em consideração o fato de que a rapidez é o que caracteriza o hipertexto em informática, uma vez que essa dinamicidade pode ser aliada ao processo de aprendizagem? Se sim, consideramos o fato de que pode ajudar o aluno na construção da aprendizagem, por tornar-lhe sujeito nesse processo; se não se leva em consideração o fato de não contribuir para a retenção de aprendizados, pois pela mesma velocidade com que vêm as informações, elas também se vão. De fato, este é um dos desafios a serem transportados para o ensino presencial ou virtual. Nosso propósito é observar, analisar e interpretar a interação do usuário em ciberespaço formal como sala de aula, mais especificamente, no moodle, ambiente de ensino virtual e presencial, de outra parte em blog, facebook, rede social que agrega significações das mais variadas possíveis, seja no campo afetivo, lúdico, didático ou intelectual.

A linguagem verbal vem sendo utilizada desde os mais remotos tempos para a transmissão de conhecimento de geração em geração (Hockett, 1966). E com o advento da tecnologia da informação surgiram novas possibilidades de linguagens dignas de análise e compreensão em seu sincretismo e simultaneidade. A semiótica também vem expandindo o seu campo de investigação devido à explosão das redes comunicacionais e,

consequentemente, com o surgimento de uma nova linguagem híbrida, a hipermídia. Sabemos que são várias as semióticas que se fundaram a partir de Saussure, na Europa, e Peirce, nos EUA, seguindo-se de Hjelmslev, formalismo russo, círculo de Praga, Bakhtin. No entanto, é a partir de Humberto Eco que surgiram novas contribuições para os campos ligados aos mais variados fenômenos sógnicos, inclusive computacionais. Nesse contexto cibernético, a comunicação é definida, como “a troca de informação entre sistemas dinâmicos capazes de receber, armazenar e processar informação” (KLAUS, 1969 apud SANTAELLA e NÖTH, 2002: 45).

Quanto aos dados levantados para a análise são coletados das nossas aulas seja em ambiente de ensino formal virtual, moodle, ou salas presenciais de Leitura e produção de textos, Redação e expressão oral nos cursos de Letras e Jornalismo, ou ainda na interação professor e alunos via blog. De forma qualitativa, buscamos interagir com um número significativo de alunos, propondo participações em publicações para observação, análise dos ciberespaços de acordo com a teoria adotada. No entanto, nosso método será o hipotético-dedutivo que se contenta com a suposição de verdade sobre o objeto a ser analisado e não se preocupa com a sua exaustão.

A representação como mediação no espaço virtual

Falar a respeito da representação sugere de imediato a ideia de linguagem como alguma coisa que se coloca no lugar de outra, ou de atribuir à linguagem esse poder. De fato, “a representação é um conceito da filosofia clássica que utilizado em semiótica insinua - de maneira mais ou menos explícita - que a linguagem teria por função estar no lugar de outra coisa, de representar uma realidade diferente” (GREIMAS e COUTÉS, 2008).

Peirce vai utilizar a representação para explicar mais facilmente a complexa relação entre o signo, o objeto e o interpretante:

Os signos são divisíveis em três tricotomias, a primeira conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter qualquer caráter em si mesmo, ou manter qualquer relação existencial com esse objeto ou em sua relação com seu interpretante; a terceira conforme

seu Interpretante representá-lo¹⁰¹ como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.

(PEIRCE, 1999: 51)

Dessa forma, a representação está inserida na relação entre o signo, o objeto e o interpretante, sendo considerada apenas como uma faceta da mediação, isto é, o signo é uma relação triádica mediada pela representação, mas também pela determinação, que é a outra relação do signo com o seu objeto.

Para uma aplicação do conceito peirceano de mediação na área da comunicação e informação¹⁰² é preciso considerar a distância entre meio e veículo, no sentido concreto como jornal, televisão, rádio. Segundo Santaella e Nöth (2004), não se deve confundir mediação com meio de comunicação¹⁰³, uma vez que por mediação entendemos a relação genuinamente triádica existente apenas nos discursos abstratos, que não sofrem qualquer interferência concreta, como o tempo, por exemplo, o pensamento de Platão, as ideias de Einstein. Por outro lado, a grande maioria dos signos da realidade ou ficção caracteriza-se como formas degeneradas de signos não é uma relação perfeita da tríade, mas diática do signo e seu objeto.

Assim, vemos que a função mediadora do signo não é a de veículo, mas a de relação que é abstrata e bastante complexa. Tal definição é crucial para a compreensão do fenômeno redes em espaço cibernético, já que a comunicação é vista não só como a troca de informação entre sistemas dinâmicos, mas também com outras funções como de recepção, armazenamento e processamento da informação.

Para ilustrar, tomamos um veículo, a internet, numa rede social (facebook) que compartilha um signo, um texto, cujo conteúdo é o discurso socrático, o “filtro da verdade, do bem e da utilidade” que se caracteriza pela abstração, de seu caráter atemporal, como mediação pela relação do signo, com seu objeto, representado pelo interpretante e determinado pelo signo e objeto. Ou seja, o que este signo representa para o interpretante está longe de ser o veículo, isto é o que menos importa, o que importa mais é a relação de mediação. Quem faz a mediação é aquilo que é interpretado na mente do intérprete, é a função do signo.

Para muitos, tal mídia é desclassificada, por se associar à veiculação de conteúdos pouco proveitosos para o saber dignificante. Na verdade, não é o meio, que

¹⁰¹ Grifo nosso

¹⁰² Referente à teoria da informação.

¹⁰³ Termo utilizado até a década de 90, a partir do desenvolvimento das novas tecnologias da informação passou-se a usar mídia, mais próximo do inglês.

é propício ao anonimato, como querem defender, mas a mediação: qualquer veículo é bom para ser usado da forma que se quer. É possível aprender sobre filosofia, política, literatura em uma ferramenta altamente combatida pelo senso comum como o lugar de se fazer fofoca, espalhar maledicência, etc.

Como experimento, participamos de um grupo no facebook, constituído de alunos de graduação com a finalidade de postar arquivos de textos, hiperlinks de interesse da disciplina que ministramos presencialmente. Confessamos, de início, que houve certo receio com relação à exposição em tal ambiente, mas a experiência é excepcional dado que interagimos com outra geração em que tudo é compartilhado e recebido naquele grupo, passar pelo filtro é quase impossível. Por outro lado, em relação ao tempo, podemos dizer que há aproveitamento para a aprendizagem, uma vez que vídeos são indicados e imediatamente encontra-se um link, facilitando o acesso de todos. É verdade que a rapidez na troca de informação é efêmera, no entanto consegue-se abreviar um tempo que seria gasto em sala de aula com exibição de filmes, por exemplo. Outra ferramenta utilizada foi a criação de um blog, espaço em que os alunos publicavam a produção de seus textos e todos podiam comentar, e que inclusive poderia ser acessado por um link na página do grupo do facebook. Dessa forma, defendemos que tal vivência foi possível a partir da mediação, do agir do signo, a semiose, ou seja, utilizamos um veículo, que não é nada formal na tradição de ensino e aprendizagem, para a transmissão de saber que é uma função da comunicação, desempenhada pela circulação de signos.

A recepção do hipertexto acadêmico

Denominamos hipertexto, uma sequência de textos, ou partes de textos, organizados em nós como uma rede, ligados e relacionados a diferentes partes. Segundo Pierre Levy (apud, MARTOS, 2001:81) tecnicamente o hipertexto é um conjunto de nós ligado por conexões e funcionalmente é um tipo de programa para a organização de conhecimentos ou dados para a aquisição de informação e a comunicação.

A utilização do hipertexto em ambiente de ensino virtual pode ser uma ferramenta de avaliação contínua do professor, por ser aliado à cibernética que auxilia enormemente o ser humano nessa função. A pesquisa sobre recepção, consumo ativo das mensagens produzidas na mídia pelo receptor aponta para as mediações culturais

diferenciadas numa mesma mensagem na construção de sentido (BERGER, 1997, apud SANTAELLA e NÖTH, 2004: 55).

Tal recepção e consumo ativo de hipertextos em rede de ensino virtual (UAB / EAD), onde dispomos de espaço compartilhado, plataforma moodle, cujos links e hiperlinks são indispensáveis para a interação aluno e professor no processo de aprendizagem. Nesse ambiente é possível avaliar o processo da aprendizagem, verificando a quantidade de vezes em que o aluno acessou um hipertexto ou um hiperlink, inclusive biblioteca, para responder a uma atividade. Dispõe-se de todo um aparato muito mais abrangente e sofisticado que no ensino presencial, quando poderíamos checar se nossos alunos foram à biblioteca ou abriram um livro? Deveríamos dispor regularmente dessa ferramenta, que além de acompanhar a dinamicidade nas relações com o mundo exterior e o ensino tradicional, é forte facilitadora no processo e acompanhamento da aprendizagem. A resistência ao uso precisa ser vencida ao passo que o incentivo deve ser dado, pois esta é a oportunidade de trazer a educação para a evolução do cotidiano.

Entretanto não há muitas pesquisas sobre o uso de hipertextos e sua repercussão na comunicação e no processo de aprendizagem. Na qualidade de estudo investigativo, esperamos ter contribuído um pouco para o aguçamento e curiosidade desse fenômeno explosivo das redes para aprendizagem e ensino de línguas, leitura e cultura.

Referências:

- BARTES, R. Elementos de semiologia. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARROS, k. Características organizacionais de aulas pela internet. In. : Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino. Org. vários autores. São Paulo: Cortez, 2001.
- GREIMAS, j. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARQUESI, S. Interação e subjetividade no ensino via internet. In.: Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino. Org. vários autores. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARTOS, J. Hipertexto e processos comunicacionais na construção do saber a distância. In.: *Linguística e Ensino: Novas Tecnologias*. Cabral, ET ali. Blumenau: Nova Letra, 2001.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 3 ed., 1999.

PEREIRA, M., CABRAL, L. & SCLIAR-CABRAL, L. O texto eletrônico: vantagens no processamento? In.: *Linguística e Ensino: Novas Tecnologias*. Cabral, ET ali. Blumenau: Nova Letra, 2001.

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. Comunicação e semiótica. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

BANALIZAÇÃO/VULGARIZAÇÃO EM DISCURSOS DA SEMIÓTICA DAS CULTURAS

Maria Margarida de Andrade
UPM

1. Introdução

A necessidade de comunicação entre especialistas de determinada área e não-especialistas, ou seja, a comunicação de pesquisas, avanços técnicos, científicos e outros assuntos específicos para o público geral, que não domina o vocabulário técnico-científico, deve realizar-se em outro nível de linguagem, mais acessível aos seus destinatários. A linguagem técnico-científica, por meio da qual realiza-se a representação e síntese das descobertas, baseia-se no emprego de terminologia própria, constituída pelos termos específicos de cada área do conhecimento.

A sociedade é constituída por meio da linguagem, uma vez que é devido à sua existência que o Homem transmite tudo que aprendeu, conheceu ou experimentou a outras gerações. Ela é responsável pela transmissão de todo acervo cultural acumulado pela Humanidade durante séculos. Segundo PAIS (IN: Greimas, 1976, p. VIII:

A construção da metalinguagem científica é indissociável da construção da própria ciência e a primeira condição de seu progresso (...)

Antes de entrar no assunto propriamente dito, serão feitas algumas definições.

SEMIÓTICA é a ciência que estuda os significados. O objeto da Semiótica são os sistemas semióticos verbais, não verbais, complexos ou sincréticos, e seus discursos.

A TERMINOLOGIA constitui-se dos vocábulos (termos) pertinentes a determinada área de estudos.

A Etnolinguística estuda principalmente os discursos da linguagem oral, literatura oral, literatura popular, transmitida oralmente dos mais velhos para os mais jovens; literatura de Cordel, 'fabulas, lendas, mitos, folclore, e discursos das linguagens especiais, que apresentam reduzido número de termos técnico-científicos.

A Etnolinguística apóia-se na Etnoterminologia e seu campo de estudo constitui-se em estabelecer as relações entre linguagem e visão de mundo, tomando como referência o contexto em que a linguagem foi produzida. Edward Sapir delimitou o

campo de estudos da Etnolinguística, exigindo para ela o mesmo rigor de outras ciências. Eugênio Coseriu procurou delimitar, com precisão, o objeto desta disciplina, apresentando também as tarefas da Etnolinguística.

Várias são as ciências decorrentes ou relacionadas à linguística: a Sociolinguística, Psicolinguística, "Antropolinguística, Etnolinguística e outras. A Etnolinguística procura estabelecer relações entre o Homem, a linguagem e a Cultura, uma vez que a linguagem é característica universal do Homem e é eminentemente social, e, por sua vez, relaciona-se intimamente com a Cultura. Muitas pesquisas foram realizadas tendo como pressuposto a linguagem como um fenômeno social, como mencionou Malinowsky, que, analisando um texto primitivo demonstrou que a língua está arraigada à realidade cultural, e não pode, portanto, ser explicada sem referências aos fenômenos linguísticos. Embora Levi-Strauss postulasse que a Cultura decorre da linguagem, foram Sapir-Wolf que consideraram a linguagem um símbolo de solidariedade, sendo que a realidade social de um grupo é, inconscientemente, construída sobre os hábitos de linguagem de um grupo social.

2. PRIMÓRDIOS DOS ESTUDOS ETNO LINGUÍSTICOS

Desde o século XIX os norte-americanos começaram a estudar grupos tribais e suas línguas, com a finalidade de identificar sua organização, classificando-os linguística e etnicamente. Nesses estudos não foi aplicado o método histórico-comparativo, da linguística europeia.

Mattoso Camara, no seu livro *Introdução às línguas Indígenas Brasileiras* (1965) afirma que a língua é um aspecto da cultura e mais:

"Como elemento de cultura a língua apresenta o aspecto muito curioso de não ser em si mesma uma coisa cultural de per si, à maneira da religião, da organização da família, da arte da pesca, etc; ela apenas serve dentro da cultura como seu meio de representação e comunicação. (CAMARA, 1965, domínios da Linguística e da Antropologia. p.18)

Boas deu novo direcionamento à Linguística, demonstrando que as afinidades entre línguas podem ser explicadas também pela difusão originada pelo contato dos grupos humanos.

Influenciado por Boas, Sapir deu continuidade aos estudos Etnolinguísticos das línguas indígenas. Segundo ele, é possível estabelecer relações entre Linguística e Etnologia. Whorf, discípulo de Sapir, cuja premissa era a de que "a língua molda a concepção de mundo dos grupos humanos", deu continuidade aos estudos do mestre.

Observa-se que Linguística e Antropologia estão intimamente relacionadas; vários autores norte-americanos, como Greenberg, Pike, Goodenough, Swadesh exploraram esse relacionamento à exaustão, enquanto na Europa os estudos relativos à Linguística e Antropologia não tiveram a mesma dimensão, porém entre outros que se ocuparam do assunto, destaca-se Malinowski que defendia uma teoria antropológica.

3- ETNOLINGUÍSTICA

A Etnolinguística, concebida como o estudo do relacionamento entre língua, cultura e visão de mundo abrange estudos da Linguística e da Antropologia. Assim como verifica-se a influência da cultura no léxico e na gramática de uma língua, percebe-se que a visão de mundo de determinado grupo acha-se relacionada às suas experiências. A Etnolinguística não estuda um fato isoladamente, mas sempre procura relacionar o fato ao contexto em que ele foi produzido.

A Etnolinguística tem causado muitas confusões, no que se refere à Terminologia empregada e ao seu objeto de estudo. Por esse motivo, muitos pesquisadores têm se dedicado a examinar seus fundamentos e suas tarefas. Coseriu já apontava as diversas formas de linguagem, estabelecendo a) o plano universal do falar geral; b) o plano histórico, que corresponde ao saber idiomático e c) o plano individual do discurso, que corresponde à adequação do discurso ao contexto e ao sentido; o conteúdo do discurso devido aos fatores extralinguísticos.

4 BANALIZAÇÃO/VULGARIZAÇÃO

Sabe-se que do ponto de vista da LINGUA, o léxico pode ser considerado como um todo, um repositório de todas as virtuais idades do sistema; porém, no nível do discurso, esse léxico apresentando-se sob várias normas, fundamentadas nas virtualidades do Sistema, pois, como diz Cabré (1993, p.437) "Não existe um acordo internacional para adotar um termo que designe a fixação de uma forma como modelo

ou tipo". A comunicação entre profissionais e especialistas exige um nível de precisão muito elevado, que não é dominado por muitos interessados no assunto tratado. Daí a necessidade haver uma "simplificação" da linguagem acadêmica, científica, que se denomina banalização ou vulgarização. Emprega-se aqui o termo banalização no sentido que lhe dá Galisson (1978), isto é, um processo de que resulta uma segunda linguagem, enxertada numa linguagem técnica ou científica, com o intuito de assegurar a difusão do assunto tratado. Emprega-se o termo Banalizada de preferência a vulgarizada, que pode significar linguagem grosseira ou chula, isto é, a linguagem banalizada não se confunde com a vulgarizada, popularizada, nem com se identifica com a linguagem corrente, comum.

De fato, a expressão "linguagem banalizada" ou "linguagem banal", no sentido estrito, pressupõe um texto de partida, viabilizando a comunicação entre o Universo de Discurso técnico-científico/especializado e o Universo de Discurso Coloquial, seja do ponto de vista da enunciação e codificação, seja do da enunciação e decodificação (Barbosa, 1998, p. 56-63).

Nessa perspectiva, a banalização permite, entre outros aspectos, a comunicação entre o leigo e o "especialista e funciona, também, para o iniciante, como instrumento de acesso a um novo Universo de Discurso, no caso do aprendizado de uma ciência ou tecnologia. O processo de banalização é caracterizado pela busca de vocábulos equivalentes aos termos técnico-científicos. Por vezes, o termo técnico-científico é tão divulgado, que acaba pertencendo igualmente ao discurso científico e à linguagem banalizada, como Câncer, Aids e outros... Por outro lado, há termos que devem ser submetidos à linguagem banalizada, para facilitar sua compreensão: Exemplos; entorse/Torcedura ou torção/mau-jeito; escambo/troca ou permuta/barganha; halux/dedo grande do pé /dedão; equimose/mancha roxa! pisadura; tez/cútis/pele; cervicalgia!torcicolo/dor no pescoço.

Consultando alguns dicionários etimológicos, constatou-se que "banalização" provém de banal, isto é, comum, usual, enquanto "Vulgarização" provém de vulgar, e apresenta dois significados: a)Vulgarização=a) divulgação de conhecimentos científico.; b) transcodificação da linguagem técnico-científica para o nível Vulgar da linguagem.

Vulgarização acha-se historicamente ligado à Vulgar, e vulgo, no sentido de "a camada mais popular da sociedade."(CAMARA Jr,(1977)eJOTA (1981).registram apenas "vulgarismo" - traço linguístico do uso da língua nas classes populares.

Lérat(1995) assinala que "um texto não é apenas um conjunto de enunciados sobre o mesmo suporte. Ele deverá obedecer à exigência de adequação ao suporte, à matéria tratada e ao destinatário para que a comunicação seja eficaz." no dizer de Bright (1974,p.41), "a variação linguística está correlacionada ao status do falante; pode-se chamar a isto uma modalidade de variação sociolinguística. Em situações formais, como reuniões científicas, congressos e outros eventos, os especialistas usam formas do discurso acadêmico ou linguagem técnico científica, sendo obrigatório esse nível de linguagem. É uma questão de adaptação da linguagem ao contexto da comunicação.

O especialista de determinada área, não raramente, sente dificuldade de se fazer compreender pelas pessoas leigas, que tanto podem ser falantes do nível comum da linguagem (estudantes, profissionais de outras áreas, pessoas com bom nível de escolaridade), como falantes usuários do nível popular (clientes, empregados, trabalhadores braçais). É certo que o falante do nível comum, muitas vezes, domina o vocabulário técnico-científico, entretanto, os falantes das classes populares, geralmente, necessitam da linguagem banalizada para compreender os pressupostos enunciados. Segundo BARBOSA (1997, p. 40-41), o discurso da transmissão do saber tem como destinatário não apenas o aluno iniciante em pesquisa, mas também o leigo. Acrescente-se que os leigos acima referidos podem ser oriundos de diversos níveis sociais, falantes que utilizam níveis diferentes de linguagem, inclusive falantes das classes populares, que não dominam o nível acadêmico.

5 LÍNGUAS DE ESPECIALIDADE

O léxico geral de uma língua compreende o conjunto de todas as variedades de linguagem, tanto as chamadas não marcadas, correspondentes às linguagens comuns, representadas pelo léxico comum, como as linguagens de especialidade ou variedades marcadas, cada qual representada por sua terminologia específica.

Linguagem de especialidade é um subsistema linguístico que emprega uma terminologia específica e outros recursos linguísticos, próprios de uma área do conhecimento e de experiência particular.

Um aspecto a ser considerado é o caráter popular dos discursos etnoliterários, vazados, de modo geral, em linguagem popular. Entende-se como linguagem popular a empregada pelas pessoas de pouca ou nenhuma escolaridade, em oposição à linguagem culta, que pressupõe certo nível de instrução.

6-CONCLUSÕES

Do exposto, podem-se destacar alguns pontos abordados:

- *O léxico geral da língua abriga inúmeras variedades de linguagens, destacando-se a dicotomia linguagens comuns e linguagens de especialidade;
- *a grande variedade de tipos de linguagem corresponde às finalidades específicas de variadas situações de comunicação;
- *na área das linguagens especializadas, a significação de um termo muda, conforme o tipo de terminologia na qual ele é empregado;
- *não se pode confundir o uso geral com o uso específico, uma vez que as palavras mudam de significação caso estejam integrando um vocabulário como um ou um vocabulário técnico-científico.

A percepção intuitiva do pesquisador, além dos critérios linguísticos e extralinguísticos, indicará, não somente a importância do conceito representado pelo termo, mas também suas relações com a rede de conceitos relativos à terminologia em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, M.M. de. Comunicação técnico-científica: banalização e vulgarização. Porto Alegre, PUC, 51a. Reunião Anual da SBPC, 11-16, julho, 1999.

BARBOSA, M. A, Terminologização, vocabularização, cientificidade, banalização: relações. Acta Semiótica et Lingvistica: Sociedade Brasileira de Professores de Lingvistica (SBPL), São Paulo: Plêiade, V.7, 1998, p.25-44.e 40.42

_____. Perspectivas e tarefas dos trabalhos terminológicos: ensino da metalinguagem técnico- científica. Revista Brasileira de Linguística, São Paulo, Plêiade, SBPL, ano 9, V.9, n.1, p.23-42. 1997.

_____. A banalização da terminologia técnico-científica: dialética e intertextos. Estudos Linguísticos, XXI Anais dos Seminários do GEL. Ribeirão Preto, FAAC.V.I, p.56 63,1993,

BRIGHT, W. Dialeto sócial e história da linguagem. IN: Sociolinguística, Fonseca, Maria Stella,; Neves, Moema F. (orgs). Rio de Janeiro: Eldorado, p 41,1974.

DRODZ, 1. Science terminologique.: object et méthode In: SIFOROV, V.i Fondements Théoriques de la Terminologie.Québec, Girsterm.334p., 1975.

GALLISSON R. Recherches de Lexicologie Descriptive. La banalization lexicale. Le vocabulaire du football dans la presse sportive. Contribution aux recherches sur les langues techniques. Paris: Nathan.1978.

GLEASON, Jr., Introdução à Linguística Descritiva. Tradução de João Pinguelo. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1978

LABOV, W. Sociolinguistique. Apres. de Pierre Encrevé.Tradução de Alan Kihm. Paris: Minuit, 1976.

LANGACKER,R A Linguagem e sua estrutura. Tradução de Gilda M. Correa de Azevedo. Petrópolis: Vozes, Cap,3, 1972.

LERAT. P. Le langues spécialisée. Paris: PUF, 1995

MALINOWSKI, B. Argonautas do Pacífico Ocidental. Prefácio de SIR James George Frazer. Trad.de Anton P. Carr; Ligia Aparecida Cardieri Mendonça e Eunice Ribeiro Durhan.2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

PAIS, C.T. Monografias de Semiótica e Linguística. In: GREIMAS, A. J. *Semiótica do Discurso Científico. Da Modalidade*. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel/SBPL, 1976.

_____. *Conditions semantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité lexicale et discursive* Thèse de Doctorat d'État és-Lettres et Sciences Humaines. Paris/Lille: Université de Paris IV, ANRT, 1993.

RASTIER, F. Para uma poética generalizada. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. Acta Semiotica et lingvistica, São Paulo:V.8, p.445-470,2000.

SAGER,J.C. Prólogo, p. 15 .In CABRÉ, M. TERESA. La Terminologia: Teoria, metodologia, aplicaciones. Barcelona.Antártida/Empúres, 1993.

SAPIR,E. Linguística como Ciência -Ensaio seleção- Tradução - Notas de J;Mattoso Câmara Jr.Livraria Acadêmica: Rio de Janeiro, 1969.

DICIONÁRIOS

CAMARA, J.M. Dicionário de Linguística e gramática. 7.ed.Petrópolis: Vozes, 1977, p.244.

CUNHA, A. G. da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 95-97 e 828.

FERREIRA,A.B. DE H .Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JOTA, Z. dos S. Dicionário de Linguística. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, INL, 1981.p.353.

MACHADO, J. P. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa . .2 ed, Lisboa: Confluência, 3vol. p.382 e 2320.

O SIGNO PEIRCIANO EM RITA NO POMAR: MODOS DE REPRESENTAÇÃO ICÔNICO, INDEXICAL E SIMBÓLICO NA CONSTRUÇÃO DO RELATO DE RITA

Bruna Belmont de OLIVEIRA¹⁰⁴
UFPB
bruna.belmont@hotmail.com

Expedito FERRAZ JÚNIOR¹⁰⁵
UFPB
expeditoferrazjr@gmail.com

Introdução

Uma mulher vinda de São Paulo vai morar numa praia. Ex-jornalista, Rita deixa a cidade em busca de refúgio no litoral nordestino. Consegue um emprego num restaurante da região e mora nos arredores com seu cachorro Pet com quem compartilha suas lembranças. Esta poderia ser a simples descrição do enredo de *Rita no Pomar*¹⁰⁶, de Rinaldo de Fernandes, porém, o que a personagem nos mostra, mais do que confissões rotineiras, são revelações de um passado que insiste em se fazer presente.

São vinte e dois capítulos de monólogos, cinco capítulos de contos e sete capítulos de anotações na agenda, apresentados de maneira alternada e cada gênero possuindo uma unidade de sentido, mas contendo, juntamente, uma significação no encadeamento da trama. Estilos diferentes de contar uma história, mas que retratam a necessidade de reconstituir os fatos da sua vida em São Paulo — principalmente da relação com sua mãe e com o primeiro ex-marido, André — e na Praia do Pomar, tendo como foco a sua relação com Pedro, seu segundo ex-marido. No desfecho da trama, finalmente a revelação: Dona Lúcia, André e Pedro foram vítimas da execução de Rita.

O relato de Rita apresenta-se em sua descontinuidade devido à presença de lacunas, do contraste entre os modos de narrar permeado por diferentes planos temporais, bem como pela representação ambígua da relação de Rita com as demais personagens, principalmente Pet e os ex-maridos. Identificaremos na construção do relato de Rita “elementos-chave” que antecipam importantes informações na trama, desde o significado dos nomes dos personagens, até a presença de elementos simbólicos

¹⁰⁴ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras da UFPB na área de Linguagens e Cultura

¹⁰⁵ Docente do Programa de Pós Graduação em Letras da UFPB, pesquisador na linha dos estudos semióticos.

¹⁰⁶ *Rita no Pomar*, lançado em 2008, foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura 2009, concorrendo à categoria de melhor livro - autor estreante e do prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon.

cujas interpretações nos conduzem para o misterioso passado de uma personagem em estado de rememoração.

Buscaremos através do pensamento de Charles Sanders Peirce a respeito do estudo dos signos, mais precisamente os modos de representação icônico, indexical e simbólico, analisar quais efeitos os arranjos dos ícones, índices e símbolos produzem na interpretação da macroestrutura textual. Encontramos nos estudos de Décio Pignatari, Lucia Santaella, Winfred Nöth e Expedito Ferraz Júnior o suporte teórico necessário à compreensão da semiótica peirciana.

1. A Semiótica Peirciana

O primeiro estudo de Peirce intitulado *Sobre uma nova lista de categorias* (1986) constitui, nas palavras de Santaella (2004) “verdadeira coluna dorsal de todo o seu pensamento e obra (...) que iriam desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento e na estruturação de seu pensamento lógico e filosófico.” (SANTAELLA, 2004, p.29). Na busca por encontrar um conjunto limitado de categorias que servisse de modelo para dar conta da multiplicidade dos fenômenos do mundo, Peirce desenvolve a sua fenomenologia, chegando à concepção de três *categorias universais* — a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Para o teórico, não existiria o pensamento sem signos, pois, para ele, tudo o que se organiza sob a forma de linguagem, verbal ou não, é um signo.

Cada unidade sígnica seria composta em três partes relacionadas: o signo, aquilo que utilizamos para representar algo; o objeto, usado para designar aquilo a que os signos referem; e o interpretante, uma espécie de tradução do primeiro signo, como afirma Ferraz Júnior (2012). Esta relação signo-objeto-intepretante é denominada *Semiose*, já a ciência geral dos signos, que descreve as formas de semiose, é a *Semiótica*. O autor acrescenta:

qualquer coisa que se possa interpretar (ser, conceito, ação, processo, gesto, sensação, imagem, palavra, pensamento, etc.) pode exercer a função de signo. Esse conceito tão amplo condiz com a tarefa que a Semiótica se impõe, que é a de descrever os mais variados processos de significação que caracterizam a nossa relação com o mundo. (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.12)

Das tríades sígnicas formuladas por Peirce, três foram exploradas com mais veemência pelo teórico, considerando o signo em relação a si mesmo, em relação ao seu

objeto de representação ou em relação ao seu interpretante. Dentre elas, utilizaremos para o nosso estudo a segunda tríade relativa aos modos de representação do signo em relação ao seu objeto, constituída pelo ícone, o índice e o símbolo.

1.1 O ícone

Peirce afirma que qualquer coisa tem condições de ser um substituto de qualquer coisa com que se assemelhe, e um signo pode ser definido como icônico quando “pode representar seu objeto principalmente por similaridade, independentemente do seu modo de ser.” (PEIRCE, 1975, p.116). Santaella (2000) enxerga o ícone puro como algo mental: “uma *coisa mentale*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante.” (SANTAELLA, 2000, p. 110-111). Como solução, para que o signo compreenda as categorias da secundidade e terceiridade, alcançando uma realidade cotidiana, Peirce definiu esses ícones como hipó-ícones.

Ferraz Júnior (2012) afirma que em se tratando da *iconicidade imagética*, temos como exemplo “não apenas os aspectos gráficos do texto, mas também as onomatopéias e todos os efeitos rítmicos expressivos codificados na linguagem escrita” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.52). Já a *iconicidade diagramática* pode ser identificada na medida em que as relações existentes entre as partes de um texto são correspondentes às partes constituintes do objeto representado. Sobre a *iconicidade metafórica*, podemos observar, como exposto na citação acima, um paralelismo com as partes constituintes do texto em que ambas representariam uma terceira relação, uma vez que a metáfora, de acordo com Santaella (2000), fazem um paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto.

A maior fonte de iconicidade linguística está nas estruturas que se referem ao próprio discurso, são as referências endofóricas ou auto-referenciais que, como assinala Nöth (1995), são a base do princípio de recorrência da linguagem: “repetições, paralelismos, rimas, aliterações e outras formas de reiteração de unidades equivalentes num mesmo texto são formas de iconicidade endofórica.” (NÖTH, 1995, p.98).

1.2 O índice

Santaella (2000) aponta que tudo o que existe é *índice* ou pode funcionar como tal, bastando haver uma relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está

conectado. Nas palavras do Peirce: “Qualquer coisa que atraia a atenção é um indicador. Qualquer coisa que nos surpreende é um indicador, na medida em que assinala a junção de duas porções de experiência” (PEIRCE, 1975, p. 120). Assim, o signo indexical estabelece uma conexão real com o seu objeto, funcionando como “pontes”, como denomina Pignatari (1979).

Se indicar é apontar, fornecer indícios para a ocorrência de algo, os índices textuais, como vestígios, conduzem o leitor a um objeto, podendo se revelar na estrutura textual enquanto um recurso linguístico importante para a sua interpretação. Para Peirce, o índice “se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto individual e, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem ele atua como signo.” (PEIRCE, 1975, p. 131).

1.3 O Símbolo

O símbolo representa o seu objeto por meio de um hábito, uma lei ou convenção. De acordo com Peirce: “Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele Objeto” (PEIRCE, 1979, p.102). Ferraz Júnior acrescenta: “Só conhecemos o significado de um símbolo se aprendermos previamente as regras do seu emprego.” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.25).

Em todos os textos verbais, a decodificação do seu sentido depende da representação simbólica da palavra, no entanto, esta representação adquire importância significativa no texto literário, atuando para determinado efeito estético da obra. Embora não exerça papel mais importante na construção desse efeito, como assinala Ferraz Júnior (2012), é interessante observar a atuação do modo simbólico de representação no texto literário quando “as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentam principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguístico e literário.” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.33).

2. Latidos humanos: a instabilidade no relato da narradora-protagonista

Observamos reproduzida em *Rita no Pomar*, uma descontinuidade da narrativa primeiramente através do contraste entre os modos de narrar, observado com evidência no capítulo quinze em que Rita passa de um conto bastante forte intitulado “Telma e o filho morto” para o capítulo dezesseis, dirigindo-se a Pet. De um capítulo, cujo contexto

realista da cidade e da banalização da morte apresenta uma mãe e seu lamento com a perda do filho para o crime, a narradora passa para outro que contém apenas uma frase com ar de suspense: “Você ainda vai ouvir muitas e boas... Não assopre!” (p.47). No capítulo trinta, observamos o efeito da quebra quando apresenta um conto — “Nosso Filho” — cujo narrador, com pesar, fala sobre a perda precoce do filho (p.83) para, em seguida, no capítulo trinta e um, narrar uma visita aos pais de André, numa das cenas em que a narradora imprime maior agressividade à sua fala.

Há capítulos em que Rita alterna os assuntos diversas vezes, como no sexto capítulo, cuja ordem dos assuntos é: o vento, Márcio, Pet, dia em que conheceu Pedro, Pet, a lua, tristeza, lua, Pet; ou no capítulo dezoito: vento, grilo, mar, Pet, pés, André, mar, pêlo de Pet, São Paulo, coqueiros, vento, Pedro, Seu Rui e Pet. Identificamos na fala de Rita a presença constante de anacolutos na ruptura da construção sintática da frase, bem como na interrupção da sequência lógica do pensamento, como pode ser observado a seguir:

Trepamos ali mesmo, dentro do carro. Mas me deu uma sensação estranha, Pet, ele vindo todo duro, tirando a minha roupa, rompendo minha calcinha, acho que ele tinha tesão por essa coisa de cemitério, eu sei lá! Mas foi bom. Foi. Me limpei e joguei o papel com esperma em cima de uma cruz, imagina!
Pode um pássaro permanecer tanto tempo numa palha, Pet, hein? Veja ali... Ah, que *bonitinho!*... *Voou...* (p.12, grifo nosso)

As palavras referentes a sexo juntamente com as que se referem à morte, na construção da cena profana, contrastam inesperadamente com a leveza da reflexão inocente sobre o pássaro. Mais do que a alternância de assunto, vemos presente o contraste na linguagem.

É na relação com o cachorro, seu único confidente, que presenciamos de maneira mais intensa o descontrole da personagem. No exemplo a seguir, observamos Rita acompanhando os movimentos do animal e demonstrando irritação: “Fica aí mesmo, não vá pra areia! Quer comer agora? Ai, você me irrita com esse assopro! Deita no pé da parede, vai!... Isso! Assim, bem *bonitinho!*...” (p.11). O uso do diminutivo divide-se em tom amoroso e pejorativo, como se imprimisse certa maldade na fala da personagem. Em alguns momentos a protagonista o questiona como se ele fosse capaz de respondê-la: “Mas agora eu me irrita, não assopre, seu coisa! Se quiser ir pra areia agora, pode...Hein? Vai ficar aí emburrado? Vai, Pet?” (p.13).

Compreendemos através de Nöth (1995) que o ícone pode apresentar-se como *imagem*, *diagrama* e *metáfora*. Se pensamos que o modo como se estrutura o relato de Rita e a sua relação com Pet e a natureza mimetizam a inconstância e desorganização de suas lembranças, nos vemos diante de um exemplo de *iconicidade diagramática*. Este segundo nível de iconicidade, que pode ser representado na figura de um diagrama, se caracteriza na relação de semelhança existente entre as partes que o constituem. Desse modo, as relações existentes entre as partes do texto, reveladas na inconstância da estrutura da narrativa, seriam correspondentes às partes constituintes do objeto representado: a sua desestrutura mental.

O vínculo de Rita com alguns personagens é conduzido de maneira a pensarmos no espelhamento dessas relações. É na relação com os ex-maridos e com Pet que presenciamos com mais intensidade a ambiguidade dos sentimentos da narrador-protagonista. Primeiramente, cabe destacar nos gestos de Rita o controle excessivo da personagem em relação ao animal, assim como fazia com os homens: “Vem aqui, não fica assim. Vem... (...) Já pra fora! Vai te deitar, peste!” (p.9); “Mas você pareceu tão bonzinho, ali me cheirando no carro – e já assoprando. Mas agora me irrita, não assopre, seu coisa!” (p.13); “Vem aqui, tem hora que tenho vontade de te amarrar... Você padece, você precisa ser amarrado... ou precisa pular? (...) Você precisa pular, Pet!” (p.22).

Identificamos um espelhamento da relação Rita-homens na relação Rita-Pet por meio de diversos signos icônicos como os “assopros” presentes em quase todos os capítulos e os “lambidos”, observado em diversos momentos da narrativa. Do mesmo modo, os adjetivos que a personagem utiliza, em sua maioria descabidos para um animal, são os mesmos para os homens, tais como: “canalha” (Pet), “peste” (Pet, André, Pedro), “pilantra” (Pet, Pedro, pai de André), “tolo” (Pet, Márcio). Por vezes, Rita humaniza o animal de estimação. Um dos gestos recorrentes de Pet é fechar os olhos “para ouvi-la melhor” ou empinar a orelha. No sétimo capítulo, em que Rita descreve alguns acontecimentos no diário, estão registrados: “O Pet às vezes empina uma orelha para me ouvir (...) O bobo agora, enquanto falo, deu para fechar os olhos. Se eu ralho, ele bate o rabo, me olha de um modo...” (p.23, 24). Há um momento em que Rita se queixa de Pet que dava “patadas e assopros” durante a madrugada, atrapalhando o sono dela, como se os dois dormissem juntos (p.25). Neste trecho ela mesma afirma: “Cachorro meu come em prato, é como gente (...) Tosse? Toma água...” (p.36).

Observamos referências icônicas entre as partes do texto na medida em que observamos o mecanismo da projeção entre os personagens. Podemos considerar, diante dos exemplos mencionados acima, a relação com Pet como ícone endofórico da relação da personagem com os ex-maridos — a partir da transferência dos sentimentos vinculados aos homens para o cachorro, numa projeção icônica. Consideramos a semelhança interna entre as relações de Rita com os homens e com Pet, como uma metáfora, pois há uma relação de paralelismo entre o caráter representativo do signo (relação Rita-Pet) e do objeto (relação Rita-homens) apontando para uma terceira relação: a ambiguidade e o descontrole emocional da narradora-protagonista.

2.1 Elementos-chave num relato antecipatório

Em *Rita no Pomar* observamos a presença de elementos-chave na reconstituição dos fatos rememorados através de um relato que consideramos “antecipatório”, pois, desde o primeiro momento, prenunciam na estrutura fragmentada do texto, importantes informações sobre o passado de Rita.

Dentre os aspectos que contribuem para a fragmentação da narrativa, as lacunas merecem grande destaque, pois são bastante recorrentes em *Rita no Pomar*. É comum Rita começar um assunto e não concluí-lo: “Agradei a carona, fui caminhando, a areia alva, para um posto e.. Pet quer água?” (p.19); “O seu Rui me explicou que estava pensando em... Ai, mas você me assusta latindo assim tão de repente!...” (p.56). Há capítulos em que a narradora cria o suspense propositalmente, dirigindo-se a Pet/leitor, que, por sua vez, se prepara para as revelações que estão por vir: “você ainda vai ouvir muitas e boas...” (p.47).

O uso artifícios como a prolepse, a paralipse e os anacolutos, além de ícones que mimetizam a desestrutura mental de Rita, funcionam como indícios que nos permitem reconstituir os eventos do passado da narradora-protagonista.

Identificamos a presença da prolepse na antecipação de informações aparentemente banais, mas que são definitivas para a revelação do passado de Rita. No segundo capítulo, a morte é recorrente na fala de Rita, como observamos na seguinte reflexão da personagem: “Fiquei ali imaginando mil coisas, pensando na morte – mas sem medo. (...) Eu sempre morri de medo da morte. Ah, mas se tenho! Muito, muito medo...” (p.12) Logo após, o leitor se confronta com a narração de um episódio sexual que tivera em Londres num cemitério, mesmo afirmando ainda “Eu tive medo

inicialmente, a morte...” (p.12). Desse modo, além de caracterizar mais uma ambiguidade no relato da personagem, é principalmente uma marca de algo que ela tenta esconder durante toda a história: Rita enfrentou várias mortes — provocadas por ela mesma.

Localizamos a mãe de Rita e o seu primeiro ex-marido, sempre evocados juntos na fala da protagonista. Desde o início, Rita apresenta d. Lúcia e, em seguida, André: “Minha mãe era cega, Pet. E o meu primeiro marido, o André, foi ladrão, ah, mas por que te conto isso?” (p.29). Quando escreve um sonho que tivera com André e sua mãe, esta batia com a bengala na parede. Podemos supor, após sabermos no fim da trama que os dois eram amantes, que o sonho era uma cena de sexo e reconhecemos na bengala uma representação, além da cegueira de d. Lúcia, do órgão sexual de André.

Identificamos, principalmente quando retrata d. Lúcia e André, a presença da paralipse na medida em que a personagem oculta informações que serão exploradas posteriormente. Ao reconstituir as situações no apartamento em que morava, Rita traz questionamentos e essas questões, mais do que retóricas, apontam para uma desconfiança, como observamos nos momentos seguintes: “São Paulo quente, a luz da rua iluminando André, todo torto no colchão, a cabeça no travesseiro. Minha mãe dormindo? Você dorme, Pet, disso eu sei...” (p.82); “Fazia xixi no banheiro e, tateando na parede, ia pro quarto. Eu, deitada na sala, ouvia o xixi dela. O André, do meu lado, ouvia também, ouvia?...” (p.92).

Em outro momento, a personagem comenta que a mãe gostava de ir ao parque de Água Branca para sentir os passos das pessoas no cooper (p.27), nos permitindo estabelecer uma ligação quando nos é revelado que d. Lúcia fora morta ali, “na areia, atrás dos arbustos”. (p.96). Outro exemplo é a menção ao desaparecimento do filho de Rômulo, que depois nos é revelado como acontecimento de destaque na trama, pois ele também foi morto por Rita: “eu querendo ajudar o Rômulo, ele ficou muito triste depois que o filho desapareceu” (p.33). Mais adiante, a narradora dá um indício sobre o envolvimento entre ele e Pedro: “O filho do Rômulo, com vinte e três anos, estava tentando trabalho no resort — era um bom eletricista, já tinha estado no Rio de Janeiro. Uma tarde seguiu na moto com Pedro para a Praia Redonda” (p. 63) — e o motivo do assassinato fora justamente a paixão entre os dois. Entretanto, desde o início, Rita deixa escapar a Pet que Pedro a deixou por alguém, mas é dito de maneira que passamos despercebido: “No fim, queria me bater, o pilantra, e ainda me deixou por... Mas era tão bacana no começo” (p.16)

Identificamos no relato de Rita, *índices* que, como afirmado por Santaella (2000), funcionam como condutores direcionando o receptor para o seu objeto. Consideramos o conjunto de signos indexicais identificados na construção do relato da narradora-protagonista como vestígios que nos permitem reconstituir eventos do passado da protagonista que não nos são evidenciados na narrativa e contribuem para a antecipação da revelação da trama.

Assim como os índices que nos auxiliam na reconstituição dos eventos passados, identificamos em *Rita no Pomar* a presença do que denominamos de *elementos simbólicos* e observamos no texto de Fernandes, com a sua fragmentação e a inserção de outros gêneros na narrativa, aspectos que contribuem para ruptura da própria representação simbólica do romance.

Observamos a presença de um elemento simbólico bastante significativo no momento em que, num dia de chuva intensa, Pedro chegara “ensopado” na pousado e Rita o chama para o seu quarto, entregando para ele vestir uma camisa que pertencera a André. Podemos interpretar o vestir da camisa de André como um símbolo de um novo relacionamento, na substituição de um homem pelo outro, e, conseqüentemente, a identificação da nova vítima da protagonista. Após vestir a camisa, Pedro se deita na cama de Rita, pois estava com febre. Posteriormente, a próxima menção a Pedro vem ser na narração do dia em que eles tiveram o envolvimento sexual.

Quando pensamos a estrutura do romance, observamos na sua constituição a presença de cinco contos, cada conto representando um capítulo, e sete capítulos de anotações na agenda que se aproximam do gênero diário. Assim como as anotações na agenda, todos os contos estão datados e subentendemos que a autoria seja de Rita devido aos seus comentários sobre o conteúdo do que escreve e sobre o exercício de sua escrita. Os capítulos dos seus escritos podem ser lidos isoladamente e suscitam dúvidas sobre o entendimento relativo à cronologia dos acontecimentos, contribuindo para a fragmentação do narrar de uma personagem em estado de rememoração.

Como já mencionado, Fernandes realiza a intertextualidade em suas próprias obras, a exemplo da relação entre o livro de contos *O Perfume de Roberta* (2005) e o romance em estudo. Os contos “O último segredo” e “Rita e o cachorro” estão presentes por inteiro, constituindo capítulos de *Rita no Pomar*. Vimos através de Peirce (1979) que o símbolo é um signo que se refere ao seu objeto por meio de uma lei e que, como aponta Ferraz Júnior (2012), a atuação do modo simbólico de representação do texto literário depende de determinadas convenções. Podemos afirmar que Fernandes provoca

uma ruptura com a representação simbólica do romance ao transpor para a narrativa, gêneros como o conto e o diário. Essa alteração na estrutura geral do romance e suas convenções se reflete no sentido geral da obra e aponta para um ícone da sua macroestrutura textual: a instabilidade do relato de Rita.

Considerações finais

Considerando a complexidade do Signo Peirciano, podemos identificar vários aspectos icônicos, indexicais e simbólicos presentes no mesmo signo, portanto, os modos de representação não devem ser vistos isoladamente, mas complementares. Ferraz Júnior trata da impossibilidade de isolar um texto puramente icônico, indexical ou simbólico, propondo uma identificação de contextos em que um dos modos de representação se sobressaia dos demais, tornando-se determinante para a compreensão dos efeitos expressivos que o texto procura evidenciar. No estudo do romance *Rita no Pomar*, encontramos na semiótica Peirciana, um proveitoso auxílio na tentativa de investigar como se dá a construção do relato da narradora-protagonista na rememoração um conturbado passado.

Na busca de analisar o relato de Rita a partir da sua relação com os outros personagens como o cachorro Pet e os ex-maridos, bem como das lacunas presentes na fragmentação da narrativa, investigamos como o arranjo dos signos icônicos, indexicais e simbólicos contribuem na mimetização da inconstância emocional da protagonista e na antecipação de informações reveladoras na trama. Acreditamos ser este um dos caminhos para nos aproximarmos da pluralidade do signo na leitura de Rinaldo de Fernandes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Rinaldo de. *Rita no Pomar*. 1 ed. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, 104 p.
_____. *O Perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. 183 p.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à Linguagem Literária*. 1 ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012, 83 p.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 1995, 150 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Tradução e org. de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo: 1975. 164 p.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal*, Oriente Ocidente. 2.ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 125 p.

SANTAELLA, Lucia. O método anticartesiano de C.S.Peirce. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 1 ed. São Paulo: Pioneira, 2000, 153 p.

CÁ E LÁ: ATENUAÇÃO, REFORÇO E OUTROS VALORES MODAIS EM PE

ALDINA MARQUES

Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos
mamarques@ilch.uminho.pt

ISABEL MARGARIDA DUARTE

Universidade do Porto / Centro de Linguística da Universidade do Porto
iduarte@letras.up.p

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é o estudo das unidades linguísticas “cá” e “lá”, analisadas de uma perspetiva enunciativo-pragmática, distanciada, teoricamente, da descrição feita pela gramática tradicional. Não iremos considerar estas unidades meros advérbios de lugar, como tradicionalmente são classificadas, dado que, nas nossas conversas informais, as utilizamos com muitos outros valores, não referidos nas gramáticas.

Esta investigação tem como antecedentes alguns trabalhos, em que a mesma perspetiva teórica tinha já sido adotada, mas em que o funcionamento de “cá” e “lá” tinha sido estudado em obras literárias, sobretudo em relatos de personagens em discurso narrativo (DUARTE, 2010). A proposta agora apresentada avança, a nosso ver, em adequação, dado que tem por base um *corpus* oral, porque acreditamos que é nesse tipo de discurso, sobretudo num registo informal-coloquial oral¹⁰⁷, que as unidades em causa mais aparecem. Aliás, quando as procurávamos em relatos de personagens de textos considerados coloquiais, dentro de romances, era por termos a perceção de que estas eram unidades típicas de interações orais relativamente informais, que certas narrativas mais realistas particularmente pretendiam mimetizar.

O *corpus* utilizado é o do projeto *Perfil sociolinguístico da fala bracarense*, com a referência FCT PTDC/CLE-LIN/112939/2009, composto por 75 entrevistas, num total de cerca de 75 horas de gravação áudio. Os documentos analisados são, portanto, interações orais, coloquiais¹⁰⁸. Esta característica é fundamental para a determinação do

¹⁰⁷ Segundo BRIZ, 2009: 26, “Convencionalmente y en abstracto se pueden distinguir dos tipos de registros, el formal y el *informal-coloquial*, los cuales podrían ser entendidos como dos extremos imaginarios dentro del *continuum* de manifestaciones de habla según la situación de comunicación (...) identificables y favorecidos inicialmente por ciertas condiciones de producción y recepción de los discursos, tales como la relación de proximidad entre los participantes, su saber y experiencia compartidos, la cotidianidad, el grado de planificación, la finalidad de la comunicación (interpersonal, transaccional, estético-estilística)”.

¹⁰⁸ Sobre as características do género entrevista sociolinguística ver MARQUES, 2014.

objeto da nossa análise, dado considerarmos que “cá” e “lá” são marcas de coloquialidade. Uma primeira abordagem deste *corpus* oral permite, desde logo, a constatação, que corrobora os trabalhos anteriormente referidos sobre *corpora* ficcionais, de que existem mais ocorrências de “lá” do que de “cá”¹⁰⁹.

Os objetivos deste trabalho são os seguintes: 1. Analisar a polifuncionalidade de “lá” e “cá” no *corpus* oral referido; 2. Mostrar que há um *continuum* de valores que vai da deixis a valores modais e pragmáticos específicos; 3. Determinar os usos das unidades em causa enquanto atenuadores.

2. Quadro teórico

Tendo por base uma conceção enunciativo-pragmática do funcionamento destas unidades, recolhidas num *corpus* de ocorrências autênticas, iremos procurar, sobretudo, o respetivo valor pragmático, no âmbito dos estudos sobre atenuação linguística. Partimos, para a pesquisa, da conceção teórica de Briz, que escreve o seguinte, a propósito do conceito em causa:

A atenuação linguística relaciona-se sempre com a eficácia e com a atividade argumentativa [...] *é uma atividade argumentativa (retórica) e estratégica de minimização da força ilocutória e do papel dos participantes na enunciação*, para conseguir chegar-se com sucesso à meta prevista e que é usada em contextos situacionais, com menor carácter imediato ou que requerem ou se deseja menos imediatez comunicativa. (BRIZ, 2013, p. 283 e 284, *itálico nosso*)

Esta teoria convoca a questão mais geral da competência comunicativo-pragmática que os falantes devem possuir, se querem que os seus discursos consigam atingir os objetivos propostos. A atenuação serve-se “de diferentes recursos verbais” (BRIZ, 2013, p. 286), sendo as partículas em análise, no caso do Português Europeu, instrumentos usados quer para atenuar quer, em menor número de ocorrências, para reforçar a força ilocutória de um determinado ato, seja ele diretivo, assertivo ou expressivo. E neste jogo de atenuação e reforço, “cá” e “lá” apresentam algumas diferenças que devem também ser analisadas.

Como Cuniță (2003) mostrou, referindo o francês, não se pode limitar o estudo destas unidades ao seu carácter adverbial de lugar, porque o espaço do “eu”,

¹⁰⁹ Uma análise quantitativa ficará para outro momento desta investigação.

ce point de repère, indispensable à la localisation de l'événement énonciation, n'est pas un espace vide, extérieur à toute présence humaine ou même à toute existence humaine. Bien au contraire il s'agit, à chaque fois, d'un espace occupé – physiquement parlant – par celui qui produit l'énoncé, respectivement par son interlocuteur, ou bien un espace regardé – physiquement ou mentalement – par le premier. À travers la dimension spatiale spécifique ci-dessus, il est donc question toujours des participants à l'acte de communication, du locuteur et de l'allocutaire. (CUNIȚĂ, 2003, p. 70).

É por os participantes na situação de interlocução estarem presentes na materialidade e na construção linguística do respetivo discurso que é tão fácil passar de uma dimensão estritamente adverbial para outras de caráter modal.

3. “Lá” e “cá”, formas e usos.

Além das formas simples de “cá” e “lá”, existem algumas fórmulas idiomáticas mais complexas, com graus diferentes de cristalização (cf. TEIXEIRA, 2011), de que essas partículas fazem parte. Vale a pena passá-las em revista, dado que são muito frequentes no *corpus* analisado e, nelas, o valor das unidades em estudo se afasta, significativamente, do valor adverbial de lugar. Vejamos, pois, os seguintes exemplos¹¹⁰.

(1) **Lá está**: “E: • • Hum hum. • • • Espera aí/ mas **lá está**, só vês desvantagens, • • mas ainda assim és a favor. Hum. Isso não é um bocado um paradoxo?”

(2) **Vá lá ver/ vamos lá ver**: “I: • • • ((incompreensível)) • • **Vá lá ver**, pronto. Alargou, não é?”/

E: Que ((hesitação)) que canais gosta mais de ver?

I: • • • Ora, **vamos lá ver**, que canais. Ve/ vejo os canais normalmente para ver para ver ((hesitação))

¹¹⁰ Convenções de transcrição: foram usados sinais de pontuação com os valores estabelecidos pelas regras de escrita (., ?, !, :); sobreposição de falas: (aaa); sinais paraverbais: ((aaa)); excertos incompreensíveis ((aaa)); interrupção (aaa/) discurso direto (: -) pausa longa (• • •), pausa breve (• •) entrevistadora (E:); entrevistado (I:). Os itálicos e negritos assinalam excertos em análise.

(3) **Vê lá:** “E vê lá que a Blair era era mesmo conhecida como a rainha • • da escola.”

(4) **Vá lá:** “I: passado uma hora ou duas, portanto, é assim mais dois ou três autocarros, não... • • Mesmo muito poucos. • • Mas esse da estação sei que agora anda até às onze.

E: • • **Vá lá.**

I: É porque agora prolongaram.”

(5) **Espera lá:** “I: • • Tem alguma coisa para mudar isso. Eles não mudam nada. É sempre/ o que eles querem é encher o cu para eles e foder os outros.

E: ((risos))

I: • • **Espera lá** que já almoçaste. ((risos))”

(6) **Lá vai:** “As pessoas quando for a fazer a circulação numa numa estrada de uma ponta a outra • • ((hesitação)) só em portagens • • e gasolina **lá vai** o lucro, • • não é?”

(7) **lá vai:** “((risos)) • • • **Já lá vão** quarenta anos.”

(8) **para lá:** “• • E • • chegou ali: • • - Olhe, eu quero este jornal, quero aquele e tal. • • E • • e utilizou **para lá** uns palavrões, • • pagou e foi-se embora.”

(9) **Não vamos lá:** “• • eu expus o meu problema, disse: - Isto assim **não vamos lá.**

Nos exemplos (10) e (11), a partícula “lá” altera o valor de verdade da proposição dado que “sei lá” e “quero lá saber”, significam, literalmente, “não sei”, e “não quero saber”. A este valor está, contudo, agregado um outro. “Sei lá” é uma estrutura de negação, que ocorre em enunciados de registo informal e marca um afastamento, de natureza axiológico, entre o locutor e o objeto do seu dizer.

(10) **Sei lá:** I: • • Primeiro, ajudava a minha mãe. E depois, **sei lá.** • • Passava uma boa vida. • • Não sei”

(11) **Quero lá saber:** “• • - Ei, não vou que vergonha. Mas depois: - Ó, sou caloiira. **Quero lá saber.** • • • Tipo • • na boa.”

(12) **(por) dá cá aquela palha:** “•• o português vernáculo, as pessoas ••• **dá cá aquela palha** eram palavrões abaixo e acima. Mas faziam aquilo com uma certa naturalidade sem maldade, sem •• pronto, era forma de ser,”

A distância física que “lá” adverbial marca em relação ao locutor transforma-se em distância modalizada, com valor apreciativo, que encontramos também em (4) *vá lá* e (8) *para lá*. Em (6) e (7) *lá vai* [o lucro] e *já lá vão* [quarenta anos], o afastamento físico (espacial ou temporal) predomina, mas o afastamento linguístico, do locutor relativamente ao objeto do seu dizer, é uma vertente fundamental do sentido.

Em (1), na construção de um movimento argumentativo, *lá está* marca a pertinência do raciocínio argumentativo em curso; a mesma atividade de construção argumentativa está presente em (4) *vá lá!* que ativa implícitos com os quais o locutor pretende que o alocutário se identifique; em (9) *assim não vamos lá* introduz a contestação argumentativa. Já em (2), *vá lá ver / vamos lá ver* têm função de regulador interacional. Finalmente, em (12), *por dá cá aquela palha* apresenta um grau de cristalização que fez desaparecer quaisquer valores específicos de *cá*.

3.1. “Cá” e “lá”: enunciação e categorias deícticas

As unidades estudadas têm, num primeiro momento, um valor claro de adverbial de lugar, que consideramos básico, sendo, por excelência, parte da deixis espacial. Se tivermos em conta, sobretudo, esse valor locativo, “cá” marca a coincidência com o espaço do eu, o território psíquico do locutor, enquanto “lá” marca o espaço do outro, da terceira pessoa. Parece ser deste valor básico que derivam, depois, os outros que aqui analisamos, ligados quer à modalização quer a valores ilocutórios dos atos discursivos. Esta deixis espacial desloca-se, por vezes, como vimos, para usos temporais e até, com menor frequência, para funcionamentos anafóricos dentro da unidade texto.

Vejamos dois exemplos em que as partículas “lá” e “cá” têm claramente um valor adverbial de lugar:

(13) •• E depois •• uma senhora, •• lá está, pediu para ir **para lá** •• e estávamos três senhoras **lá** a trabalhar, •• eu/ mas era a mais antiga

(14) •• E entretanto ela ia estando em Nine, •• depois chamei-a **para cá** ••

Estas unidades, no entanto, podem assumir também um valor adverbial temporal, como nos exemplos abaixo. Com valor deítico temporal, “lá” marca um afastamento relativamente ao agora da enunciação, por vezes, como se disse, com

funcionamento textual anafórico, como em (15), em que “lá” retoma, anaforicamente, a expressão temporal “quase no final do ano”.

(15) I: • • só mesmo quase no final do ano é que começaram a conseguir falar com alguém, • • porque até **lá** ninguém lhes ligava nenhum, e só falam porque, pronto, ainda vão sendo bons alunos e ainda vão”

Em (16), “lá” acrescenta vagueza e imprecisão à informação temporal prestada, marcando, mais uma vez, o distanciamento face ao momento da enunciação:

(16) “I: Acho que só **lá** para finais de dois mil e treze.”

Inversamente, “cá” assume um valor temporal de aproximação ao momento da enunciação:

(17) : Agora daí para **cá** começou a haver aquela evolução de se • • beijarem nos bancos de jardim e quase/ • • e estar logo um por cima doutro lá mesmo nos bran/ nos bancos do jardim, é um

3.2. “Lá” e “cá”: *continuum* de valores

“Lá” estabelece uma distância entre o centro deíctico do Locutor e algo de que se fala; remete para o território da não pessoa, afastado do eu. Há uma distância (quase) física que nos permite considerar que esta unidade contribui para situar discursivamente aquilo de que se fala a meio caminho entre a deixis e a modalização.

(18) Toda a gente reclama. • • É verdade. • • • Às vezes, • • há gen/ ((hesitação)) já foram apanhados **lá na escola** • • que • • compravam comida enlatada • • • para nós.

(19) I: • • • Cuidam/ plantam milho, batatas, estamos/ agora estão a plantar as batatas • • e o cebolo. • • • Cuidam de **lá** dos campos • • e do do gado que o meu avô tem,

(20) E: • • • Miúdos do sexto?

I: • • • Têm **lá** irmãos no oitavo ou no nono. no oitavo ou no nono. Ao fim, eles convencem e eles **lá** vão • • atrás deles.

Nem sempre é possível determinar de modo inequívoco se estamos perante um comportamento de adverbial de lugar, se podemos já considerar o “lá” como marcador de distância, já não deíctico. A escola (18) e (20) e os campos (19) parecem ser lugares afastados, afetivamente, dos interesses do enunciador. Na última ocorrência do exemplo

(20), não estamos já, seguramente, dentro do campo da deixis: “e eles lá vão”, afastando-se do caminho que deveriam trilhar, afastando-se do que é a posição moral do “eu” locutor. Estamos, portanto, já do lado do distanciamento psíquico, no território da não-pessoa, do “eles”: “eles lá vão”. Mas, mais do que valores estanques, trata-se, nestes casos, de desiguais saliências de sentido, particularmente devedoras do contexto em que ocorrem.

Da distância física para a atenuação, “lá” faz, por conseguinte, um percurso que é um *continuum*. Movimentos idênticos sucedem com o “cá”, quase sempre de sentido inverso ao de “lá”, ou seja, “cá” marca a territorialidade do *eu* a “direccionalidade no sentido da pessoa do falante” (FRANCO, 1991, p. 221). Tal como “lá”, “cá” mostra a mesma passagem gradativa de usos deícticos a usos não deícticos. Atentemos nos seguintes exemplos:

(21) também conforme se era estes ou aqueles. Não queria **cá** dinheiro para estar... • • Dividia/ dividia-o todo dessa maneira.

(22) • • Digo assim: - Olha, • • quando ((hesitação)) for tudo para dentro, • • vós ponde-me isto depois eu • • **cá** vos agradeço. • • E elas é que prepararam o lanche todo.

(23) E eu não sabia nada de nada nada nada de hotel, mas eu eu eu **cá** me desenrasquei. Eles mandaram-me **lá** os fiscais,

3.3. Valores modais e ilocutórios de “cá” e “lá”

3.3.1. Valores modais

“Lá” é usado, frequentemente, para marcar um valor epistémico que poderemos considerar polifuncional. Por um lado, (a) o uso da partícula mitiga a validade do enunciado e evidencia a imprecisão, a não responsabilização do locutor relativamente ao conteúdo do que assere, como nos exemplos (24) e (25):

(24) I: • • E encontrou a gata assim no meio da estrada. Então o meu irmão • • sem medo, pegou na gata a sangrar por todos os lados, trouxe-a para casa e disse à minha mãe para tratar da gata. • • A minha mãe foi **lá** fazer os seus curativos tipo médica.

(25) Aqui até diziam que era da... Devia ter cavalaria. Não é? Do tempo **lá** dos padres. Não sei.

Por outro lado, (b) “lá” tem um valor epistémico de probabilidade, integrando aí um particular valor de expectativa, como no exemplo (26), onde poderíamos acrescentar algo do tipo “como é de prever”, ou “como é provável que aconteça”:

(26) I: ((risos)) • • A minha gravação não vai para mostrar aos professores de Física, pois não? É que senão estou perdida, **lá** se acabou **lá** se acabou a minha licenciatura. ((risos))

O valor de atenuação, sobretudo existente em “lá”, a atenuação do falante, referida em Briz (2013), é uma estratégia de autoproteção do falante. Para exemplificar este processo de construção da atenuação, retomamos o exemplo anterior, em que, e de acordo com as análises propostas em BRIZ (2013) e BRIZ & ALBELDA (2013), o elemento desencadeador é o ato de pergunta «A minha gravação não vai para mostrar aos professores de Física, pois não?», o elemento atenuado é o enunciado «É que senão estou perdida, **lá** se acabou **lá** se acabou a minha licenciatura. ((risos))» que integra o elemento atenuador “lá”. Vale referir que o mesmo enunciado pode acumular vários atenuadores, neste exemplo, há também um atenuador de natureza não verbal, os ((risos)).

Quanto a “cá”, pelo contrário, reforça normalmente a assertividade do enunciado, ao mostrar uma atitude epistémica de convicção e chega, por vezes, a funcionar como superlativador:

(27) Mas eu eu, para mim, cada pessoa tem... cada... Para mim, cada pessoa é o que tem de ser. Não... Isto não há **cá**: tu tens de ser assim porque porque é o que tem de ser. Não. Acho que não

O valor modal avaliativo de “lá” mostra, sobretudo, uma atitude avaliativa negativa (incorporada a estruturas negativas), como no exemplo seguinte:

(28) E: • • • Bem, é difícil chegar se calhar a todo os lados. O sinal não é **lá** grande espiga.

Como se vê no exemplo (28), “lá” marca uma atitude avaliativa negativa. Poder-se-ia parafrasear o enunciado por “não é assim grande espiga”, ou seja, o sinal não é bom e o “lá”, marca de afastamento em relação ao centro deíctico “eu”, marca de distância avaliativa, vai no mesmo sentido da apreciação negativa. O afastamento que “lá” pode veicular está ao serviço de uma avaliação negativa, que, no entanto, mitiga, reforçando o valor eufemístico do enunciado. Este uso está associado a estruturas sintáticas de negação.

Pelo contrário, “cá” marca sobretudo uma avaliação positiva. O locutor avalia positivamente o conteúdo do seu dizer. São opiniões próprias que pretende valorizar pelo uso de “cá”, que tem assim uma função de reforço positivo relativamente ao conteúdo enunciado:

(29) É uma cidade que eu gosto muito Guimarães não não não alinho **cá** em rivalidades, isso é só no futebol.

(30) mas a verdade é que, no tempo do Salazar, a economia funcionava porque era tudo direito, não havia **cá** • • • • ((hesitação)) coisas de ... meio meio...mal explicadas, não havia **cá** empresas com pessoas de tachos e coisas do género.

3.3.2. valores ilocutórios

A partícula “lá” funciona como atenuador de diferentes tipos de atos ilocutórios. É muito frequente nos diretivos, caso em que mitiga a força ilocutória, sobretudo nos diretivos mais impositivos, para conseguir a aceitação do alocutário. Há um envolvimento do locutor com o conteúdo do seu dizer que tem repercussões necessariamente na construção da relação interpessoal (é o procedimento retórico de *captatio benevolentiae*, ou, em termos da análise do discurso em interação, a construção de uma relação interpessoal próxima). O locutor pretende, assim, “prevenir possíveis danos à imagem ou, ainda, problemas causados pela intromissão ou invasão do território ou espaço do outro. É um modo de evitar tensões e conflitos (portanto, salvaguardar o locutor (“eu”) e o interlocutor (“tu”)).” (BRIZ, 2013, p. 287). Com este valor de envolvimento e busca da cumplicidade do locutor, “lá” ocorre sobretudo em diretivos e expressivos. De notar que a prosódia é fundamental, nestes casos, para se distinguir se o valor é atenuador ou de reforço. A atenuação está fortemente implicada na construção das relações interpessoais, promovendo uma proximidade (afetiva) e contribuindo para uma atitude linguística de maior cortesia. O locutor, ao pretender defender a face do interlocutor, atenuando ou mitigando atos ilocutórios de tipo variado, está a respeitar o Princípio da Cortesia (LEECH, 1983), criando condições propícias para que os seus atos discursivos sejam felizes:

(31) E: Eu não sei fazer sopa.

I: Não sabe?

E: Não.

I: Sabe sabe.

E: Não sei nada.

I: Não?

E: **Diga-me lá.**

I: Oh, não me diga isso.

E: **Diga-me lá.**

I: Não me/ não/ nem quero ouvir.

(32) I: Ai, mas isso tenho que fazer com a minha mãe, que eu as natas não não sou muito bom. É só mais cozinhar o bacalhau.

E: • • Sim, mas então **diz lá** o que é que, o que é que tu fazes.

As ocorrências de “lá” são também muito frequentes em atos expressivos::

(33) I: E os resultados está-se a ver. • • • **Desculpe lá**, eu não sei se...
((hesitação))

E: Não não não. Não peça desculpa. Não, eu gosto de ouvir estas coisas, gosto de...

Os atos assertivos estão estreitamente relacionados com a modalidade epistémica, referida no ponto anterior. No exemplo (26) acima apresentado : ((risos)) •
• A minha gravação não vai para mostrar aos professores de Física, pois não? É que senão estou perdida, **lá** se acabou **lá** se acabou a minha licenciatura. ((risos)), “lá” mitiga a imposição gerada pela assertividade, associada a um valor epistémico (hipotético), contribui para uma estratégia de autoproteção. A integração num ato de justificação acentua essa função mitigadora.

Como Briz afirma, relacionando modalização da asserção, autoproteção e capacidade argumentativa

[...] debilita-se ou minora-se a força argumentativa com relação à verdade ou à certeza do enunciado, ao grau de conhecimento ou ao compromisso do falante. Seguramente tudo é disfarçado. Expressão de dúvida, de possibilidade, de incerteza são táticas que subtraem responsabilidade, que previnem ou que reparam, são escudos autoprotetores quando não também protetores do outro.” (BRIZ, 2013: 290)

Pelo contrário, mas obedecendo à lógica que subjaz ao funcionamento pragmático-discursivo das unidades linguísticas “cá” e “lá”, nas ocorrências de “cá” em atos diretivos a partícula usa-se como intensificador (ligado a uma atitude epistémica de convicção), como no exemplo seguinte:

(34) • • • E eu assim: - Ora mostra a carta, deixa **cá** ver a carta. • • • - E também tenho aqui a fotografia dela. - Então deixa ver.

De modo homólogo, nos atos assertivos, “cá” funciona como intensificador, marcando uma maior convicção do Locutor relativamente à asserção realizada.

(35) I: também se fosse preciso, • • também, também mandava **cá** um bocado.
• • • E sem nunca • • ultrapá/ ultrapassar o meu • • o meu sócio. • • • E ... • •
Mas eu notava isso, que • • em Guimarães as pessoas são muito mais unidas.

4. Conclusões

Esta aproximação às partículas “cá” e “lá” situa-se dentro de uma perspectiva enunciativo-pragmática, “tendo em conta as noções de estratégia, atividade retórica, atividade social, cortesia, minoração, distanciamento linguístico (e aproximação social), debilitação argumentativa, táticas de relativização, contextos com menor carácter imediato (existentes ou construídos no decorrer do contacto social).”, tal como refere BRIZ (2013, p. 285).

Embora apresentados e descritos segundo valores inversos de afastamento e aproximação, “lá” e “cá” têm na verdade valores gradativos que aproximam as duas partículas. De facto, em (36) e (37) *deixe lá ver* / *deixa cá ver* parecem situar-se numa relação de sinonímia

(36) E: Qual foi a última viagem que fez? A última.

I: • • • A última? • • **Deixe lá ver.** • • • O último foi fui fui às ilhas,

(37) I: • • • E eu assim: - Ora mostra a carta, deixa **cá** ver a carta. • • • - E também tenho aqui a fotografia dela.

Mas os usos e valores de “cá” e “lá” são dependentes do contexto imediato em que ocorrem. Nestes dois excertos, é de notar a coocorrência de outras marcas de distanciamento físico (formas de pretérito perfeito em (36)) ou de aproximação/coincidência com o momento da enunciação (formas de presente e o deítico espacial *aqui* em (37)). A não coincidência nestes usos cria outros efeitos de sentido como no exemplo (21) acima apresentado: “E eu não sabia nada de nada nada nada de hotel, mas eu eu eu **cá** me desenrasquei. Eles mandaram-me **lá** os fiscais”, em que o locutor introduz, com *cá*, uma dissonância que focaliza, numa avaliação positiva, a sua reação face ao acontecimento relatado.

Para esta investigação, inserida num projeto mais vasto sobre atenuação¹¹¹, interessou-nos privilegiar, nesta fase, o valor de “lá” enquanto mecanismo de relativização ou indeterminação do que se expressa, isto é, de atenuador de diferentes tipos de atos de fala: diretivos, expressivos, assertivos. No caso em apreço, portanto, importa-nos “lá” como atenuador que faz parte de outro elemento, isto é, constitui um modificador atenuador de um ato (cf. Briz, 2013: 302).

Sintetizamos deste modo os usos de lá:

LÁ	VALORES			
	deítico	espaço		
		tempo		
	atenuador	atenuação do falante	atos assertivos	Modalização epistémica
				Modalização avaliativa
		atenuação do falante - ouvinte	atos diretivos	
			atos expressivos	

REFERÊNCIAS

- BRIZ, Antonio. “A atenuação e os atenuadores: estratégias e táticas”, in *Linha d’Água*, n. 26 (2), 2013, pp. 281-314.
- _____. *Español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Madrid: Ariel Lingüística, 2009.
- BRIZ, Antonio & ALBELDA, Marta. “Una propuesta teórica y metodológica para el análisis de la atenuación lingüística en español y portugués. La base de un proyecto en común (ES.POR.ATENUACIÓN)”. *ONOMÁZEIN* 28, Revista semestral de lingüística, filología y traducción (diciembre de 2013), Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 288-319.

¹¹¹ Trata-se do projeto Es.Por.Atenuación, coordenado por Antonio Briz (Universidade de Valência) envolvendo vários países e universidades e visando confrontar a atenuação em diferentes variedades do português e do castelhano.

CUNITA, Alexandra. “De la dimension spatiale à la dimension temporelle: les adverbes *ici* et *là*” in Janeta DRAGHISCESCU (ed.) *Dix Ans de SDU*, Craiova: Editura Universitaria, 2003, p. 70-83

DUARTE, Isabel Margarida. «La dimension modale de *cá* et *lá* en portugais», in *Studii ş i Cercetări Lingvistice*, vol. LX, Bucureşti: Editura Academia Română, 2010, pp. 179-195.

FRANCO, Antonio Capataz. *Descrição linguística das partículas modais no português e no alemão*. Coimbra: Coimbra Editora, 1991.

LEECH, Geoffrey. *Principles of Pragmatics*, London- New-York: Longman, 1983.

MARQUES, Maria Aldina. “Particularidades da deixis temporal em interações verbais orais do Português”, *Colóquio Internacional Tempo, Espaço e identidade na cultura portuguesa: 40 anos de estudos lusófonos na Roménia: Desafios e perspectivas*, Universidade de Bucareste, 11-12 de abril 2014.

PEREIRA, Mário. *Aspectos semânticos e pragmáticos de aqui, aí, ali, “cá” e “lá” em português europeu*. Porto: Faculdade de Letras (dissertação de mestrado), 2009.

RAPOSO, Eduardo Paiva et al. *Gramática do Português*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

TEIXEIRA, Ana Cláudia, «Micro-construções e gramaticalização: uma análise a partir de *vá lá* e *vamos lá*», *Rev. Let. & Let. Uberlândia-MG* v.27 n.1 p.163-178 jan./jun, , 2010, pp.163-178.

SEMIÓTICA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

"ENDECHAS A BARBARA ESCRAVA" DE CAMÕES: DO JOGO AMOROSO À BOA DISTÂNCIA - CONSTRUÇÃO DO PERCURSO SEMIÓTICO DO SUJEITO

JOSÉ MANUEL DA COSTA ESTEVES
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
CRILUS -UR 369 Etudes Romanes
jose.costaesteves@wanadoo.fr

Luis de Camões, no seu poema “Endechas a Bárbara Escrava”, a partir da rede engenhosamente tecida pelo jogo amoroso, subverte a relação entre o Sujeito e o Objeto, assim como a norma social que impõe a distância. Segundo Jean-Claude Coquet o actante sujeito pode ser descrito na realização do seu percurso semântico, sublinhando a instabilidade ou a estabilidade da morfologia actancial, descrevendo a passagem dos objetos e modalidades de um espaço para o outro, graças à modalidade do “meta-querer”, indispensável à assunção do sujeito. Tentaremos, nesta breve abordagem, dar conta do percurso semiótico do sujeito do poema camoniano "Endechas a Bárbara Escrava" que o leva a instaurar uma distância que, em última análise, postula a sua própria existência e a reconfigura.

1. Antes de entrarmos na análise do poema camoniano, vejamos sumariamente a posição de Jean-Claude Coquet, semiótico da Escola de Paris, sobre a noção de sujeito. A teoria greimasiana privilegia aquilo a que poderíamos designar como "o esquema narrativo", tentando delimitar invariantes discursivas de modo a explicitar a estrutura elementar de significação. Greimas centra-se na análise da forma do conteúdo, deixando de fora juízos sobre a veracidade do real contado, para abarcar a maneira como o *continuum* do real é organizado dentro de um determinado padrão cultural e a forma como uma cultura recorta na vida unidades de significação e as articula pertinentemente. Partindo da distinção entre o nível aparente, manifestação da estrutura linguística e o nível imanente, a estrutura lógica que organiza o discurso, a sua análise pretende desvendar essa estrutura lógica imanente e os percursos que permitem a sua passagem para a estrutura manifesta.

A presença do actante sujeito é condição necessária para a atualização de um predicado verbal ou não verbal, definindo-se sempre em função de uma relação com mais dois ou três termos. A relação binária estabelece-se entre um sujeito (S) e um objeto (O). Se o sujeito estiver subordinado a um terceiro actante, dotado de um poder, introduz-se a noção de dependência, trata-se do actante destinador (D) responsável por

aquilo que acontece. Nesta acepção o sujeito está mais perto do universo da relação ternária. Respeita as normas que lhe são impostas, subordinando-se-lhe, ao mesmo tempo que a modalidade do "dever" entra em jogo com a modalidade do "poder" do destinador conjugando-as com as modalidades do "saber" e do "querer". O actante sujeito não é mais do que o lugar de uma combinatória modal ; porém, o actante pode ser também descrito na realização do seu percurso semântico, sublinhando a instabilidade ou estabilidade da morfologia actancial, descrevendo a passagem do objeto e das modalidades de um espaço para o outro. Coquet chega assim, a partir dos postulados de Greimas, a uma semiótica do *continuum* capaz de dar conta de um determinado percurso de significação. Em *Le discours et son sujet* Coquet postula assim a existência de uma outra modalidade, a do "meta-querer" necessária à constituição do sujeito a qual, em termos gerais, não é mais do que a assunção por parte do sujeito da sua própria identidade, quer ela se realize de forma verbal ou não verbal. Se na língua tudo é predicação, também é afirmação da existência do sujeito. Ao mesmo tempo que diz, o enunciador dá o seu consentimento àquilo que diz apoiando-se num ato de enunciação prévio. É esta duplicidade que define o sujeito semiótico a partir da modalidade do "meta-querer", na medida em que opera uma bipartição entre a enunciação pressuposta e o enunciado. O actante sujeito será, assim, aquele que é caracterizado pela presença desta outra modalidade cuja matriz radica no discurso filosófico de Spinoza, Hegel e Descartes para quem o "querer" constituía o poder que funda a vida do espírito. O "meta-querer", que Jean-Claude Coquet faz corresponder à "vontade", seria assim uma constante de qualquer discurso, a faculdade que afirma a própria existência. O sujeito semiótico, colocado no interior do discurso, é susceptível de sofrer transformações que o levam a ocupar simultaneamente as posições opostas de sujeito e de não sujeito. A sociedade funda-se numa relação binária, pois o eu estabelece uma relação com o tu na qual para ser reconhecido basta afirmar um "sou eu". A passagem de uma identidade para outra supõe uma história, é necessário que o sujeito fixe um programa de ação para que deixe de estar disjunto do tu e que este reconheça o êxito do programa, a transformação tem de acontecer para que se dê o reconhecimento. E pelo "meta-querer", a modalidade pressuposta pelo actante sujeito, pela sua presença ou ausência, pela instauração de uma distância ou o seu apagamento que se pode instaurar ou rasurar a distância entre o sujeito e o objeto.

2. Consideremos agora o poema camoniano que nos propusemos analisar na perspectiva da construção do sujeito semiótico à luz da modalidade do "meta-querer" e

a função de reconhecimento, os postulados base em que assenta esta semiótica do *continuum* praticada por Jean-Claude Coquet.

TROVAS

*a ãa cativa com quem andava d'amores
na Índia, chamada Bárbara*

Aquela cativa,
que me tem cativo,
porque nela vivo
já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos
fosse mais formosa.

Nem no campo flores,
nem no céu estrelas,
me parecem belas
como os meus amores.
Rosto singular,
olhos sossegados, pretos e cansados,
mas não de matar.

Õa graça viva,
que neles mora,
para ser senhora
de quem é cativa.
Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
Leda mansidão
que o siso acompanha;
bem parece estranha,
mas *bárbara* não.

Presença serena
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.
Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva.

Nestas trovas ("Endechas" segundo a edição de 1595) dedicadas à escrava "com quem andava d'amores na Índia, chamada Bárbara" surge desde logo a subversão, que vai percorrer todo o poema, do modelo renascentista da beleza petrarquista, passando de uma zona de afastamento "aquela cativa" para, após uma zona de contacto, chegar no final a uma proximidade, configurada de forma espelhada, através do deíctico demonstrativo "esta é a cativa".

Para esta subversão do cânone da "botticelliana beleza", no dizer de Sophia de Mello Breyner Andresen, (ROCHA, 1981, p.33), o sujeito recorre às metáforas do jogo amoroso : aquele que é sujeito transforma-se pelo filtro mágico em objeto "cativa que me tem cativo", perdendo a sua liberdade e poder, para se submeter ao objeto " já não quer que viva" que, assim, põe em causa a sua existência como sujeito. Esta conjunção SO implica a sua anulação : " Não viver", equivale a morrer de amor, que por sua vez equivale a sofrer de amor, metáfora bem enraizada na lírica peninsular e ocidental e que o destinador conhece bem. Este nível de subversão introduz outra de carácter social que concede poderes à escrava, no fundo da pirâmide social, sem qualquer possibilidade de exercer o poder.

No entanto, apesar de aprisionado, o sujeito detém um saber que se configura num fazer discursivo, que obedece claramente a um programa narrativo, onde se insere a exemplaridade do caso individual, não longe do topos renascentista do saber da experiência feito, sublinhado pela dedicatória: o que vai cantar/contar é do domínio do vivido e, portanto, mais fácil de funcionar como reforço da persuasão. Assim, o sujeito propõe-se contar a história da cativa "que o tem cativo e já não quer que ele viva, instalando-se, provisoriamente, na temporalidade que implica o contar dos acontecimentos.

Esta dimensão narrativa introduz uma relação ternária com o destinador, pressuposto desde o início das endechas, a quem o eu se dirige. O destinador, que corresponde aqui ao leitor, caracteriza-se pelo exercício de um poder transcendente e irreversível, aquele que se pretende convencer, afinal, para o transformar, dado que é ele o responsável máximo por aquilo que acontece: ou seja, o seu modo de leitura e de interpretação modulados pela cultura ocidental, centrada em si mesma, que desconhece o "estranho" e o diferente, a experiência da alteridade.

Preso o destinador no suspense das malhas da história, o sujeito suspende o fio do tempo para engenhosamente estender a sua rede no espaço, de modo a tentar quebrar o muro que legitima o poder do destinador. Para isso recorre a uma lógica deôntica que advém do seu "dever-fazer" combinado com outras modalidades como o "saber-fazer" ou o "poder-fazer" consubstanciados no poema pelo uso da linguagem e topos do outro, sem entrar em ruptura com os seus códigos de leitura.

O objeto do canto, a mulher amada, é superlativada pela sua beleza " Eu nunca vi rosa...mais fermosa", pela suas qualidades psicológicas " olhos sossegados... Õa graça viva" e pela sua conduta social "leda mansidão/que o siso acompanha". Para a sua descrição o sujeito serve-se da linguagem e do gosto vigentes, decorrente do amor cortês, de modo a melhor executar a sua estratégia de aproximação, nem que para isso tenha de recorrer às metáforas estereotipadas. De mesma forma a riqueza da linguagem de cunho marcadamente lírico, contribui para a ambiguidade que se vai adensando, característica da espessura do signo poético, mas não em total ruptura com o universo do destinador graças ao uso de jogos de palavras : "cativa/cativo", "Porque nela vivo/ ja não quer que viva". Apenas no final da segunda estrofe é nomeada a primeira diferença que pode provocar o embate "olhos... pretos", de imediato atenuada pela adversativa " mas não de matar", através dos quais exerce o seu poder " para ser senhora de quem é cativa". Segue-se a referência aos cabelos pretos mais belos que os louros de Laura "Pretos os cabelos,/onde o povo vão/perde opinião/que os louros são belos". A revelação que pode causar maior impacto é deixada para a antepenúltima estrofe " Pretidão de amor", imediatamente compensada, no prato da balança, pela comparação em seu favor ao ser descrita como mais bela que a pura e branca neve.

Subrepticiamente o sujeito vai substituindo as cores que surgem na poesia lírica da época, o azul dos olhos, o dourado dos cabelos, o branco da pele, segundo o ideal de beleza petrarquista para impor a cor negra da mulher amada, deitando por terra não só normas sociais (o amor como elemento transformador que subverte e norma social e que faz triunfar a diferença), como códigos poéticos que reconfortam as certezas do destinador e o empurram para uma zona onde impera a novidade. Repare-se como há sempre a preocupação de atenuar a diferença, sem que haja no entanto concessões. Assim, o sujeito vai ainda inserir na sua argumentação, colocando-se no campo do destinador, o adjetivo "estranha" com a sua carga eventualmente negativa, para de imediato a anular "mas bárbora não". A duplicidade semântica de "estranha" reafirma e resume a diferença, a alteridade, mas aponta também para a estrangeira (uma mulher

oriental) ao mesmo tempo que afirma a sua urbanidade, ao jogar com o antropônimo "Bárbora" e a sua forma adjetival "mas bárbora não", a sua serenidade "que a tormenta amansa", em princípio contrária ao modelo civilizacional e o horizonte de expectativa do universo do destinador. Afirma-se uma diferença, mas uma diferença que funciona tanto na visão do amor como na sua vertente de código poético.

O ritmo e as sonoridades "Nem no campo flores/nem no céu estrelas", as rimas (interpoladas e emparelhadas), a redondilha menor, as repetições, aproximam este discurso do registro oral, conferindo-lhe não só vivacidade, clareza (que se opõe ao negro), como autenticidade que afasta o retrato traçado da beleza de Laura.

A argumentação do sujeito prolonga-se até ao final da descrição, agora que o espaço se encontra preenchido com o retrato de Bárbara : "nela **enfim** descansa/toda a minha pena". Construído o retrato, o poema termina, espelhando os quatro versos iniciais da primeira estrofe, num novo momento narrativo, mas transformando-o, característica inerente a toda a narrativa, apontando claramente para o destinador :

Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva.

A deixis espacial, dada pelo uso dos demonstrativos "aquela" e "esta", passando pela zona de contacto que constitui a descrição, contribui para espalhar a narrativa no espaço e afirmar o "meta-querer", segundo a formulação de Coquet, ou seja, a vontade do sujeito, que se concretiza mesmo na construção do poema e lhe reconfigura a sua própria identidade como sujeito criador ao erigir um novo ideal de beleza feminina que contraria o gosto da época. Os versos finais "e, pois nela vivo, /é força que viva" , são simultaneamente a pacífica aceitação da diferença e a sua submissão a essa nova ordem do amor, como a sua assunção como sujeito, capaz de modificar e deitar por terra, pelo trabalho da linguagem, o poder do destinador no momento da leitura e da execução do poema.

A descrição, a construção do retrato, ocupa 32 dos 40 versos que compõem o poema. Caminhando do geral para o particular, tentando abarcar a totalidade do cosmos (campo, terra, céu) no sentido de realçar a sua singularidade, o sujeito não abdica , porém, da sua subjetividade "que para meus olhos", que vai a par do exercício quase muscular do olhar que implica a leitura/contemplação do retrato pelo destinador. Aliás, a composição do retrato, antecedido pelos quatro versos que quase se repetem *ipsis*

verbis nos quatro finais, remete-nos para essa dimensão visual como se se tratasse de um verdadeiro quadro emoldurado e desenhado no espaço que se convida a contemplar.

O poema apresenta, assim, uma forte dimensão performativa, pelos jogos de linguagem e sonoridades, pelo investimento por parte do leitor da primeira pessoa que sempre implica o elemento lírico, mas também pela encenação - a estratégia concebida pelo sujeito em direção ao destinador. Dito de outro modo : "era uma vez aquela cativa mas para acreditarem no que vos conto o melhor é colocá-la *ante oculos* e agora olhai, vede : esta é a cativa", olhar que pode ser acompanhado pelo gesto de apontar, que sai do poema e que se dirige ao destinador. Com um único gesto materializa-se a "boa distância" entre o sujeito e o objeto, mas também entre o sujeito e o destinador, dotado agora de argumentos para que possa pôr em causa o seu poder, reconhecendo o papel de mediação do sujeito de modo a justificar a passagem do demonstrativo da terceira pessoa "aquela" para "esta". Se o poema se mantivesse no seu elemento lírico, o sujeito exprimiria apenas uma atitude contemplativa. Ora o retrato, que implica a descrição, está aqui ao serviço do ponto de vista do sujeito, um programa que foi executado de modo a reconfigurar a sua existência ameaçada. Se no início do poema o sujeito apenas constata a distância que o separa do objeto, o deíctico "esta", que comporta o aqui e agora, presentifica o objeto perante o destinador todas as vezes que este atualizar a leitura do poema, atravessando tempos, instaurando a relação de dependência que pressupõe a leitura entre o texto, nos seus múltiplos códigos, e os leitores, através do engendramento dos sentidos.

No seu percurso semiótico, a modalidade do "meta-querer" leva o sujeito a usar sabiamente as noções espaciais, através dos deícticos demonstrativos que implicam também uma componente gestual, produzindo elementos de significação, como também sobrepõe uma noção mais ampla do espaço geográfico, social e cultural , opondo um mundo ocidental a um mundo oriental, que ultrapassa as regras do jogo amoroso (cortês ou petrarquista) da poesia peninsular para instaurar, diferentes visões do amor ou do objeto amado e consequentemente diferentes visões do mundo. A proxémica é consubstanciada no jogo que vai do afastamento para o contacto que traz a proximidade do outro. O amor pelo outro, afetivo, cultural e social, parte de um desequilíbrio fundador, mas que, ora em *pas de deux*, ora no fio do arame, aposta nas relações de proximidade, na aventura humana de abertura e aceitação do outro diferente no conforto do nosso espaço. O texto, esse será sempre uma virtualidade, puzzle

infinito pela significação e, nesse sentido, um caminho a fazer e a refazer, mas sempre a partir da sua memória ativa e armadilhada capaz de despoletar os sentidos e de estilhaçar a ordem estabelecida.

Referências

CAMÕES, Luís. *Poesia Lírica de Camões*. Lisboa : Ulisses, 1988.

CARREIRA, Maria Helena. *Modalisation Linguistique en Situation d'Interlocution: Proxémique verbale et modalités en Portugais*. Louvain-Paris : Peeters, 1997.

COQUET, Jean-Claude. *Le discours et son sujet I*. Paris : Klincksieck, 1984.

GREIMAS, COURTÈS. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage*. Paris: Hachette, 1979.

ROCHA, Clara. *A Poesia Lírica de Camões: uma estética da sedução*. Lisboa: Cedernos do FAOJ, nº 12, 1981.

SARAIVA, António José. *Luís de Camões*. Mem-Martins: Publ. Europa-América, 1959.

DA SEMIÓTICA À MÍTICA: A LITERATURA COMO MEMÓRIA DISCURSIVA CULTURAL

Rebecca Soares Espínola
UFPB-
rebeccasespinola@gmail.com

1. Introdução

A Macro-Semiótica Natural define uma condição lógica natural de produção de sentido possibilitando a elaboração significativa da existência dos seres históricos através da linguagem. Desta elaboração resultam três dimensões estruturadas do universo existencial chamadas “mundos”: do *homem*, o *diante-de* e o *mundo*.

Segundo Da Silva,

“A lógica natural do *homem* estrutura o mundo subjetivo das motivações pessoais, incluindo aí as necessidades biológicas e culturais dos indivíduos; a lógica do *diante-de*, o mundo objetual do estado de coisas, incluindo o irracionalismo das forças da natureza, das formas de vida não humanas e do automatismo mecânico em geral, (...); a lógica do *mundo*, o mundo objetivo dos valores codificados, incluindo as relações interpessoais normatizadas.” (Da Silva, 2007, p.21-22).

De acordo com este autor é a articulação em conjunto destes três mundos que constitui a macro-estrutura semiótica totalizadora do universo de realidade, a qual ele denomina *imagem de mundo*. Esta imagem é construída sob a ação semiotizante unificadora da lógica de um desses mundos. Além disso, a Macro-Semiótica das Línguas Naturais estrutura esse sistema lógico e operacional ao mesmo tempo em que transforma a experiência humana em signos¹¹². E o homem sendo também um ser histórico, estará sempre submetido ao mundo objetivo dos valores codificados criado por ele mesmo e do qual ele depende para existir.

Da Silva define *imagens de mundo* como sendo “elaborações discursivas totalizadoras do universo humano-existencial, macro-estruturas semióticas hierarquizadas no seio das quais criaturas humanas realizam a experiência existencial de ser e estar no mundo”. (Da Silva, 2007, p.23) E é através das Retóricas que o homem estrutura essas *imagens de mundo* de maneira lógica. Existem três tipos de Retóricas: a Clássica, a Romântica e a Moderna. Cada uma delas semiotizaram as imagens históricas

¹¹² Existem princípios racionalizantes que determinam a natureza cognitiva de seus repertórios sógnicos denominadas razão subjetiva (mundo do *homem*), razão objetual (mundo *diante-de*) e razão objetiva (mundo do *mundo*).

de mundo em determinadas épocas. Para simplificar resumimos esses períodos em um quadro:

RETÓRICA CLÁSSICA	RETÓRICA ROMÂNTICA	RETÓRICA MODERNA
Antiguidade greco-romana	Idade Média	Modernismo (séc. XX)
Renascimento (séc. XVI)	Barroco (séc.XVIII)	Pós-Modernismo (final e virada XX)
Neoclassicismo (séc. XVIII)	Romantismo (séc.XIX)	
Realismo (séc.XIX)	Simbolismo/ Decadentismo (séc.XIX)	

A Retórica Clássica, centrada em valores tidos como absolutos e imutáveis foca a elaboração discursiva da imagem de mundo na expressão objetiva dos valores codificados criando imagens universalizantes pertencendo ao campo discursivo da lógica natural do *mundo*. A Retórica Romântica focaliza a elaboração da imagem de mundo na expressão subjetiva das motivações pessoais. São imagens interpretativas de mundo, fundadas em valores individuais e idealizados estando na instância discursiva da lógica natural *do homem*. Já a Retórica Moderna, por sua vez, elabora a imagem de mundo na expressão neutra do mundo objetual definindo imagens de mundo autodeterminadas, enraizadas na razão objetual fundadas na irracionalidade mecânica da causalidade factual. (DA SILVA, 2007, p.24)

Todas as atividades humanas, incluindo a criação artística, estão vinculadas às *imagens de mundo* de onde e de quando elas foram realizadas. Nessa perspectiva, analisaremos a repetição de algumas dessas *imagens* materializadas em experiências discursivas literárias, que chamaremos em seguida de míticas, devido a sua repetição no decorrer do tempo e da história. Para isto, escolhemos o *corpus* literário “*Les fantômes du Brésil*” escrito pelo autor africano do Benim Florent Couao-Zotti.

2. A literatura como semiótica

Para além destas constatações realizadas na primeira seção introdutória, gostaríamos de acrescentar que acreditamos que embora o mundo, e por consequência as culturas, sejam diversas entre si, e assim sendo produzem *imagens de mundo*

diferentes, existem temas discursivos, e por que não semióticos, que são universais os quais chamaremos mais adiante de míticos.

Nesta ótica, sustentamos que mesmo possuindo semiotizações discursivas e construções de mundo distintas, as culturas possuem um Macro-Discurso Universal que está refletido materialmente através dos mitos nas literaturas. Nosso interesse neste artigo é tentar vislumbrar ou até mesmo encontrar *sentidos* discursivos e talvez desvendar um *sentido* universal para que tais Macro-Discursos permaneçam sempre vivos na nossa sociedade humana como míticos.

Sobre *sentido* Pêcheux faz a seguinte colocação: “O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo” (...) mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio- histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas”. (PÊCHEUX apud FERNANDES, 2007, p.230).

Diante desta afirmação, reconhecemos a dificuldade em apreender um *sentido* para essa universalização do discurso, esse Macro-Discurso presente nas literaturas. Entretanto, tentaremos dialogar abrindo portas, se não janelas sobre um porque dessa universalização tendo como base a Semiótica, a Filosofia, a Retórica, a Análise do Discurso, a Crítica Literária e outros campos de conhecimento que se apresentarem como facilitadores dessa compreensão.

Para aprofundarmos a respeito do papel e do lugar da literatura nesta semiotização, que nós chamaríamos de universal, presente nas sociedades, escolhemos analisar os temas “amor proibido”, “morte” e “eternidade”. Para tal, observaremos o conceito de Semiótica Literária apresentado pelo professor Anazildo Vasconcelos da Silva, o qual nós citamos no início do presente artigo, em seu livro *História da Epopéia Brasileira (volume 1)* que diz o seguinte:

“A Semiótica Literária tem sido definida como uma semiótica conotativa que, construindo-se a partir de uma outra já constituída, tem os dois planos estruturais semiologicamente investidos, o da expressão pela semiótica sobre a qual se constrói, e o do conteúdo pelo seu próprio investimento lógico. A Semiótica Literária constrói-se sobre a Semiótica das Línguas Naturais, integrando, em seu plano de expressão, os planos de expressão e conteúdo dessa semiótica”. (Da Silva, 2007, p.25)

O autor explica que o significado (conteúdo) do signo linguístico torna-se significante (expressão) do significado literário, o que resulta em uma perda da capacidade da referência externa por parte do significado do signo linguístico que passa

agora para o significado do signo literário. Além disso, na Semiótica Literária estabelece-se uma “sincronia estrutural entre o universo do real histórico e o universo do real imaginário, vinculando-se a elaboração do referencial histórico com a elaboração do referencial simbólico”. (Da Silva, 2007, p.26)

A literatura aparece aqui como uma construção semiótica e discursiva que tem como base as Línguas Naturais.

3. A literatura como discurso

Antes de nós tentarmos relacionar esses dois temas entre si, faz-se necessário a compreensão da complexidade prévia que apresentam esses dois campos do conhecimento na nossa sociedade. Primeiramente, sobre a literatura Foucault explica que “a literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto (...) exterior (...) que desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “o que é literatura”. ”(FOUCAULT, 2007, p.232 apud FERNANDES).

A literatura nesse ponto de vista, a nosso ver, seria aquilo que não é dito, aquilo que fica entre as linhas do que está escrito, entre as linhas do próprio discurso literário, se assim podemos dizer, entre as linhas do que é semiotizado. E, portanto indefinível? Se a literatura é um espaço vazio de que seria preenchido esse vazio? A citação de Foucault nos sugere a literatura como algo não do campo do consciente, mas talvez do inconsciente.

Percebemos que o ser humano está sempre na busca da compreensão, da apreensão do que não é tangível se questionando sobre a natureza das coisas. E como Foucault sugere, ao nos depararmos com o intangível (o vazio representado por ele pela brancura essencial) voltamos à origem e nos questionamos novamente sobre a natureza da origem do problema. Aqui sendo representado pela literatura.

Ora, compreendemos que esta lógica de retorno se reflete não só na obra que analisaremos *Les Fantômes du Brésil*, mas em muitas outras que possuem os mesmos temas que citamos anteriormente entre os quais: “morte” e “eternidade”. Nas obras *Píramo e Tisbe* (Ovídio), *Le Roman de Tristan et Iseult* (Joseph Bédier), *Romeu e Julieta* (William Shakespeare) e *Les Fantômes du Brésil* (Florent Couao-Zotti) nos é sugerido um retorno à origem do problema “o que é a vida?” através da representação da vida após a morte como uma nova vida e, portanto a eternidade.

A vida sendo aqui nossa nova problemática a ser compreendida, seria como a literatura, seria algo incompreensivelmente cíclico no que se refere à busca de seu

sentido e que após a transformação de um *sentido* (vida se transforma em morte) voltamos a nos encontrar com o *sentido* de origem (morte é vida só que transformada=eterna).

Nesse sentido, Joseph Campbell em *A Jornada do Herói* sugere que esse processo é mítico o qual ele nomeia *mito do eterno retorno*. No exemplo que tomamos acima o mito se apresenta transvestido do significante “vida” e que apesar de ser semiotizado de outra forma através do significante “eternidade” ou ainda “morte” tem o mesmo significado de origem “vida”.

Deste modo, a literatura nos parece ser representada como um diálogo entre “cognoscível” (real, consciência) e incognoscível (irreal, inconsciência), diálogo este que aparece semiotizado nas obras como sendo infinito. O que seria esse espaço vazio, esse intangível aqui representado ao nosso entender pelo irreal, pela morte e também pela inconsciência seria um mistério, mistério este meditado e semiotizado de diversas formas nas culturas.

Nessa visão, a literatura seria um mistério? Segundo Foucault sim. A literatura seria um espelho em frente a outro espelho que estaria eternamente se questionando sobre o que é. Mas, e por trás deste espelho, quem está aí? (FERNANDES, 2007, p.232)

4. A literatura como sujeito

Consideremos agora que a literatura só é literatura por causa de um sujeito: o autor. A literatura, deste modo, seria ela mesma o sujeito discursivo refletido e ao mesmo tempo discurso materializado em obra. Para melhor entendimento, sugerimos a comparação da literatura com o espelho que sugere Foucault, a literatura se torna então esse espelho do homem dotado de uma parte consciente (os signos) e de uma parte inconsciente (uma semiose literária infinita).

Desta maneira, compreendendo que a literatura possui essa parte intangível intrínseca a ela, nos limitaremos à presente, em meditar sobre a discursividade, isto é, o tangível, do que chamaremos a partir de agora “sujeito literatura”.

Para Pêcheux o sujeito é um lugar determinado na estrutura social. Ele é social, histórico, ideológico e dotado de um inconsciente. (INDURSKY, 2000, p.70). Assim é a literatura, um *ser*, visto que ela não é apenas a materialidade “livro”, ela é um *ser* social, histórico, ideológico e possui um inconsciente, esse intangível o qual descrevemos anteriormente.

É nessa perspectiva que entendemos que a literatura produz enquanto sujeito sócio-histórico-ideológico e concreto ao mesmo tempo através do objeto “livro”, *representações* de si mesma, do autor e da sociedade em que ela foi concebida. E a Análise do Discurso vai focar o seu interesse nessas *representações* plurais presentes no discurso.

O sujeito literatura nos abre as portas para pensarmos, através dos conceitos da AD, como ele funciona no discurso. Ora, sabemos que para que ele seja sujeito existirá sempre o autor como um primeiro sujeito que antecede o sujeito literatura. E este sujeito literatura será como que um “sujeito espelho” do autor, como um reflexo não totalmente idêntico do autor, mas que “constituído de enunciados discursivos que representam um modo de relacionar-se com a ideologia vigente, [regula] o que *pode e deve ser dito*” (PÊCHEUX apud INDURSKY).

Mas, podemos nos questionar ainda mais a respeito da colocação do sujeito literatura como regulador do que pode e deve ser dito se considerarmos que a literatura em geral trás muito mais ficção do que realidade. Entretanto, o que gostaríamos de evidenciar aqui é que a literatura enquanto sujeito e enquanto materialidade aprisiona, em uma determinada época, aquilo que pôde e foi dito sobre um determinado assunto na medida em que ele foi materializado, registrado, pois o que não pôde ser dito, não foi dito, visto que não foi registrado e se perdeu no tempo. Como uma fotografia que não foi tirada.

Pêcheux explica que é através das formações discursivas que os sujeitos representam por meio da linguagem as formações ideológicas que lhes correspondem e que para nós, portanto, constituem também uma memória social, seja ela “fictícia”¹¹³, mais relacionada ao inconsciente, seja ela mais real voltada para o consciente. Assim entendemos o sujeito literatura: esse registro discursivo de um *ser* que foi concebido em um meio social e ideológico e que se faz memória sócio-ideológico-histórica através do tempo.

5. A literatura como memória

Pensar em mito e em mitificação discursiva ou que sejam a mitificação de personagens ou de algum acontecimento nos remete à memória. E memória, por sua vez, nos remete ao esquecimento. Certamente, ao se enraizar em nossa memória, seja ela individual ou coletiva, um acontecimento discursivo nós nos esquecemos de outros.

¹¹³ Não acreditamos que exista de fato a ficção. Defendemos que a ficção é uma parte do real, pois está sendo semiotizado.

Segundo Gregolin “alguns acontecimentos discursivos retornam constantemente pois estão instalados com muita força na memória cultural: esse insistente retorno opera a canonização (...)” (GREGOLIN, 2011,p.90)

Considerando este processo de canonização descrito por Gregolin enxergamos uma grande semelhança no processo de mitificação de um discurso literário. Ora, é preciso diferenciar o discurso literário da obra em si como materialidade “livro”. Em nosso trabalho, insistimos, nos interessamos nos discursos que permanecem em nossas literaturas como sendo universais refletidos em temas e/ou acontecimentos discursivos como, por exemplo, “o amor proibido”, “a morte” e a “eternidade”.

Ademais, além de observarmos uma clara relação entre passado, esquecimento e memória, também existe um diálogo com o futuro e é nesse diálogo, a nosso ver, que se constroem os mitos frutos dos discursos míticos. Sobre esta dialógica entre memória, esquecimento e futuro, Gregolin sublinha a importância em pensarmos o agenciamento da materialidade discursiva como instaurador de uma ordem do olhar e construtor do acontecimento para o futuro. (GREGOLIN, 2011, p.92)

E sobre essa materialidade, Pêcheux em *Materialités Discursives*, citado por Zoppi-Fontana (2011, p.165-166), explica que “a palavra materialidade estaria associada à palavra discurso e entendida, ao mesmo tempo, como, por um lado, as práticas discursivas que produzem efeitos sobre o real da história, o que nós consideramos o retorno do discursivo como forma material...” e “...por outro lado, se há materialidades discursivas é porque os discursos estão pegos na materialidade histórica: há efeitos de determinação da estrutura histórica sobre o discursivo”.

Nessa perspectiva, sustentamos que os discursos se tornam míticos por eles estarem inseridos nessa ordem do olhar que direciona o acontecimento para o futuro de maneira infinita. Assim aconteceu com o mito do amor proibido materializado na literatura grega através do acontecimento discursivo *Píramo e Tisbe* de Ovídio, citado anteriormente, que instaurou uma ordem do olhar na sociedade sendo memorizado culturalmente pelos sujeitos culturais e em seguida sendo reproduzidos pelas sociedades futuras o tornando mítico. Do mesmo modo aconteceu com o mito da morte por amor que enraizado e memorizado, produziu frutos literários na contemporaneidade através, por exemplo, da obra *Les fantômes du Brésil* de Florent Couao-Zotti.

6.Analisando a obra «Les fantômes du Brésil » de Florent Couao -Zotti

Segundo Denis de Rougemont (2003) a literatura influencia completamente os sentimentos das pessoas e justifica as suas práticas perante a sociedade. Isto se dá

devido à imitação das criações literárias por parte dos seres humanos seja qual for a sua classe social. À respeito disto ele faz as seguintes colocações:

“Os sentimentos que a elite experimenta, e também a massa, por imitação, são criações literárias, na medida em que certa retórica é a condição suficiente de sua *confissão* e, portanto, de sua tomada de consciência. Na falta dessa retórica, tais sentimentos certamente existiriam, mas de uma forma acidental, não-reconhecida, a título de extravagâncias inconfessáveis, como se fossem contrabando”.(ROUGEMONT, 2003, p.240)

Ele ainda complementa a ideia relatando que a publicação de Werther gerou uma onda de suicídios e que a corte francesa foi influenciada por Rousseau a beber leite.

Mas, não é por acaso que resgatamos os temas “amor proibido”, “morte” e “eternidade” para a nossa análise, pois assim como o beber leite, e o suicídio eles são representações de ritos que nos remetem à origem dos tempos, isto é, como diz Mircea Eliade: *in illo tempore*.

Em *O Sagrado e o Profano* (2011a, p.89) Eliade explica que “o homem só se torna verdadeiro homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, imitando os deuses” e que “a recordação reatualizada por ritos (...) desempenha um papel decisivo: o homem deve evitar cuidadosamente esquecer o que se passou *in illo tempore*.”(2011a, p.90) É nesse sentido que a literatura é semiotizada como memória, como discurso e também como sujeito mítico, ela tem a função de garantir a memória do que se passou na origem dos tempos.

Eliade ainda aponta que é responsabilidade humana ao repetir e reatualizar os mitos, pois também existem mitos trágicos, como por exemplo, “*in illo tempore*, o deus havia espancado o monstro marinho e esquartejado seu corpo a fim de criar o Cosmos” e “o homem repete o sacrifício – às vezes com vítimas humanas- quando deve construir uma aldeia, um templo ou simplesmente uma casa”. (ELIADE, 2011a, p 89) Portanto, o maior desafio da literatura e dos seres humanos em reatualizarem os ritos e mitos cosmogônicos é de garantir a consciência e a memória deste tempo de origem dando um verdadeiro sentido à existência humana.

Sobre esse sentido, Eliade explica em *Mito e Realidade* (2011b) o que os mitos narram efetivamente:

“Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje- um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras.” (ELIADE, 2011b, p.16)

Na obra *“Les fantômes du Brésil”* nós temos a reatualização do mito da criação em diversos acontecimentos, como por exemplo, a origem da sexualidade humana. Nesta perspectiva, ela é semiotizada na obra, através da personagem Anna-Maria que perde a sua virgindade com um homem pertencente a uma tribo diferente e que não é aceito pela família dela, perdendo assim a sua dignidade e a sua honra (segundo a obra).

Ora, esse acontecimento nos remete por um lado ao acontecimento simbólico representado na Bíblia pelo fruto comido por Adão e Eva os fazendo perder a condição de seres imortais e adquirindo a mortalidade através da sexualidade. Neste sentido, a sexualidade seria uma reatualização deste rito de morte, mas também de renascimento, dessa passagem humana da imortalidade para a mortalidade, ou seja, a criação humana tal como somos hoje.

Para simplificar criamos o seguinte esquema:



Esse esquema nos sugere que ao perdermos o sentido de uma criação, ao morrermos para uma criação, no caso a morte aqui é semiotizada pela vida assexuada, nós retornamos à origem da criação, ou seja, renascemos, recomeçamos uma nova vida. Portanto a vida se faz eterna, nunca tem fim. Sobre este tempo cíclico Eliade (2011b) explica que este é um ritual de cura onde *“a vida não pode ser reparada, mas somente recriada pela repetição simbólica da cosmogonia”*(p.74) (grifo do autor). Para o autor, a cosmogonia é o modelo exemplar de toda a criação.

Mas, e o que representaria esse “amor proibido” tão representado e reatualizado nas culturas? Pensamos que esse amor pode ser a representação significativa (semiótica literária) dos significados do mito da cosmogonia: a sexualidade, a condição humana e também o (re)nascimento. Portanto, os significantes literários “amor proibido”, “morte”

e “eternidade” representariam essa mesma imagem de mundo, essa mesma experiência existencial de retorno à origem da criação: o nascimento, a origem.

7. Conclusões

Através do nosso mergulho literário e semiótico, com as contribuições importantes da AD, observamos a complexidade e a simplicidade mútua da origem da vida, da origem das coisas, das palavras: a criação. Pensar a relação entre a Semiótica, a Literatura, a Mítica e a AD é um grande desafio na medida em que os campos se entrelaçam e, como nos ensina o mito cosmogônico, toda criação tem um tempo de vida, morrendo e se transformando em outra criação. Assim entendemos a experiência criativa deste artigo onde aprendemos a fazer algumas relações até onde nos foram permitidas, encontrando também essa morte simbólica, dando espaço para novas relações florescerem.

Definir a literatura como semiótica, como discurso, como sujeito e como memória mítica nos abriu um vasto caminho para aprofundarmos sobre as construções míticas em nossa sociedade além de renovar o papel da literatura enquanto transmissão cultural e garantia da nossa existência enquanto seres humanos, pois sem memória não há registro e sem registro não há futuro. Portanto, o *ser* literatura indefinível por Foucault, estaria começando a se tornar definível através da mítica?

8. REFERÊNCIAS

- BÉDIER, Joseph. *Le Roman de Tristan et Iseult*. Gallimard, 2009.
- COUAO-ZOTTI, Florent. *Les fantômes du Brésil*. Paris: UBU éditions, 2006.
- DA SILVA, Anazildo; RAMALHO, Christina. *História da Epopéia Brasileira: Teoria, Crítica e Percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2011 a.
- _____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011 b.
- FERNANDES, Cleudemar. *Literatura: forma e efeitos de sentido* in *Análise do Discurso no Brasil*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Análise do Discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas* in *Discurso, Semiologia e História*. São Carlos: Claraluz, 2011.
- INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *A fragmentação do sujeito em Análise do Discurso* in *Discurso, Memória e Identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- ROUGEMONT, Denis. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. *Imagens do Invisível* in Discurso, Semiologia e História. São Carlos: Claraluz, 2011.

VAU DA SARAPALHA – A PERFORMANCE DA CIRCULARIDADE

Ana Maria Nunes
UFPB
aninhacolombina@gmail.com

Apresentação

O presente artigo constitui-se como um estudo acerca da performance dentro do espetáculo *Vau da Sarapalha*, encenação realizada pelo Piollin Grupo de Teatro, da cidade de João Pessoa. Dentro dos diversos aspectos performáticos do espetáculo *Vau da Sarapalha*, observou-se a presença da circularidade nas ações dos personagens e nos objetos usados em cena e os diversos significados advindos dela. Para tanto, adotou-se como aporte teórico as contribuições da Semiótica da Cultura e a abordagem sobre performance de Paul Zumthor (2007). O funcionamento do código teatral foi observado como um catalisador que envolve vários sistemas de signos que formam um texto performático. Para tanto, utilizou-se uma gravação em vídeo que registra uma das apresentações do espetáculo, realizada pelo Piollin Grupo de Teatro, no Teatro Jorge Amado, em Salvador (BA), no ano de 1997.

O espetáculo *Vau da Sarapalha* é um sistema de signos estruturados pelo código da linguagem teatral. Alguns dos elementos que compõe esses sistemas são: personagens, diálogos, elementos visuais, utilização do tempo e do espaço. Os elementos que constituem tal sistema são organizados de maneira que cada unidade se relaciona com o todo de forma heterogênea. Esta pesquisa observa alguns dos diversos sistemas de signos presentes em *Vau da Sarapalha*, como os movimentos dos atores, o cenário e os adereços. Não interessam os ensaios e os meios que fizeram com que o espetáculo se constituísse. Importa o material significativo apresentado em cena e a sua articulação no espetáculo escolhido e exposto em uma única apresentação registrada em vídeo. É preciso que se reconheça que o poder de articulação dos signos é vasto; portanto, escolhe-se uma única apresentação da encenação do espetáculo, justamente pela certeza dessa vastidão. O teatro só acontece diante do público, sem que o artista se afaste de sua arte. Artistas e público são sempre renováveis e, por isto, a arte teatral é constantemente renovada ao longo do tempo e em espaços diversificados. Sobre este ponto, afirma Übersfeld:

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, produção literária e representação concreta; arte, a um só

tempo, eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma); a arte da representação é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único, como queria Antonin Artaud em *O Teatro e o Duplo*. A arte do hoje, representação e amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando. (Übersfeld, 2005, p. 01)

Vau da Sarapalha é um espetáculo teatral baseado no conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, tendo sua adaptação e direção realizada por Luiz Carlos Vasconcelos. A peça está ambientada em um lugarejo atingido pela malária, doença que praticamente despovoou o lugar. A ação está centrada entre o primo Argemiro (interpretado por Nanego Lira) e o primo Ribeiro (interpretado por Everaldo Pontes). Ambos sofrem de malária e esperam, lado a lado, a chegada da morte. Como personagem coadjuvante aparece Ceição (interpretada por Soia Lira), sempre murmurando sons incompreensíveis, mas que ganham significações de acordo com a entonação da atriz. Primo Argemiro tem uma paixão secreta por Luísa, mulher do primo Ribeiro. Luísa, por sua vez, fugiu com um boiadeiro. O sentimento que Argemiro nutre por Luísa é revelado a Ribeiro apenas ao final do espetáculo, quando o marido abandonado começa a agonizar. Ao lado dos dois primos, aparece o cachorro Jiló (interpretado por Servílio de Holanda), que, ao final, desatinado, vendo Argemiro indo embora, não sabe se deve segui-lo ou se deve permanecer na fazenda, pois, após tantos anos convivendo com os dois primos, não sabe mais a qual dos dois deve ser fiel. Aparece, ainda, o personagem do Capeta (interpretado por Escurinho), que, separado dos outros atores, faz a ambientação sonora do espetáculo com objetos.

São três os sistemas nos quais se traduz *Vau da sarapalha*: um conto, um texto dramático e um espetáculo teatral. O primeiro foi escrito por Guimarães Rosa e integra a obra *Sagarana*. O segundo foi escrito por Luiz Carlos Vasconcelos, que também é diretor do espetáculo teatral em questão. E o terceiro é uma produção cênica do Grupo Piollin.

Dentre esses três sistemas, enfoca-se, nesse estudo, a encenação *Vau da Sarapalha*, observando-a sob o prisma das teorias da Semiótica da Cultura e do conceito de performance trazido por Zumthor. No próximo tópico, aborda-se brevemente esse aporte teórico utilizado para ancorar o presente estudo.

1. Breves apontamentos teóricos

A Semiótica é a ciência geral dos signos e da semiose. Ela estuda os fenômenos culturais, compreendendo-os como sistemas de signos. A Semiótica é uma ciência mais abrangente do que a Linguística, pois enquanto esta última se restringe ao estudo dos signos da linguagem verbal, a primeira tem como objeto de estudo qualquer sistema de signos verbais ou não verbais, tais como: moda, fotografia, artes visuais, culinária, religião, mito, música, cinema, teatro, etc.

Esta investigação adota como abordagem teórica os princípios gerais dos estudos semióticos russos, também denominados de “Semiótica da Cultura”, observando seus conceitos centrais, tomados como instrumentos para a compreensão dos diversos sistemas de signos presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*.

O conhecimento a respeito do núcleo teórico e conceitual da Semiótica da Cultura é essencial para o estudo do espetáculo *Vau da Sarapalha*, pois as descobertas dessa linha teórica permitem uma leitura dos signos presentes em tal sistema e são indispensáveis nos estudos das ciências humanas, trazendo novos conceitos e paradigmas.

De acordo com a semiótica russa, a cultura é um grande texto, ou seja, um conjunto unificado de sistemas semióticos, tais como: mito, música, moda, comportamentos, ritos, cinema, arquitetura, artes, teatro, literatura, religião, etc. Segundo essa linha teórica, sistemas são códigos culturais. O relacionamento entre os sistemas da cultura é chamado de modelização. Para a semiótica da cultura, “modelizar” é compreender a signicidade dos códigos culturais. A cultura é construída sobre a língua natural e a sua relação com ela constitui um dos parâmetros fundamentais da semiótica russa. A língua natural é o sistema semiótico primário e todos os outros (o mito, a religião, o teatro, o cinema, a moda, a pintura, a escultura, etc) são sistemas modelizantes secundários.

Dessa forma, a semiótica russa se preocupa com os sistemas modelizantes de segundo grau, o que a constitui como diferente da semiótica americana, francesa e polaca, se definindo como semiótica da cultura. Segundo Machado: “Se a modelização é o conceito-chave da semiótica da cultura, os sistemas modelizantes devem ser considerados tanto seu objeto de estudo primordial quanto a síntese da própria semiose” (Machado, 2003, p. 53). A modelização é uma abordagem que torna impossível ver os textos da cultura como sistemas isolados e acabados. Para esta abordagem os textos da cultura só podem existir interligados. Com o conceito de modelização se ganhou um

instrumento teórico que tinha a capacidade de dar base para os estudos de um vasto campo de signos comunicativos que não são verbais.

De acordo com Machado (2003), modelizar é traçar uma leitura dos sistemas de signos por meio de uma estrutura: a linguagem natural. Através desta, confere-se uma estruturalidade aos sistemas de signos que, naturalmente, não possuem um modo organizado para a comunicação das mensagens. Busca-se através da modelização uma estruturalidade, que pode ser comparada à procura de uma gramaticalidade como elemento organizador da linguagem. Entretanto, no procedimento de decodificação do sistema modelizante, não se retorna para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi elaborado.

A teoria contemporânea dos sistemas semióticos trouxe diversas contribuições para os estudos dos aspectos gerais da relação artística, pois possui uma concepção de comunicação que abrange diversos sistemas de signos que vão além dos sistemas linguísticos. Dessa forma, permite o estudo da arte como um sistema de comunicação, resolvendo diversas demandas que foram deixadas de fora do campo de divergência da teoria da literatura e da estética tradicional.

A partir do conceito de sistemas modelizantes de segundo grau, trazido pela semiótica russa, pode-se ter um aporte teórico seguro para se estudar os diversos textos da cultura que têm como sistemas de signos organizações não verbais. O teatro se constitui como um sistema modelizante de segundo grau.

De acordo com Kowzan (1977), a arte do espetáculo é o lugar onde o signo revela-se com uma maior densidade e abundância. O código teatral tem uma ação diferente dos demais códigos culturais, pois mobiliza signos que pertencem a diversos sistemas culturais, reunindo, dessa forma, diversos outros códigos, como o da pintura, o da literatura, a mímica e os gestos da vida cotidiana. Os signos que atuam no teatro podem atuar em outros sistemas.

Entende-se o teatro como um sistema semiótico entre vários outros, que tem a função de criar significados. Tudo que existe no mundo é percebido pelo homem como um significante que corresponde a um significado. O teatro é realizado pelo homem. Dessa forma, é cultura e se utiliza de outros sistemas culturais que produzem signos.

O teatro reflete, dessa maneira, a realidade da cultura. Ao oferecer novos usos significativos para os elementos dos vários sistemas que as culturas dispõem, reorganizando esses elementos por meio do código teatral, o teatro permite à cultura confrontar-se. Segundo Fischer-Lichte:

o teatro se converte em um modelo da realidade, em que o espectador confronta seus significados. O teatro, nesse sentido, pode ser entendido tanto num ato de auto-representação como de auto-reflexão de uma cultura. (Fischer-Lichte, 1999, p. 31)

O teatro, de acordo com o aporte teórico aqui adotado, pode ser considerado, como um texto performático, pois, é um texto que se utiliza de uma materialização através dos diversos sistemas de signos, tais como: a interpretação dos atores, o cenário, o figurino, a maquiagem, a iluminação, a sonoplastia, etc. Para Zumthor (2007), o texto performático é um “texto em presença” e é a única forma eficaz de comunicação poética. Ela estuda a oralidade enfatizando os efeitos da presença, do ambiente e do corpo na ação, assim como a transmissão da força energética e teatralizante presentes na performance.

No próximo tópico deste artigo, tratar-se-á dos signos relacionados à circularidade presente no texto performático *Vau da Sarapalha*, enfatizando os sistemas de signos onde esse aspecto do espetáculo está mais evidente, como os signos do movimento e o cenário, mas sem deixar de ter em mente que esses sistemas de signos apenas constituem significados quando compreendidos em articulação uns com os outros, visto que uma expressão facial de um ator, por exemplo, não está desvinculada de sua voz, dos seus movimentos gestuais, da iluminação e de todo o restante do contexto. Cada elemento do espetáculo teatral tem as suas conexões com os demais elementos e estabelece combinações e relações culturais dentro do espetáculo e além dele.

2. A circularidade nos sistemas sógnicos de *Vau da Sarapalha*

A partir do momento em que o espectador entra em contato com o cenário de *Vau da Sarapalha*, já é possível que perceba a presença da circularidade dentro do espetáculo. Muitos objetos que constituem o cenário em *Vau da Sarapalha* são em formato de círculo: a cerca, o jardim, o tronco, os potes de barro, a bacia que representa o lago, etc. O próprio barquinho, que é representado por uma cuia de lata usada para contar a história da moça bonita que fugiu com o Capeta, é também um objeto que tem o formato de círculo. Essa circularidade vai está presente em outros sistemas de signos no espetáculo, como veremos mais adiante.

O campo do cenário é quase tão complexo quanto o de todas as artes plásticas. De acordo com Kowzan:

A tarefa primordial do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar

o lugar: lugar geográfico (...), lugar social (...), ou os dois ao mesmo tempo (...). O cenário ou um de seus elementos pode também significar o tempo: época histórica (...), estações do ano (...), certa hora do dia (...). Ao lado de sua função semiológica de determinar a ação no espaço e no tempo, o cenário pode conter signos que se relacionam com as mais variadas circunstâncias. (Kowzan, 1977, p. 73)

Esse cenário deixa de ser um amontoado de objetos a partir do momento que a atriz Soia Lira e os atores Everaldo Pontes, Nanego Lira, Servílio de Holanda e Escurinho entram em cena. De acordo com Fischer-Lichte (1999), o lugar tem a capacidade de dar a entender suas funções práticas as quais ficam mais evidentes a partir das ações físicas dos atores. É preciso, apenas, que um ator entre e interprete para que o lugar se torne teatral, deixando de cumprir as funções além do espetáculo para cumprir aquelas que dizem respeito à situação na qual se encontra o personagem interpretado. Dessa forma, espaço e ação estão inevitavelmente interligados. Entretanto, de acordo com Zumthor (2007), mesmo com os atores ausentes, é possível que haja a presença da teatralidade, pois o espectador, ao ver o cenário, é capaz de reconhecer o espaço de ficção. Ao entrar em uma sala de espetáculo, de acordo com este teórico, mesmo com a ausência do ator, pode-se fazer uma semiotização do espaço, o que leva o espectador compreender a cena e o espaço como teatrais. De acordo com este autor:

Um primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações, uma encenação. (Zumthor, 2007, p. 40)

Após observarmos o cenário, com a maior parte dos seus elementos constituindo-se em formato de círculo, o segundo sistema de signos em que está bastante evidente a presença da circularidade no espetáculo *Vau da Sarapalha* são as ações realizadas dentro da trama. Há na primeira cena do espetáculo uma repetição, o que já mostra a presença dessa circularidade na própria vida dos personagens. Nesse ponto, a circularidade representa ações do cotidiano daqueles primos.

O espetáculo *Vau da Sarapalha* é dividido em 10 cenas, como está proposto dentro do texto dramático escrito pelo também diretor Luiz Carlos Vasconcelos. A primeira cena apresenta os personagens dos primos em um estado físico debilitado, provocado pela malária, doença que obrigou muita gente a fugir do lugarejo.

Toda essa primeira parte da Cena 01 é realizada em um ritmo muito lento, tanto no que diz respeito aos movimentos corporais, como em relação à voz dos personagens. Essa lentidão nos movimentos e na fala remete muito a pessoas que acabaram de acordar, com a madrugada ainda viva. A lentidão é, também, uma característica do

tempo em lugarejos pouco urbanizados. Essa vagarosidade reforça, ainda, a ideia de pessoas doentes, assoladas pela malária, sem ânimo e sem energia para viverem.

Enquanto que a primeira vez que a cena é realizada, o ritmo é lento, na segunda vez os atores executam as ações e as falas em um ritmo intermediário, como em um compasso mais cotidiano, mais usual no dia a dia de pessoas comuns. Na terceira vez em que acontece, o tempo se torna bastante acelerado, o que cria um clima tenso para a cena. Reforçando essa tensão vem a música, com sons percussivos metálicos fortes e um aboio, que é um canto vagaroso, longo e triste. Além disso, o homem com quem Luísa, mulher de Ribeiro, fugira, era um boiadeiro. Dessa maneira, o aboio é uma representação do boiadeiro que levou Luísa embora. O boiadeiro é, de forma indireta, em vários momentos dos diálogos dos primos, associado ao Capeta. E é este personagem quem faz o som do aboio fora de cena. E é a partir do momento em que o aboio surge pela primeira vez na cena que os presságios começam a ocorrer, prenunciando que algo triste e que irá quebrar com a rotina daqueles primos, que até então viviam em harmonia, irá acontecer.

O aboio, os movimentos mais trêmulos, o graveto que fica na mão de Ceição, após benzê-los, primeiro presságio que ela tem e que a deixa preocupada, já são signos que anunciam que algo diferente, naquele dia, irá acontecer e marcam a quebra da circularidade presente na rotina dos primos, assim como distinguem a passagem para a segunda cena.

A partir do início da segunda cena passam a ser representadas ações diferentes daquelas que rotineiramente os primos executavam: Ribeiro permanece calado, sem comparar a sua vida com a do cachorro e fica por muito tempo parado, mostrando o seu abdômen inchado, como se fosse uma estátua. Argemiro estranha a diferença, a ruptura com as ações e diálogos que aconteciam religiosamente no cotidiano deles, e levanta-se do tronco perguntando: “O que tá havendo, Primo Ribeiro?” (Vasconcelos, 1992, p. 6). Nesse momento, o pote de barro cheio de água que Ceição segurava cai ao chão e quebra-se, segundo presságio de que algo de diferente e triste iria acontecer naquele dia. O pote de barro que se quebra é também um objeto circular, o que representa, metaforicamente, a quebra da circularidade no cotidiano dos primos. Abre-se um foco de luz sobre o pote quebrado, o que evidencia a importância daquele fato. O pote quebrado pode significar o prenúncio da ruptura entre os dois primos, ou seja, da “quebra” de um laço de amizade muito forte.

Essa repetição da primeira cena, demonstrando o cotidiano dos primos mostra uma circularidade nas ações dos primos. Tudo o que eles fazem acaba desembocando no mesmo ponto e rotineiramente suas ações repetem-se até que haja a quebra dessa circularidade em suas ações, com o presságio de Ceição. Mas essa circularidade que é quebrada nas ações acaba sendo mantida na memória, pois os primos passam a falar em Luísa, trazendo lembranças de um amor que já havia partido.

A circularidade também permanece no espetáculo através dos movimentos proxêmicos que os primos realizam em volta do tronco. Movimentos proxêmicos, de acordo com Fischer-Lichte (1999), são movimentos que os personagens realizam para aproximar-se ou distanciar-se de algo ou de alguém. Os primos em poucos momentos do espetáculo, inclusive, afastam-se do tronco. É como se estivessem bastantes ligados àquele objeto. A ligação com o tronco é tamanha, que mesmo no momento em que passam a caminhar, como em um passeio, é em volta do tronco, reforçando a circularidade presente em suas ações.

Os primos caminham ao som do marimbau. A volta em torno do tronco pode representar um passeio dos dois primos, ou o fato deles sempre caminharem em círculo, como se não quisessem modificar as suas vidas. Durante o passeio em volta do tronco conversam sobre Luísa, como se com aquela caminhada, pudessem voltar ou ir até ela. Como se fazendo aqueles círculos buscassem os seus passados e futuros em Luísa, mulher amada pelos dois e assunto que os acompanha na caminhada.

Dessa forma, a partir do momento em que há a quebra da repetição das ações do cotidiano dos primos, a circularidade passa a manifestar-se de outras formas, agora não mais representando o cotidiano dos primos, mas as lembranças de Luísa, como se sempre o fluxo dos seus pensamentos desembocassem no mesmo lugar: em um passado onde havia a presença da mulher amada.

As lembranças que Primo Ribeiro traz é motivo para que Ceição o repreenda através do tom de voz que esta personagem emprega ao seu *gramelot* nesse momento. Ceição também é um personagem que executa movimentos proxêmicos circulares, como as voltas que dá por dentro da cerca até chegar ao lago onde irá fazer um ritual de purificação da água. O lago onde Ceição realiza o ritual também é representado por um objeto em formato circular, que é uma bacia de barro. Em torno do lago, Ceição continua a fazer movimentos circulares com os braços, cantando, dançando e tocando um chocalho, sempre o apontando em direção ao rio, como se estivesse a benzer a água, purificando-a, a fim de com ela realizar a cura de Argemiro e Ribeiro. Dessa forma, o

sofrimento e a felicidade, a convalescência e a cura são sempre encontradas em um círculo que é sempre percorrido por todos naquela fazenda.

Na volta do lago até a fazenda, Ceição faz o mesmo procedimento da ida, caminhando em círculos, mas desta vez há uma variação de velocidade nos seus movimentos proxêmicos, o que traz novas significações, indicando pressa e nervosismo, pois entendeu o sortilégio comunicado através do grito do pássaro agourento e precisa chegar logo em casa para cuidar dos primos. Em um determinado momento de sua volta para a fazenda, a sua ansiedade e perturbação torna-se tamanha, que ela passa a girar, como se estivesse possuída por espíritos malignos. As giras que realiza com o corpo remetem às danças ligadas aos rituais de religião de matriz africana. Em meio as suas giras, Ceição acaba deixando o pote de barro que carregava na cabeça cair ao chão, quebrando-se e derramando toda a água purificada que trazia. Nesse momento, mais um círculo é quebrado dentro do espetáculo. Este círculo é metaforicamente representado pelo pote de barro que Ceição carregava cheio de água, apontando para mais um presságio de que a relação dos primos, marcada pela circularidade da rotina, naquele momento havia se desfeito.

Ribeiro neste momento também caminha em círculo, em volta do tronco, tentando fugir de Argemiro que acabara de revelar o seu sentimento por Luísa. Ribeiro, ao caminhar por volta do tronco, objeto que também remete a ideia de “tronco familiar”, parece querer retornar para um passado onde havia a harmonia em seu lar, onde ele ainda possuía uma esposa.

Os agouros que surgiram, como a quebra de alguns objetos em formato circular, parecem ter anunciado o fim da amizade entre os dois primos. Ceição sentindo-se vencida, pois todas as suas rezas e ritos de purificação não foram suficientes para impedir a desgraça da separação dos primos, corre para o fundo da cena, joga o pedaço do pote de barro que tinha nas mãos e grita em desespero. Nesse momento, aparece o Capeta em cima fole, em um plano mais alto que os demais personagens, o que remete a ideia de um ser que venceu os outros personagens, de uma figura que conseguiu atingir os seu objetivo, que era o de separar os primos.

Ceição leva um tacho com fogo para próximo de onde ficou a canoa com os bonecos e começa a girar diante dele possuída, como em uma tentativa desesperadora de retorno a circularidade que trazia uma suposta harmonia para as relações entre os seres que viviam naquela fazenda. As giras que Ceição realiza são bem significativas,

trazendo essa circularidade como uma tentativa, através dos seus poderes sobrenaturais, de reestabelecer a relação fraterna que havia entre os primos.

Dois objetos em formato de círculo ganham a cena, ainda, sinalizando o desfecho do espetáculo: o tacho com o fogo que Ceição derrama e a canoinha, representada por uma cuia de lata, que passa a navegar no mar de fogo. Com a parição desses signos no final do espetáculo, pode-se compreender que o círculo que queima os primos permanecerá através da maleita e do amor por Luísa.

Procuramos, nesse estudo, realizar uma análise semiótica de *Vau da Sarapalha*, enquanto texto performático, enfatizando o aspecto da circularidade presente em alguns dos sistemas sógnicos que compõem o espetáculo, a partir de uma reflexão teórica sobre o código teatral e sobre as contribuições da semiótica, principalmente, no que se refere ao conceito de teatralidade e à reflexão em torno do conceito de performance proposta por Zumthor (2007).

A circularidade é um aspecto muito recorrente dentro dos sistemas de signos do espetáculo *Vau da Sarapalha* e dentro desse texto performático traz diversas significações ligadas às lembranças dos primos, ao apego a um passado onde havia a concretização do amor por Luísa e às ações rotineiras desses personagens.

À luz dos pressupostos teóricos da Semiótica da Cultura, passamos a ter uma melhor compreensão sobre os sistemas de signos analisados, estando atentos aos diversos nuances interpretativos que incidem sobre um espetáculo teatral. As reflexões de Zumthor (2007) também contribuíram significativamente para a compreensão de *Vau da Sarapalha* como um texto performático que foi construído a partir de diversos sistemas de signos.

A análise proposta não tem a pretensão de esgotar possibilidades de articulação existentes, visto que o espetáculo estudado tem uma enorme riqueza de detalhes e possui um caráter essencialmente subjetivo. Muitas significações presentes no espetáculo não puderam ser analisadas com mais profundidade em um estudo de natureza tão modesta. Prosseguiremos a empreitada da pesquisa em torno de *Vau da Sarapalha*, o que resultará em uma dissertação de Mestrado defendida dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, na linha de pesquisa Semiótica do Teatro. Sabemos, pois, que se faz necessário que se descortine todo um universo de estudos sobre o produto artístico *Vau da Sarapalha*, visto que há nesse espetáculo elementos de fundamental importância para a discussão do teatro contemporâneo.

Referências Bibliográficas:

BAKHTIN, M. M. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Taticina Bubnova. México: Siglo 21, 1982.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros S.L., 1999.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Blikstein & J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

KOWZAN, Tadeusz. *O signo no teatro*. In: INGARDEN, Roman (et al). *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes (et al). Porto Alegre: Globo, 1977.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trans. M. C. V. Raposo & A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1994. (Série Mestres da Literatura Contemporânea).

ÜBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. *Vau da Sarapalha*. Adaptação do conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa. 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

UMA CIDADE, VÁRIOS ESPAÇOS, MUITAS SIGNIFICAÇÕES

A CITY, MANY SPACES, A LOT MEANINGS

Joabson Bruno de Araújo Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
joabsonbacosta@outlook.com

Maria Helena Braga e Vaz da Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
mhcosta@ufrnet.br

1. Introdução

O olhar na pós-modernidade é carregado de subjetividades e o significado de que qualquer imagem hoje está relacionado à referência de que essa imagem se constrói com outras imagens. Isso exige que o espectador ou o receptor da mensagem visual traga seus signos - elementos que esses usam para dar sentidos a suas interpretações, que faça uso de suas memórias - dos conhecimentos armazenados e suas visões de mundo, suas experiências pessoais vividas. Nesse contexto, o cinema se apresenta como objeto de análise para se entender as diversas construções geográfica-espaciais nas produções cinematográficas.

O sentimento de pertencimento a determinados espaços que convivemos a longa data e, que acabamos por construir significações suficientes para ignorarmos qualquer outro sujeito ou meio que venha surgir em nosso caminho, é uma das maiores barreiras para se enfrentar o novo, o desconhecido. A casa em que crescemos, as ruas que brincamos quando criança, dos lugares que íamos com frequência na adolescência. Todas essas lembranças, nos trazem algo de bom e fazem com que nos mantenhamos conectados com aqueles espaços de memórias e boas recordações. Essa relação com os espaços geográficos que acabam por se tornarem lugares de prazer e de conforto extremo, é uma relação que vai além de um simples laço com a sociedade, acaba tornando-se uma relação com os espaços, as coisas, as pessoas, os acontecimentos marcantes. Desta forma, o cinema tenta retratar através do seu aparato cinematográfico, recortes de realidades, de momentos criados pelo diretor/autor. No filme aqui analisado (Não por Acaso), vemos uma extrema relação dos personagens com seus lugares de

conforto, não abrindo mão do prazer que essa relação já estabelecida proporciona para eles.

Segundo Costa (2002, p. 72): “A cidade cinemática é, portanto, uma cidade de significados. É uma cidade criada por imagens “escolhidas” previamente e que, juntas, não apenas se tornam uma cidade única, mas também são capazes de dizer muito sobre a cidade original”. Tendo em vista o cinema como uma fonte valiosa de análise da produção do espaço, podemos afirmar que hoje o cinema é um dos mais fascinantes objetos de estudo pelos estudiosos da mídia.

2. CENAS DA VIDA URBANA

É fato que não temos como dizer que levamos uma vida separada dos demais, a todo momento nossas vidas se cruzam com novas pessoas, seja na padaria, na rua da esquerda ou da direita, na universidade ou mesmo em um transporte público. Desta forma, o filme Não por Acaso (2007), nos mostra como numa cidade vidas se cruzam e, através de um simples acontecimento, tudo pode mudar.

Podemos então usar o que diz Gomes e Berdoulay (2008):

As cidades continuam a ser de qualquer forma, compostas desses espaços onde exercitamos a difícil arte de convivência. Elas são, sem dúvida, reunião de espaços de múltiplas trocas e circuitos: econômicos (mercado), socioculturais (modelos de sociabilidade, sistemas de significação), políticos (conflitos e regras) e comunicacionais (ruas, serviços, cabos de comunicação etc.). Elas são também o resultado de múltiplos tempos especializados, de variados usos e atividades e de diferenciados domínios espaciais (público e privado, sagrado e profano, individual e coletivo etc.).

Foto 1: Pedro (Rodrigo Santoro) em plano conjunto com a cidade de São Paulo. Foto: Divulgação



No filme, vemos o uso da cidade de São Paulo como cenário concreto, seus problemas no trânsito, seu crescimento verticalizado, pessoas que possuem relação de afeto com seus espaços, pessoas que encaram o novo, como exemplo, o caso de Ênio (Leonardo Medeiros) ao se deparar com sua filha e não saber como proceder, o caso do Pedro (Rodrigo Santoro) com a perda da namorada. Percebemos que muitas vezes a cidade faz com que levemos uma vida de solidão, sem pensar nem enxergar além do que já estamos acostumados. O processo de crescimento das cidades é tão acelerado que já não temos mais espaços para que essas cresçam horizontalmente, a única alternativa é “subir”, verticalizar e, cada vez mais vemos prédios de vários tamanhos e formas, sejam esses comerciais ou residenciais, a realidade é que muitas vezes as formas não seguem a função, podemos chamar esse processo de pós-modernidade. A todo tempo no filme podemos ver os personagens caminharem por entre as ruas ou mesmo em suas casas, mas ao fundo a imensidão da cidade.

Ao vermos o texto do personagem Ênio (Leonardo Medeiros):

Somos todos partículas. Átomos. Elementos químicos. Células. Pessoas. Nos locomovemos. É isso que as partículas fazem. São atraídas e repelidas. O ar vai do quente para o frio, as cargas elétricas do positivo para o negativo. Os planetas se atraem. E nós, os indivíduos para onde vamos? Temos o livre arbítrio. Vamos para onde queremos, o que torna nossos fluxos bem mais complexos de se organizar. O modelo matemático do trânsito, é o mesmo da dinâmica dos fluídos, da água correndo pelos canos. Cada carro é como se fosse uma molécula d'água, o espaço entre eles é a pressão, poucos carros, pouca pressão. O trânsito flui bem. Se a água é represada, muitos carros, pouco espaço entre eles, maior pressão. Só que a cidade não é apenas um cano, é um emaranhado de canos com águas correndo para diferentes direções”. (Trecho do filme NÃO POR ACASO)

Percebemos algo como a tomada de decisão, as causas e as consequências de se poder escolher que rumo tomar em nossas vidas. E podemos ver isso no filme, nas relações entre as pessoas e dessas com os espaços geográficos estabelecidos como cenários prontos/concretos. Como afirmam Gomes e Berdoulay, (2008):

A cidade é um álbum de imagens obtidas de variados pontos de vista e só essa multiplicidade pode ser de alguma forma representativa e geradora de identidades. A valorização das diferenciações comunitárias e o processo concomitante de segmentação espacial interpelam assim diretamente o sentido mesmo de cidade e de urbanidade (p.10).

É importante entender que quase todas as cidades possuem elementos privilegiados em relação aos outros. No Rio de Janeiro, por exemplo, temos o Cristo

Redentor, o Pão de Açúcar, o calçadão de Ipanema ou mesmo a praia de Copacabana. Esses elementos podem ser uma praça, jardins, um conjunto de ruas, não importa o modelo em sua origem, são lugares carregados de significações, cheios de sentidos, que acabam atraindo o público e por simbolizar a cidade. Esses lugares são fundamentais na construção de imagens da identidade de cada cidade. Mas ainda existe uma outra dimensão fundamental que atua nesses espaços e é extremamente necessária para que eles tornem-se espaços de comunicação e coexistência: a da significação. Assim, os valores e os significados das imagens espaciais são múltiplos, cada indivíduo constrói os seus significados através de suas vivências.

Temos percebido um maior interesse em retratar os cenários urbanos da vida cotidiana desde meados dos anos 40 do século XX. Mas podemos atribuir uma grande contribuição da *Nouvelle Vague* francesa (Nova Onda) – movimento do cinema francês datado da década de 1960, que introduz um novo caráter à produção cinematográfica e inaugura o cinema autoral, que surge inspirado no neorrealismo italiano.

No Brasil do início da década de 60, tínhamos Glauber Rocha inspirado no Neorrealismo Italiano e na *Nouvelle Vague*. A ideia de Glauber era filmar o povo brasileiro e mostrar sua realidade da forma mais próxima que fosse possível. Desta forma, nascia o Cinema Novo, com a proposta de renovar esteticamente o cinema que vinha sendo produzido no país durante as décadas anteriores.

No filme *Não por Acaso*, podemos perceber muito da técnica utilizada durante a *Nouvelle Vague*. Os enquadramentos de alguns lugares como as grandes avenidas de São Paulo aproximam o espectador dessa cidade, mas sempre através da perspectiva dos personagens centrais (Ênio e Pedro) e suas relações com esses espaços. A cidade entra na trama como mais uma personagem, e desta vez, como uma personagem de fundamental importância para a composição estética do filme.

Foto 2: Ênio (Leonardo Medeiros) e Bia (Rita Batata) caminham por avenidas de São Paulo, mostrando a importância da cidade como personagem. Foto: divulgação



Santos (2008) fala como as escolhas dos espaços das locações de um filme podem contribuir na transmissão de significados aos espectadores. Para ela:

[...] Os mecanismos mais elementares de que o cinema dispõe para a construção de significados são: os chamados “códigos cinematográficos” [grifo da autora]. Dentre eles, ressaltam-se a palavra, o gestual, o figurino, a iluminação e aqueles que aqui mais interessam como cenário e o enquadramento (p. 81).

A autora vai falar na segunda ferramenta empregada, que é estabelecer o papel que o espaço cumpre na significação das imagens do cinema:

O autor identifica três tipos de espaço: o pictórico, o arquitetônico e o fílmico. Sobre o espaço pictórico, afirma que, no cinema, assim como na fotografia, um plano fixo tem a capacidade de transmitir mensagens. Isso dependerá da escolha da câmera que seleciona o quê e como enquadrar. Já o espaço arquitetônico é o das formas concretas do cenário (edifícios, praças etc.). [...] o espaço fílmico depende da habilidade do cineasta de criar um espaço imaginário na mente do espectador. Ele é fruto da montagem, da relação entre os planos e da composição narrativa total do filme. Assim como ao ler um romance, ao assistir um filme, elaboramos uma cidade imaginária em nossa mente, assim, os três tipos de espaços são interdependentes tanto na construção do filme pelo diretor, como na sua absorção pelo espectador. (SANTOS, 2008, p. 81-82)

Foto 3: Ênio (Leonardo Medeiros) observa a cidade e lembra de sua vida. Foto: divulgação



3. Considerações finais

A título de conclusão, deve-se assumir que da maneira como o espaço geográfico é representado no cinema e como esse representa o imaginário coletivo se transformando em um sistema de significações dentro do contexto da “representação cinematográfica”, podemos dizer que os espaços fílmicos são de grande importância na construção de identidades múltiplas em relação ao espectador. Dessa forma, entendemos que o fazer cinema pode ser lido como uma construção técnica sob a orientação do olhar do cineasta e toda a sua subjetividade posta em prática, disso surgindo algo verossímil, ou não, com o que os espectadores se identificam. Assim, os filmes tornam-se um dos mais importantes objetos de estudo, quando o interesse é entender como se manifesta o cotidiano dos indivíduos e como esses se relacionam com as diversidades culturais que estão postas no espaço “real e imaginário”.

Referências:

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Construções culturais: representações fílmicas do espaço e da identidade. In: *Entre o lugar*. Vol. 1. Número 2, 2010.

_____. Cinema e Construção Cultural do Espaço Geográfico. In: *Rebeca*. Ano 2. Número 3, 2013.

_____. Espaço, Tempo e Cidade Cinemática. In: *Espaço e Cultura*, UERJ. Número 13, p. 63-75; JAN/JUN, 2002.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *O lugar do Olhar*: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2013

_____. BERDOULAY. Vicente. Cenários da Vida Urbana. In: *revista Cidades*. V. 5, N. 7, 2008.

SANTOS, Alice Nataraja Garcia. Espaços público como imagem da cidade: interpretações de um geógrafo no cinema. In: *revista Cidades*. V. 5, N.7, 2008.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO: UMA CENA COM AS FÊMEAS

Massillania Gomes Medeiros
PPGLI/UEPB

1. A leitura e a imagem.

De acordo com Santaella (2012, p. 10), leitor não é apenas aquele que lê livros, mas também o que lê imagens. E, mais do que nunca, na atualidade, essa afirmação tem sido endossada.

Ora, a variedade de sinais e signos na contemporaneidade é tamanha que seria quase impossível dizer que somos uma sociedade que não lê, quando sabemos que a internet, a televisão, o vídeo, o cinema, os sinais de trânsito, as placas e inúmeros textos verbais associados a imagens convivem conosco a todo tempo. Assim, convivemos, de forma pacífica, com as habilidades que estimulamos – ou que somos estimulados a desenvolver – em relação ao letramento verbal e ao visual.

Contudo, não podemos dizer (ainda!) que usamos todas as habilidades de nosso corpo a tal ponto que, a todo o momento, estejamos preparados para compreender ou interpretar uma imagem, ou mesmo “senti-la”, já que sabemos o quanto essa necessidade pode passar despercebida por alguns que, encantados com a “luminosidade” decorrente do número excessivo de imagens que a todo tempo nos são oferecidas, esquecem de parar para repará-las. Ou seja, muitas vezes não conseguimos ressignificar as imagens a nossa frente, pois deixamos de entendê-las como uma representação da realidade, como “artefatos” que, partindo de um contexto de significação, pensam e nos fazem pensar, mas não somente de forma lógica.

A despeito das nossas dificuldades ou facilidades em “pensar”, de acordo com Plaza (2010, p.18), para Pierce:

(...) onde quer que exista pensamento, este existe por mediação de signos. Pensamos em signos e com signos: ‘o único pensamento que pode conhecer-se é pensamento dentro de signos’. Como tal, todo pensamento já está inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito.

Portanto, pensar é traduzir no conjunto de signos que conhecemos aquilo que a realidade nos apresenta. Mas vale esclarecer ainda que, de acordo com Plaza (2010, p. 19), essa mediação que se dá entre o real e a consciência, por meio dos signos, é transmitida, para além do que guardamos em nós mesmos, aos demais, pela linguagem, sendo caracterizada como uma transmutação de signo em signo, afinal de contas o pensamento se dá por blocos.

As ideias expostas por Plaza em seu livro fazem-nos entender que qualquer pensamento é uma tradução, o que chama a nossa atenção para promover a análise de obras que têm por base outras, cujo objetivo é traduzir em signos de outros matizes aquilo que inicialmente foi dito de uma forma, imprimindo a visão de mundo do tradutor.

Neste sentido, buscamos neste trabalho analisar uma cena do filme *Ensaio sobre a cegueira*, uma “tradução” de Fernando Meirelles com base no livro de mesmo título do filme, de José Saramago, dialogando com as sugestões explanadas por Santaella (2010) em seu livro *Semiótica aplicada*.

2. O livro *Ensaio sobre a cegueira* e o “problema” da adaptação fílmica

O romance *Ensaio sobre a Cegueira*, do escritor português José Saramago, foi lançado em 1995 e é considerado pela crítica em geral como um de seus livros mais conhecidos do público. A obra tem uma profunda intenção política e há um texto, o qual é atribuído a Saramago, no qual o autor assim define o que escreveu:

Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso¹¹⁴.

Parafraseando o filósofo Heráclito e sua tese sobre o entrar e o sair do rio, quem lê o romance não consegue mais sair dele sendo a mesma pessoa. A maldade humana, associada a momentos de solidariedade que inspiram alguns poucos personagens, é tema central, acrescentando-se ao fato de que essa maldade é reflexo de um tipo de “cegueira” com a qual a sociedade “capitalista” atual está convivendo. E

¹¹⁴ Texto da contracapa da primeira edição do livro, pela Editora Companhia das Letras.

uma das frases emblemáticas que encontramos sendo dita por uma das personagens, a mulher do médico, é a seguinte: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, cegos que vêem. Cegos que, vendo, não vêem”.

A obra busca nos fazer refletir quanto à falta de perspicácia no olhar que assola as pessoas nos últimos tempos, contando a história de uma epidemia de cegueira que acomete toda a humanidade. Os personagens não têm nome, sendo distintos apenas pela sua função social ou por um traço seu característico, às vezes associado à visão, mas todos se “vêem”, de um momento para outro, cegos, em meio a uma multidão de outros cegos, todos acometidos pelo que foi classificado pelas autoridades (que mais à frente também cegam) como cegueira branca.

São seis personagens de maior destaque: o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o velho com a venda no olho e o rapazinho estrábico. Em meio a eles, intrigantemente, a mulher do médico é a única que vê. E ela mantém isso como um segredo, até certo ponto, pois vai descobrir logo que, em terra de cego, aquele que vê sofre duas vezes.

A visão da mulher do médico é, no mínimo, curiosa, e aparece ao longo do livro, de certa forma, como um dom que de certa forma aponta para algo sagrado. Observa-se também como característica da personagem o que poderíamos classificar como uma racionalidade sensível, que a torna enigmática e complexa, e ao mesmo tempo extremamente humana (em alguns momentos), ou a favor dos seus (em outros).

Ressalte-se ainda que há no romance uma diferença sutil entre as atitudes de olhar e de ver, sendo o olhar, no sentido de percepção visual, uma consequência física do sentido humano da visão e o ver como uma possibilidade de observação atenciosa, de exame daquilo que nos aparece à vista. Provavelmente é nesse sentido que o autor traz como epígrafe do livro a frase: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. O reparar, portanto, seria se libertar da superficialidade da visão para se aprofundar no interior do que é o homem e, finalmente, conhecê-lo.

Nesse sentido, a narrativa em questão promove um jogo entre desumanização e humanização ao trazer cenas em que se desce aos mais baixos extremos da barbárie, mas atentando para momentos de solidariedade e de compaixão, ou seja, para momentos em que o reparar se torna fundamental. E a mulher do médico, de forma intrigante, participa dessas cenas, como protagonista que é, exercitando sua ambigüidade que se comprova em sua capacidade de matar o algoz, ou de preparar o corpo de uma vítima para ser enterrado.

O jogo entre olhar e ver também é enfatizado, mas de forma diferente, na tradução fílmica da obra, realizada por Fernando Meirelles, ressaltando-se que, inclusive, a estrutura do filme proporciona um maior espaço para pôr ainda mais em questão a discussão sobre o ver.

O filme foi lançado em 2008 e é uma co-produção entre Brasil, Japão e Canadá, dirigida por Fernando Meirelles e com participação de atores de várias nacionalidades e de grande expressividade no universo do cinema. Foi agraciado com vários prêmios, mas o que nele nos chama a atenção é o fato de que o diretor não se apegou propriamente a ser fiel àquilo que o livro e o seu autor propunham. De fato, a narrativa ocorre numa sequência que em muito se assemelha à do livro, contudo há um modo peculiar no filme - como não poderia deixar de ser - para traduzir determinadas cenas importantes e emblemáticas do romance escrito.

Todavia, é controversa a percepção de alguns analistas de cinema a respeito do que as pessoas têm convencionalmente chamado de “adaptação fílmica”. E, de acordo com Dias (2007, p. 1-2):

O problema da adaptação fílmica de obras literárias tem sido discutido intensivamente por vários autores que são unânimes em reconhecer a dificuldade, senão a impossibilidade, de transmitir a mesma mensagem através de diferentes sistemas de significação. Depois de examinar algumas das diferenças entre romance e filme e discutir vários exemplos de adaptações fílmicas, percebemos o processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas representações artísticas, um processo baseado no fato de que mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio lingüístico e se passa para o visual. Para um estudo completo de um texto literário e sua tradução fílmica é preciso que se tenha conhecimento específico das diferenças entre a comunicação fílmica e a comunicação romanesca, assim como um conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e as ideologias que se atribuem ao cineasta e ao escritor.

A autora nos lembra que faz parte do imaginário de muitos leitores de romances, que se deparam com a sua produção fílmica, entenderem-na como “adaptação” no sentido estrito da palavra, procurando as “falhas” daquilo que não correspondeu ao que eles construíram através de sua imaginação na leitura do texto escrito. Ledo engano é o de quem pensa que o filme baseado numa obra literária deve buscar ser fiel, pois não consegue, haja vista que, acima de tudo, temos a diferenciação do suporte, da linguagem, a interpretação de quem está produzindo ou atuando e a interpretação de quem esta “lendo”. O conjunto de signos do filme tem por base

ligeiramente o livro, mas a sua riqueza está deveras no modo como extrapola e surpreende esse mesmo conjunto de signos, indo além.

Jullier e Marie (2009, p. 15), na abertura de seu livro, emblematicamente nos apresentam um trecho bastante elucidativo daquilo que é o trabalho dos que se dedicam a analisar o cinema:

Sentar-se diante de uma tela e se deleitar assistindo a um filme é algo tão simples que não se imagina para que um manual de leitura seria de qualquer utilidade. Aprender a ler, isso se concebe; mas cinema não é literatura. A maioria dos filmes parece transmitir sua mensagem imediatamente, e a ideia de uma ajuda em matéria de “leitura de filmes” é um tanto quanto chocante.

Ousamos discordar um pouco dos autores franceses para dizer que, sim, o cinema é literatura, sendo mudada a forma de contar, que extrapola o papel e se apresenta em forma de imagens que se movem. E precisamos “ler” melhor aquilo que o cinema nos narra, pois a sua produção em muito se assemelha àquilo que busca um escritor literário: causar um efeito nos seus leitores-espectadores, despertar para um pensamento, suscitar um sentimento.

Claro que analisar uma produção cinematográfica não reside apenas em descobrir os efeitos que se buscou alcançar com um jogo de imagens, ou com o posicionamento de um determinado personagem em uma determinada cena, ou com um figurino, ou com o modo como a câmera foi posicionada. Já nos ensinava Serguei Eisenstein que não é somente isso o que transforma um filme em uma narrativa, mas é necessária uma ideologia para fazê-lo viver e sobreviver, algo que se queira dizer às pessoas que o assistem e que as mobilize.

É a partir desse algo a ser dito que se passa a analisar o filme como uma obra de cunho – sim, porque não? – literário, já que elementos para tanto estão presentes.

De acordo com Dias (2007, p. 3):

A diferença básica e mais clara entre romance e filme é aquela entre comunicação verbal e a visual, como a diferença entre uma imagem mental e uma imagem visual. Com uma imagem visual o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, já com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados.

A diferenciação que faz a autora pode parecer simples aos olhos de quem assiste de forma linear um conjunto de imagens que passam a nossa frente e contenta-se

em entender que o que se passa ali é uma história. Porém, essa diferença é aprofundada quando nos deparamos de forma consciente com o fato de que quem lê imagens as traduz no conjunto de signos que representam o seu pensamento, a sua história, os seus conceitos e ideologias, a sua vivência. Então, assistir a um filme não é apenas entender que aquilo que se está a ver se trata de uma comunicação por meio de linguagem visual, pois essa mesma linguagem visual nos atinge e nos suscita a produção de signos abstratos, ou seja, nos faz pensar e sentir.

E, mais ainda, quando nos é proposto que transformemos em linguagem visual, ou num conjunto de imagens que passem na frente de alguém, uma história que já fora contada em livro, a nossa percepção sobre aquela história irá aparecer. Então, o modo como para nós os signos lingüísticos nos apareceram ou foram organizados em nossa mente passa a influenciar os outros. Senão, de acordo com Plaza (2010, p. 19):

Pela mediação da linguagem como “terceiro universo” entre o real e a consciência, temos um pivô que define as relações do homem com o real. Como sistema padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz ver o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituído nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem.

Então, a tradução do outro sobre algo, influenciada pela sintaxe da linguagem utilizada, tem o poder de modificar a nossa consciência, para a liberdade ou para o enrijecimento, e modifica o mundo, pois influencia não somente a quem buscamos persuadir com o nosso modo de pensar ou ver, mas também a nós mesmos.

3. Do filme à fotografia

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, como acima já citado, suscita discussões de cunho político, filosófico, psicológico, social, tudo envolto em uma trama que beira o fantástico e o apocalíptico.

Algumas cenas do livro, nas quais está sempre presente a protagonista - a mulher do médico -, são experimentadas por seus leitores de modo a fazê-los exercitar sua capacidade de pensar e sentir ao mesmo tempo, a exemplo das cenas: do adultério de seu marido com a rapariga dos óculos escuros; ou em que ela chega a uma igreja e

todos os santos estão de olhos vendados; ou mesmo daquela em que uma senhora é encontrada sobrevivendo de comer a carne crua de coelhos; ou de quando a mulher do médico retorna a um supermercado e encontra o seu depósito com corpos de pessoas mortas há vários dias. Todas, sem exceção, nos chamam a atenção para o ver e o reparar, através do recurso da narrativa verbal, que nos leva a também imaginar e refletir sobre o que ocorre, incitando-nos a comparar o livro com a vida real, ou com o nosso cotidiano.

Muitas dessas cenas não são abordadas na versão fílmica, mas o diretor optou por contar a história do livro, em sua tradução idealizada, fazendo uso de uma atmosfera sombria, envolta em um clima de barbárie, sujeira e poucos sinais de moral social.

O jogo entre claro e escuro é bastante enfatizado no filme, onde as cenas iniciais – que se apresentam de forma clara, com uma forte luz branca permeando-as, principalmente no momento em que os personagens cegam – se contrapõem às cenas que ocorrem dentro da camarata – que se dão de forma mais a enfatizar a escuridão e a cegueira, inclusive porque é nesse momento em que os personagens irão mais testar a sua falta ou necessidade de serem humanos – e logo mais à frente com as cenas da “liberdade”, que mais uma vez se dão de forma clara e simbolizam a fuga do manicômio e as constatações das conseqüências apocalípticas da cegueira branca para a humanidade.

O jogo entre claro e escuro busca, provavelmente, chamar a atenção de quem assiste ao filme para a comparação entre ver e reparar, que é enfatizada ao longo do romance. Porém, algo que é muito forte no livro e que praticamente não aparece no filme são as frases saramagueanas, ditas em momentos estratégicos, por personagens também estratégicos. Contudo, há o predomínio de ações, gestos, pois o filme não trata apenas da “cegueira” dos personagens, mas também daquela que assola a sociedade, refletida pelos olhos do espectador.

A pretensão do livro, semelhantemente ao que ocorre no filme, é fazer com que reflitamos sobre a cegueira. No filme, principalmente, os artifícios da visão são explorados, para fazer com que, inclusive, aticemos a nossa sensibilidade para os jogos de luzes, ou para o posicionamento de uma personagem em determinado ambiente etc.

De forma predominante, a câmera parece seguir a ideia de que aquele que assiste ao filme precisa ver o que acontece. Então, ela pouco se aproxima dos personagens ou do ambiente, utilizando-se do plano geral ou do plano americano, tudo no intuito de fazer com que o espectador veja o que está acontecendo.

Um recurso interessante utilizado no livro e que de certa forma o filme soube aproveitar, a seu modo, foi um de que Saramago lança mão: ele constrói cenas que, no imaginário do leitor, parecem tomar a forma de um quadro, ou de uma pintura. Uma das mais famosas é a em que a mulher do médico, após se perder na cidade, enquanto procurava comida para o grupo, começa a chorar e é consolada por um cão, o “Cão das lágrimas”, que lhe lambe o rosto, enquanto chove. A cena fílmica talvez não tenha conseguido emocionar o quanto o livro consegue, mas Saramago afirmou certa vez, em uma entrevista à televisão portuguesa, que gostaria de ficar conhecido, após a sua morte, por essa cena.

Críticas à parte, outra cena que no livro se apresenta de forma emblemática e parece formar a imagem de um quadro em nossa mente, muito bem traduzida para o filme é a que segue:



A cena ocorre em meio à guerra por comida que se instaura no manicômio. A mulher do médico, ainda não diretamente à frente de sua camarata – pois não queria que as pessoas soubessem que ela enxergava –, guia as mulheres que vão trocar o uso de seu corpo por comida, junto à outra camarata, formada somente por homens, que dominam os demais através da força de suas armas.

A cena é uma das mais dolorosas do livro e, em meio à entrega de seus corpos por comida, uma daquelas mulheres morre. Sensibilizadas com a situação, e inspiradas pela mulher do médico, as mulheres se unem para “lavar” os seus corpos e o corpo daquela que deve ser enterrada.

No livro, a sensação que temos, através de nossa imaginação, é a de que o narrador fotografa a cena, para que possamos reparar bem nos signos que ela suscita. No filme, muito dessa ideia é repassada quando percebemos que a câmera dá uma sutil estagnada e as personagens ficam um pouco paradas, para que possamos ver e reparar melhor o que acontece.

A fotografia, então, transforma-se num signo triádico, que reflete as dimensões, não só de ícone ou de índice, naturais de seu objeto, mas de símbolo. Enquanto índice, ou sin-signo-indicial, a fotografia indica um momento de paz, que se “abre” em meio à tragédia ocorrida algumas horas atrás. E o posicionamento da câmera, o modo como as personagens estão alocadas e a janela no teto, estrategicamente aberta para iluminar a cena, nos suscitam a pensar dessa forma.

Enquanto ícone, ou quali-signo-icônico, a fotografia parece nos remeter a um tempo primitivo, suscitando o instinto feminino do cuidar, ou de uma solidariedade primitiva. Lembremos a cena de horror que havia acontecido há poucas horas atrás, em que aquelas mulheres haviam entregado os seus corpos em troca de algumas poucas caixas de alimentos, a fim de poderem saciar a fome dos demais companheiros, os homens. Um momento de mais pura degradação da espécie humana, principalmente do gênero feminino e que, em razão da possível natureza desse mesmo gênero, acaba por uni-las numa solidariedade inigualável.

Mas acreditamos que em razão do suporte da fotografia, que é o filme, a dimensão simbólica, ou de legi-signo-simbólico, extrapola as demais, pois podemos observar que, seguindo a sequência que o próprio filme suscita, o que vemos sendo representado na fotografia é um conjunto de mulheres de várias etnias, remetendo muito provavelmente de forma simbólica à humanidade; e, por serem mulheres, à vida. Contudo, contraditoriamente, a cena nos mostra as “autoras” da vida a cuidar simbolicamente da “morte”.

Desta forma, a fotografia também simboliza um momento sagrado: ora, a mulher do médico, a única que vê, é aquela que, apesar de não ter a coragem de comandar, ou de não ter o “espírito de liderança”, em alguns momentos, como o da foto, revela-se em puro sentimento de ajuda e solidariedade para com os demais. A coragem não é a sua melhor característica, mas a solidariedade, sim; apesar de que há momentos em que a sua solidariedade é posta à prova, quando as circunstâncias lhe colocam entre o ajudar a uma multidão ou ajudar ao grupo que escolheu para com ele andar, formado pelos principais personagens do livro.

A foto em si suscita essas considerações, isto também porque estamos a lê-la com base nos signos que construímos na mistura daquilo que entendemos do filme e do romance. Acreditamos que apesar de a fotografia ser um dos melhores momentos do filme, a película completa, em si, pela atuação da personagem mulher do médico, não seria capaz de suscitar essa tradução do signo triádico que fizemos. Ou seja, o romance, obviamente, suscita mais ideias e o filme, infelizmente, em alguns momentos, deixou a desejar.

4. Considerações finais

O romance *Ensaio sobre a cegueira* busca discutir temas políticos, psicológicos, filosóficos etc., mas acima de tudo busca nos fazer, a nós leitores, também refletirmos um pouco sobre a diferença que existe entre ver e reparar, pensar e sentir, tudo através da perspectiva do aperfeiçoamento da nossa capacidade de “ler” as imagens que se colocam a nossa frente. O filme apresenta uma proposta semelhante, suscitada pela forma como os diretores e roteiristas “traduziram” aquilo que interpretaram da ideia do livro.

Mas ambos, romance e filme, buscam nos persuadir a tornar mais perspicaz a nossa capacidade de olhar para o mundo e, principalmente, para o nosso semelhante. Não podemos aceitar estáticos o fato de que a ilusão de um mundo que oferece tantas formas de ver tenha nos afastado das habilidades de reparar e agir em sua mudança real.

Referências Bibliográficas

- DIAS, Cláudia Rodrigues. **Análise Intersemiótica: literatura e cinema**. Revista Eletrônica da FIA. v. III, n. 3. Jul.-Dez. 2007. Disponível em: <http://intranet.fainam.edu.br/aceso_site/fia/academos/revista3/4.pdf23> Acesso em: 10 de fevereiro de 2013.
- JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.
- MEIRELLES, Fernando. **Cegueira, um ensaio**. São Paulo: Master Books, 2010.
- MEIRELLES, Fernando. **Ensaio sobre a cegueira**. [Filme-vídeo]. Miramax, Fernando Meirelles. Brasil, Japão, Canadá, 2008. Drama, 1h58.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. São Paulo: Papyrus, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.
- _____. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras: 1999.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

A DOR DE EXISTIR: MELANCOLIA, LITERATURA E ALTERIDADE

Hermano de França RODRIGUES
Universidade Federal da Paraíba
hermanorg@gmail.com

1. Preliminares: a expensas de Saturno

Extirpar o pai e devorar os filhos revelaram-se condutas indeléveis para o deus *Chronos* (equivalente a Saturno, na mítica romana), cuja imagem, por tais atos, estaria, para além das eras, associada à tirania e à morte. Nem o poder de controlar as estações foi capaz de alterar-lhe o destino, ou, para sermos complacentes com a alegoria, o *tempo dos homens*¹¹⁵ obedece aos sortilégios da morte, o que carrega, inevitavelmente, insatisfação e medo. Com o parricídio, o titânida vê-se adido à loucura que conclama o extermínio do Outro, situando-o numa alucinação persecutória de desapropriação de si, lastro para o ato ulterior de canibalismo. Não há, pois, lugar para o exercício integrador do luto, embora as perdas lhe sejam solidárias. Saturno revive, a seu modo, as tensões psicóticas da melancolia. Não por acaso, no período mediévico, os sábios árabes consideravam-no, em sua figuratividade com o planeta, o agente propulsor dos estados melancólicos. A astronomia endossava, de certa maneira, a teoria hipocrática dos humores. À guisa de procedimentos médicos, usava-se o mapa astrológico para diagnosticar o mal saturnino, *moléstia* advinda da secreção excessiva de *bile negra*¹¹⁶. Indivíduos que tinham seus corpos governados por esse fluido logravam um temperamento soturno, apático, que, em muitos casos, cedia espaço para estados maníacos, numa convivência oscilatória entre a tristeza e o entusiasmo.

A mania emprestava aos enfermos, em interstícios irregulares, um caráter sedicioso, contestador e resoluto, suscetível de lhes exaltar o talento, instigá-los à criatividade e, sobretudo, eficiente em libertá-los – mesmo que por lapsos temporais –

¹¹⁵ A civilização helênica compreendia a complexa noção de "[tempo](#)" a partir de duas instâncias: *chronos* e *kairos*. Aquela abarcava o tempo cronológico, sequencial e linear, capaz de organizar as ações humanas. A última comportava o tempo existencial, regido pelas vicissitudes do *eu*. Na teologia cristã, *Kairos* representa o 'momento oportuno', o 'tempo de Deus', o qual é marcado pela impossibilidade de mensuração: "... para o Senhor, um dia é como mil anos, e mil anos, como um dia" (Novo Testamento, 2Pe 3.8).

¹¹⁶ Etimologicamente, a palavra *melancolia* deriva do grego *melas* (negra) + *chole* (bile). A medicina filosófica – jacente até o século XVII – prescrevia que a vida era regulada pelo equilíbrio entre os quatro humores: o sangue, a linfa, a bile negra e a bile amarela.

de uma consciência funesta da vida. Reinterpretando esses eventos, a Renascença, com seu projeto de individuação, restabeleceu, com vigor filosófico, a conexão entre melancolia e genialidade. A relação perduraria, com altos e baixos, até o século XIX, quando a psiquiatria e a psicanálise redefiniriam, em absoluto, a identidade do melancólico. Dadas as pretensões de nosso estudo, não julgamos oportuna uma discussão acerca das investigações psiquiátricas que marcaram o momento, as quais, cumpre dizer, concederam à melancolia a designação *psicose maníaco-depressiva*. Tal acepção, conscrita à esfera das doenças mentais, era utilizada para classificar, segundo Freud, *variadas formas clínicas, cujo agrupamento numa só unidade não parece estabelecido e das quais algumas lembram antes afecções somáticas do que psicogênicas* (2010, p.128). Coube ao mestre vienense banir, a partir de uma leitura integralmente psicológica, a patologia das brumas da imprecisão. O interesse em compreendê-la já aparece nas *Correspondências* a Wilhelm Fliess, em 1895, e nos diálogos com Karl Abraham, de quem recebeu significativas contribuições, com destaque para a descoberta de que o comportamento melancólico mantinha relações diretas com a fase sádico-oral do desenvolvimento infantil. A personalidade canibalesca de Saturno dava, assim, sinais de retorno.

Na esteira de revisões e releituras, lídimas do estilo freudiano, chega ao século XX, numa Viena atordoada pela Guerra, a obra *Luto e Melancolia*¹¹⁷. Com esse texto, a psicanálise conferiria ao mundo uma teorização seminal, sólida em suas reflexões (ainda hoje referência para a clínica e para a cultura), sobre os enigmas de uma das expressões mais radicais e autênticas da dor de existir, do padecimento proveniente de nosso desamparo primordial, de nossa insuficiência constitutiva. Em suas sinuosidades, habitam perdas alheias à consciência, angústias de aniquilamento, impulsos flageladores do próprio desejo. O eu melancólico transborda-se, arruína-se, deflete a agressividade para si mesmo, para quem odeia, para quem, em delírio, confunde-se com o algoz. Mune-se das mais arcaicas defesas e, num ritual inconsciente de antropofagia, em defesa de si mesmo, sorve o objeto amado, perdido, para sempre, em um tempo e espaço que lhe escapam à razão. Torna-se, então, refém de um jogo de sombras – sem perspectiva de vitória –, onde *sabe quem perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém* (FREUD, 2010, p.130). Ao contrário do sujeito enlutado, cujas memórias *ao amante ausente* vão, aos poucos, perdendo seu investimento libidinal, o que consente ao ego

¹¹⁷ Sigmund Freud iniciou a escritura do manuscrito em 1914 (ano em que teve início a Primeira Grande Guerra). Concluiu em 1915, entretanto, sua publicação, só ocorreu dois anos mais tarde, em 1917.

retomar sua busca por novas ligações afetivas, o melancólico soçobra o tempo, desliga-se dele e de tudo aquilo que poderia separá-lo do ser que, por um tempo, preservou-lhe a vida. Sem cair em paradoxismos, subsiste na ameaça de sua própria existência, premido entre a instância mnemônica do passado e a miragem letífera de um futuro, num espaço alucinatório de um instante fustigador, incerto e inconsistente. Quiçá resida, no caráter dobradiço do presente, o apreço do melancólico pelo outrora, seu apelo à transitoriedade, seus arroubos destrutivos frente aos fios da esperança, tão frágeis desde a origem.

Como projeção, o *porvir* acede ao lugar da dúvida, do incógnito e, por que não dizer, da morte. Constitui uma construção espectral necessária porquanto instaura possibilidades de realização do desejo. Sob a orientação desse fantasma, percorremos os mais oblíquos caminhos, a fim de impender à promessa do gozo absoluto (anseio continuamente fadado ao malogro). O artifício – longe de representar um fracasso – assegura-nos suportar as falhas da vida, tão latentes e recrudescidas à percepção melancólica, da qual decorre um registro niilista do futuro. Este adquire, na arquitetura do desabamento psíquico, traços persecutórios. Daí, as distintas tentativas de ignorá-lo, o gesto de vilipendiá-lo a favor da adesão ao Outro, deslocado, entrementes, para dentro de si, a salvo dos efeitos mortíferos do tempo pósteros. Tal contextura aparece, com constância, nas letras literárias, arte hábil em tecer, em profusões de linguagens, os movimentos inconscientes do espírito humano. A submissão à palavra é a mais singela disposição ao engano, a mais suave expressão da falta. O engenho literário ludibria o próprio artífice que, perdendo-se nos labirintos das cadeias significantes, regula e mantém, em desequilíbrio, o compasso do desejo. Orquestrados pela melancolia, os signos artísticos passam a contornar a desordem pulsional, num empreendimento defensivo do *Eu* para evitar, numa fuga onipotente à escrita, o colapso completo de *si mesmo*. O labor estético lança sobre as fraturas do *self* uma quase imperceptível camada de verniz, sensível em encobrir os sulcos ocasionados pelo agir desobjetalizante de *Thanatos*, destinado a purificar e a destruir [...] tudo aquilo que se tornou insuportável (CINTRA, 2010, p.51).

Se a letra falha (e ela sempre naufraga e, por consequência, alçamos ao campo da insatisfação estruturante), as pulsões respondem, introduzindo, na elasticidade do

significante, objetos relacionados às experiências primevas de satisfação. Fantasias¹¹⁸ orais, escópicas, anais ou fálicas ressurgem, de maneira a atribuir sentido à indispensável frustração do homem, sentenciado, desde o nascimento, a vagar errante à procura de um objeto e de um *status* há muito perdidos. O uso da palavra, ao render-se às flutuações do símbolo, subtrai o gozo e dá contorno aos apelos e demandas ao Outro. Sua incompletude funda a condição desejante do sujeito, a qual reivindica a presença de um *eleito*, alvo de amor e gratidão ao suprir as exigências do Ego, assim como depositário de ódio e agressividade, quando desencadeador de privações. Essa ambivalência integra o curso “natural” da vida e concorre para os acidentes imperiosos da alma que marcam a singularidade do sujeito na cultura. Na qualidade de acontecimento subjetivo, o trajeto está longe de configurar um mandamento decretado a todos e, portanto, extravios são habilidosamente desenhados. A melancolia é, pois, um roteiro transviado, seguido por aquele que, na aurora dos tempos, teve seu pedido de autonomia e reconhecimento negado, ignorado, esquecido. O Outro negligenciou-lhe o olhar agregador, a voz pacificadora ou, ainda, o ato protetoral necessário à unificação imaginária de seu corpo, à fusão dos fragmentos que o compunham. Em uma densa teorização sobre a *perda do objeto*, Marie-Claude Lambote, na perspectiva do ensino lacaniano, demarca a origem da melancolia no cerne do *estádio do espelho*, lugar das primeiras identificações estruturantes. Nele, nas elucubrações da autora, o sujeito melancólico encena *as primeiras marcas existenciais que, longe de [lhe] outorgarem a plenitude de um estatuto, lhe designam simplesmente seu lugar disponível* (2000, p. 81). O nada esgarça suas referências e fragiliza, pois, a construção de vínculos amorosos, transformados, logo, em rituais narcísicos de incorporação das marcas de outrem, com o propósito fantasioso de preencher, a todo custo, um penoso vazio interior.

Ao *infans*¹¹⁹ resta as marcas da indiferença e, a partir delas, esboça os contornos quebradiços de sua identidade. Na rapsódia da vida, o melancólico ostenta o olhar usurpador de Saturno, proficiente em angariar ilusões alheias. Lutuoso com o mundo, privado de sua imagem, extrai da negrura do abandono e do cinzento cáustico da ausência as nuances apropriadas para tingir o roteiro tétrico de sua biografia. Como Narciso, incapaz de fugir a si mesmo, aliena-se à imagem do *amante, a ponto de a ela*

¹¹⁸ Definimos *fantasia*, a partir dos estudos kleinianos, como expressão psíquica dos instintos de vida e de morte, presente desde a mais tenra infância nas relações de objeto. Para Nasio (2007, p.11), “o desejo é parcialmente saciado sob a forma de uma fantasia que, no cerne do inconsciente, reproduz a realidade”.

¹¹⁹ O *infans*, na psicanálise lacaniana, refere-se à criança ainda inapta à fala. Ocupa um lugar instituído pelo desejo materno e, nessa posição, aliena-se na imagem do Outro, com a qual se identifica.

ligar irredutivelmente sua sorte (LAMBOTE, 2000, p.92). Caso sobrevenha a perda do objeto amado, regride a experiências de satisfação primitivas, onde o sadismo reaparece para compor a cerimônia de incorporação. Deixando-se conduzir pela inveja, retém, em si, a imagem do outro, roubando-lhes os traços que acredita serem seus e, logo, imprescindíveis ao delineamento de seu corpo e aparência. Não obstante, o cárcere revela-se inoperante ante o teste de realidade, ao sinalizar a ausência e o abandono sofrido. Com efeito, o Ego retrai-se e assume uma postura hostil frente à realidade, doravante, desairosa e ofensiva. Ao mesmo tempo, a melancolia escancara a seu hóspede a vulnerabilidade da condição humana, apontando-lhe faces obscuras de si mesmo (e também do Outro), que, em condições contrárias, causariam, minimamente, vergonha e constrangimento. Diante de um discurso de comiseração, auto-recriminações e envilecimento, Freud se questiona *por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie* (2010, p.128). Esse estado de reflexão mordaz – derivado das ações superegoicas – mobiliza grande quantidade de libido narcisista e, por conseguinte, o *Eu* passa, também, a deteriorar-se. Se no luto, o mundo externo perde o encanto e os agraços, na melancolia é o próprio Ego a sofrer o processo de empobrecimento e aridez. É uma sintomatologia característica do movimento de desfusão pulsional, em que os instintos¹²⁰ de morte comprometem a atuação de Eros.

Embora luto e melancolia alicercem traços divergentes, é preciso não olvidar que o primeiro é condição para o funcionamento do segundo. A disposição melancólica descende de um luto não simbolizável, de uma perda sem substituto, de uma ferida há muito conquistada e, contudo, resistente à cicatrização. Ao longo de nossa história, a vida se anovela nas arestas da morte. O amadurecimento e integração psíquicos dependem de um convívio sereno com as perdas, da capacidade de vivê-las em plenitude. Experiências bem sucedidas de luto, conquistadas nos primórdios da infância, servem-nos de protótipo que reeditamos quando os danos nos conclamam à amizade. A despeito, para Klein (1996, p.87), *o luto arcaico é revivido* [com as defesas e angústias que lhe eram próprias] *sempre que se sente algum pesar na vida ulterior*. Descortinando um pouco mais, podemos dizer que a condição vivente nos obriga a um luto perene e cotidiano. O nascimento porta um dos mais pungentes ensinamentos: *aprender a viver sem o outro*. Os fios precisam ser cortados a fim de, no curso da vida, a outras tramas se conectem e, dessa forma, consigamos responder, sem arruinar-se completamente, à dor

¹²⁰ Definimos *instintos* como pulsões. A Edição Standard das Obras de Freud, sob a responsabilidade da IMAGO, registra o termo *instinto*, com a mesma acepção que utilizamos neste estudo.

de amar. O luto corresponde, pois, a um período de meditação, lento e penoso, sobre como será a vida sem aquilo que se amava tanto ou mesmo se julgava vital. O enlutado entrega-se a uma demanda de desamor, com o intento, apenas, de amar o morto de outra forma, de ressignificá-lo nas memórias, de não esquecê-lo. A persistência da dor revela o quanto o objeto perdido fora sexualmente investido, como os acessos de amor teimam em não morrer. Dito de outra maneira, na teatralidade do luto, *Eros* assiste ao espetáculo de *Thanatos*, sem, contudo, sair de cena.

2. Cecília Meireles: tecelã da finitude

Aprendi com as primaveras / a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira (Desenho, p.96, 2008). Com esses versos, o eu lírico despe aos seus leitores um dos atributos da existência – o movimento de repetição. Mas, por que retornamos? Nos meandros de um dos mais célebres textos homéricos, Ulisses, o herói expatriado, confronta-se com a hostilidade da natureza, rivaliza-se com os deuses, insurge-se contra si mesmo e, tomado pelo desejo, regressa ao berço de origem, sem, talvez, restituir-se, verdadeiramente, entre os pares. A volta jamais é absoluta; é sempre condicional, rarefeita e inconclusa. Doravante, delineia um percurso contínuo rumo a reencontros desconhecidos. O retorno transforma-se, assim, em um ritual catártico, da ordem do *prazer e desprazer*, capaz de desentranhar os enigmas inquietadores do *eu*, os quais se refugiam no território ameaçador da inconsciência, ou melhor dizendo, para lá são banidos. A nostalgia que assalta o protagonista da Odisseia impõe-lhe um contato sintomático com a dor, o desespero e a angústia, deixando visíveis os efeitos dilaceradores da perda – o mais fiel dos tripulantes. É um estado que resgata a melancolia que aflige, pelo trauma, à condição humana. Nas rasuras do mito, o obstinado guerreiro não busca apenas o colo da saudosa esposa, ou o convívio com o filho. Estes, inclusive, não foram impeditivos para a arquitetura da viagem. O exílio faz emergir o anseio de enraizamento, de fixidez do tempo, de tornar-se história, abandonando as vestes da natureza numa tentativa de suplantar o instinto.

As preleções míticas traduzem, ao mesmo tempo extrapolam, os sentidos não só da existência humana, mas, sobretudo, deixa às escâncaras as funções pelas quais o homem constrói e devora a imagem de objetos internos e externos, como estratagema necessário ao equilíbrio psíquico. As moções pulsionais, sexuais ou de autoconservação, descarregam-se mediante a conversão em estruturas languageiras. Estas condensam, bem como deslocam, incidentes violentos, amiúde reprimidos, que se manifestam

segundo a plasticidade do símbolo. A linguagem, a língua, a fala, o corpo, todos constituem sistemas simbólicos em íntima relação com os códigos mobilizados pela cultura. O herói nostálgico de Homero move-se numa estrutura fantasmagórica e, nesse receptáculo emblemático, nega tempo e espaço. Soçobra-os, esvazia-os, de tal modo que o texto (enquanto corpo, como fala) medra aquilo que foi renunciado. Esse expediente, semiótico em suas bases, esteia-se nas vicissitudes do evento literário, cujas “leis” permitem dessecar o indivíduo em seu próprio cotidiano, em meio a acanhadas vitórias e pródigas derrotas. Reside, nessa *performance*, o gesto psicanalítico capaz de extrair da Literatura verdades flutuantes, motivações inconscientes, imaginações libidinais que encobrem, em todas as direções e setores discursivos, sentidos denegados.

A arte, independentemente do suporte semiológico que a engendra, mantém vínculos estreitos com a psicanálise. Não estamos nos referindo ao fato de que o mestre vienense tenha adotado, em muitos casos, a ficção para explicar grande parte de suas descobertas. O excepcional dessa relação recai sob o poder da linguagem, na apropriação desse instrumento que nos arremessa ao campo do desejo invariante, do gozo sem plena satisfação, instituindo-nos, à revelia do Ego, a falta. A faculdade de representar, ausente nos espécimes animais, opera a descentralização do sujeito ao desalojá-lo de sua identidade, ao promover-lhes outras identidades, de modo a privá-lo permanentemente de sua herança autóctone. As teias da comunicação instituem uma repressão que cinge a subjetividade, tornando o homem um prisioneiro da palavra. Em contrapartida, o signo que aprisiona é, também, o algoz da liberdade. A narrativa homérica, aqui trazida a palco, nos auxilia a compreender, dentre muitos enigmas oportunos ao ser, os estímulos que assentem a dor de retornar. São excitações desencadeadas desde o nascimento e que carregam em seus flancos a tristeza intrínseca à condição normal/patológica de todo aquele que conquista, ao suportar a vida, a humanidade. Existem em cada um de nós impulsos suscetíveis a restaurar um estado anterior de coisas – lugar da falta – de onde se irrompe a volição de satisfazer-se plenamente. Todavia, para o nosso bem, ou não, esse percurso só conduz, inadvertidamente, a um ponto de recomeço, a um desprazer catalizador, cujo fim é um prazer parcial e contingente.

A nostalgia, enquanto emoção ligada à perda (a volta instaura um objeto perdido, bem como a busca por possuí-lo), está atrelada, ou mesmo se confunde, a um mal mais primitivo, fonte de uma solidão existencial peculiar a todos os indivíduos. A consternação, o descontentamento, a amargura, parecem coexistir em nós, de tal sorte

que nos sentimos acossados por essas casualidades em todos os espaços de atuação. Subsumem em categorias que matizam porções de nosso caráter, imprescindíveis para a ilusão de consistência tão cara ao *Ego*. Tributária da linguagem, a perda nos impinge um vazio resultante de um exílio neurótico numa realidade assaz “(des)acolhedora”, de igual modo atraente, que nos faz sentir a ausência de uma genealogia ignota e, paradoxalmente, familiar. Esse corolário traduz, quiçá, a fragmentação do indivíduo frente às inúmeras separações fundantes de sua vivência. Quem sabe a angústia da perda esteja relacionada à tão propalada, nos meios terapêuticos, disjunção com o objeto materno. Ou, indo mais à frente, quem sabe não seja a mãe uma figura avante da psicobiologia, isto é, uma mãe-raiz, mãe-inspiração, mãe-dom, mãe-ser. Sem uma resposta definitiva, é preferível assumir o legado. Herdeiros do desamparo, buscamos em algum lugar, em outrem, em situações ou coisas, substitutos legítimos, inobstante arbitrários, para suportar a falta. Nesse sentido, a criação artística se mostra o alento prófugo da vida, elemento de união, elo tácito entre o *eu* e o *Outro*. Convém não olvidar que a Literatura, enquanto sistema de transcodificação de formas e conceitos, suprime e elimina, em repetidos instantes, os referentes (não infrequente, representantes de objetos coarctados) para dar lugar aos significantes, sob os quais se erigem mundos escondidos. Esse louvor aos ditames da experiência poética – experiência de linguagem e de vida – ressoa, de forma retumbante, na poesia de Cecília Meireles, a ilustre *moradora das areias, de altas espumas* (Beira Mar, p.57, 2008).

O efeito sedutor da lírica meireliana encontra-se na profusão de imagens e sons que emanam de versos delineados ao labor da emoção e do apuro formal, perspicazes na orquestração de uma sensibilidade vaticinadora sobre os incidentes anômalos da existência. Senhora de uma vasta obra, rica e híbrida, Cecília celebra, como poucos poetas, o caráter estruturante e desagregador da tessitura literária. Constrói, a partir da escrita, realidades dispersas, ilusões definidas, retratos perdidos e memórias que não podem ser esquecidas. De espírito inquieto, *que oscila, invisível, pelo ar* (Pedido, p.106, 2008), busca reencontrar entre os pastos da imaginação o viço da aurora; anseia pelo canto sonoro dos majestosos sabiás, sufocado pelas muralhas de cimento hostil; sonha com o movimento vivo, simples e belo dos insetos – indefesas criaturas numa terra de gigantes. À parte, outras nuances tingem o mar sublime de uma das vozes mais expressivas da poesia brasileira. Deparamos, extasiados, com uma Cecília que faz da dor de existir as velas de um barco poético inabalável ante a constante ameaça de naufrágios. Nessa vertente, sobressai a imagem triunfante da solidão, de uma profetiza

que prediz as decepções da vida, das quais se embriaga para contornar as graves meditações a respeito da finitude, do sofrimento e do desencanto. A perda é, afinal, vivida como companheira, transforma-se em espera e debalde caminha para o fim.

A crítica tradicional, por muito tempo, tentou compreendê-la mediante rótulos ou tendências. Chamam-na insistentemente de neo-simbolista, neo-romântica e mesmo surrealista. Todavia, Cecília Meireles mostra-se imune a essas classificações que somente apontam, obliquamente, para certos espelhos onde jazem algumas de suas múltiplas faces. Embora tenha vivido sob a influência do Modernismo, ostenta heranças de estéticas literárias precedentes e técnicas que foram consolidadas somente em momentos posteriores, razão pela qual a sua poesia rompe, de forma sutil, o *topos* e o *cronos*. Numa linguagem de soberba musicalidade e de grande expressão semântica, desvela, frente ao leitor, uma melodia de grande requinte que ultrapassa, em definitivo, o discurso exótico, paródico, excêntrico, bastante notório em sua contemporaneidade. Confidencia, em *Contemplação* (2008, p.19), o incômodo penoso e resignado de habitar cenários que lhe são indóceis, estranhos, íngremes. Neste, interroga-se *quem [a] deseja ouvir, nestas paragens / onde todos somos estrangeiros?* Grande parte do mundo meireliano é assim, erguido de rochas frias, de paredes descoloridas pela cal amarga dos desapontamentos, repleto de paisagens cáusticas, efêmeras e, por conseguinte, impróprias. A exterioridade atroz retira-lhe os vínculos, aparta-lhe os afetos, desapaixa-o dos amores. Sobram-lhe, então, os danos os quais não lhe são, fortunamente, forasteiros.

Como Penélope, a esposa tecelã da mitologia homérica, Cecília tece, com afeto, uma lírica da nostalgia, enredada por fios que coalescem o *desejo de volta* e o *gozo da ausência*. Em seus versos, renuncia a si mesma, persiste por si própria, cede às expectativas e, com gestos tímidos de costureira, subjuga a esperança. Costura, com as mais profícuas palavras, um *velo de ouro* com o intento de protegê-la e aquecê-la. Na condição de *breve deusa de silêncio* (Comunicação, 2008, p.235), tece para cuidar da solidão e, ainda que espere por um Ulisses (ou algo semelhante), não tece porque espera, tece o isolamento, o sentimento de abandono, de orfandade e rejeição. Enquanto espreita o seu arbítrio, desfaz os pontos ancestrais, cria outras figuras, novas matizes à procura de si mesma. A espera, dor de uma volta que faz voltar a/dor, é uma contagem regressiva da esperança que Cecília coloca nos laços e nós de sua poesia. A árdua trama das palavras, do desencontro das linhas e da combinação dos sentidos, tanto nos reporta aos acontecimentos da própria existência, tecidos por uma dolorosa memória, como nos

fala de criação, invenção e possibilidade de admitir, por intermédio da produção literária, outros caminhos.

3. Considerações

A obra de Cecília Meireles é essencialmente um culto às paisagens, raramente primaveris, que compõem a tela da existência humana: herbários ignorados porque deles brotam, com frequência, corpos falecidos, palavras de desgosto e profecias à morte. O que seria do homem sem o seu caráter mortal? O discurso meireliano, nesse contexto, rompe com padrões ideológicos conservadores, ainda persistentes em nossa hodiernidade, que tracejam um mundo onde os sujeitos e suas ações seccionam-se em duas categorias: o bem e o mal. Esse maniqueísmo, há muito tempo, serve de sustentáculo para a perpetuação de uma concepção distorcida da morte, e consequentemente, da vida. É comum, por questões religiosas, compreendermos a vida como um dom e a morte como um castigo.

A psicanálise, em sua cartografia das pulsões, ofertou-nos uma interpretação menos controversa desses fenômenos e, quando a “lançamos” sobre a poética de Cecília Meireles, descobrimos como o componente humano obedece aos princípios eróticos (performances ligadas à pulsão de vida que visam à união, à junção, à reparação) e às forças destrutivas (semióticas relacionadas à pulsão de morte que abrigam afetos como angústia, tristeza e desolação, fazendo surgir desejos de separação e aniquilamento).

Referências

- CINTRA, Elisa Maria de Ulhôa. O eu em ruínas no documentário Estamira. In: *O eu em ruínas – perda e falência psíquica*. São Paulo: Primavera Editorial, 2010.
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KLEIN, Melanie. *Amor, culpa e reparação – e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e Gratidão – e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAMBOTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAMBOTE, Marie-Claude. *O Discurso Melancólico*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto / Retrato Natural*. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008.

RODRIGUES, Hermano de F. A enunciação: (in)consciência e significação. In: *Acta Semiotica et Lingvistica*. Vol. 16 – Ano 35. João Pessoa: Editora Universitária, 2011.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de Criação – na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

“AUTO-RETRATO COM AURÉOLA”: AS SIMBOLOGIAS DE PAUL GAUGUIN¹²¹

Patrícia Rocha do Nascimento Freitas

patriciarnfjn@hotmail.com

Maria de Fátima Medeiros Queiróz de Paula

kikaartes@hotmail.com

Elizângela Maria Rodrigues Leite

elizamaria@oi.com.br

Maria Vera Lúcia da Rocha Oliveira

veraroli@hotmail.com

O trabalho foi realizado com os educandos do 9º ano de escolas distintas; Carlos Arnóbio (Santa Rita - PB) e Fernando Cunha Lima (Bayeux - PB). A proposta objetivou identificar símbolos e simbologias na obra “Auto-retrato com Auréola” do artista Paul Gauguin. Utilizamos como suporte a teoria semiótica que estuda os signos e todas as linguagens. O signo é entendido como aquilo que representa alguma coisa para alguém, podendo ser objeto, símbolo, desenho, palavra, que transmitem alguma informação ou várias informações para o receptor.

A obra mencionada é descrita e analisada da seguinte maneira:

[...] o auto-retrato do artista, está posicionado ao lado de duas maçãs. As frutas e a serpente que segura em sua mão evocam de modo ostensivo à tentação, a auréola símbolo cristão contrasta com a serpente e a maçã. A coroa pode ser interpretada como sinal de santidade, como também o desejo de salvação do artista em meio a um ambiente que é claramente condenatório. (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA; 10. 2007, p. 54).

Contextualizamos a vida e a obra do artista Paul Gauguin, considerando todos os conteúdos que se fizeram necessários para a construção do conhecimento acerca de sua vida e obra, sua técnica de desenho e pintura, como também o uso dos símbolos em um período de sua trajetória artística. Relacionamos os símbolos identificados com os termos bíblicos. Para a contextualização, foram utilizados imagens e textos.

Para um melhor entendimento foi proporcionado aos educandos um momento de reflexão a respeito dos símbolos representados e seus significados e os mesmos puderam analisar e reconhecer a intenção do artista em transmitir a dualidade por ele vivida.

¹²¹ Trabalho de iniciação científica.

Depois de todo o processo de contextualização, foi proposto aos educandos uma atividade prática proporcionada pela leitura da obra “Auto-retrato com Auréola”, dando-lhes a possibilidade de identificar os símbolos representados e seus respectivos significados. Procedemos, ainda, a uma releitura da obra de Paul Gauguin com os educandos, utilizando a técnica do desenho na sala de aula.

Por fim, expusemos todos os trabalhos plásticos produzidos pelos educandos na escola, alcançando um resultado satisfatório.

Essa análise revelou que na obra estudada, os símbolos utilizados pelo autor revelam a pureza e a espiritualidade do personagem em contraste com a perversão e a maldade do mundo.

Referências:

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre arte**. São Paulo: Ática, 1985, Bosi, p. 13.

MALRIEU, Philippe. **A construção do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 127.

FOLHA DE SÃO PAULO. Grandes Mestres da Pintura. **Paul Gauguin**. Barueri, São Paulo: Editorial Sol 90, 2007.

Shocoladesign.com/semiótica-estudo-dos-signos. Acesso: 29 de 08 de 2014.

ANÁLISE DA ESTRUTURA NARRATIVA DO CONTO "A IGREJA DO DIABO", DE MACHADO DE ASSIS¹²²

Amanda de Castro Vital Maciel – UFPB
Maria de Fátima Barbosa M. Batista – UFPB

Introdução:

O conto “A Igreja do Diabo” consiste em relatar a história do Diabo que possui o desejo de construir a sua própria igreja, a fim de ganhar popularidade e fundamentar sua religião, cansado de sua inferioridade diante de Deus. Assim, procura Deus para alertá-lo sobre a criação de sua própria igreja, e Deus não o impede. O Diabo, então, desce à terra e inicia a propagação de suas ideias, cativando os fieis com a ideia de que o pecado se tornaria uma virtude. A Igreja se concretiza e ganha popularidade, porém os fieis, cansados de praticar o mal, passam a realizar, escondidos, ações bondosas proibidas pela Igreja. O Diabo contesta Deus que lhe diz ser essa a “eterna contradição humana”.

O trabalho propõe analisar essa narrativa, considerando a visão da semiótica narrativa, de linha greimasiana, ou seja, considerando os sujeitos semióticos e os objetos de valor que apresentam, a fim de descobrir a ideologia presente no conto. Foi utilizada como fundamentação os estudos teóricos realizados por Barros (2011) e Batista (2009)

Análise.

Na análise da estrutura narrativa do conto, existe a presença de três sujeitos semióticos. O sujeito 1, ou S1, figurativizado pelo Diabo; o sujeito 2, ou S2, discursivizado por Deus e o sujeito 3, ou S3, pela humanidade, representada através de fieis.

O objeto de valor do S1 é a fundação de uma igreja diferente da igreja cristã. Ela seria governada por ele e pregaria virtudes integralmente opostas às virtudes divinas, tais como a legalização dos pecados e a prática de maldades, a fim de organizar suas regras e compartilhar suas atitudes com a humanidade para proliferar sua doutrina.

A fundação da igreja impulsionou S1 a procurar S2, a fim de alertá-lo para uma suposta mudança de hábitos da humanidade, que seria ocasionada com a criação de sua

¹²² Trabalho de iniciação científica.

igreja. O sinal divino foi afirmativo, ou seja, S2 apoiou a construção e inauguração da igreja. Não se manifesta, porém, o adjuvante do S2 para interferir no alcance desse objeto de valor.

S1 cria sua religião e sua igreja. A humanidade, S3, personificada em forma de fieis, acaba se convertendo para a doutrina pregada na “Igreja do Diabo”, sendo convencida pelo entusiasmo de seu governador e pela liberdade a eles oferecida. Seu objeto de valor era, portanto, ingressar na igreja do Diabo e converter-se para a religião pregada pelo mesmo. Entretanto, S1 encontra um empecilho: flagrou seus fieis desviando-se da doutrina perversa e praticando ações benéficas.

Conclusão

O objeto de valor estimado por S1 não foi alcançado, bem como o do S3 que se propôs a ajudar o S1, na construção da sua igreja maléfica. Ambos terminam disjuntos do objeto de valor, enquanto o S2 termina conjunto e consegue, ainda, com sua atitude benéfica, atrair os fiéis que se dispuseram a colaborar com o Diabo.

Referências

- ASSIS, Machado de. **Volume de contos**. Rio de Janeiro : Garnier, 1884
- BARROS, Diana L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática 1990.
- BATISTA, Maria de Fátima B de M. O discurso semiótico in **Linguagem em foco**. João Pessoa: Editora Universitária/Ideia, 2001. P.133-157
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. Trad. de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Nacional, 1976.

O MITO DE DON JUAN NA CONTEMPORANEIDADE: SIGNOS DA SEDUÇÃO

Davi Lopes Ramos
Universidade Federal da Bahia
Pós-graduação em Literatura e Cultura
Email: davilopes.cine@gmail.com

1 Introdução

Embora haja relatos de sua existência na oralidade, a primeira versão conhecida do mito de Don Juan foi traçada pelo frade Tirso de Molina, na Espanha de 1630. Recontada e adaptada inúmeras vezes, em todas épocas e mídias, no universo de suas variações alguns signos são mais recorrentes. Assim, Don Juan será sempre um conquistador voraz, e no cerne da trama estarão suas numerosas conquistas, bem como suas funestas consequências. Nesta primeira versão, não são poucos os que alertam Don Juan para a ira dos céus, aos quais ele cala com a sua conhecida fórmula: “¡Qué largo me lo fiáis!”¹²³ (MOLINA, 2014, p. 39). Com efeito, a ira dos céus e dos homens é um elemento recorrente em Don Juan, e na versão de Molina o personagem termina assassinado pela estátua de Don Gonzalo, que morrera por sua espada.

Neste trabalho, são comentadas algumas das transformação sofridas pelo mito de Don Juan em diferentes momentos históricos, dando conta também da sua tradução intersemiótica para o cinema, e observando em especial as mudanças na significação dos elementos associados ao conceito de sedução. Para tanto, se fará uso da análise comparativa de três de suas encarnações: “El burlador de Sevilla Y convidado de piedra”, texto teatral assinado por Tirso de Molina, em 1630, “O Olho do Diabo” filme da década de 60 do diretor sueco Ingmar Bergman, e “Don Juan deMarco”, de 94, do diretor norte-americano Jeremy Leven. A seguir, serão descritos alguns aspectos das três obras, que consideramos mais relevantes a este trabalho.

2 “El burlador de Sevilla y convidado de piedra”

Começamos dizendo que o termo “sedução” (ou seu equivalente em língua espanhola) não aparece em “El burlador de Sevilla y convidado de piedra”, primeira versão conhecida do mito de Don Juan. Em lugar dela encontramos a figura da “burla”, significando logro e zombaria. O burlador é um aprontão, um *trickster* – para ele o sexo

¹²³ “Ai, como Ele é grande!”, referindo-se a deus de forma irônica (tradução nossa)

é um instrumento da burla maior: a desonra das mulheres e a desgraça dos homens. Nesse contexto, “burla” comporta, além da retórica da sedução, o caráter aventureiro das ações do personagem, subversivo à moral e aos bons costumes da época

Na primeira cena do texto teatral, Don Juan finge ser Don Octavio para possuir sua noiva, a Duquesa Isabela. Ao fugir de Nápoles seu navio naufraga e ele é resgatado por Tisbea, a pescadora. Embora prometida a Batricio, Don Juan usa de sua posição de nobre para que ela o tome como marido, e, dizendo-se desde já a ela consorciado, a deflora. Para aumentar o impacto da afronta, Don Juan ateia fogo na casa da infeliz, fugindo a cavalo em seguida. Já em Sevilla, se faz passar pelo apaixonado Marquis de la Mota para violar a sua amada. Um ano depois, infiltra-se num casamento camponês e desvirgina a noiva antes do marido, prometendo-lhe, é claro, mais uma vez o casamento. São poucas, mas significativas, as burlas desse Don Juan. Em duas delas, se faz passar por outro. Nas outras duas, se aproveita de sua posição, valendo-se também do costume da época, que obrigava a mulher a salvar sua honra casando-se com aquele que a desvirginasse. Em apenas um momento, quando Tisbea, a pescadora, o tem nos braços após, sua beleza é notada por outro personagem, e mesmo aí o reconhecimento de sua posição social se mistura ao elogio — “Mancebo excelente, / gallardo, noble y galán. / Volved en vos, caballero¹²⁴.” (MOLINA, 2014, p. 25).

3 “O Olho do Diabo”

Em “O Olho do Diabo” (Bergman, 1960), encontramos Don Juan em seu inferno pessoal, condenado a representar o teatro de suas conquistas com uma modificação perversa: sempre que está prestes a consumir o ato sexual, um diabo faz com que a mulher desapareça. Quando Satanás descobre um cisco em seu olho, provocado pela pureza da filha de um vigário, Don Juan tem uma nova chance na Terra: se desonrar a jovem, será recompensado com sono tranquilo e uma redução de 300 anos em sua pena. Ele aceita a missão e se infiltra na casa do Vigário, que vive com a esposa Renata e sua filha Britt-Marie (a jovem virtuosa), na Suécia do início do século XX.

Enquanto o servo seduz Renata, Don Juan vai em busca da filha do vigário. Entretanto, os séculos de sofrimento tiveram seu preço. O Don Juan de Bergman é sorumbático, de melancolia indisfarçável. Ao final, Britt-Marie cede a seus avanços apenas por compaixão.

¹²⁴ “Mancebo excelente / nobre e elegante / Retorne a si, cavavelheiro!” (tradução nossa).

4 “Don Juan deMarco”

Em Don Juan deMarco (Jeremy Leven, 1994), Johnny Depp interpreta um jovem em delírio, que nos tempos atuais acredita ser a encarnação de Don Juan. Dizendo-se vítima de uma desilusão amorosa, mascarado e vestindo-se de acordo com o antigo personagem, parte para sua última conquista, depois da qual pretende se matar.

Ele é resgatado de sua tentativa de suicídio pelo Dr. Mickler (personagem de Marlon Brando), um psiquiatra em fim de carreira. No transtorno dissociativo do paciente, Mickler se torna Dom Octavio de Flores, e Don Juan deMarco é admitido em um sanatório, onde narrará as suas histórias como parte do tratamento. Sua fala, em *voice over*, estrutura a narrativa do filme. Seu relato mistura elementos plausíveis com outros delirantes. A trama avança colocando em paralelo as aventuras de Don Juan e as transformações que essas histórias inspiram na vida conjugal do seu psiquiatra.

Assim, ficamos sabendo que aos dezesseis anos, Don Juan tem um caso com Doña Júlia, casada com Don Alfonzo. Irado, Alfonzo cria o boato de que teria tido um caso com Doña Inez, mãe de Don Juan. Ao defender a honra de Inez, seu pai Don Antonio morre em duelo. Don Juan em seguida mata Alfonzo, vingando seu pai. A vergonha por ter provocado a morte do pai o faz jurar que nunca mais mostrará seu rosto em público, passando então a adotar sua máscara. Pouco depois, é enviado pela mãe em uma “viagem de purificação”. Acaba comprado como escravo em um país árabe, e vai parar nos aposentos de uma sultana, que o adquirira para lhe servir sexualmente. Após dois anos se dividindo entre a Sultana e as mil e quinhentas mulheres do harém onde vivia disfarçado, Don Juan, prestes a ser descoberto pelo Sultão, foge novamente.

Quando seu navio naufraga, Don Juan chega à ilha de Eros, onde conhece Doña Ana, por quem se apaixona. Joram amor eterno, e prometem que, se por algum motivo se separassem, se reencontrariam naquele lugar. Mas quando Don Juan conta ter tido 1502 mulheres antes dela, Julia não suporta e o abandona.

“E você, meu amigo, você me viu por todas as minhas **máscaras**” diz Dr. Mickler, ao fim do relato. Agora sem a máscara, deMarco conta sua história “real”, sem fantasias, ao juiz responsável por sua liberação, que é concedida. Mickler então leva até a mítica ilha de Eros, onde Don Juan reencontra Ana, que o aceita em seus braços.

5 Análise

A sedução, mesmo quando não enunciada, perpassa o Don Juan das três obras em análise. Em “O Burlador de Sevilha”, a sedução é frequentemente um logro furtivo, como se pode observar nas burlas à Condessa Isabela, quando se faz passar por seu noivo Don Gonzalo, e na burla a Doña Ana, musa do Marquês de La Mota, por quem também se faz passar.

Este Don Juan se identifica como “Um hombre sin nombre”. Para ele, o disfarce não é mais que um instrumento da burla (ao contrário da máscara, que em Don Juan deMarco simboliza a vergonha pela morte do pai). A escuridão encobre sua figura misteriosa, dando conta do caráter furtivo de suas conquistas. Pouco importa que a mulher acredite entregar-se a outro, ou que o faça apenas quando é convencida de sua ascendência nobre. Importa, acima de tudo, gozá-la e desonra-la. Ser amado ou desejado é de menor importância. Jamais se refere ao ato sexual, e o corpo feminino é mencionado apenas raramente. Ao falar de amor, o faz apenas como forma de persuasão. Quando Tisbea, a pescadora cuja casa deixou em chamas, pergunta como poderia um nobre amar figura tão humilde, ele responde, clinicamente: “O amor é rei / que iguala com justa lei / a seda e o pano de saco” (tradução livre¹²⁵).

Enquanto o Burlador de Molina se esconde nas sombras e, não demonstra qualquer sinal de remorso, na versão de Bergman a própria face de Don Juan se assemelha a uma máscara mortuária (Figura 1). A atuação contida de Jarl Kulle evidencia a postura olímpica de quem não capitula diante da autoridade dos Céus ou do horrores Inferno, e retém em seu interior um mundo de dores e angústias.



Figura 1

¹²⁵ Amor es rey / que iguala con justa ley / la seda con el sayal.

Sua forma de seduzir trai melancolia e deslocamento, em oposição ao modo cândido e desimpedido de Britt-Marie. Contribui para isso a maquiagem pálida, as entradas no cabelo e a face angulosa do seu intérprete, em contraste com a figura saudável e a interpretação jovial que Bibi-Anderson confere à sua personagem. No plano abaixo, essas qualidades estão particularmente evidentes. A posição de Britt-Marie, de frente para câmera, evidencia franqueza e abertura, enquanto Don Juan, de lado, com a mão no queixo e as entradas no cabelo em evidência, transmite dissimulação, cálculo, ponderação e idade.



Figura 2

O êxito de seu avanço se deve mais à personalidade irreverente de Britt-Marie que à sua capacidade de persuasão. Quando ele a beija, a entrega da jovem é quase infantil. Ela o beija de volta e diz: “Você é o número trinta e sete. Antes de casar, quero beijar cinquenta!”. Don Juan se desespera. Sem a oposição da moral e dos bons costumes, não há como desonra-la. Britt-Marie não vê nenhum dilema moral em beijar outros homens antes do casamento. Pior: é ele quem figura na lista de conquistas. O que se dá aqui é uma inversão na estrutura de poder.



Figura 3

Na figura 3, Don Juan olha para Britt-Marie antes de beijá-la. Chama a atenção, neste quadro, a expressão sombria (maquiagem pesada, olhos quase fechados), além do alto contraste (o lado direito do rosto mais obscuro que o esquerdo) denotando sua dualidade trágica (sedução e melancolia). O conjunto remete mais a conde Drácula que a Don Juan. Após o beijo, Britt-Marie, tocada pelo seu sofrimento, cede a seus avanços.

Eu não te amo. Seu corpo não me perturba. Você é estranho e intimidador, mas você não me assusta mais. Meu amor por Jonas permanecerá intacto. Você machucará apenas a mim e a você mesmo. Faça comigo o que quiser. Eu não consigo suportar o seu sofrimento. Ele me subjuga.” (BERGMAN, 1960, 63min.)

Ao que tudo indica, eles não consumam o ato sexual. Como era de se esperar, na releitura de Bergman, Don Juan volta ao inferno em situação ainda mais desesperadora do que a anterior. Apaixonado por Britt-Marie e quebrado por sua rejeição, somam-se a seus sofrimentos os sonhos de amor que passará a ter com a filha do vigário.

E muitos aspectos, o filme “Don Juan deMarco”, de Jeremy Leven (1994), está em oposição à obra de Bergman. É forçoso observar que, em 1994, Johnny Depp já era um galã em ascensão. No filme, o encantamento despertado por sua figura é elemento central da produção de efeitos. Ademais, enquanto a versão de Bergman suprime os traços espanhóis do personagem, neste Don Juan os signos de latinidade trazem à tona todo um imaginário de lenda e erotismo. Na figura 4, o cavanhaque característico, a máscara ao estilo Zorro, a capa e os brincos compõem uma figura exótica e atraente.



Figura 4

Na sequência da cena, ao abordar uma mulher sozinha no restaurante, deMarco nega “seduzir” as mulheres. Para ele, sedução é uma forma de se “aproveitar” delas. Ele não seduz: lhes dá prazer. Esse trânsito nos parece muito importante. O ato sexual e o prazer feminino jamais comparecem nas versões clássicas de Don Juan. Aqui, entretanto, ele é o próprio móvel das ações do personagem. Presenciar o gozo feminino é a finalidade última de seus avanços.

Ademais, sua retórica amorosa demonstra vasto conhecimento do corpo e do sexo feminino. Valendo-se de metáforas vibrantes, o conquistador evidencia uma forma de sedução mais conforme a nosso tempo, em que a impostura e o logro dão lugar a um discurso romântico passional, de aparente sofisticação (impressão esta ampliada pelo exotismo do sotaque hispânico adotado pelo ator em sua narração). O trecho a seguir é exemplar dessa estratégia de encantamento. O final da citação coincide com a Figura 5, à qual se sucede a Figura 6. A sequência conecta o momento de gozo à inflexão da cantora, dando fechamento visual para a metáfora.

Embora não haja metáfora que descreva como é fazer amor com uma mulher, o mais próximo é tocar um instrumento raro. Eu me pergunto, será que um Stradivarius sente o mesmo que o violinista, ao tirar a nota perfeita de seu coração? (LEVEN, 1994)



Figura 5



Figura 6

O frio ambiente do hospital psiquiátrico a que é recolhido realça o caráter extravagante de sua figura. Na figura 7, Don Juan, com seu traje característico, questiona um psiquiatra que parece composto para lhe servir de oposição. Óculos, olhar desviado, nariz adunco, dedo na bochecha e lábios contraídos, buscando controle. Don Juan, por sua vez, com boca entreaberta e olhos fixos no interlocutor, é todo passional.

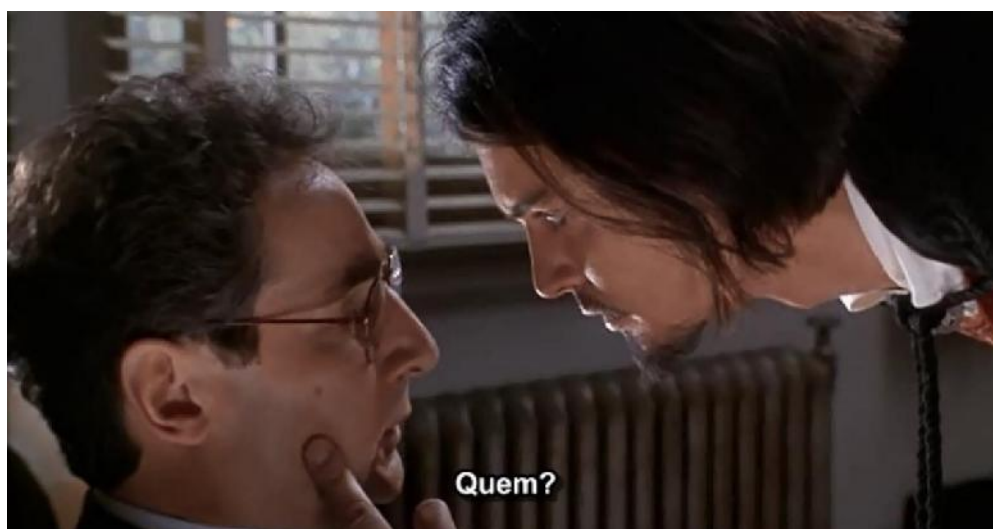


Figura 7

No decorrer da trama, ficamos sabendo que a máscara deste Don Juan não é apenas um acessório para o disfarce, mas representa a vergonha por ter causado a morte do pai. Em nenhuma de suas aventuras há embuste intencional, e, quando confessa a Dona Aña a extensão de suas aventuras, é a sua sinceridade que o trai. Este Don Juan gaba-se mais de sua competência como amante do que da quantidade de suas conquistas, e seu romantismo constitui-se em modelo edificante de frescor sentimental. Por causa de seu exemplo, o psiquiatra interpretado por Marlon Brando volta à forma romântica, recuperando seu casamento da monotonia. Diz ele, ao final, assumindo a narração:

E como termina nossa fábula? Sua Doña Ana, a moça da revista... estaria ela esperando seu retorno, como prometeram? Por que não? Com tristeza, eu devo informar que o último paciente que tratei, o grande amante Don Juan DeMarco, sofria de um romantismo completamente incurável, e pior ainda, altamente contagioso. (LEVEN, 1994).

E assim termina a cena do reencontro entre Don Juan e sua amada Doña Anna. O filme encerra com o casal interpretado por Marlon Brando e Faye Dunaway dançando romanticamente em uma praia paradisíaca, ao som de *Have You Ever Really Loved a Woman*, de Bryan Adams. Não é gratuito que a fotografia da cena adote o tom sépia, o mesmo utilizado para os relatos fantasiosos de deMarco. O “por que não?” de Marlon Brando encerra o filme entre fantasia e realidade, deixando aberta a interpretação de que, se o amor é um delírio, vale à pena vive-lo.



Figura 8

Conclusão

Escrito pelo frade Gabriel Téllez sob o pseudônimo de Tirso de Molina, o mito de Don Juan surge com “O Burlador de Sevilha”, na Espanha do século XVII, em meio à contra reforma católica. Tendo em vista o contexto histórico fortemente conservador, observamos na obra aspectos de *cautionary tale*: ela serve para alertar o leitor das consequências de uma vida de aventuras. O comportamento extremado e quase demoníaco deste Don Juan se coaduna com a estratégia de levar seu modo de vida ao paroxismo, para tornar evidente o desatino de seus atos. Sua jornada é de impostura, disfarce, violação e morte. Seu discurso é cínico, e o personagem em momento algum reflete sobre seus atos. A sedução, para ele, é burla e engodo. Em “O Olho do Diabo”, vemos um quadro muito diferente. Um Don Juan abatido, melancólico, marcado por sofrimentos acerbos. Superado pelo tempo, não obtém êxito em suas abordagens. Pior: apaixona-se pela vítima, e sofre com a sua rejeição. A nosso ver, o seu fim trágico simboliza a derrocada de um certo modelo de masculinidade. Já em “Don Juan DeMarco”, o personagem recupera o imaginário arquetípico da latinidade, adaptado às sensibilidades contemporâneas. Indo além até mesmo do Don Juan de Lord Byron, no qual é baseado, no filme de Jeremy Leven as afrontas cedem espaço para uma ode à mulher e ao amor.

As mudanças de percurso, assim resumidas, apontam a nosso ver para o caráter cambiante e adaptativo da identidade de gênero, e a natureza das transformações no mito de Don Juan serve de índice para o caráter geral dos contextos históricos que os produziram. Do século XVII até os anos sessenta e noventa do século XX, Don Juan é erigido burlador e depois em fantasma de si mesmo, para ao final ressurgir como modelo do amante ideal. Um modelo delirante e proscrito, restrito à fantasia ou ao manicômio. Aqui, levantamos a hipótese de que essas transformações não foram gratuitas. A nosso ver, o conquistador atormentado da obra de Bergman e o escape dissociativo de “Don Juan DeMarco” apontam para as contradições do homem contemporâneo. Como esclarece o psicólogo Sergio Gomes da Silva,

A crise da masculinidade contemporânea se configura a partir de um conflito identitário vivido pelo homem. No nosso entender, esse conflito se constitui a partir de dois momentos distintos: primeiro, a partir da tentativa de se manter um modelo de identidade de gênero hegemônico e, ao mesmo tempo, pluralista, ora baseado em modelos tradicionais ora em modelos modernos de masculinidade, e segundo, a partir da impossibilidade de sustentar essa hegemonia. (SILVA, 2006).

No bojo deste fenômeno, o instrumental da tradução intersemiótica permite demarcar alguns pontos axiais da trajetória do mito de Don Juan, que a nosso ver indicam uma transformação das mais relevantes para a compreensão dos signos da masculinidade de nosso tempo.

Referências

BYRON, George. Don Juan: <http://goo.gl/10ldX1>. Acessado em: 22 out. 2013.

CALLIGARIS, Contardo. A jornada masculina: Mudanças nas relações amorosas e na gestão da vida. Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wMdodYWApAQ>. 2009. Acessado em: 29 jul.2014.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do Texto para a Tela: <http://goo.gl/wmZOlw>. Acessado em 22 out. 2013.

DON JUAN DeMarco. Direção: Jeremy Leven. Produção: Francis Ford Coppola. Atores: Johny Deep; Marlon Brando; Faye Dunaway e outros. EUA: New Line Cinema; American Zoetrope; Outlaw Productions. 1994. DVD (97min). Son., color., 35mm

THE DEVIL's Eye. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund Roteiro: Ingmar Bergman, Oluf Bang. Atores: Jarl Kulle. Bibi Anderson; Stig Järrel e outros. Suécia: Svensk Filmindustri (SF), 1960. DVD (87 min.), son., color., 35 mm.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica, São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOLINA, T. DE. El burlador de Sevilla y convidado de piedra. p. 39. Disponível em <http://goo.gl/q4uvoh> Acessado em: 01 ago. 2014.

SANTAELLA, L. A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.

SILVA, Sergio Gomes da. The male crisis: a gender identity and male literature criticism. Psicol. cienc. prof., Brasília, v. 26, n. 1, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932006000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em: 14 set. 2014.

ROMEU E JULIETA: DO TEXTO SHAKESPEARIANO AO BALÉ DE KENNETH MACMILLAN

Michelle Aparecida Gabrielli
Universidade Federal da Paraíba
mikagabrielli@gmail.com

Sirlei Santos Dudalski
Universidade Federal de Viçosa
sirleisantosd@yahoo.com.br

1. Prólogo: dos signos verbais aos não verbais

Romeu e Julieta, de William Shakespeare, pode ser considerada como a maior história de amor de todos os tempos e, por este motivo, foi adaptada para diversas linguagens artísticas. Na área da dança, *Romeu e Julieta* foi traduzida principalmente para a linguagem do balé clássico. Neste contexto, este trabalho visa a analisar o processo de transmutação do texto teatral *Romeu e Julieta* para a linguagem da dança clássica. O objeto de estudo desta pesquisa é a versão que foi produzida pela *The Royal Ballet*, em 1965, com coreografia de Kenneth MacMillan. Pretende-se compreender os aspectos e as adaptações da peça teatral para a obra coreográfica, especificamente a cena da morte de Romeu e Julieta, tendo como base a tradução intersemiótica, de Roman Jakobson (2010).

Conforme Jakobson (2010, p. 81), “a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, na qual o entendimento de tradução se dá a partir da noção de que esta é também uma espécie de interpretação. Para o autor, a interpretação de um elemento semiótico nada mais é que a sua tradução em outro elemento, sendo que o primeiro é sempre enriquecido criativamente por meio da tradução.

Na tradução intersemiótica, as relações entre os sentidos, os meios e os códigos tornam-se relevantes, pois se pensa na tradução entre os diferentes sistemas sóicos. Júlio Plaza (2010) diz que a tradução se coloca como uma prática crítico-criativa na produção e reprodução dos meios, como (re)leitura, adaptação, metacriação, diálogo entre signos, entre outras possibilidades de se pensar e compreender os signos.

Por conseguinte, após esta breve contextualização, a análise comparativa da cena da morte de Romeu e Julieta – tanto no texto teatral quanto no balé – se dará a partir dos

seguintes elementos: figurino, cenário, objetos cênicos, iluminação, música, movimento e gesto.

1.1 Cenário: dos muros ao desfecho trágico

A cena da morte de Romeu e Julieta, no texto teatral, possui poucas informações referentes ao cenário, sabendo-se apenas que o jovem Romeu adentrou ao mausoléu dos Capuletos, onde repousa sua amada. Este é o espaço de toda a cena.

O cenário desta cena no balé constitui-se por uma tumba com muros altos. No interior desta existem três túmulos, sendo que em cada um jaz um morto. Julieta repousa sobre o que está posicionado no centro do ambiente. Nota-se que, atrás do túmulo da jovem, existem grades altas, representando portões. Acima destes há duas grandes estátuas de anjos feitas em pedras. Estes portões são fechados no momento em que Romeu adentra a cripta e os pais de Julieta, acompanhados pela Ama, saem da mesma. Entre os túmulos e a frente deles há um espaço amplo, que favorece a movimentação.

Segundo Cyro del Nero (2009), o palco se configura como o espaço da ação de atores e bailarinos e a organização desse local se deve à cenografia. Nesse sentido, para João Carlos Machado (2006), a cenografia revela o fenômeno teatral no que tange ao espaço cênico e ao espaço ficcional. Destaca-se que ela não se constrói apenas pelo cenário, mas também pelo ator/ bailarino e pelos demais elementos presentes em cena. Conforme Patrice Pavis (2008),

[...] a cenografia concebe sua tarefa não mais como ilustração ideal e unívoca do texto dramático, mas como dispositivo próprio para esclarecer (e não mais ilustrar) o texto e a ação humana, para figurar uma situação de enunciação (e não mais de lugar fixo), e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto (PAVIS, 2008, p. 45).

O cenário tem que ser um ambiente funcional, favorecendo a movimentação do intérprete. Assim, percebe-se claramente a relevância do amplo pátio na obra coreográfica. Segundo Tadeusz Kowzan (1988), o cenário possui algumas tarefas primordiais como, por exemplo, determinar a ação no tempo (época histórica, estação do ano, hora do dia) e no espaço (local geográfico e social). Ressalta-se que a importância do cenário não se dá apenas por este determinar a ação no tempo e no espaço, mas por conter signos que se relacionam com demais elementos e circunstâncias da obra, imprimindo-lhes ainda mais significados. A cena analisada, no texto e no balé, acontece durante a noite em um local privado, o mausoléu dos Capuletos, na cidade de Verona, Itália, durante a Idade Média.

O mausoléu, cercado por muros altos e grades, representa o poder da família Capuleto. Os muros, mais do que fornecerem proteção, servem como seleção de quem pode ou não adentrar os recintos. Eles não mantêm apenas o significado de proteger e preservar a intimidade como também adquirem outro: o de delimitar e fechar o espaço nos cinco atos do texto e nos três atos do balé. Não se fala, aqui, da delimitação do espaço cênico, mas do cerceamento das ações dos protagonistas.

Antonio Tordera Sáez (1999) auxilia na compreensão do que de fato representam os muros para os jovens, uma vez que o excesso de paixão e rebeldia não ocorre dentro dos espaços fechados, mas fora deles. Logo, vê-se que, movidos por seus ideais de amor, somados ao desejo, paixão e rebeldia – característicos da juventude –, Romeu e Julieta transpõem muros e se guiam para o desfecho trágico.

1.2 Figurino: do mundo terreno ao celestial

Shakespeare não descreve em seu texto quais são as vestimentas utilizadas pelas personagens. Assim, não há indicativos dos figurinos utilizados por Romeu e Julieta durante a cena da morte. Sabe-se que já anoiteceu e que Romeu foi banido de Verona, portanto, deduz-se que ele trajava uma capa ou manto de cor escura, para que pudesse se camuflar pela noite e chegar até a tumba de sua amada.

Segundo Jean Chevalier (1986), em ocasião de morte, os indivíduos devem trocar as roupas habituais por trajes especiais para que sejam purificados e possam subir ao reino do céu. Nesse sentido, devido à pureza, inocência e relevância social de Julieta, imagina-se que ela deva estar vestindo um de seus melhores e mais bonitos vestidos, no intuito de realizar a passagem do mundo terreno para o celeste. Enfatiza-se a identificação da jovem com os anjos e, por isso, a importância de suas vestes.

No balé, Romeu tem como figurino um manto preto longo, com capuz. Veste-se com uma camisa branca e bege com detalhes em marrom claro nas mangas e um cinto preto. Utiliza malha e sapatilhas marrons. Páris está vestido com uma roupa parecida com a de Romeu, mas sua camisa é marrom escuro e sua malha, marrom mais claro, e as sapatilhas da mesma cor da camisa.

Julieta usa um vestido de comprimento abaixo dos joelhos. A parte superior é uma mistura de bege com dourado bem claros, com algumas fitas de cetim, ajustando-se à sua cintura, a parte inferior é esvoaçante e mescla branco e bege. A jovem usa meia-calça e sapatilhas de ponta brancas.

O comprimento do vestido de Julieta reforça sua pureza e inocência, além de realçar sua condição social e mostrar que pertence a uma família respeitada. As cores do vestido não foram escolhidas aleatoriamente, pois a combinação das cores branca, dourada e bege ressalta a candura, a iluminação, a perfeição absoluta, a ausência de maus sentimentos e intenções, e o desconhecimento que a donzela tinha sobre o amor. Para Chevalier (1986), os vestidos brancos, brilhantes e luminosos identificam os seres angelicais, por conseguinte, a indumentária de Julieta faz com que ela se assemelhe a um anjo.

O cabelo de Julieta não está totalmente preso. A disposição dos cabelos não apenas indica traços da personalidade como também uma função social ou espiritual que pode ser individual ou coletiva (CHEVALIER, 1986). Conforme as convenções sociais estabelecidas nos espetáculos de balé, os cabelos soltos são utilizados em cenas que indiquem loucura, morte ou momentos íntimos. Assim, no caso de Julieta, o cabelo “meio preso” sugere a situação limítrofe entre a vida e a morte, na qual a personagem apesar de parecer estar morta ainda conserva a vida.

A capa que Romeu veste, sem dúvida, é o manto da invisibilidade, visto que além de ter sido banido é um Montéquio e não pode adentrar a cripta onde jaz sua esposa. A cor marrom, presente tanto na roupa de Romeu quanto na de Páris, remete à tristeza e à morte. O branco do vestido de Julieta e da camisa de Romeu faz uma analogia à morte, pois, de acordo com Chevalier (1986), é uma cor que se coloca no princípio e no final da vida. A cor branca atua sobre a alma como em um silêncio absoluto e que este não está morto, mas que transborda vida. Assim, a morte precede a vida, uma vez que todo nascimento é um renascimento, por isso o branco é considerado como a cor da morte. O figurino de Páris não possui branco, o que significa que ele não está inserido no ciclo de vida e morte de que Romeu e Julieta fazem parte.

O figurino, indumentária ou vestuário, como todo signo de representação, caracteriza-se como significante por ser puramente material, e como significado por estar integrado a um sistema de sentidos (PAVIS, 2010). Sendo assim, possui inúmeros significados na obra cênica, pois pode indicar matizes referentes à situação material, gostos e traços da personalidade de cada personagem. Indica também se é inverno ou verão, se é noite ou dia, se está chovendo ou nevando (KOWZAN, 1988).

Conforme Rosane Muniz (2004), o figurino deve ser considerado como uma particularidade no contexto da encenação, visto que ele contribui diretamente para a construção da personagem pelo ator e pelo bailarino. Nesse sentido, o figurino ganha maior

liberdade e menos limitação a cada geração. Para Pavis (2010), muitas vezes, é através do figurino que o espectador tem o primeiro contato com a personagem e formula hipóteses sobre ela.

Tais constatações também ocorrem em *Romeu e Julieta* e, por meio dos trajes utilizados pelos protagonistas, identifica-se, por exemplo, que pertencem a famílias de grande valor na cidade de Verona. Em relação à obra coreográfica, os figurinos de Romeu e de Julieta são típicos das vestimentas dos balés clássicos: malha para os bailarinos e vestidos para as bailarinas. Portanto, Pavis (2010) confere que o figurino pode ser compreendido como uma cenografia ambulante, pois ele se desloca com o intérprete.

Complementando, Lenora Lobo e Cássia Navas (2008) ressaltam que, em qualquer obra cênica, o figurino não deve prejudicar, interromper ou dificultar a movimentação, a não ser que seja a proposta. Assim, a vestimenta dos jovens amantes adquire importância maior, já que propicia a execução de qualquer movimento pelos intérpretes. Destaca-se que as cores dos figurinos reafirmam tanto as características quanto as circunstâncias vivenciadas pelo jovem casal, mostrando-se como um signo de extrema relevância para a compreensão da obra.

1.3 Objetos cênicos: do veneno ao punhal

A funcionalidade também é buscada nos acessórios, adereços ou objetos cênicos que bailarinos e atores usam ou manipulam no decorrer do espetáculo. Geralmente, pensa-se nos objetos cênicos como pertencentes ora ao cenário, ora ao figurino, porém, para Kowzan (1988), eles representam um sistema autônomo de signos.

Muitas vezes, o objeto é tão relevante para a cena que se coloca como elemento central da representação (PAVIS, 2010). Essa característica do objeto pode ser vista na cena da morte dos protagonistas, pois tanto o texto teatral quanto o balé indicam dois elementos essenciais para o desfecho da tragédia: o frasco contendo veneno e o punhal.

No texto, Romeu abre a tumba com um pé de cabra e uma picareta, tendo uma tocha para ajudá-lo na iluminação do ambiente. Ao adentrar, ele já não carrega mais esses objetos. Shakespeare não cita nenhum tipo de arma, mas sabe-se que tanto Páris quanto Romeu estão armados com algo cortante. O frasco contendo veneno somente aparece no momento em que Romeu deseja bebê-lo e, após sua morte, Julieta desperta e encontra uma lâmina com a qual tira a própria vida. Ainda assim, não se pode afirmar, se o objeto é um punhal, uma espada ou um florete.

No balé, Romeu entra na tumba sem o auxílio de qualquer ferramenta. Romeu e Páris, ao se notarem, desembainham seus punhais e lutam. Romeu golpeia Páris, matando-o. Durante a cena, Romeu retira de sua roupa o frasco contendo veneno e o bebe. Julieta, ao acordar de sua “morte”, encontra o vidro de veneno com que Romeu tirou a própria vida. A jovem localiza um punhal que está jogado ao chão e também se mata.

De acordo com Chevalier (1986), o amor cega, inflama e, comumente, visa a unir os opostos, fazendo valer o ditado popular de que “os opostos se atraem”. Pode-se dizer que o oposto em Romeu e Julieta é o fato de um ser Montéquio e a outra, Capuleto. A grandiosidade do amor e a impossibilidade de viverem juntos faz com que os amantes optem pela morte ao invés de tentarem vencer os antagonismos, integrando forças contrárias. É por meio do frasco de veneno e do punhal que os jovens se colocam no ciclo de vida e morte, ansiando pela liberdade e plenitude no amor.

1.4 Iluminação: da luz à sombra

A iluminação, a partir do século XVI, adquire novos significados, começando a interferir no acabamento da encenação, não servindo apenas para tornar a obra visível. No texto shakespeariano, a iluminação pode ser de fonte natural através da luz da lua e do sol, e artificial por meio de tochas, velas e lâmpadas a óleo de gordura vegetal ou animal (ELETROBRÁS, 1998).

Nesse contexto, os jovens amantes encontram na luz da lua a inspiração e a iluminação para vivenciar o amor e uma luz menos intensa, feita por tochas, para conferir uma seriedade à cena da morte.

Conforme Chevalier (1986) a luz e as trevas apresentam-se como dualidades universais, em que a primeira sucede a segunda, tanto nas manifestações cósmicas quanto na iluminação interior. A luz é um signo para a vida, para a salvação e para a felicidade.

A luz da lua constantemente ilumina Romeu e Julieta, evocando beleza e imensidão. No entanto, a lua também se apresenta como um signo para a morte, visto que no período em que se denomina nova, desaparece, como se estivesse morta, para em seguida renascer, ressaltando, assim, o ciclo de nascimento e renascimento. Logo, a lua se apresenta como o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida (CHEVALIER, 1986). No balé, a iluminação também tem esta intenção e, na cena da morte, há apenas a luz geral branca.

Pavis (2008) comenta que, na atualidade, o termo iluminação tem sido substituído pela terminologia luz com o objetivo de indicar que a função da iluminação é a de criar a partir da luz e não apenas iluminar um ambiente escuro. Desse modo, observa-se que a luz possui um caráter funcional, podendo intervir e conferir sentido ao espetáculo.

Igualmente, a luz valoriza e confere certa atmosfera aos demais elementos de uma obra cênica como, por exemplo, figurino, cenário, objeto cênico, movimento. Ela serve tanto para delimitar um espaço específico da representação como para focar um intérprete ou objeto de cena (KOWZAN, 1988).

O texto shakespeariano é repleto de imagens de luz e sombra, motivo pelo qual a iluminação apresenta-se como um signo importante. Kowzan (1988) e Pavis (2010) destacam outro papel à luz: o de criar e difundir cor. As cores escolhidas, por obra da luz, ambientam o espetáculo, propiciando sentimentos e sensações.

Caroline Spurgeon (2006) mostra a sensibilidade de Shakespeare quanto às cores e suas tonalidades, especialmente os contrastes. As imagens encontradas em *Romeu e Julieta* contrastam preto e branco, simbolizando a luz e a escuridão que permeiam toda a obra. Há também um simbolismo presente no vermelho e branco, que reforçam a tragédia dos jovens amantes. Algumas destas imagens podem ser observadas no trecho do seguinte diálogo:

Romeu A morte, que sugou-lhe o mel dos lábios,
 Inda não conquistou sua beleza,
 Não triunfou. A flâmula do belo
 Inda é rubra em seus lábios e seu rosto,
 E a morte branca não tremula neles
 (SHAKESPEARE, 1997, p. 209)¹²⁶.

Os cenários do balé combinam tons claros e escuros, branco e preto, nos muros e paredes. Sáez (1999) esclarece que, em cada cultura, a parede branca e preta possui um significado. Assim, o preto pode ser signo de luto e o branco, de oposição a este. O mesmo se aplica aos figurinos como, por exemplo, o vestido branco de Julieta, que pode ser signo de sua pureza e inocência. Consequentemente, figurino, cenário, iluminação e objetos cênicos devem dialogar entre si, para que um não aniquile o outro e atrapalhe na construção da atmosfera sgnica da obra. Faz-se a ressalva de que todos os elementos presentes no texto teatral e no balé reforçam e significam a tragédia no que tange seu aspecto primordial, a morte.

¹²⁶*Romeu e Julieta*, Ato V, Cena III.

1.5 Gestos e movimentos: das frases escritas às coreográficas

Em um espetáculo, as palavras ou textos pronunciados pelos intérpretes no momento da representação são considerados como signos de suma importância e, com exceção do balé e da pantomima, podem ser encontrados na maioria das manifestações cênicas.

A cena analisada no texto teatral, por meio do diálogo de seus protagonistas, mostra o mais puro e sincero amor. Romeu e Julieta sentem um amor incondicional um pelo outro. O texto shakespeariano demonstra, magistralmente, todas as emoções e sensações que acometem os jovens. O amor sem limites de Romeu e Julieta contagia.

Ao se tratar de balé clássico, sabe-se que não há fala e, logicamente, isso também não ocorre em *Romeu e Julieta*. No entanto, apesar de parecer incoerente, a palavra faz-se presente na obra coreográfica. O texto transmuta-se para os gestos e movimentos dos bailarinos.

Para Rudolf Laban (1978), grande estudioso do movimento, a finalidade com que o homem se movimenta é a de satisfazer determinada necessidade, isto é, deseja alcançar objetos palpáveis em qualquer tipo de trabalho ou valores intangíveis na prece religiosa. Os movimentos corporais serão sempre os mesmos, independente da atividade executada, mas possuem significados diferentes. Nesse contexto, o modo com que o indivíduo se move pode demonstrar como ele reage às diferentes situações e aos diversos estados de espírito e, também, vir a traçar sua personalidade. Deste modo,

o pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, [...]. Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar (LABAN, 1978, p. 42).

Sobre o gesto, Kowzan (1988) profere que este é um dos meios mais ricos e flexíveis para exprimir sentimentos e pensamentos, constituindo-se como um sistema de signos altamente desenvolvido. Conforme Débora Tadra *et al* (2009), em cada cultura os gestos apresentam diferentes significados, podendo ser caracterizados por determinados movimentos ou por formas assumidas pelo corpo.

Doris Humphrey desmembra os gestos em três categorias: funcionais, rituais e emocionais. Os gestos funcionais são aqueles que se relacionam aos movimentos de trabalho, ao cotidiano dos indivíduos; os gestos rituais estão intimamente ligados à religião e os gestos emocionais ocorrem de modo espontâneo, são gerados pela emoção

e permitem que os mais diversos sentimentos sejam extravasados (AZEVEDO, 2004). Todos estes podem ser utilizados em cena, cabe a cada intérprete (re)criá-los e (re)significá-los de acordo com o propósito da obra.

Na concepção de Jean-Georges Noverre, o gesto é o caminho visível para a expressão de sentimentos e os movimentos interiores, provenientes da alma, não devem se prender aos movimentos prontos, exteriores. Por conseguinte, o ator e o bailarino devem sempre utilizar movimentos e gestos que tenham função expressiva, no intuito de se dirigirem à alma do espectador e não apenas aos olhos (AZEVEDO, 2004).

Visto isso, como traduzir todo o significado desse diálogo para uma arte predominantemente não verbal? Como adaptar todo o amor, anseios e desejos dos jovens amantes? A resposta para essas perguntas, em se tratando de dança, é apenas uma: movimento, incluindo-se neste, mímica e gesto. No momento em que o texto é transmutado para a linguagem da dança, a sua dinâmica de pensamentos, emoções e sentimentos passa a ser predominantemente visual. As palavras saem do papel e são escritas no ar, no chão, no espaço por meio dos movimentos dos bailarinos (LABAN, 1978).

Cada diálogo da morte possui um nexos próprio. Assim, as cenas dançadas também possuem sua lógica. Cada movimento pode ser entendido como uma palavra que, ao se somar a outros movimentos e palavras, forma frases escritas e coreográficas. Portanto, do mesmo modo que se lê e se interpreta uma frase, seja ela bem escrita ou não, podem-se ler e interpretar gestos e movimentos.

José Gil (2004, p. 67) explana que “seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexos pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras”. A apreensão do sentido do movimento ultrapassa a ideia de racionalizar e descrever, ela se dá por meio da sensibilidade.

1.6 Música: da vida à morte

A música é um signo que auxilia na transmutação do texto teatral para o balé, pois tanto pode acentuar os movimentos como traduzir seu conteúdo emocional (LABAN, 1978). De acordo com Émile Jaques-Dalcroze, cada signo musical possui um gesto correspondente e para este há um som específico (AZEVEDO, 2004).

Em 1934, influenciado pela técnica wagneriana do *leitmotiv*, pelo coreógrafo Sergei Diaghlev (*Ballets Russes*) e pelo compositor Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev compôs uma

suíte para o balé *Romeu e Julieta*. Essa composição é considerada como sua obra prima e demonstra o gosto soviético pelos balés tradicionais. O tema de amor composto pelo músico é um dos mais conhecidos, aparecendo pela primeira vez para unir os jovens durante a festa dos Capuletos e para embalar todos os outros encontros, inclusive a cena da morte (SANDERS, 2007).

Julie Sanders (2007) expõe que a suíte nº 2, de Prokofiev, conseguiu traduzir perfeitamente a atmosfera do texto shakespeariano para a complexa linguagem da dança. Pavis (2008) complementa afirmando que a música auxilia na criação do ambiente, de uma situação, de um estado de espírito. Ela confere lirismo e euforia ao espetáculo, fazendo com que o espetáculo tenha um significado poético.

Por esse viés, não é necessário que se tenha sensibilidade artística para perceber que a música é densa e sóbria quando Romeu adentra a tumba dos Capuletos, permanecendo assim até a morte de Páris. O desespero de Romeu ao encontrar Julieta morta é notado na música, que vai diminuindo e conferindo certa suspense à cena no momento em que ele toma o veneno. Ao contrário, na medida em que Julieta desperta, a música fica mais vibrante para que, no momento em que ela se depara com Romeu morto, passe a exprimir a mesma tristeza e incredulidade que a jovem sente.

Tudo isso em diálogo com o texto. Tanto no balé quanto no texto, ao descobrir que seu amado tomou veneno, Julieta beija seus lábios para ver se sobrou o suficiente para que ela também morra e, ao perceber que não há veneno para ela, a jovem avista uma lâmina e golpeia o próprio peito. A música está em plena harmonia com a obra, pois indica o exato momento do golpe e, assim como a vida de Julieta, vai se extinguindo.

2. Epílogo: do texto ao balé

No texto teatral, antes que Julieta se mate, Frei Lourenço entra no mausoléu, tenta fazer com que a jovem saia do local e quando esta se nega, ele sai de cena e não a impede de acabar com a própria vida. Essa também não é a última cena do texto, há ainda a verificação dos fatos e o término da guerra entre Capuletos e Montéquios. No balé, não há interferência do Frei e o espetáculo finda com a morte de Romeu e Julieta, fazendo com que o arrependimento e a pacificação entre as famílias sejam apenas subentendidos pelo espectador – que já conhece a tragédia – uma vez que não são mostrados. Neste caso, o público que porventura não conheça a obra de referência, pode vir a pensar que o desfecho do texto shakespeariano é o mesmo que o do balé e, deste

modo, vir a interpretar que, mesmo com as mortes de Romeu e Julieta, a rivalidade entre as famílias continuarão sendo perpetuadas. Entretanto, tal suposição não modificaria o impacto causado pela tragédia.

Nessa perspectiva de (re)contar e de (re)significar os elementos que dão vida à obra – iluminação, figurino, música, cenário, objetos de cena, movimento e gesto – percebe-se o quanto esses auxiliam na diferenciação do ambiente e de personagens, além de conferir uma atmosfera especial e propícia ao espetáculo, pois são portadores de significados.

Assim, os signos presentes no balé de MacMillan, relacionados à estrutura narrativa do texto shakespeariano, foram de suma importância para a realização da análise comparativa proposta neste trabalho. A transmutação da obra manteve o caráter verossímil, ou seja, descreve por meio de movimentos a mesma história contada por Shakespeare. Entretanto, por se tratar de uma obra coreográfica, certas transformações foram necessárias. As mudanças foram de ordem estrutural e não de contexto ou entendimento. Talvez a principal diferença tenha sido a condensação dos atos que, de cinco do texto, passaram para três na dança.

MacMillan, segundo sua leitura do texto teatral e sua visão de mundo, produziu um significado para o seu balé *Romeu e Julieta*, sendo que este se deu a partir da manipulação de uma obra já existente. Do mesmo modo que o autor e o coreógrafo imprimiram significados às suas produções, o leitor e o espectador também o fazem. Ao público cabe o interpretar e o reinterpretar das obras, mediante os signos pensados, propositalmente, pelo coreógrafo.

A tradução intersemiótica de *Romeu e Julieta*, de MacMillan, manteve a essência shakespeariana, mas também criou uma identidade, não permanecendo à sombra do texto. Essa identidade pode ser percebida na própria condensação dos atos (cinco no texto e três no balé), no fim do espetáculo, com a morte dos protagonistas, pela escolha dos cenários, da música, dos objetos cênicos.

Shakespeare não fornece informações sobre vestimentas ou detalhes do cenário, o que contribui para a autonomia do coreógrafo, que pode criar de acordo com sua imaginação e seus recursos coreográficos. Assim sendo, o coreógrafo cria identidades e fornece signos com o intuito de transmitir mensagens, sem se esquecer da história contada pela obra de referência.

Portanto, pode-se entender que esses pequenos atos considerados, às vezes, infieis à obra de referência são o que conferem criatividade e um aspecto único à obra transmutada,

fazendo com que a voz do artista seja percebida e não encoberta pela voz do autor do texto fonte.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, S. M. de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos).
- CHEVALIER, J. **Diccionario de los simbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- ELETROBRÁS. **Luz na dança**: contornos e movimentos. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998.
- GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- KOWZAN, T. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, T.; CARDOSO, R. C. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates).
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. 4. ed. São Paulo: Summus, 1978.
- LOBO, L.; NAVAS, C. **Arte da composição**: Teatro do Movimento. Brasília: LGE, 2008.
- MACHADO, J. C. Três paradigmas para a cenografia: instrumentos para a cena contemporânea. **Cena**: periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. n. 5. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/762/showToc>>. Acesso em: 05/10/2010.
- MUNIZ, R. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- NERO, C. del. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac, São Paulo: SESC, 2009.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos).
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Estudos).
- ROMEU E JULIETA. Direção: Paul Czinner. Inglaterra: Poetic Films Limited, 1966. 1 DVD (130 min), son., color. Tradução de: Romeo and Juliet.
- SÁEZ, A. T. Teoría y técnica del análisis teatral. In: TALENS, J. et al. **Elementos para una semiótica del texto artístico (poesia, narrativa, teatro, cine)**. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- SANDERS, J. **Shakespeare and music**: afterlives and borrowings. United Kingdom: Polity Press, 2007.
- SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- SPURGEON, C. **A imagística de Shakespeare e o que ela nos revela**. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TADRA, D. S. A.; *et al.* **Linguagem da dança.** v. 2. Curitiba: Ibpex, 2009. (Metodologia do ensino de Artes).

A FICÇÃO HÍBRIDA DE BRUNO AZEVÊDO

Antonio Eduardo Soares Laranjeira
Universidade Federal da Bahia
alaranjeira@ufba.br

Bruno Azevêdo é um escritor maranhense contemporâneo cuja produção, que tomou corpo nas duas últimas décadas, é marcada não somente pela mescla de gêneros textuais, mas também por uma linguagem híbrida, em que a narrativa verbal assimila com frequência recursos das histórias em quadrinhos ou da fotonovela, além do intenso jogo de apropriações e colagens de outros textos. A versatilidade do processo criativo de Azevêdo pode ser observada ao longo de todos os livros publicados, através do seu projeto editorial – a *Pitomba Livros e Discos*. Neste trabalho, traça-se um panorama dessa produção a partir da leitura de *Breganejo blues* (2009), *O monstro Souza: romance festifud* (2010) e *A intrusa* (2013), narrativas que expõem a diversidade de formas e temas explorados por Azevêdo.

Breganejo Blues, cujo subtítulo – “novela trezoião” – reporta a um gênero narrativo consolidado, desde o começo se apresenta como um texto que tende a subverter padrões. A capa (Figura 1) sinaliza para o diálogo mais frequente ao longo da produção de Azevêdo: sobre um fundo amarelo chamativo, desenhada com traços peculiares às histórias em quadrinhos, a imagem do torso de um *cowboy*, gesticulando com as mãos como se estivesse a atirar, protegendo-se atrás da porta de um táxi (este, nitidamente desproporcional ao tamanho do homem e em preto e branco). Percebe-se, aqui, não somente o recurso à linguagem dos quadrinhos, mas também o uso da técnica de colagem, amplamente explorada nas produções da *pop art*. Tais procedimentos, entretanto, não se restringem apenas à capa ou a ilustrações circunstanciais de cenas da novela, mas constituem parte crucial do projeto estético de Azevêdo, o que o inscreve no âmbito do *discurso literário pop*.

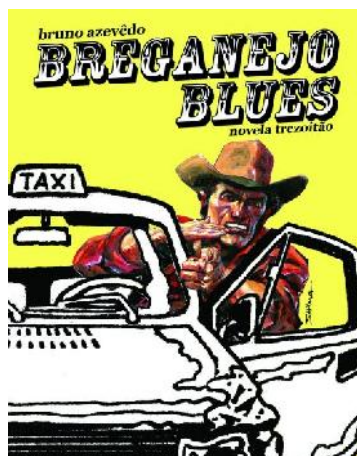


Figura 1: capa de *Breganejo Blues*

Conforme Evelina Hoisel (1980), em *Supercaos*, o discurso literário *pop* se configura a partir da convergência entre literatura e outras linguagens, em especial com a *pop art*. Em estudo sobre *PanAmérica* e *Nações Unidas*, de José Agrippino de Paula, Hoisel identifica na literatura as técnicas, temáticas e os mitos explorados pela *pop art*. Tendo como base para sua constituição os aspectos mais cotidianos da sociedade de consumidores, como as marcas de produtos industrializados, os ícones da cultura de massa, os mitos do cinema e da música popular, a *pop art* se apresenta como uma estética da consumibilidade. Décio Torres Cruz (2003) também se debruça, em *O pop: literatura, mídia e outras artes*, sobre a temática, a linguagem e os mitos que figuram na literatura pop até a década de 80, desdobrando, assim, as reflexões deflagradas por Hoisel. Merece destaque o fato de que, em ambos os estudos, os teóricos assinalam a feição dessacralizadora das narrativas *pop*, o que é potencializado pelas conexões existentes entre o pop e a cultura jovem, mas também pelo próprio hibridismo que as caracteriza.

A ficção de Bruno Azevêdo, que incorpora esses elementos, configura-se de modo aproximado ao que se denomina *pulp fiction*. De acordo com Júlio França (2013), as *pulp fictions* correspondem a narrativas populares, produzidas e consumidas no início do século XX nos Estados Unidos, e divulgadas em publicações em papel de baixa qualidade (o que lhe fornece o nome *pulp*, referente à polpa da celulose). Seus temas se concentravam em torno do terror, da ficção científica, da fantasia, do erotismo e das tramas de detetive:

Na era de ouro da *Pulp Fiction*, entre os anos 20 e 40 do século XX, centenas de revistas foram publicadas nos Estados Unidos. Em comum, possuíam as capas com ilustração e cores chamativas, o papel de baixa qualidade, o

convidativo preço entre cinco e vinte e cinco centavos de dólar [...] e as narrativas ficcionais que exploravam mais o lado sensitivo do que o cognitivo dos leitores. (FRANÇA, 2013, p.9)

A descrição de França traduz de maneira apropriada o que se observa na ilustração de capa de *Breganejo Blues* e, além disso, menciona outros aspectos pertinentes à produção de Azevêdo. Em primeiro lugar, é preciso assinalar que *Breganejo Blues* é uma história de detetive: com o objetivo de recuperar a atenção da mídia e retornar às paradas de sucesso, a dupla sertaneja *Adailton e Adhaylton* articula a morte de um dos integrantes, que muda de sexo, volta para São Luís, descobrindo então que o parceiro está com sua ex-mulher. O detetive-taxista Ribamar Willer, narrador e personagem, é contratado pela mulher para investigar o reaparecimento de Adhaylton, desnudando pouco a pouco a relação entre as personagens. Outro aspecto diz respeito à edição que, publicada de forma independente, como afirma o próprio autor-editor, não tem como objetivo gerar lucro. As publicações, assim, não atingem valores elevados e são comercializadas pelo próprio autor no que ele denomina de “banca de camelô”. A “consumibilidade” de suas narrativas é, portanto, promovida tanto pela estética sobre a qual se ampara, como pelas formas alternativas de distribuição dos livros. Como afirma o próprio Azevêdo, em entrevista concedida à *Revista Brasileiros* (2014):

[...] escrevi livros que se querem populares, e isso é confirmado sempre que saio com a banca e vendo para consumidores ‘improváveis’. A banca de camelô retira do livro a aura de objeto de elite e o reposiciona no local do trabalho do artesão e do contador de feira, onde também tento me ver. (AZEVEDO, 2014, p117)

Observa-se, diante do que foi exposto, que a ficção de Azevêdo simultaneamente mobiliza elementos pertencentes à cultura popular e subverte formas literárias canônicas, por meio do uso de técnicas assimiladas de outras linguagens e temas considerados baixos.

A primeira página de *Breganejo Blues* corresponde à colagem de uma propaganda do curso para formação de detetives por correspondência, do conhecido detetive particular brasileiro, de origem libanesa, Bechara Jalkh (Figura 2). Em seguida, o texto verbal, que introduz o narrador-personagem Ribamar Willer, é intercalado com uma tira de *Tex* (Figura 3).



Figura 2: Bechara Jalkh



Figura 3: Quadrinhos de Tex

Ambos os recortes são referências que desempenham papel relevante na composição da personagem: com uma sequência breve de imagens, Ribamar Willer é descrito como um detetive particular formado por correspondência, especializado em casos de adultério e fanático pelas histórias em quadrinhos de Tex Willer, como se pode confirmar, posteriormente, através das palavras do próprio narrador:

Outra do Bechara é que ele não faz corno. Digo, não investiga corno. [...] O Bechara diz que não é a nossa onda se meter em briga de casal, que é coisa pra arapongagem da cueca suja, de picareta. [...] Te liga Bechara! Como é que eu vou fazer espionagem industrial num lugar sem iniciativa privada? Só dá pra fazer corno. E Eu faço.

[...]

O Tex sempre atira primeiro, quando não atira primeiro é para que todos no saloon vejam que Tex Willer age em legítima defesa.

(AZEVEDO, 2009, p.34-7)

No trecho em destaque, Bechara Jalkh e Tex Willer, que inspiram o taxista-detetive, são duas figuras míticas, mobilizadas por Azevêdo no processo de construção da personagem. De acordo com Hoisel, com base no discurso literário *pop* é possível sistematizar um conjunto de símbolos que circulam através dos meios de comunicação e configuram o que se denomina *iconografia pop*. No estudo sobre José Agrippino de Paula, Hoisel (1980, p.137-8) apresenta os principais elementos dessa iconografia: os símbolos de *status*, a publicidade e a propaganda, os mitos do *mass media*, a simbologia sexual e formas de violência próprias da cultura contemporânea. Quando mobilizado, esse repertório iconográfico fornece ao discurso literário *pop* inúmeras possibilidades de construção de personagens e narradores, que tomam corpo a partir do automóvel que dirigem, dos produtos que consomem (mitificados pela publicidade) ou pelos ídolos em que se inspiram. Ribamar Willer, assim, funde a perspicácia de Bechara Jalkh com a virilidade mítica de Tex Willer, subjetivando-os em sua escrita de si.

O detetive-taxista de *Breganejo Blues* revela no discurso ao longo da novela não somente um conhecimento vasto acerca da cultura popular, compondo a atmosfera brega da narrativa, mas também a coloca em tensão com a cultura erudita. No discurso literário *pop*, de acordo com Hoisel, as fronteiras entre cultura erudita e cultura popular são diluídas e suas relações são horizontalizadas, sendo esta uma das razões pelas quais se destaca seu caráter dessacralizador: ao abalar hierarquias, a narrativa *pop* possibilita a discussão em torno de critérios de valor muitas vezes concebidos como naturais. Em *Breganejo Blues*, isso se evidencia tanto pelos procedimentos de construção da narrativa (a exemplo da colagem de tiras de quadrinhos e propagandas no fluxo do texto verbal), quanto pelas referências exploradas pelo narrador-personagem no tempo e no espaço da narrativa. Em diversas situações, através do modo como são subjetivadas as referências populares pelo narrador-personagem, é possível observar de que forma se abalam as hierarquias e as relações entre as diferentes produções culturais são reconfiguradas:

Na minha agência sempre tem do melhor: Bartô Galeno, Roberto Carlos, Odair José, até Adelino Nascimento e Chico Buarque. Tem gente que só enxerga os próprios chifres com esses caras tipo Chico Buarque e Belchior.

[...]

O Chico sacou isso: Chico Buarque é corno puro. [...] Não gostam de ouvir essas coisas. Falar da própria desgraça tudo bem, mas admitir que Chico faz música de corno, nunca! (AZEVEDO, 2009, p.22-36)

Ao descrever o tipo de música que utiliza na agência para que confortar os clientes, o narrador-personagem lança mão de um gesto comparativo que aproxima

diferentes objetos culturais, assinalando o caráter problemático das hierarquias de gosto. Em outro trecho, o protagonista se refere à dupla sertaneja fictícia, alvo de sua investigação, como sendo “O Pink Floyd do brega!” (AZEVEDO, 2009, p.42). Aqui, de maneira similar, o narrador faz convergirem dois objetos culturais cujos valores que lhes são atribuídos estabelecem a distinção entre grupos com estilos de vida particulares.

No caso de *Breganejo Blues*, como já se observa desde o título, o hibridismo e a implosão de fronteiras se dão no âmbito da música popular, que pode se mostrar bastante hierarquizada em termos de gosto (algo como um “pop erudito” em oposição a um “pop popular”). Nos outros dois textos, *O monstro Souza: romance festifud* e *A intrusa*, essa tensão se instaura propriamente entre o erudito e o popular.

O monstro Souza é um romance que narra a história de um cachorro-quente (vendido na barraca do Souza, localizada em São Luís), que sofre uma metamorfose, transformando-se em um monstro *serial-killer*. A narrativa, como em *Breganejo Blues*, se constrói verbal e visualmente, envolvendo também apropriações e colagens, numa escala maior do que ocorre na novela: aqui, proliferam os recortes de jornais e a linguagem dos quadrinhos se faz mais presente. As referências ao cânone literário figuram então como contraponto: logo no primeiro capítulo, uma epígrafe do *Gênesis* introduz a cena da metamorfose de um cachorro-quente em monstro. A remissão ao *Frankenstein* também é notável, visto que o episódio se dá a partir das descargas elétricas resultantes de um temporal que, também fora do texto ficcional, ocorrera em São Luís (como se observa em recorte de jornal que compõe a cena). O procedimento se repete em outros trechos do romance, com citações bíblicas, trechos de sermões do Padre Antonio Vieira, notícias de jornais de São Luís e, até mesmo, um informe publicitário do livro *Breganejo Blues*, do próprio autor. Tais aspectos são destacados no posfácio escrito por Gabriel Girmos, quadrinista e co-autor do romance, quando comenta sobre a relação entre Bruno Azevêdo e o também maranhense Josué Montello:

Sua [de Montello] construção de uma experiência literária da cidade [...] é algo fortemente enraizado em Bruno. Claro que, na superfície, nada mais avesso a essa literatura grande que este livro pós-modernozinho aqui em mãos: Montello, São Luís e São Luís via Montello são uma referencia básica para Bruno, mas não muito diferente de como o são Star Trek, Hellraiser, o cancionista brega e a cultura trash. Referencial esquizofrênico para uma cidade esquizofrênica numa geração idem. (GIRNOS, 2010, 234-5)

Cultura erudita e cultura popular se tangenciam na malha textual de Bruno Azevêdo e a forma convencional do romance é subvertida, cedendo espaço para outras linguagens, não-verbais, abalando não somente a noção de gênero literário, mas também o *status* do autor e os limites entre real e imaginário.

Em *A intrusa*, o tema do triângulo amoroso, recorrente na literatura canônica, recebe um trato singular, a partir da inspiração em romances populares destinados ao público feminino. Ao incorporar a linguagem e a estrutura desses romances, Bruno Azevêdo promove sua ressignificação, trazendo à tona uma história de amor entre duas mulheres que se aproximam a partir do momento em que a amante – a intrusa, do título – passa a viver com o casal, formado pela narradora-personagem e Wanderley, seu marido. O mote que deflagra a ação em *A intrusa* é a questão “E se houvesse outra?”. A partir de então, Azevêdo concede a voz à narradora-personagem que, insidiosamente, desconstrói as histórias de amor publicadas nos romances populares, como as séries *Júlia*, *Sabrina* e *Bianca*, em que as heroínas sempre encontravam o final feliz no amor correspondido de um homem ideal, rico e gentil. No folhetim de Bruno Azevêdo, o final feliz se dá com a união das duas mulheres.

Como afirma Zema Ribeiro (2013), em resenha sobre o livro:

Bruno Azevêdo reprocessa o romance feminino de banca, apropria-se de sua gramática e o resultado é uma literatura que tanto agrada às costumeiras leitoras dos romances de banca típicos [...] quanto leitores e leitoras da chamada “alta” literatura, ou da literatura dita “séria” ou como se queira chamar qualquer literatura que não seja produzida em série [...] (RIBEIRO, 2013)

Ao reprocessar esse romance feminino, Azevêdo instaura um ruído tanto no que tange à forma, mas, como ocorre nos outros dois textos, também no que diz respeito às referências com as quais dialoga. A tensão entre alta cultura e cultura popular é marcante não somente pela apropriação do que Ribeiro chama de “gramática” do romance feminino, mas também pelas referências que vão desde Anthony Giddens, Sófocles e Pierre Bourdieu até Agnaldo Timóteo ou de um diretor de cinema pornográfico.

O que esse breve panorama da produção de Azevêdo demonstra é a necessidade de repensar as categorias a partir das quais se reflete acerca da literatura na contemporaneidade, conforme discute Andreas Huyssen em *Literatura e cultura no contexto global* (2002). Ao longo do artigo, Huyssen aborda as relações entre estudos literários e estudos culturais, destacando nesse contexto o ponto de encontro entre cultura popular e a cultura de elite. Para o teórico, é importante a retomada do debate

em torno do estético e das aproximações e distanciamentos entre erudito e popular, afastando-se de uma abordagem binária e redutora.

A emergência do pós-moderno, de acordo com Huyssen, fez com que as fronteiras entre erudito e popular fossem diluídas. O teórico afirma que o debate se esvaiu, mesmo que a problemática não pudesse ser considerada resolvida. Prossegue Huyssen:

O resultado não tem, então, sido a fusão criativa de erudito e popular, como alguns imaginaram no debate nos anos de 1970 e início dos anos de 1980, uma nova cultura democrática que casaria complexidade estética com apelo de massa, aboliria hierarquias de gosto e classe e nos levaria a uma nova idade de prazer cultural [...] (HUYSEN, 2002, p)

Sendo assim, compreende-se que o gosto não é está circunscrito em termos de classe, mas, no que se refere ao mercado, “multiplamente fraturado”, orientado por padrões de consumo diversos. Tal conjuntura permitiria que se cogitasse a validade de uma distinção entre um *pop* erudito e um *pop* popular, em que as expressões “erudito” e “popular” estão mais vinculadas a marcadores de renda do que de valor estético.

O teórico não nega a diferença de qualidade, complexidade e objetivos que há entre os diferentes produtos culturais. O que Huyssen propõe é que seja levado em conta o fato de que a divisão não mais pode ser compreendida verticalmente e os limites entre popular e erudito têm se convertido em uma zona horizontal de trocas, pilhagens e hibridações. Isso significa que tais distinções não tem como consequência a elevação de um dos lados da balança: complexidade e qualidade não são superiores, *a priori*, no polo erudito ou no popular.

Ao concluir sua reflexão, Huyssen apresenta cinco propostas para o campo dos estudos literários e culturais no contexto global. Merece destaque, dentre elas, o questionamento da oposição entre literatura e arte séria à mídia de massa, que resulta no distanciamento de uma abordagem tradicional da relação erudito-popular. Ambos os extremos estão sujeitos às pressões de mercado, a “um marketing de nicho e de massa, quantitativa e qualitativamente diferenciado, para todos os tipos de consumo cultural” (HUYSEN, 2002, p.30). Faz-se necessário abordar a mídia em toda sua complexidade, considerando-se a oralidade, a escrita e a linguagem visual, subtraindo-se à concepção modernista tradicional de que o erudito é o literário.

Outra proposta relevante é a reintrodução do estético na análise das práticas e produtos culturais. Os critérios que orientam essa abordagem estética precisam ser reavaliados, como afirma Huyssen no trecho em destaque:

[...] não o radicalmente novo, mas a complexidade da repetição, a reescrita e a bricolagem poderiam ser o foco, como também poderiam ser a intertextualidade sugestiva, a imitação criativa, o poder de questionar hábitos enraizados por meio de estratégias visuais ou narrativas, a habilidade de transformar o uso da mídia etc. (HUYSEN, 2002, p. 30)

Pode-se concluir, portanto, que o caráter híbrido da ficção de Bruno Azevêdo conduz à desestabilização de algumas noções centrais no contexto dos estudos literários. A princípio, o próprio conceito de literatura é problematizado, através da incorporação de outras linguagens ao processo de construção dos textos por Azevêdo. O *status* do autor é também posto em discussão, visto que, de maneira explícita, as narrativas se constroem a partir da colagem, da repetição e da reescrita de outros textos, sejam eles provenientes da cultura erudita ou da cultura popular. Além disso, as relações entre real e imaginário também são redimensionadas, quando o texto literário passa a ser concebido não apenas como espelhamento do real, mas como um discurso que também instaura realidades (o que se observa no processo de colagem de discursos de políticos maranhenses na trama ficcional ou no enxerto de recortes jornalísticos).

Dessa maneira, a produção de Azevêdo demanda outras formas de abordagem, que levem em consideração as particularidades da cultura no contexto do capitalismo global, como descrito por Huyssen, marcado por uma grande circulação de informações através da mídia eletrônica, o que contribui para a configuração e difusão de imaginários urbanos transnacionais. As tensões entre local *versus* global, erudito *versus* popular, real *versus* imaginário precisam ser pensadas, assim, na ficção híbrida de Azevêdo, a partir de uma mirada que escape da solução redutora de um pensamento binário, arborescente.

Referências

- AZEVÊDO, Bruno. *Breganejo blues*: novela trezoitão. São Luís: Pitomba, 2009.
- AZEVÊDO, Bruno. *Do brega ao cult*. Revista Brasileiros, São Paulo, n.84, p.116-8, jul. 2014. Entrevista concedida a Paulo A. C. de Vasconcelos e A. E. S. Laranjeira.
- AZEVÊDO, Bruno. *A intrusa*. São Luís: Pitomba! Bebeléu, 2013.
- AZEVÊDO, Bruno. *O monstro Souza*: romance festifud. São Luís: Pitomba, 2010.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop*: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.
- FRANÇA, Júlio. Ecos da Pulp Era no Brasil: o gótico e o decadentismo em Gastão Cruls. In: *Terra roxa e outras terras*: Revista de Estudos Literários. Londrina, Volume 26, p.7-17, dez. 2013
- HOISEL, Evelina. *Supercaos*: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HUYSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. *In*: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lucia Helena. *Valores*. Belo Horizonte: UFMG, 2002

RIBEIRO, Zema. A química do amor não cabe na tabela periódica. Disponível em: <<http://zemaribeiro.wordpress.com/2013/06/29/a-quimica-do-amor-nao-cabe-na-tabela-periodica/>> Acesso em: 28 ago. 2014.

ESTRUTURAS DE SENTIMENTO QUE EMERGEM, DRAMATURGIAS QUE PRECIPITAM

Nayara Macedo Barbosa de Brito
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
nay_brito13@hotmail.com

O conceito que ora apresentamos é uma das chaves de uma pesquisa de mestrado que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e que se intitula, até o momento, *Estrutura e sentimento na dramaturgia brasileira contemporânea: as perspectivas de Fernando Bonassi, Newton Moreno e Roberto Alvim*. Esse conceito, a saber, o de estrutura de sentimento, é fundamental para praticamente toda a obra de seu autor, o teórico britânico Raymond Williams, pois é com ele que consegue elaborar um novo critério de análise da cultura e das formas artísticas que leva em conta a sua historicidade e a relação material de suas manifestações.

O termo surge inicialmente em seus estudos sobre o drama (em *Preface to film* (1954) e depois em *Drama from Ibsen to Brecht* (1968)) com o intuito de resolver um problema analítico que fizesse entender a prevalência de dadas convenções cinematográficas em determinados períodos históricos, fato que não se explicava pelas análises formalistas, então em voga. A existência de traços comuns em um conjunto de obras de um mesmo período era o indicativo de que as estruturas que elas apresentavam não se formavam autonomamente ou por processos internos a elas. Essas estruturas eram – e são – respostas elaboradas em uma linguagem artística específica à experiência histórica de seus criadores. Com isso, Williams descreve e, por esta nova metodologia de análise, demonstra a relação íntima entre as obras artísticas e o seu contexto histórico, social e material de produção, o que gera uma mudança do status das artes, tomadas pela crítica marxista como uma atividade secundária da vida humana, assim como todas as atividades ligadas à área da superestrutura do modelo de base-superestrutura. A nova perspectiva que Williams abre a partir deste modelo, e que chama de materialismo cultural, coloca as práticas artísticas e de produção simbólica das sociedades num lugar de paridade com as demais atividades de produção humana. Para ele, a produção cultural e artística não reflete a realidade material e social na qual

está inserida, mas, trabalhando também ela com elementos materiais condicionados, é formada e formante das relações históricas em que está imbricada.

As artes não estariam, portanto, separadas da vida social, em um nível superior (metafísico) em relação a esta, como o modelo marxista fazia crer. De modo que se a separação entre os domínios artístico e social é negada, o modelo de análise das artes pautado unicamente pelos seus referentes formais, estéticos e de estilo não dá mais conta da totalidade da obra: falta, justamente, pensar essas formas em relação ou como resposta a determinada conjuntura histórica.

A ideia de estrutura de sentimento está relacionada ao fato de que as convenções formais das linguagens artísticas vão sendo criadas e transformadas pela relação que articulam com a realidade social. A expressão encontra uma explicação mais objetiva em *Drama from Ibsen to Brecht*, mas não é, e nem pode, por sua natureza, ser colocada de maneira simplista. Os vários teóricos que se debruçaram sobre ela posteriormente clarearam um pouco o seu entendimento. Para Cora Kaplan, citada por Maria Elisa Cevasco no livro *Para ler Raymond Williams*¹²⁷, o termo designa “o sentimento vivido de um tempo, suas histórias dinâmicas e efêmeras, que contêm e revisam [...] contradições” (s/d, p. 231 *apud* CEVASCO, 2001, p. 151); para Luiz Fernando Ramos, que prefacia a edição brasileira de *Drama em cena*, estrutura de sentimento diz respeito a “modos de sentir de uma determinada época” (2010, p. 8); para Betina Bischof, que traduziu a edição brasileira de *Tragédia moderna*, um “conteúdo de experiência e de pensamento [...] histórico em sua natureza” (2011, p. 36).

Experiência e pensamento seriam, inclusive, segundo o próprio Williams, outras palavras que poderiam designar o que ele quer dizer. Mas aponta ressalvas ao seu uso, por certos sentidos que uma e outra carregam e que poderiam resultar numa interpretação equivocada daquilo que ele está tentando demonstrar. Experiência, para ele, seria a “melhor palavra, a mais ampla, mas [que, contudo, possui] a dificuldade de que um dos seus sentidos tem o tempo verbal do passado que é o obstáculo mais importante ao reconhecimento da área da experiência social que está sendo definida.” (WILLIAMS, 1979, p. 134). Pensamento, por sua vez, remeteria a formas fixas, estáticas, já definidas e bem compreendidas, sendo justamente o contrário daquilo que ele está tentando demonstrar com o novo termo.

¹²⁷ Este livro é fundamental para quem quer entender mais a fundo o pensamento de Williams, sua posição crítica em relação ao marxismo e aquilo a que ele chama de materialismo cultural. Ver referência completa ao final do trabalho.

Os argumentos que Williams dá nos ajudam a compreender o sentido que ele busca, finalmente, com sentimento, “termo difícil”, diz ainda, mas escolhido, “para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’” (1979, p. 134). Williams buscou um termo que não remetesse ao passado nem a alguma ideia já definida porque o que queria designar era um processo ainda em curso, o processo de uma experiência social que corria no tempo presente. Eis a dificuldade de sua apreensão.

Nesse sentido, torna-se particularmente difícil distinguir a estrutura de sentimento quando ela ainda está sendo vivida e quando se está inserido nesse processo. É aí que a produção artística surge como instrumento fundamental para sua apreensão, uma vez que é nas obras de arte que tal processo primeiro encontra uma articulação formalizada. Segundo Williams, é nas artes que se encontram os primeiros indícios da formação de uma nova estrutura de sentimento (cf. WILLIAMS, 1983, p. 9-10).

As obras que Williams analisa em *Drama from Ibsen to Brecht* são basicamente as mesmas de que Peter Szondi se vale como argumento para a elaboração de sua *Teoria do drama moderno* e estão situadas entre o final do século XIX e o imediato pós-guerra. As obras desse período anunciariam a emergência de uma nova estrutura de sentimento, contemporânea aos teóricos citados e completamente distinta da do final do século anterior. As diferenças que se observavam estavam, por exemplo, na relação entre o texto e a cena, foco do estudo de Williams que se desenrola no posterior *Drama em cena*, e nas relações entre autor, texto e sociedade como articuladas na linguagem, no caso do estudo de Szondi.

Tomemos como exemplo a dramaturgia de Tchékhov e sua relação com a encenação, particularmente com a de Stanislavski. As peças do dramaturgo russo, a exemplo de *A Gaivota* (1895), se organizam segundo uma forma que não condiz com as convenções cênicas do drama burguês, que constituía, em meados do século XIX, a estrutura dominante¹²⁸ do que se entendia por teatro. Sendo um dos principais representantes do teatro naturalista (primeira das vanguardas modernistas), o autor

¹²⁸ Williams percebe, em cada processo cultural, a existência de elementos a que chama de dominantes, residuais e emergentes. No contexto que citamos aqui, para que se entenda brevemente, a estrutura dominante (ou hegemônica) da sociedade era a cultura burguesa e, como parte dela, o drama burguês enquanto gênero dominante no teatro. Acontece que, num processo cultural, podemos encontrar elementos residuais, quer dizer, que foram formados num período passado, mas que ainda atuam efetivamente no presente, de forma alternativa ou incorporada ao dominante. E podemos encontrar, por último, elementos emergentes, que indicariam a formação de novos significados, valores e tipos de relação surgindo a partir de uma transformação dentro da cultura dominante. (Cf.: *Marxismo e literatura*, p. 124-129).

coloca em crise a relação entre o texto dramático e sua dimensão cênica na medida em que se consoma, no texto, a separação entre fala e ação: Tchékhov não escreve mais necessariamente a cena como ela será materializada pelo encenador¹²⁹. Seus textos apresentam lacunas de tal modo que se faz necessário a escritura de um outro texto, o cênico, cujo autor não é mais ele senão uma figura que começa a entrar em evidência: o encenador. Até Brecht, ponto onde terminam os estudos referidos de Williams e de Szondi (mas continuamente até o teatro contemporâneo, segundo os estudos de Jean-Pierre Sarrazac¹³⁰), o que se observou foi um movimento cada vez mais nítido de autonomia do texto em relação à cena e vice-versa. Esse movimento, repetimo-nos, não se deu por um processo interno às obras e seus autores, mas como resposta às mudanças na conjuntura histórica do período determinado nos estudos, entre cerca de 1880 e 1950. Williams percebe em Brecht e, segundo Luiz Fernando Ramos, intui em Beckett que essa nova conjuntura solicitava “uma forma em que a realização cênica se sobrepusesse à construção dramática literária” (2010, p. 14). Tal processo chega ao final do século XX na forma de criações cênicas que, por prescindir às vezes completamente do texto para se realizar, são organizadas teoricamente em torno de uma nova categoria, a do *teatro pós-dramático*, como pensada por Hans-Thies Lehmann em livro homônimo. Não nos interessam, contudo, as novas convenções cênicas que este teatro estabelece, mas as convenções dramáticas que ainda são estruturadas/reinventadas no nosso presente histórico, e que se inserem num conjunto da produção teatral contemporânea que não pode ser chamada efetivamente de pós-dramática.

Além da relação texto-cena que Williams examina, há também uma tensão que é interna à obra, à parte sua articulação cênica, e que é objeto da análise de Szondi. Uma tensão que se configura na forma de uma contradição: as peças de Tchékhov,

¹²⁹ Não que um dia isso tenha de fato acontecido na história do teatro. Luiz Fernando Ramos, no prefácio citado, chama atenção para isso, mas justifica a posição de Williams dizendo tratar-se da criação de uma “grande conceitual, em que por contraste fosse possível analisar o fenômeno que se manifestava contemporaneamente a ele [Williams], em que os dramaturgos cada vez mais prescindiam de uma escritura cênica para realizar seus projetos.” (2010, p. 14). Assim, a convenção ou padrão dramático que Williams relaciona com a estrutura de sentimento da época de Tchékhov/Stanslavski é a que ele chama de “comportamento”, em que o dramaturgo não indica claramente a ação a ser mostrada em cena. Da Antiguidade, cujo padrão seria a “fala encenada”, passando pelo teatro medieval (“encenação visual”), seguindo por Ibsen (“atividade”), a simultaneidade entre fala e ação vai perdendo cada vez mais essa sintonia até chegar à separação consumada entre elas na convenção do “comportamento”. Para um comentário mais desenvolvido a esse respeito, ler o prefácio de *Drama em cena* (Williams, 2010).

¹³⁰ Jean-Pierre Sarrazac é o principal pesquisador vivo das poéticas do drama moderno e contemporâneo. Para ele, a autonomia que a cena contemporânea ganhou em relação ao domínio do texto dramático foi benéfica tanto para um quanto para o outro, pois deu liberdade também para a dramaturgia experimentar formas até então impensáveis pelas condições impostas por sua relação com a cena. Sugerimos a leitura do artigo *A Reprise (resposta ao pós-dramático)*, publicado pela revista *Questão de crítica*, v. 3, n. 19, março de 2010.

novamente, apesar de se estruturarem segundo os princípios da forma dramática cerrada, com a ação (categoria aristotélica) sendo movida pelos diálogos entre os personagens, estes, de fato, não “conversam”. As trocas aparentes entre suas falas revelam, para o leitor atento, uma proximidade com a forma monologada, embora ainda querendo conservar na antiga forma – na antiga convenção – um conteúdo social – ou aquilo que seria uma estrutura de sentimento – que já não cabe nela. A incapacidade de ouvir o outro, tão presente em suas peças e formalizada num “diálogo de surdos”, seria uma marca e uma contradição sociais que encontraram resposta nessa contradição interna da obra.

Tal contradição é recorrente em um número expressivo de obras dramáticas da modernidade. Para Szondi, a inadequação entre forma e conteúdo aparece ainda nos trabalhos de Ibsen e Strindberg – citados também por Williams (1983) pela dificuldade que, com esses autores, começa a haver na relação entre literatura e teatro –, e Maeterlinck e Hauptmann. A emergência de conteúdos épicos, como a Revolução Industrial e as duas guerras mundiais que, embora não representadas diretamente nos textos, alteraram radicalmente as relações entre as pessoas e seus modos de vida e, conseqüentemente, a representação dessas relações e modos em cena, exigiram um tratamento diferenciado daquele dramático feito até então; exigiram a elaboração de uma ou de novas convenções que se acordasse com a estrutura de sentimento que emergia a partir daqueles eventos que marcaram a virada do século XX até Auschwitz. Apesar da resistência pela manutenção da antiga convenção, elementos épicos vieram implodir a forma dramática (segundo a tese szondiana) para dar conta dos novos conteúdos, o que resultou, eis o grande exemplo, no drama-épico de Brecht, que apesar de apresentar um modo novo de elaboração dramatúrgica, pela combinação dos gêneros épico e dramático, guarda, exatamente por esta combinação, estruturas residuais da antiga forma – embora já a partir daqui possamos falar em texto *dramatúrgico* ao invés de *dramático*, para destacar o afastamento das obras em relação à forma do drama absoluto que Szondi indica.

É com alguma clareza que conseguimos ver, hoje, o processo da construção de uma nova conjuntura histórico-social, logo, de uma nova estrutura de sentimento, e suas implicações nas convenções do drama/teatro modernos. Olhando para trás, vemos quase a totalidade e as contradições de um contexto e podemos observar como tal se formalizou nas obras de arte. O trabalho se complica, contudo, quando temos que fazer o caminho inverso para tentar apreender a nossa atual estrutura de sentimento

contemporânea: olhar atentamente as obras que vem sendo produzidas e buscar elementos que sejam comuns a elas para, daí, ver o que dessa estrutura de sentimento emergente, em formação, encontra-se em solução nas obras. A hipótese de Frederic Jameson, segundo a qual o pós-modernismo seria a estrutura de sentimento de nossa época, pode nos ser útil em alguma medida. Para ele, ambos os termos teriam funções muito semelhantes, que seriam a de “coordenar novas formas de práticas e de hábitos sociais com as novas formas de produção e organizações econômicas postas em prática pela modificação no capitalismo [...] nos últimos anos.” (In: CEVASCO, 2001, p. 151). Uma dessas práticas sociais é, justamente, o fazer artístico, que já apresenta características pós-modernas em sua forma de criação e nas estéticas produzidas. Entre os termos mais caros à arte desse movimento estão a desconstrução, a fragmentação, a colagem, a paródia, procedimentos que podemos identificar no texto que analisamos mais à frente.

Contudo, para dar conta desta empreitada não basta uma análise formalista das obras, pois, segundo Williams, sempre sobra “algo para o quê não há uma contraparte externa.”; esta parte que a análise formalista não toca é, justamente, a estrutura de sentimento, que “só pode ser percebida pela experiência da própria obra de arte.” (WILLIAMS, 2011, p. 37).

Surge aí uma questão: se o nosso objeto de análise é um texto dramaturgico, há então duas formas de “experienciá-lo”: a primeira é claramente pela leitura da obra; a segunda, através da sua materialização cênica. Acreditamos que esta última teria a capacidade de tornar latente esse elemento que se encontra no interior da obra dramaturgica, pois, através das articulações com os demais elementos que compõem a cena – iluminação, presença física dos atores, sonoridade, movimentação –, o que seria a estrutura de sentimento interna à obra emergiria e, pela presença sentida entre atores e público muito mais do que pelos sentidos apreendidos pela narrativa do espetáculo, poderia ser, enfim, percebida.

Mas há uma questão interessante a se considerar na primeira possibilidade que indicamos de experienciar o texto dramaturgico. Há em qualquer texto escrito para a cena, e até naqueles que a princípio não foram escritos para este destino, uma performatividade que lhe é inerente, que pode estar nas possíveis rubricas e indicações/sugestões cênicas ou mesmo na própria forma como ele se estrutura¹³¹. Para

¹³¹ É interessante notar como algumas obras da dramaturgia contemporânea tem feito um uso muito particular e inédito da rubrica, incorporando-a aos trechos convencionalmente destinados a serem falas

os fins deste trabalho, vamos nos deter a esta possibilidade, buscando a performatividade inerente ao texto *Pinokio* (2012), do dramaturgo brasileiro Roberto Alvim, através de uma análise que tencione a relação entre a sua forma e o seu conteúdo, na tentativa de nos aproximar do que seria a estrutura de sentimento contemporânea apontada por esta obra específica.

Pinokio é, segundo o seu autor, o exemplo mais bem acabado daquilo a que Alvim tem chamado de *dramáticas do transumano*. Para ele, cada técnica de criação artística está relacionada ou diz respeito a uma determinada visão de mundo (donde podemos encontrar uma homologia com a relação que Williams estabelece entre convenção-estrutura de sentimento). O que ele propõe, então, com a criação de uma nova técnica – estrutura, arquitetura, modo de concepção – dramatúrgica é a produção de novas visões de mundo que superem as velhas noções sobre o homem que tiveram origem no Renascimento e que se arrastaram até o século XX, mas que, segundo o autor, não dizem mais respeito ao homem contemporâneo. Ele chama atenção para o modo como Shakespeare (“não um filósofo, não um cientista, mas um dramaturgo”) conseguiu traduzir em sua obra o homem que surgia no Renascimento, e que viria a ser o sujeito moderno, definindo uma ideia muito específica do que seja o humano¹³². Chama atenção, ainda, para a semelhança entre aquele momento da virada dos séculos XVI/XVII, em que o sujeito moderno se desenhava, e o nosso presente histórico, desse início de século XXI/terceiro milênio quando, mais uma vez, “estamos diante da oportunidade de invenção de outras possibilidades de experiência (sic) (o que eu chamo de transumano: outros modos de subjetivação, *para além do homem*).”. E nos convida a esta invenção, à invenção de uma espécie “que poderá habitar o futuro de modo absolutamente distinto do *modus operandi* que utilizamos nos últimos 400 anos.” (ALVIM, 2012, p. 165).

Alvim confirma, por estas colocações, a hipótese de Williams de que é nas obras de arte que primeiro se articula/formaliza aquilo que se percebe como novidade, como estruturas emergentes a partir da experiência social. E como, para além de refletir, as artes são também uma atividade de produção da realidade – Shakespeare, segundo

pelos atores, funcionando, muitas vezes, como o meio por onde o autor pode se expressar mais diretamente e se comunicar com o público. Essas modificações, esse hibridismo no interior da obra dramatúrgica dá a ela um outro tipo de performatividade, que não aquela do drama cerrado. É o caso de textos como *Clansed*, de Sarah Kane, ou *Por Elise*, de Grace Passô. Outras considerações sobre a rubrica você encontra em: Luiz Fernando Ramos, *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena*. São Paulo: Revista Sala Preta, v. 1, 2001.

¹³² Alvim cita o livro de Harold Bloom, *Shakespeare: a Invenção do Humano*, para a sua argumentação. Ver mais comentários na entrevista concedida à revista Urdimento, n. 18, 2012, p. 165.

Bloom (ver nota 8), não só refletiu o homem contemporâneo a ele em suas obras, mas inventou este homem.

Não queremos nos alongar demais aqui, mas só para que se entendam as mudanças operadas na forma dramática do século XVII para hoje e suas articulações com os respectivos contextos históricos, vale tecermos ainda alguns comentários sobre a obra shakespeariana.

O mundo de Shakespeare, e o humano que habita nele, é ainda um mundo que preza pela ordem e pelo equilíbrio, que é concebido por ideias totalizantes e unificadoras (as grandes narrativas características do modernismo), exigindo de seu sujeito uma postura centralizada. Se pensarmos na Ofélia de *Hamlet* (1601), que se vê levada à loucura e conseqüente suicídio após a morte do pai, que junto com seu irmão a dominava e oprimia em todos os aspectos, como a cultura patriarcal do pós-medievo garantia, e após a desilusão amorosa com Hamlet, vemos como a perda da centralidade, sustentada à força pelos personagens masculinos que a circundavam, tem um destino trágico.

A forma encontrada para representar esse tipo de drama/tragédia, com forte carga psicológica, foi o verso dramático, capaz de fazer dialogar os personagens em cena, não num sentido moderno, já que, como indica Williams, no “estilo da performance elisabetana [...] os atores encenam poesia dramática para um público em vez de representar comportamentos.” (2010, p. 104). Eles não estão representando, mas *apresentando* o seu drama para um público, ainda que não rompendo com o plano da ficção, mas já, por um recurso épico, comunicando nos versos dramáticos as suas angústias diretamente para a plateia. As estratégias épicas utilizadas pelo autor inglês não eram, contudo, predominantes no drama daquele período, de cujas convenções, ainda pautadas pela *Poética* aristotélica, Shakespeare se distancia.

Mas tanto o drama convencional (no sentido de convenção que Williams estabelece (1983)) elisabetano quanto o shakespeariano, da mesma época, apresentam características que já não encontramos em boa parte da dramaturgia mais recente, ou ao menos nos autores mais consagrados, porque não correspondem à nossa atual estrutura de sentimento; essa dramaturgia se pauta, agora, por novas convenções dramáticas e, é claro, cênicas – convenções a que talvez possamos chamar pós-modernas. Como diz Rosângela Patriota (2006, p. 21), “se na tragédia do século 17 havia uma ordem e um equilíbrio a serem restaurados, a Europa do século 20 tornou-se sinônimo dos escombros que alguns identificaram como progresso.”. É o caso do Hamlet que Heiner

Müller recria em 1977 em *Hamlet-máquina*, valendo-se de um processo de desconstrução da forma dramática. O decoro e o luto público que, segundo Patriota, havia na peça de Shakespeare e que, pensado na relação com a forma, os versos dramáticos asseguravam é, em Müller, dessacralizado, profanado, “seja pelo coito do casal real sobre o caixão, seja pelos restos mortais consumidos pelos miseráveis.” (2006, p. 21). Os versos são substituídos por vários fragmentos de narrativas, que constituem as falas de Hamlet, de Ofélia, e do “intérprete”, contrariando por completo a estrutura dialógica do drama tradicional e, pela assumida do ator enquanto intérprete de um personagem, abrindo uma via mais direta de comunicação entre palco e plateia, antes impossibilitada pelo fechamento do universo fictício. O texto, agora sem dúvida ou dissimulação, é dirigido ao público.

OFÉLIA

(Enquanto dois homens com batas de médico a enrolam de baixo para cima na cadeira de rodas em faixas de gaze).

Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o Sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Renego o mundo que pari entre as minhas coxas. [...] (MÜLLER, 1987, p. 32 *apud* PATRIORA, 2006, p. 21)

INTÉRPRETE DE HAMLET

[...]

Arrombo a minha carne lacrada. Quero habitar as minhas veias, na medula dos meus ossos, no labirinto do meu crânio. Retiro-me para as minhas vísceras. Sento-me na minha merda, no meu sangue. N’algum lugar são rompidos ventres para que eu possa morar na minha merda. [...] (MÜLLER, 1987, p. 31 *apud* PATRIORA, 2006, p. 21)

E porque o texto, neste caso, é dirigido efetivamente para o público, não há trocas entre as falas ou entre os personagens/ator; estes estão isolados, separados por um ódio e um desprezo mútuos que se deixa ver nas falas, um desprezo em relação ao outro, ao mundo e ao próprio corpo. Essa é, pensamos, a estrutura de sentimento que emerge da dramaturgia mulleriana, e que se deixa ver pela estrutura e pelo discurso do texto, noutros termos, pela convenção dramática que ele estabelece, em que a ação mostrada em cena ocorre separada da fala enunciada.

A dramaturgia de Roberto Alvim segue por caminhos semelhantes aos de Müller, mas encara um processo de abstração da forma dramática ainda mais radical. Os desvios que opera nas categorias do drama aristotélico, como a fábula e o personagem – e mais ainda, os desvios que opera na própria língua portuguesa –, têm o intuito de revelar outra lógica de subjetividade humana e das questões do homem contemporâneo.

A recriação que Alvim elabora, à semelhança do procedimento de Müller, é feita, dessa vez, não a partir de um clássico do teatro, mas da literatura infantil. O menino de madeira que queria se tornar humano, criado por Carlo Collodi em finais do século XIX, é ressignificado no texto de Alvim, que leva seu *Pinokio* por um caminho inverso ao do autor italiano. Em Alvim, o menino humano quer virar máquina (assim como o Hamlet mülleriano):

O GRILO FALANTE.

no princípio
um boneco

[...] (ALVIM, 2012, p. 111)

A MULHER VELHA.

só o que falta
é undar-se à máquina
quer ele unar tudo

urdir-me à máquina
ele disse
quero untir-me

[...] (p. 112)

O MENINO.

[...] com ele em você
neleemmim esta casa
[...]

escoam os restos de você detritos restos meus seus restos dele escoam pelos
canos intestinos vísceras tubulações da casa o esgoto a água encanada saliva
e suor e restos e detritos seu ventre
[...] (p. 114).

A semelhança com o *Hamlet-máquina*, pela remissão ao ventre (encontrado na fala citada de Ofélia) e às vísceras (na fala do Intérprete de Hamlet), fica evidente, assim como o processo simbiótico que o organismo do eu-ele-você, não identificável ou não definível enquanto um personagem construído como uma unidade, mas colocado ali apenas como um elemento em nome da qual fala O MENINO e que tem por única função esta, falar; a simbiose deste organismo, a princípio humano, já que composto por intestinos, saliva e suor, com uma estrutura maquinal, composta por tubulações, canos e detritos, dá origem a um sujeito que traz em si essa dupla condição, de homem e de máquina, talvez representativo daquilo a que Alvim vem chamando de *transumano*.

Diante disso, perguntamo-nos: a separação iniciada em Shakespeare e tornada mais evidente em Müller estaria levando o homem a transformar-se numa espécie maquinal, num processo que supera, inclusive, aquele demonstrado no *Tempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, alterando o que seria a subjetividade humana? É este o homem pós-moderno? Seria esta a nossa atual estrutura de sentimento (ou ao menos uma parte constituinte desta)? Esta é, certamente, uma das respostas cri-ativas que o drama vem dando às questões colocadas pelo mundo contemporâneo.

Essa alteração da lógica subjetiva da modernidade é formalizada, na peça de Alvim, por uma mudança no modo como não só sua dramaturgia é organizada, mas como as palavras que a constroem são *desorganizadas*, exigindo por parte do leitor/espectador um novo modo de apreensão, condizente com a subjetividade sugerida do homem contemporâneo.

No trecho citado acima, por exemplo, A MULHER VELHA usa os verbos *undar*, *unar*, *urdir* e *untir*, inexistentes na língua portuguesa, mas cujos radicais nos lembram de verbos conhecidos nossos, como “unir” e “untar”, e nos sentimos tentados a traduzir as palavras inventadas por sentidos que já conhecemos. Diante da liberdade dada ao espectador contemporâneo, esta será sempre uma possibilidade. Mas a intenção de Alvim, que a declara em seus textos teóricos¹³³, é provocar a criação de novos significados, até então inexistentes, a partir de significantes que também não existiam, e que talvez não vão existir fora da realidade do teatro, único espaço, diz o autor, onde nos é possível viver “outras e insuspeitadas experiências”.

Há a possibilidade, também, de o espectador (neste caso, mais que o leitor, a não ser que este experimente uma leitura em voz alta, por exemplo) simplesmente abandonar a procura por um sentido naquelas velhas-novas palavras e no modo como elas estão (des)organizadas e abrir uma outra janela perceptiva, que apreenda, por exemplo, o ritmo com que cada enunciado é produzido, a musicalidade do texto verbalizado, o timbre da voz que o enuncia e, por fim, a sensação que estes elementos, materiais/presenciais muito mais do que lógico-linguísticos, provocam em quem os experiencia. O tipo de encenação que o próprio Alvim – que trabalha nesta função desde antes de dedicar-se à escrita dramática – constrói valoriza esta possibilidade de apreensão do texto, na medida em que exige de seus atores um trabalho vocal talvez

¹³³ Condensados no livro *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio* (7Letras, 2012).

muito mais elaborado do que o trabalho físico-corporal¹³⁴, pois é esta vocalidade que fica em evidência o tempo inteiro em suas encenações.

Dissemos mais acima que não iríamos nos ater, nos limites já curtos deste espaço, à recepção do texto a partir de sua materialização cênica, e sim pela leitura individual e provável performatividade nela contida¹³⁵. Mas este último parágrafo prova que é inevitável, em se tratando de dramaturgia, deixar de lado o que seria a *intenção* cênica desse processo; é inevitável imaginar as relações que a estrutura textual que temos em mãos, a saber, a dramaturgia escrita, pode tecer com os demais elementos que compõem uma encenação, ainda que não tenhamos acesso às montagens já existentes do material que está sendo trabalhado (no caso, a única montagem do *Pinokio* de que temos conhecimento é do próprio Alvim). Mas isto é trabalho para outra ocasião.

Ficamos, por agora, com estas reflexões iniciais – a serem desenvolvidas na dissertação referida no início – sobre um tipo de dramaturgia, expressa pelo trabalho de Roberto Alvim, que se distancia cada vez mais das categorias que compunham o drama tradicional, orientado pela *Poética* de Aristóteles, e que teria dado conta de traduzir as problemáticas do homem até pouco tempo. A nova dramaturgia que vem sendo elaborada, e que desponta a partir do pós-guerra, é diversa até perder de vista – não poderíamos reuni-la e determinar a forma como se estrutura hoje, embora o que seria uma poética pós-modernista das artes aponte muitas de suas características. O trabalho de Alvim mostra apenas uma das vertentes que a dramaturgia contemporânea seguiu, e segue, uma vertente que traz em si estruturas emergentes que indicam o que seria a estrutura de sentimento de nosso tempo.

A noção-chave de Williams nos ajuda a compreender as transformações por que atravessam as formas artísticas, e em específico a linguagem dramática; nos ajuda a

¹³⁴ Algumas ressalvas são imprescindíveis a partir desta afirmação. Quando dizemos que o tipo de encenação que Alvim constrói exige um trabalho vocal mais elaborado que o trabalho físico-corporal dos atores, absolutamente não ignoramos que a voz faz, sim, parte do corpo, sendo produzida por uma série de componentes fisiológicos e anatômicos, que precisam também de exercícios físicos específicos. Por outro lado, a quase completa imobilidade em que os atores permanecem (veja link na nota 11), em geral, ao longo de suas encenações (assistimos somente ao *Peep Classic Ésquilo*, mas, segundo a crítica, o tipo de atuação dos atores da Club Noir, companhia de Alvim, é semelhante em todas as suas montagens) nos sugere essa valorização do trabalho vocal, muito embora tal imobilidade também possa exigir um esforço físico tão intenso quanto o de uma sequência de ações físicas, por exemplo, como entendidas por Stanislavski.

¹³⁵ A experiência de apreensão da dramaturgia alviniana mediada pela encenação rende uma longa discussão, que não cabe nem é o propósito aqui. Mas o leitor pode encontrar comentários bastante interessantes e teoricamente bem articulados no texto *Roberto Alvim e o futuro do drama*, uma crítica do espetáculo *Peep Classic Ésquilo* escrita por Patrick Pessoa e publicada na revista eletrônica *Questão de crítica*. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/08/roberto-alvim-e-o-futuro-do-drama/>. Último acesso: 04/09/14.

compreender o movimento de influência mútua que ocorre entre as transformações sociais e o desenvolvimento das formas artísticas, esferas aparentemente autônomas, mas intimamente relacionadas.

Esperamos que as reflexões aqui apresentadas sirvam para o leitor pensar de que forma uma tal estrutura de sentimento – quer dizer, um dado contexto histórico, um dado modo de sentir e de pensar, uma dada experiência coletiva –, que talvez possamos denominar, como Jameson, de pós-modernismo, interfere não só na produção artística e simbólica de uma sociedade, mas em todos os campos que a formam, sendo parte de nossa vida mais ordinária.

Referências

ALVIM, Roberto. *Caminhos da dramaturgia brasileira contemporânea*. Entrevista com Roberto Alvim. Revista Urdimento. Florianópolis, UDESC, n.18, 2012, p.163-7.

_____. *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KAPLAN, Cora. What we have again to say: Williams, Feminism, and the 1840s. In: C. Prendergast (ed.), *Cultural Materialism: On Raymond Williams* apud CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. In: Quatro textos para teatro. São Paulo: Hucitec, 1987 apud PATRIOTA, Rosângela. *Ruptura conceitual e a influência no fazer teatro*. Revista Humanidades. Brasília, UnB, n. 52, novembro de 2006, p. 19-25.

PATRIOTA, Rosângela. *Ruptura conceitual e a influência no fazer teatro*. Revista Humanidades. Brasília, UnB, n. 52, novembro de 2006, p. 19-25.

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 7-16.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. Introduction. In: *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Pelican Books, 1983, p. 01-14.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979, p. 125-137.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

UMA LEITURA SEMIÓTICA DA ANTOLOGIA POÉTICA DE DOUGLAS DIEGUES: *LA FRONTERA SELBAJE*

Greissi Cristina SOUSA
PPG – Letras – UFGD¹³⁶
gre_perobafina@hotmail.com

Gicelma da Fonseca CHACAROSQUI TORCHI
PPG – Letras – UFGD¹³⁷
giondas@hotmail.com

“De tanto caminar, aprendí que no soy de ningún lugar, soy de la frontera. Um lugar donde los pájaros vuelan libres y sueltos por el aire, cantando um idioma que todos entienden.”
(SEVERO, 2012, p.7)

Nas Entrelinhas dos Entre-meios introdutórios

O confin geohistórico da fronteira é uma questão eminentemente de poder político, de demarcação de territórios. Paradigmaticamente, um limite entre duas unidades distintas para postular tradições e fabricar histórias a partir de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008, p.32). Neste conceito temos a ideia da unicidade, da nação, do pertencimento e subsequentemente do monolinguismo para promover ideologicamente esta homogeneização.

A utilização de uma única língua pelo indivíduo e sua respectiva comunidade reverbera na concretização deste juízo arbitrário que recalcou o ensejo das ressignificações das constituições identitárias que representam os elementos regionais.

O que houve desde então para tornar as línguas em questão majoritárias e, como resultado, línguas nacionais e oficiais? A resposta está em que, com a necessidade de fortalecer as fronteiras entre as nações, os governos destes países implantaram políticas linguísticas bem elaboradas e executadas com rigor e muito afinco. Essas políticas linguísticas visavam propagar determinadas línguas em detrimento de outras, em que foram no processo histórico simplesmente esmagadas por meio de medidas coercitivas (RAJAGOPALAN, 2010, p.79).

A óptica do totalitarismo cultural e linguístico entra em crise justamente quando se constata que os muitos sujeitos sociais transfronteiriços, objetos de investigação desta pesquisa, narram a história de conjuntos de sistemas bastante distintos da ideia dominante do macrosistema. Os sistemas de signos filtram os elementos que melhor

¹³⁶ Mestranda em Linguística e Transculturalidade UFGD-FACALE.

¹³⁷ Professora Doutora do PPG de Letras. UFGD-FACALE.

se adaptam à sua condição atualizada e esta nova combinação confere codificação própria, que, pelo viés dos estudos da Semiótica da Cultura, subjazem ideias de traço, “uma vez que é impossível situar num mesmo conjunto de sistemas tão distintos, o que está ao alcance da abordagem semiótica são os traços que constituem os diferentes sistemas de signos” (MACHADO, 2003, p.27).

O trânsito se dá, então, num campo complexo em que a linguagem corresponde diretamente ao modo de viver. E compreender a linguagem também é compreender o processo constante de auto-renovação como um texto de cultura. É modelizar, semiotizar, é entender que na fronteira “o mundo inteiro está em apenas um lugar”.

Como são muitos os sujeitos que passam a narrar a história, e estes sujeitos procedem de origens distintas, o idioma canônico deixa de ser a única forma de expressão de uma determinada comunidade, passando-se a aceitar outras linguagens, e rompendo-se, assim, com toda sorte de visão monolítica real (COUTINHO, 2010, p. 35).

A condição do sujeito que habita a fronteira é a de “viver-entre-línguas” (ANZALDÚA, 2009, p.311). É falar uma língua órfã e mestiça, é permutar idiomas, utilizar a linguagem em fluxo sem tradução. Ter um pé em cada lado da demarcação territorial oportuniza adquirir uma língua refletida diretamente na realidade que condiz com o inevitável intercâmbio cultural. E neste âmbito, há que se inferir que “é o processo de mestiçagem que é responsável pelo diálogo tradutório entre língua e culturas” (CHACACAROSQUI-TORCHI, 2013, p.73).

Chacarosqui- Torchi (2013) afirma, ainda, que é pela mestiçagem que conseguimos entender as constantes transformações culturais e sua densa polissemia fronteiriça. O processo mestiço da cultura fronteiriça nos coloca no limiar simultâneo entre passado e presente, entre o que asseveram Laplantine e Nouss de que “qualquer cultura é mestiça no sentido em que esta participa do mito e do real, e que vive no limiar entre o passado e o futuro” (s/d, p.58).

Desta forma, a fronteira (política, história, geográfica ou ideológica) se dá como um não-lugar, um entre-meio marcado pela irregularidade e pela limiaridade. A fronteira é, semioticamente, constituída como um lugar fluído de passagem, um ponto de vista móvel sublinhado precisamente por sua flexibilidade.

Fronteira: Zona de limiaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contrato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade garante a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular (MACHADO, 2003, p.161).

Neste preâmbulo então, tem-se a linguagem como um sistema semiótico de texto de cultura, e, dentro das multifaces do sujeito fronteiriço, a linguagem também constitui a memória marginalizada proveniente das semioses dos mecanismos das transmissões das informações em texto. Estas memórias subalternas, de acordo com Achugar (2006), da fronteira, o caracterizam como o indivíduo que fraudar, que burla o sistema normativo imposto pelo centro. É uma desobediência epistêmica ao eurocentrismo moderno. É um sistema de signos que não dispõe de um modo organizado. Ele é modelizado constantemente. É a efemeridade da alusão lispectoriana do “tudo é por enquanto”. E há a “necessidade de examinar suas linguagens no sentido de valorizar o potencial comunicativo de suas práticas, manifestações ou fenômenos” (MACHADO, 2003, p.50).

1 A Crítica *Porã*

A *Fronteira-Porã*, “o local em que o sol se põe” (NOLASCO, 2013, p.12), situada ao sul do Mato Grosso do Sul, do Brasil, entre as cidades de Ponta Porã/BR e Pedro Juan Caballero/PY¹³⁸, é o lócus de epistêmico na qual erigimos esta reflexão. Na “fronteira seca” há apenas uma rua que faz a linha divisória entre as duas cidades. Na própria Rua Internacional não há alfândega, nem qualquer restrição ao livre traslado das pessoas que se deslocam simultaneamente para trabalhar, estudar, fazer compras, buscar seus interesses.



Fotografia 1, COR – Rua Internacional

Há que se inferir que este estudo não caminhará para o desvendamento semiótico das fotografias propostas, elas têm caráter modelizador ilustrativo. E neste

¹³⁸ Ponta Porã está situada a 335 quilômetros de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul e Pedro Juan Caballero a 546 quilômetros de Assunção, capital do Paraguai.

entorno há também que se elucidar o conceito de texto como memória não hereditária e coletiva. Esta é a perspectiva humana construída a partir da memória, ou seja, a afirmação do sujeito se dá na constituição de suas memórias e/ou esquecimentos, afinal “é o texto que reúne as características do tipo de cultura” (MACHADO, 2003, p. 39)

[...] no momento a partir do qual é lícito falar de cultura, o gênero humano começou a ligar a sua própria existência a uma existência numa memória hereditária que se alargava constantemente: desse modo converteu-se no destinatário da informação. [...] E isso exigia a contínua atualização do sistema codificante, que tem sempre de estar presente, quer na consciência do destinatário, quer na do remetente, como um sistema desautomatizado. [...] a exigência numa constante auto-renovação de conversão em outro, conservando-se, embora, ele próprio, constitui um dos mecanismos fundamentais de funcionamento da cultura. (LOTMAN & USPENSKII, 1981, p. 57)

Como um grande texto de cultura *fronteriza* em um conjunto mestiço de signos, então, neste momento, a fim de representar as memórias do sujeito da fronteira pontaporanense elege-se para análise a produção poética multilíngue do brasiguaiou Douglas Diegues, no livro cartoneiro *Uma flor na solapa da miséria*.

Douglas Diegues é filho de uma paraguaia e de um jornalista carioca. Nasceu no Rio de Janeiro, porém, aos dois anos de idade muda-se para cidade de Ponta Porã, Mato Grosso do Sul. Douglas cresce em um local que é por excelência mestiço. Na “fronteira selvagem” os constructos identitários são marcados pelo cruzamento destas diferentes origens. Dentro deste raciocínio é impossível demarcar, mesmo que haja uma linha divisória, as diferenças culturais como um limite entre Brasil e Paraguai.

A oposição implica tanto no investimento do poeta no caráter mestiço e transitório que forma as identidades dessa região periférica do Cone Sul latino-americano, quanto a tentativa de estabelecer um limite que separe sua produção poética daquela outra que se faz a partir dos centros legitimadores da cultura letrada – a universidade, a escola, a mídia e o mercado das grandes editoras de livros. Dessa forma, essa eliminação constrói uma identidade marginal para a poesia de Diegues, tarefa que o autor leva em frente no discurso que elabora a partir da cena composta por sua atuação como poeta e editor que circula, contemporaneamente, entre as cidades sul-mato-grossenses de Ponta Porã e Campo Grande e as paraguaias Pedro Juan Caballero e Asunción. (KAIMOTI, 2011, p.87)

De caráter “excêntrico”, uma epistemologia outra que não as dos centros legitimadores da cultura letrada, a produção do escritor é marginalizada por ser transposta em dialetos locais como a linguagem em fluxo se dispõe nos entre-meios da fronteira.

Desta forma, esta crítica é tecida na margem observando com a pertinência de quem vivencia tradições e cultura marginalizada. É a observação do terrorismo

linguístico para o centro como reconhecimento da mestiçagem dos elementos regionais neste horizonte ideológico.

2 O Portunhol Selvaje

A cidade de Ponta Porã tem como língua oficial a Língua Portuguesa, que também é a predominante, mas não única. A partir desta surge o *Jopará*, dialeto local, língua não-oficial, constituída da mestiçagem e hibridismo das línguas Portuguesa, Espanhola, Guaraní, entre outras. Reitera-se que a fronteira é um local em grande parte de imigrantes, de “atravessados”, então há que se inferir que culturas oriundas de nações, que não a brasileira e paraguaia, também adjazem este cenário.

A esta mestiçagem e hibridismo de línguas Douglas denomina “Portunhol Selvagem”. Ciente do local geohistórico cultural e dos entrecruzares das línguas das fronteiras, esta transposição da oralidade dos dialetos fronteiriços para a sua escrita reproduz diretamente a linguagem e cultura subalterna do sujeito sem voz que habita a fronteira.

Em *Uma flor na solapa da miséria* o escritor transpõe a sua ideia da variante local, usando o próprio dialeto, como uma poesia prosaica. “O Portunhol Selvagem”, aqui, é a transposição poética do *Jopará*. É a língua que fez parte de sua infância, que produz significado e o coloca em evidência na sua constituição identitária de sujeito de fronteira e deixará um legado para a posteridade.

U portunhol salbaje es la língua falada em la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos em la linha de la frontera. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Perto tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mai mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salbaje comigo. Us poetas de vanguardia primitivos, ancestrales de los poetas contemporâneos de vanguardia primitiva, non conocian um lenguaje poético. Com los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conocen, outro lenguaje. El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruidos, rimas nunca vistas, amor, água, sangre, árboles, piedras, sol, ventos, fuego, esperma. (DIEGUES, 2007, p.3)

É o caráter selvagem desta língua inventada a todo tempo, e o tempo todo, que faz com que o texto poético fronteiriço escrito se reflita como uma cena congelada da linguagem local em fluxo. É o modo como se transcreve a história local a partir do conhecimento vivenciado produzido. A “fronteira é realidade e mito, sonho e frustração” (CARVALHAL, 2003, p. 153).

O escritor, então, no anseio de publicar e divulgar seus *sonetitos selvagens*, vê a impossibilidade quando é barrado pelas renomadas editoras brasileiras por não escrever essencialmente na Língua Portuguesa. Indício outro do recalque do centro da cultura letrada. Todavia, este empecilho o induziu a uma fantástica adaptação. Douglas funda então, em 2007, *Yiyi Jambo*, a primeira editora cartoneira do Paraguai. Neste momento, o Portunhol Selvagem está consumado e reproduzido com estirpe para ser insigne alhures.

Trinta sonetos foram produzidos para a publicação do livro *Uma flor na solapa da miséria*. Os sonetos não possuem título e suas características peculiares também aqui analisadas.

para Lobo Antunes la cosa también es diferente
literatura – qualquer literatura
tiene que tener esperma
si non – simplesmente – non conbence

comparto com el tal Lobo Antonus
de esa verdade inbentada –
sin esperma la literatura
non fede ni cheira nada

literatura – escritura – cualquier literatura
sin esperma
parece orina – frase impostada – conversa
mole – enganación – guevo falso – falsa locura

Douglas Diegues ou Lobo Antunes, poco importa quem hoy canta
la pelota em la gran feira literária brasileira
literatura com esperma es mucho más berdadeira.
(DIEGUES, 2007, p.5)

A ideia clássica do gênero soneto é subserviente à estrutura de composição de dois quartetos e dois tercetos. Os sonetos *dieguianos*, além de romper com a estética linguística, como observados anteriormente, também rompem com a estética deste modelo literário. Seu soneto, aqui citado, é composto de três quartetos e um terceto. São versos livres que, em diversos momentos, se iniciam com letra minúscula e utilizam do travessão como recurso de pontuação. Esta quebra de paradigmas é em demasiado pertinente a este lócus de enunciação, pois é transcendentalmente único.

Superada a rígida tipologia, intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. E onde se dissolve a ideia de gênero como categoria impositiva, se relativiza também,

concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo. (CAMPOS,1977 p.13)

O livro de Diegues, estudado neste ensaio, é uma edição cartoneira, feita à mão, com capa de papelão reciclado, pintada com tinta guache, fotocopiada e costurada com barbante. Com o prestígio que se tem de se obter um exemplar único, uma vez que todas as capas serão diferentes, Douglas é ainda um poeta social, que busca no lixo a representação da sua obra.



Fotografia 2, COR – YiYi Jambo

Há, neste momento da reflexão, o rompimento com o cânone editorial, indício este, novamente de valia marginal, refutada pelo centro e, agora, inclusive pelas margens manipuladas pelo estereótipo de reconhecimento apenas do ideal livro publicado em versão brochura, capa-dura em série por editoras renomadas.

Considerações cartoneiras

A produção cartoneira é única, no entanto, aberta a inúmeras interpretações assim como a obra de arte mestiça, que não responde a uma única intenção do artista. Desta forma este trabalho é um *working-in-progress* que estuda a relevância de revogar os estudos das literaturas fronteiriças com intuito de questionar o lócus de subalterno.

Douglas Diegues, porta-voz da Fronteira Porã, compõe sua poesia utilizando das variantes orais do multilinguismo local denominado por ele como “Portunhol Selvagem”. Este assim deve ser considerado um caráter mestiço no plano da Literatura sul-mato-grossense.

Já caminhando para o fim desta reflexão em processo cartoneiro reitera-se que há que se abrigar um novo olhar sobre a produção de cultura fronteiriça, pois esta mostra todo o significado eminente neste campo da produtividade, evidenciando que, segundo Schelee (1984) “aqui há uma terra só, só há uma gente, seja do lado de cá, seja do lado de lá”.

Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Trad. De Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANZALDÚA, Glória. *Como domar uma língua Selvagem*. In: Caderno de Letras da UFF, Niterói 39, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *A ruptura dos gêneros na Literatura Latino Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARVALHAL, Tânia F. *O próprio e o Alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma. A manifestação popular do "El Toro Candil" desenhando aspectos da condição mestiça da cultura do Mato Grosso do Sul. In: *Cânone e Anticânone: a hegemonia da diferença*. CUNHA, Betina R.R; LEITE, Mário C. S.; NOLASCO, Paulo S. (Orgs). Uberlândia: EDUFU, 2012

COUTINHO, Eduardo de Faria. Mutações do Comparatismo no universo latino-americano. In: SCHIMDT, Rita T. (org.) *Sob o Signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 31-42.

DIEGUES, Douglas. *Uma flor na solapa da miséria*. Assunção: Yiyi Jambo, 2007

KAIMOTI, Ana Paula M. Cartapatti. Douglas Diegues: “Las fronteras siguen incontrolables”. In: SANTOS, Paulo S. Nolasco dos; GÓIS, Marcos Lúcio de S. (org.). *Literatura e Linguística: Práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul*. Dourados: Editora UFGD, 2011, p. 83-106.

LAPLANTINE e NOUSS, François e Alexis. *A Mestiçagem*. Trad. Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura – Instituto Piaget, s.d. 1984

LOTMAN, Iuri e Boris USPENSKII. *Sobre o mecanismo semiótico da cultura. Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscow para o Estudo da Cultura*. Ateliê Editorial: Cotia, 2003.

NOLASCO, Edgar C. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

RAJAGOPALAN, Kanavilil. Linguagem, identidade nacional e a importância da perspectiva geopolítica. In: Núñez, Angel; Padoin, Maria M.; *Dilemas e diálogos platinos - Relações e práticas socioculturais*. Dourados, MS; Ed. UFGD, 2010. p. 77-89.

SCHLEE, Aldyr Garcia. *Uma Terra Só. Melhoramentos*: São Paulo, 1984

SEVERO, Fábian. *Viento de Nadie*. Rumbo Editorial: Montevideo, 2012.

Fotografia 1, COR – Rua Internacional Disponível em
<<http://www.turismo.bonito.ms.gov.br/roteiros/ponta-pora>> Acesso em 14/09/201

Fotografia 2, COR – YiYi Jambo Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202001609338671&set=pb.1138882351.-2207520000.1410445529.&type=3&theater>> Acesso em 14/09/2014

SIGNOS EM TRANSE: A RECRIAÇÃO DAS NARRATIVAS POLICIAIS DOYLIANAS EM *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES*

Evaldo Gondim dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
evaldogondim@yahoo.com.br

Ilza Matias de Sousa (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
ilzamsousa@yahoo.com.br

1. Introdução

No presente trabalho buscamos analisar a recriação dos elementos das narrativas policiais doylianais, tais como narrador, detetive, crime e enredo, a partir da teoria dos signos ou sentido em Gilles Deleuze e dos modos de significação na teoria dos signos em Charles Sanders Pierce, considerando que no filme *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970), de Billy Wilder, bem como em sua romantização homônima (1970), realizada por Michael Hardwick e sua esposa Mollie Hardwick, os signos estão em um processo semiótico que desarticula possíveis significados arraigados. Nestas obras, a ficção policial de enigma sai de seus contornos, sobretudo, as narrativas policiais doylianais¹³⁹ já que não se tem a manutenção de seus elementos recorrentes.

Com esse intento, tratamos da recriação dos romances e contos do escritor escocês Conan Doyle enquanto processo poético que opera saídas em regimes significantes, deslocando o encadeamento narrativo por meio de signos que não designam significados que deem respaldo a evidenciação das habilidades do detetive. O estudo que realizamos das referidas obras assinalam para mundos possíveis que põem em derrisão o imaginário de um Reino Unido delimitado social e culturalmente em que o primeiro detetive de consultas do mundo possa prever. Tanto no filme quanto no romance, Sherlock Holmes e seu companheiro Watson se veem em uma aventura que envolve a rainha Vitória, o irmão do detetive Mycroft Holmes e até mesmo o monstro do Lago Ness. O cineasta e os escritores põem em cena um ambiente britânico onde o

¹³⁹ Referimos-nos aos quatro romances e cinquenta e seis contos escritos pelo escocês Sir Arthur Ignatius Conan Doyle (1859 – 1930), publicados, de acordo com Doyle e Crowder (2010) entre 1887 a 1927. No presente estudo, fazemos uso dos seguintes volumes publicados pela Martin Claret: *Um Estudo em Vermelho* (2001a), *Os Signos dos Quatros* (2009a), *As Aventuras de Sherlock Holmes* (2009b), *Memórias de Sherlock Holmes* (2007), *A Volta de Sherlock Holmes* (2011a), *O Cão dos Baskervilles* (2001b), *O Vale do Terror* (2009c) *O Último Adeus de Sherlock Holmes* (2003) e *Os Arquivos de Sherlock Holmes* (2011b).

detetive máquina não consegue em termos aparentes raciocinar dedutivamente, pois não há espaço para a aparente criação de cadeias de eventos que se apresentam na escrita doyliana.

2. Signos em transe

Tanto o filme quanto o romance, já começam desvinculados da ficção policial de enigma ou de pura detecção. O narrador não evidencia o detetive, nem se tem uma repetição com semelhança dos elementos dos romances e contos policiais escritos por Sir Arthur Conan Doyle. Os modos de significação referentes ao gênero policial de enigma são rompidos.

Em *The Private Life of Sherlock Holmes*, os signos entram em transe. As imagens e palavras não se prolongam para produzir narrativas que vão de encontro ao que é tido como verdadeiro. Não se tem um encadeamento como o esquema sensório-motor deleuzeano que permita ao espectador ou leitor reconhecer a partir de determinado conjunto de valores já dado.

O transe, o fazer entrar em transe, é uma transição, passagem ou devir; é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. (DELEUZE, 2007, p. 265).

Ações e percepções deixam de se encadear. Os personagens se encontram em situações óticas e sonoras puras, sendo condenados a ficar no intervalo do movimento, são puros videntes, estão entregues ao insuportável, ao que simplesmente não se pode tolerar, mesmo que apareçam questões banais de seu dia-a-dia. Estamos diante do que excede a capacidade sensório-motora do reconhecimento.

A linguagem não mais se limita. A convencionalidade do *símbolo*, semelhança do *ícone* e contiguidade do *índice* se esvanecem num mundo onde não é possível simplesmente designar, manifestar e significar. O que se tem é uma recriação paródica dos elementos recorrentes das narrativas policiais doylianas. Os estereótipos criados pela repetição do detetive ao longo das sessenta narrativas se deslocam. O detetive não é simplesmente o típico cavalheiro inglês “chivalrous, proper, modest, loyal, and defender of the underdog” (ALEXANDER, 2010, p. 13)¹⁴⁰. Ele não se encontra numa narrativa

¹⁴⁰ “cortês, decente, modesto, leal e um defensor dos oprimidos” (ALEXANDER, 2010, p. 13, tradução nossa).

em que o narrador é o típico personagem que se diferencia pela falta de genialidade e que admira em demasia a personalidade e habilidades do detetive.

Em um território ficcional que se afasta da indiciabilidade presente na literatura policial de enigma, as habilidades do detetive e as características do caso são deixadas de lado. Antes que o caso apareça, não se tem demonstrações da capacidade de observação e dedução de Holmes, nem de seus comentários a respeito da qualidade dos casos que aparecem ao longo das narrativas policiais doylianas tais como “No fundo é um caso muito interessante” (DOYLE, 2011b, p. 154) e “Se a resposta for como espero, Watson, você poderá acrescentar um belo caso à sua coleção” (DOYLE, 2011a, p. 73).

A narração não se dirige para convenções de um determinado gênero cinematográfico ou literário, nem se atem a um enredo que vá de encontro a valores sociais aceitos pelo público. Neste espaço poético, a linguagem deixa simplesmente de designar estados de coisas. O que é convencional para que a narrativa possa se tornar o que lhe é próprio, “a place where sequence and language, among other things, intersect to form a discursive code” (SCHOLLES, 1981, p. 200)¹⁴¹, não se encadeia.

Os acontecimentos são trazidos à superfície, a linguagem é desdobrada. Tanto o filme quanto o romance, não designam um estado de coisas, uma narração que afirme elementos da ficção policial de enigma, já que a escrita é “das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado [...] ou “quarta pessoa do singular” – suspendendo-se toda significação, designação e manifestação, abolindo-se toda profundidade e altura” (DELEUZE, 2007, p. 143). Não existem manifestações, imagens e palavras que correspondam a enunciados de desejos e crenças em relação ao detetive, ao caso investigado, a vítima ou ao criminoso que o narrador possa emitir.

Nas primeiras cenas do filme e primeiro capítulo do romance se apresentam imagens de Londres nos anos setenta. Tudo gira em torno da abertura de uma caixa de flandres deixado por Watson para ser aberta cinquenta anos após seu falecimento. No filme em meio a imagens de pessoas se dirigindo a uma caixa-forte de um banco, escutamos a voz de Watson: “Somewhere in the vaults of a bank in London is a tin dispatch box with my name on it. It is not to be opened until fifty year after my death” (THE PRIVATE..., 1970)¹⁴².

¹⁴¹ “um lugar onde sequência e linguagem, entre outras coisas, se interseccionam para formar um código discursivo” (SCHOLLES, 1981, p. 200, tradução nossa).

¹⁴² “Em algum lugar nos cofres de um banco em Londres está uma caixa de flandres com meu nome nela. Ela não é para ser aberta até cinquenta anos após minha morte” (THE PRIVATE..., 1970).

A caixa é para ser aberta por Dr. Watson, neto do personagem-narrador das aventuras de Sherlock Holmes, que vive no Canadá e vai para Londres para realizar o pedido de seu avô. Os clichês das narrativas policiais doylanianas já começam a aparecer no primeiro capítulo do livro, quando o manuscrito deixado por Watson ainda não se faz presente. A citação de uma frase feita por Holmes produz estranheza em meio à situação que se apresenta no diálogo entre Dr. Watson e o gerente do banco Havelock-Smith, membro da Sociedade Sherlock Holmes de Londres:

“It may interest you to know that I’m a council member of the Sherlock Holmes Society of London. We meet several times a year to discuss the sacred writings.”

“It that sort of thing still going on?”

“More strongly than ever. We’re getting new members all time, many of them very young. I dare say it’s partly in protest against that secret service chap — the one with hairy chest. What’s the number...?”

It was Cassidy who answered. “You mean 007? James Bond?”

“That’s the one. Not exactly my idea of a gentleman.”

Watson grinned at Cassidy.

“They were showing *Goldfinger* on the plane coming over. I rather enjoyed it.”

Cassidy’s eyes gleamed.

“Did you? I saw it six times.”

Havelock-Smith turned to him in surprise. “As Holmes said to Watson, Cassidy, I never get your limits. But I regard that sort of thing as trash. Cheap sensationalism. Totally witless. Berettas and... bare bosoms. Sports cars with flame-throwers and boob-trapped attached cases. SMERSH! Give me a foggy night; a hansom cab drawing up to 221B Baker Street; a desperate knock on the door...” (HARDWICK; HARDWICK, 1970, p. 9-10) ¹⁴³.

¹⁴³ “Talvez lhe interesse saber que sou um membro da Sociedade Sherlock Holmes de Londres. Nós nos encontramos várias vezes por ano para discutir os escritos sagrados.”

“Esse tipo de coisa ainda existe?”

“Com mais força do que nunca. Estamos recebendo novos membros a todo o momento, muitos deles muito jovens. Atrevo-me a dizer que é, em parte, em protesto contra esse sujeito do serviço secreto – o que tem o peito cabeludo. Qual é o número...?”

“Foi Cassidy quem respondeu. “Você quer dizer 007? James Bond?”

“É esse mesmo. Não é exatamente minha ideia de cavalheiro”.

Watson sorriu para Cassidy.

“Eles estavam exibindo *Goldfinger* no avião. Eu achei interessante”.

Os olhos de Cassidy brilharam.

“Você o assistiu? Vi-o seis vezes”.

Havelock-Smith virou-se para ele com surpresa. “Como Holmes disse a Watson, Cassidy, eu não entendo seus limites. Considero esse tipo de coisa como lixo. Sensacionalismo barato. Totalmente sem

Tanto o romance quanto o filme parodiam os romances e contos policiais escritos por Conan Doyle apontando para saídas de seus elementos recorrentes. O fato de Watson não ter publicado o caso gera questionamentos em relação às narrativas policiais doylianas, bem como a comparação que é trazida à tona entre Sherlock Holmes e 007.

A busca de criação de um território ficcional que ampare discursos que veiculem um Reino Unido estratificado é deslocada pela falta de encadeamento narrativo a semelhança da ficção policial de enigma. O caso não publicado por Watson já começa em seu manuscrito a se diferenciar de seus relatos publicados na *Strand Magazine*:

In my lifetime (*the manuscript began*) I have recorded more than sixty cases demonstrating the singular gifts of my friend Sherlock Holmes, the best and wisest man who ever lived. But there were other adventures shared by us which, for reasons of discretion, I have decided to withhold from the public until a later date. They involve matter of a delicate and sometimes scandalous nature, as will become apparent to the reader when these papers are perused after the expiry of the stipulated term. (HARDWICK; HARDWICK, 1970, p. 15).¹⁴⁴

A semelhança das narrativas policiais doylianas, no início das obras Holmes se queixa da falta de atividade e da maneira como Watson o descreve em seus relatos. Entretanto, *The Private Life of Sherlock Holmes* repete com diferença os elementos da ficção policial doyliana. Os estereótipos da série doyliana são postos em uma superfície textual que não dá margens a significações aceitas pelo público da época. O detetive sai dos contornos assinalados por Conan Doyle, bem como o personagem-narrador, pois o filme e o romance não seguem convenções genéricas, “associações de idéias produzidas por convenções” (NETO, 2003, p. 58), associações habituais que a mente faz entre signo e objeto. Por isso, Peirce (2005, p. 73) afirma que “um símbolo, como vimos, não pode indicar uma coisa particular qualquer; ele denota uma espécie de coisa”. Para ele, qualquer palavra pode ser um símbolo como as palavras “dar”, “pássaro” e “casamento”.

juízo. Berettas e ... peitos nus. Carros esportivos e maletas com armadilhas. SMERSH! Dê-me uma noite de nevoeiro; um cabriolé se dirigindo a rua Baker 221B; uma batida desesperada na porta...” (HARDWICK; HARDWICK, 1970, p. 9-10, tradução nossa) .

¹⁴⁴ “Durante minha vida (*o manuscrito começa*), registrei mais do que sessenta casos que demonstraram os dotes singulares de meu amigo Sherlock Holmes, o melhor e mais brilhante homem que já viveu. Contudo, houve outras aventuras compartilhadas por nós que, por questão de descrição, decidi esconder do público até uma época posterior. Elas envolvem questões delicadas e às vezes de natureza escandalosa, como tornará aparente para o leitor quando esses papéis se tornarem conhecidos depois de expirar o termo estipulado.” (HARDWICK; HARDWICK, 1979, p. 15, tradução nossa).

Assim sendo, *The Private Life of Sherlock Holmes* sai dos limites atribuídos a linguagem. As convenções do gênero e da própria língua deixam de funcionar, pois não mais importam semelhanças, características e qualidades, signos que tenham algumas semelhanças com os objetos representados. Já as contiguidades ficam fora de questão, pois não há indicações, caminhos, rastros que conduzam o enredo a uma sequência narrativa.

Como em *O Signo dos Quatros* (1890), Holmes começa tanto no filme quanto no romance entediado com a falta de atividade para seu brilhante cérebro e recorre à solução de setenta e cinco por cento de cocaína, que para ele é apenas cinco por cento. Além disso, ele reclama de sua romantização exagerada nos relatos de suas aventuras escritas por seu fiel escudeiro Watson e publicado na *Strand Magazine*:

HOLMES: You have given the reader the distinct impression that I am a misogynist. Actually, I don't dislike women — I merely distrust them. The twinkle in the eye and the arsenic in the soup.

WATSON: It's those little touches that make you colorful.

HOLMES: Lurid is more like it. You have painted me as a hopeless dope addict — just because I occasionally take a five per cent solution of cocaine.

WATSON: A seven per cent solution.

HOLMES: Five per cent. Don't you think I'm aware you've been diluting it behind my back?

WATSON: As a doctor — and as your friend — I strongly disapprove of this insidious habit of yours.

HOLMES: My dear friend — as well as my dear doctor — I only resort to narcotics when I am suffering from acute boredom — when there are no interesting cases to engage my mind. (THE PRIVATE...,1970)¹⁴⁵.

Já em *Os Signos dos Quatros*, as reclamações são diferentes. Não é a questão da cocaína ou da misoginia que aparece. O que é narrado vai de encontro ao que o detetive é. A solução é de setenta e cinco por cento e Watson não se sente a vontade para

¹⁴⁵ “HOLMES: Você deu ao leitor a impressão de que sou um misógino. Na verdade, não apenas gosto de mulheres — simplesmente desconfio delas. O brilho nos olhos e o arsênico na sopa.

WATSON: São esses pequenos toques que te avivam.

HOLMES: Sensacionalismo é o que se parece. Você me apresenta como um viciado em drogas desesperado. Só porque vez por outra tomo uma solução de cinco por cento de cocaína.

WATSON: Uma solução de setenta e cinco por cento.

HOLMES: Cinco por cento. Você não acha que tenho ciência de que você a dilui nas minhas costas?

WATSON: Como médico — e como seu amigo — desaprovo fortemente este seu hábito insidioso.

HOLMES: Meu caro amigo — assim como meu caro doutor — só recorro a drogas quando estou sofrendo de tédio agudo — quando não existem casos interessantes para pôr minha mente em funcionamento.” (THE PRIVATE..., 1970, tradução nossa).

expressar seus descontentamentos em relação a seu hábito de consumo da droga: “[...] a atitude fria e reservada de meu companheiro transformava-o no último homem com o qual eu poderia permitir-me certa liberdade. Seus dons excepcionais, sua disciplina mental e suas qualidades pouco comuns inibiam-me e faziam sentir-me tímido e desajeitado.” (DOYLE, 2009a, p. 19). Já com relação a *Um Estudo em Vermelho* (1887), primeira aventura escrita e publicada por Watson, Holmes afirma o seguinte:

Honestamente, não posso felicitá-lo por essa obra. A investigação é, ou deveria ser, uma ciência exata, e é preciso ocupar-se dela com frieza e sem emoção. Você procurou dar-lhe certa coloração romântica, o que equivale a misturar uma história de amor ou uma fuga de namorados à quinta proposição da geometria de Euclides. (DOYLE, 2009a, p. 19).

A ficção policial de enigma se desmorona. O que sustenta a centralidade da narração se abala. Não se tem um território ficcional que privilegie o detetive clássico como o Dupin de Poe e o Poirot de Christie. Num território não mais estratificado, o detetive não é evidenciado como alguém que consegue resolver enigmas e desvelar o mistério contido no enredo. As indicações existentes nas narrativas policiais doylianas são afrouxadas, os signos não condizem aos anseios da burguesa inglesa. Não se tem uma paisagem recheada de elementos e tipos característicos à era vitoriana onde as aventuras de Sherlock Holmes possam acontecer de acordo com seus elementos recorrentes.

Após situar o manuscrito do Dr. Watson, cenas do filme e o segundo e terceiro capítulo do romance se tornam dispersos. O que é apresentado não é o brilhante detetive máquina doyliano, nem o personagem-narrador que não se cansa de admirar o amigo e companheiro de moradia. Antes do caso propriamente dito, Holmes se vê em uma enrascada, uma bailarina russa em fim de carreira quer ter um filho com ele devido a seu cérebro privilegiado. Para se livrar desta mulher, ele sai das condições vitorianas e mente sem desmedida, afirmando que é um bacharel que tem vivido feliz durante cinco anos com outro bacharel. Essa é a maneira que ele encontra para se encaixar entre os antigos pretendentes de Madame Petrova:

HOLMES: Well, this is all very flattering. But surely there are other men — better men.

ROGOZHIN: To tell the truth, you were not the first choice. We consider Russian writer, Tolstoi.

HOLMES: That's more like it. The man's a genius.

ROGOZHIN: Too old... Then we considered the philosopher, Nietzsche.

HOLMES: Absolutely first-rate mind.

ROGOZHIN: Too German... And we considered Tschaikowski.

HOLMES: Oh, you couldn't go wrong with Tschaikowski.

ROGOZHIN: We could — and we did. It was catastrophe.

HOLMES: Why?

ROGOZHIN: You don't know? Because Tschaikowski — how should shall put it? Woman is not his glass of tea. (THE PRIVATE..., 1970) ¹⁴⁶.

Passadas as digressões a narração do caso que não se adéqua ao cânone doyliano. O início difere completamente dos romances e contos policiais narrados por Watson, pois não existe propriamente a principal característica da ficção policial de enigma de acordo com Scaggs (2005): uma centralidade de um mistério a ser desvendo em que se dirija o enredo. As primeiras impressões que temos do que será narrado já vêm de forma direta sem os rodeios onde são apresentados o detetive e o caso por Watson na escrita policial de Conan Doyle:

The time has now come to reveal the most intimate aspect of Sherlock Holmes's life — his one and only involvement with a woman. (I exclude his encounter with Irene Adler, which I have chronicled in my account of *A Scandal in Bohemia*, choosing to reserve the word "involvement" for other meanings.)

Though I may be accused of sensationalism, I have faced worse risk. As I have already stated in this memoir, the only purpose of these fresh revelations is to prove once and for all that Holmes was by no means only the impersonal thinking machine of which I have perhaps given too strong an impression in my published accounts of his singular career, but a man akin to other men, subject to the same temptations and human failings as the rest of us.

There is no denying, however, that the case which I am about to relate was a sensational one in many ways, including in its ramifications such disparate and even incongruous elements as a diabolical mechanical device, a group of Trappist monks, and even — if the adjectives which I have just employed may be forgiven in this connection — Her Majesty Queen Victoria. (HARDWICK, HARDWICK, 1979, p. 51).¹⁴⁷

¹⁴⁶ HOLMES: Bem, tudo isso é muito lisonjeiro. Mas, certamente, há outros homens — homens melhores. ROGOZHIN: Para dizer a verdade, você não foi a primeira escolha. Consideremos o escritor russo, Tolstoi.

HOLMES: Isso é mais interessante. O homem é um gênio.

ROGOZHIN: Velho demais... Então consideramos o filósofo, Nietzsche.

HOLMES: Absolutamente uma mente de primeira.

ROGOZHIN: Alemão demais... E consideramos Tschaikowski.

HOLMES: Oh, poderia dar tudo certo com Tschaikowski.

ROGOZHIN: Poderíamos — e fizemos. Foi uma catástrofe.

HOLMES: Por quê?

ROGOZHIN: Você não sabe? Porque Tschaikowski — como posso dizer? Mulher não é sua xícara de chá. (THE PRIVATE..., 1970).

¹⁴⁷ "Chegou o tempo de revelar o aspecto mais íntimo da vida de Sherlock Holmes — seu único envolvimento com uma mulher. (Eu excludo seu encontro com Irene Adler, que narrei em meu relato de *Um Escândalo na Boêmia*, optando por reservar a palavra "participação" para outros significados.)

Embora possa ser acusado de sensacionalismo, tenho enfrentado pior risco. Como já afirmei neste livro de memórias, o único objetivo destas novas revelações é provar de uma vez por todas que Holmes não era

Além dos elementos incongruentes apontados por Watson na narrativa estão as espionagens feitas por seu irmão Mycroft Holmes e pela espiã alemã junto com seus ajudantes que se disfarçam de monges. A espiã finge que está com amnésia e que é casada com o engenheiro responsável pela criação do primeiro submarino para tentar roubar o projeto das forças armadas britânica. Holmes entra no jogo e passa a ter um caso com a espiã, negligenciando o pedido de seu irmão e, consequentemente, da autoridade do governo da Rainha Vitória para se afastar do caso.

Acompanhado de seu fiel escudeiro Watson e da espiã que passa entre eles a ter outro papel nas cenas do filme e do romance, o detetive seguiu pistas de uma forma não tão dedutiva como na literatura policial doyliana. Numa construção narrativa que não resguarda a história do crime e da investigação, como apontado por Todorov (1979), pois ambas ocorrem ao mesmo tempo, características recorrente ao detetive são trazidas à baila:

GABRIELLE: Women are never to be trusted entirely — not the best of them.

HOLMES: What did you say?

GABRIELLE: I didn't say it — you did. According to Dr. Watson.

HOLMES: Oh.

GABRIELLE: He gave me some back issues of Strand Magazine.

HOLMES: The good doctor is constantly putting words into my mouth.

GABRIELLE: Then you deny it?

HOLMES: Not at all. I am not a whole-hearted admirer of womankind. (THE PRIVATE..., 1970)¹⁴⁸.

de qualquer maneira somente a máquina impessoal de pensar da qual talvez eu tenha dado fortes impressões nos meus relatos publicados de sua carreira singular, porém um homem semelhante a outros, sujeitos as mesmas tentações e fraquezas humanas como o resto de nós. Não há como negar, porém, que o caso que vou relatar era sensacionalista de várias maneiras, incluindo em suas ramificações díspares e até mesmo elementos incongruentes como um dispositivo mecânico diabólico, um grupo de monges trapistas, e até mesmo — se os adjetivos que acabo de empregar possam ser perdoados, neste contexto — Sua Majestade a Rainha Vitória.” (HARDWICK, HARDWICK, 1979, p. 51, tradução nossa).

¹⁴⁸ GABRIELLE: Não dá para confiar totalmente em mulheres — nem mesmo na melhor delas.

HOLMES: O que você disse?

GABRIELLE: Eu não disse nada — quem disse foi você de acordo com Watson.

HOLMES: Ah.

GABRIELLE: Ele me deu algumas edições anteriores da Strand Magazine.

HOLMES: O bom médico está constantemente colocando palavras na minha boca.

GABRIELLE: Então você nega?

HOLMES: Nem um pouco. Não sou um grande admirador do gênero feminino. (THE PRIVATE..., 1970).

É nesse espaço em que o detetive não é evidenciado como máquina de detecção que a narrativa policial perde seus contornos, entra em transe. Entre o início e fim das obras, os elementos das narrativas policiais doylanianas são desprendidos. Tanto o filme quanto o romance não dão margens para que a ficção policial de enigma se finque. A aventura de Sherlock Holmes desanda já que seus elementos recorrentes, tais como detetive, crime, criminoso, vítima, narrador e enredo não seguem o que é estabelecido pela série de Sir Arthur Conan Doyle. Sherlock Holmes bem como Watson não se prendem a estereótipos, não buscam classificar, fazer comentários pontuais e inegáveis a respeito do caso, da vítima, dos criminosos, do que é tido como conhecimento confiável pelo detetive para que se projete uma narração que aspire ao verídico.

3. Conclusão

Em *The Private Life of Sherlock Holmes*, os elementos das narrativas policiais doylanianas são deslocados pela situação em que se dá o enredo. O caso não é simplificado pelas habilidades do detetive. Ele não consegue prever o que está se desenrolando. Ao contrário de observar, é ele quem está sendo observado pela inteligência inglesa e alemã. O que resta são apenas frases estereotipadas que não se respaldam ao longo do filme e do romance. Sherlock Holmes não é mais uma máquina de raciocinar incapaz de se emocionar. De acordo com o personagem-narrador, no caso mais ultrajante que relata, o detetive se aproveita de uma mulher, uma espiã alemã que, fingindo estar com amnésia, o confunde a noite com seu marido.

No processo de composição do filme e do romance, os discursos centralizadores são atravessados num espaço poético constituído por signos em transe. A narrativa como lugar onde a significação possa se garantir para gerar códigos discursivos que sequeleie acontecimentos no enredo é acometida. Imagens e palavras não se prolongam em narrações que aspirem ao verídico e indícios não mais conduzem o detetive positivamente a designar estados de coisas tidas como verdadeiras como também estas deixam de ter capacidade de manifestar seu poder de observação e dedução em mundos ficcionais que deslocam lugares comuns da ficção policial de enigma.

4. Referências

ALEXANDER, M. Lee. *Detective fiction: from Victorian sleuths to the present*. Charlotte Hall: Recorded Book, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense: 2005.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DOYLE, Sir Arthur Conan. *Um Estudo em Vermelho*: uma aventura de Sherlock Holmes. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2009a.

_____. *O Signo dos Quatro*. Tradução de Casemiro Linarth. São Paulo: Martin Claret, 2010.

_____. *As Aventuras de Sherlock Holmes*. Tradução de Casemiro Linarth. São Paulo: Martin Claret, 2009b.

_____. *Memórias de Sherlock Holmes*. Tradução de Joaquim Machado. São Paulo: Martin Claret, 2011a.

_____. *A Volta de Sherlock Holmes*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2011b.

_____. *O Cão dos Baskervilles*: uma aventura de Sherlock Holmes. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001b.

_____. *O Vale do Terror*. Tradução de Casemiro Lenarth. São Paulo: Martin Claret, 2009c.

_____. *O Último Adeus de Sherlock Holmes*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Os Arquivos de Sherlock Holmes*. Tradução de Casemiro Linarth. São Paulo: Martin Claret, 2011b.

DOYLE, Steven; CROWDER, David A. *Sherlock Holmes for dummies*. Indianapolis: Wiley Publishing, 2010.

HARDWICK, Michael; HARDWICK, Mollie. *The Private Life of Sherlock Holmes*. London: Bantam, 1970.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SCAGGS, John. *Crime fiction*. Nova York: Routledge, 2005.

SCHOLES, Robert. Language, narrative, and anti-narrative. In: MITCHELL, William John Thomas (Ed.). *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

5. Filmografia

THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES. Direção: Billy Wilder. Produção: I.A. L. Diamand; Billy Wilder. Intérpretes: Robert Stephens; Geneviève Page; Colin Blakely; Christopher Lee. Roteiro: I.A. L. Diamand; Billy Wilder. Compton Films; The Mirisch Corporation; Phalanx Productions. 1970. 1 DVD (125 min), color., 35mm.

PERA, PRATA E PORCELANA

Leoné Astride Barzotto (UFGD)
leonebarzotto@ibest.com.br

Preâmbulo

O romance *The Lady Matador's Hotel* (2010), da escritora cubano-americana, Cristina Garcia, é o objeto-foco desta investigação, a qual almeja fazer uma análise interpretativa, pelo viés da Semiótica da Cultura em confluência com os Estudos Culturais e Pós-coloniais, focando a cultura latino-americana, primordialmente, para compreender a proposta de uma existência além do gênero na performance ritualística da protagonista, a toureira Suki Palacios. Através de um comportamento deveras inusitado e repetitivo, os gestos e ações de Suki, que precedem as grandes touradas, enchem-se de simbologia e acabam sendo altamente emblemáticos para toda a ótica cultural do romance em si. Tal performance envolve o consumo de uma pera com talheres de prata em porcelana e, em seguida, o exercício do sexo casual com desconhecido; preferencialmente um sujeito qualquer, aquele que passa despercebido pelo gosto da multidão, uma espécie de ‘zé ninguém’. Esta personagem profundamente híbrida incorpora uma *lady matadora*, intrigante figura feminina-masculina, central neste romance ambientado numa capital latino-americana sem nome, porém completamente singular ao contexto plural que representa.

1. Estudos Culturais

Os Estudos Culturais têm origem na Inglaterra dos anos 50, desempenhando um papel crucial no processo de transformação da historiografia literária que, como lembra Coutinho (2010), com o texto produzido por diversos sujeitos sociais e constantemente reescrito, adquire uma dimensão diferente, ampliando significativamente sua esfera. Logo, os Estudos Culturais desencadeiam um questionamento acerca da noção de literalidade. “Não mais restrita ao que se entendia por obra literária, definida por critérios de ordem estética pouco ou nada mensuráveis, a história literária passou a abarcar também *textos da ordem da cultura* em geral, *aumentando consideravelmente o seu objeto de estudo*” (COUTINHO, 2010, p. 34, grifos meus).

Obviamente, o objeto cultural acaba sofrendo enormes mutações, ora relevantes, ora irrelevantes e totalmente comerciais. Contudo, a análise desses objetos permanece

com prioridade no mundo intelectual, abordando aspectos principais tais como: gêneros, etnias, subalternidades, alteridades, mobilidades culturais, traços (de memória e de cultura), mitos, representações, dentre tantos outros vastos e ricos temas. No fim do século XX e no começo do século XXI, o Materialismo Cultural, o Novo Historicismo, os Estudos Feministas (hoje Estudos de Gênero) e os estudos Pós-coloniais tornam-se um conjunto coeso de crítica acadêmica a investigar as mudanças sócio-políticas em plena expansão da globalização. Tais estudos se preocupam com uma análise e uma estética que objetivam compreender a realidade e as condições socioculturais nas quais certos grupos da humanidade se encontram excluídos, marginalizados ou rechaçados pelos representantes de uma pretensa hegemonia global, conforme aquilo que Mignolo (2003) denomina ser a colonialidade do poder. Surge uma nova lógica de produção intelectual que pensa essa colonialidade do poder¹⁴⁹ através da modernidade, porém de forma livre, visando uma interseção das histórias locais mediante a imposição de novos projetos globais. Tal lógica nasce no entre-lugar porque configura a especificidade de um determinado lócus de enunciação, além de fluir dentro das línguas e das culturas. Por essa mesma ótica, essa nova lógica é essencialmente híbrida e transcultural, pois é construída no fluxo das ‘contaminações’ todas que geram sua existência, com vistas a compreender a diversidade e, principalmente, propagá-la no âmbito intelecto-social. Sendo assim, assume nova postura de ‘estar no mundo’ (híbrido) porque exerce a prática cultural em meio às identidades altamente intercambiantes.

Neste sentido, Mignolo avança e chama esta nova lógica de produção intelectual de genealogia do pensamento; basilar para que possamos construir, no universo intelectual, nossa epistemologia liminar, o que significa expor os pensamentos das modernidades coloniais sem a influência do outro (externo às nossas realidade e cultura) porque, em última instância, essa epistemologia promove o pensamento liminar, ou seja, ‘um outro pensamento’ que, além de ser livre dos jogos de influência e de poder, é genuinamente local, ímpar e sem precedentes, visto que é fruto de todas essas experiências, passadas e presentes, nas quais as histórias locais sobrevivem, mesmo tendo que absorver os projetos globais. Sendo assim, o pensamento liminar pode ser compreendido como o pensamento das margens, uma vez que há margens das margens e o centro (no formato eurocêntrico e norte-americano) já não é mais o mesmo porque se encontra fraturado e ocupado, ironicamente, pela ‘periferia’. Se, por um lado,

¹⁴⁹ Entenda-se o termo, nesse contexto, como tentativa contemporânea de manipulação, das nações mais poderosas sobre aquelas menos favorecidas no panorama socioeconômico mundial.

contribuir para a promulgação de uma epistemologia liminar significa emancipação intelectual e consciência de autonomia; por outro lado, significa agir contra a subalternização do conhecimento.

No sentido de pensar/produzir sem a imposição do ‘outro’, Mignolo (2003, p. 104) descreve a seguinte proposição para *um outro pensamento*, inspirado na trajetória intelectual do filósofo marroquino Khatibi: “uma maneira de pensar que não é inspirada em suas próprias limitações e não pretende dominar e humilhar; uma maneira de pensar que é universalmente marginal, fragmentária e aberta; e, como tal, uma maneira de pensar que, por ser universalmente marginal e fragmentária, não é etnocida”. Dentro deste contexto teórico, o romance objeto desse estudo é essencialmente pertinente e representativo, já que apresenta os vestígios culturais da colonização na América Latina assim como denuncia seus efeitos na contemporaneidade. Não obstante, ao longo dos anos, a América Latina tem vivenciado outros fenômenos socioculturais que, *mutatis mutandis*, inter-relacionam-se no quesito de assumir um lócus de enunciação bem marcado, com vistas a expor e a sedimentar as características próprias em detrimentos daquelas impostas de fora, como os seguintes movimentos: Negritude (no Caribe negro); Antilhanidade (nas Antilhas); Crioulismo (na América hispânica); Rastafarianismo (na Jamaica); Tropicalismo (no Brasil), etc. Positivamente, por meio da intelectualidade desses novos tempos e seus desdobramentos, ressignificamos um passado de carências para projetar um futuro de negociações culturais eficazes aos nossos anseios. Assim, a produção literária de uma dada comuna cultural exerce profícuo papel.

Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua (HALL, 1996, p. 68).

Hall (1996, p. 69), ao apontar os movimentos diaspóricos como força motriz da multiplicidade cultural e identitária nas Américas, expressa que “as identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante” e não podem mais retornar à sua constituição ‘homogênea’ primordial, “de origem”. As transformações/ressignificações e negociações das identidades culturais ocorrem num ponto de encontro entre distintas culturas, em zonas de contato e lugar intervalares que propiciam jogos de alteridade. Nossos povos, como

lembra Hall, são um emaranhado de indivíduos oriundos dos quatro cantos do mundo e, portanto, nossa identidade cultural não tem raiz em uma só cultura; progredindo, adaptando-se às inúmeras contaminações e desafios culturais – do verbal ao não-verbal, dos signos aos textos. No romance, Cristina García constrói uma narrativa a partir de lugares metafóricos onde diásporas e migrações ocorrem e remodelam o espaço e seus sujeitos. Metaforicamente, o Hotel Mirafior, cenário principal do romance, representa por si só um ‘não-lugar’, um lugar ‘de passagem’, o ‘não estar em casa’, onde o ‘ser estrangeiro’ encontra um terceiro lugar no qual modifica ao mesmo tempo em que é modificado pelo ‘outro’, local ou não. A própria não-nomenclatura da cidade, na obra, gera a impressão de que essa localidade – de certa forma – pode-se encaixar em qualquer lugar da América Latina, embora inúmeros vestígios textuais indiquem para a capital de Guatemala, sendo que a própria autora declarou, em uma entrevista para a mídia americana, ter pensado no país; o que reforça as suposições do lugar. García escreve suas obras em língua inglesa, porém, com traços do espanhol de sua Cuba natal, fazendo desta ‘mácula’ linguística uma estratégia de propagação de sua obra e de sua cultura; a este processo de hibridização linguística na literatura, chamamos de ab-rogação¹⁵⁰.

2. Estudos da Cultura

Após doze anos pesquisando a Literatura pela perspectiva dos Estudos Culturais e Pós-coloniais, eu percebi que minhas inquietações culturais precisavam de um suporte mais atrelado e direcionado aos Estudos da Cultura propriamente ditos. Por conta disso, eu entrei em contato com a Semiótica da Cultura, por entender que preencheria lacunas interpretativas até então abandonadas, na ausência de crítica mais voltada aos objetos não textuais, os quais frequentemente costuram o texto literário de caráter cultural, sobretudo aqueles que são de interesse às minhas pesquisas¹⁵¹, uma vez que percebo a Literatura como representação do real e como um dos mais fortes e significativos instrumentos artísticos, os quais são capazes de promover não somente a humanização do homem, mas para além disso, a emancipação do indivíduo. A Literatura, com grande capacidade, consegue descolonizar a mente do sujeito, até mais do que alguns documentos ‘oficiais’ de outras áreas das Humanidades. Por estas e tantas outras razões,

¹⁵⁰ Rejeição ao absolutismo gramatical e linguístico dos idiomas europeus que foram, outrora, usados como estratégia de colonização, catequização e domínio.

¹⁵¹ Obras literárias produzidas em ex-colônias europeias; em ambientes de conflito cultural; escritas de imigrantes, etc. Obras que, de uma forma ou de outra, revelem o caldeirão cultural atual do ocidente.

é minha escolha estudar o texto literário por meio das nuances culturais que ele apresenta, considerando sempre a interface língua, literatura e cultura, posto que aceitar uma língua é habitar uma cultura. Num ambiente híbrido e plural, como é a América Latina, esta interface se torna ainda mais relevante, sendo que desconsiderá-la seria o mesmo que anular e negar a nossa própria condição sócio-histórica; em última instância, nossa existência. De acordo com Machado (2003, p. 24) “Onde quer que haja língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isso quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise”. Neste sentido, eu compreendo agora que a Semiótica da Cultura deve ser minha parceira de pesquisa no campo supracitado.

Nela¹⁵², pela primeira vez, os sistemas de signos, dos mais elementares aos mais complexos, ocuparam o centro de um projeto de estudo da cultura. [...] Um jogo de cartas não envolve os mesmos códigos que um ritual, uma obra literária, um filme ou uma performance. A complexidade ou elementaridade é determinada em função das variáveis e invariantes do sistema, bem como da inter-relação dos mais diferentes sistemas (MACHADO, 2003, p. 37).

A Semiótica da Cultura¹⁵³, pelo projeto da Escola de Tártu-Moscou¹⁵⁴, vislumbra na linguagem a possibilidade de estudar a cultura e, nessa, compreender a linguagem. Diferentemente dos Estudos Pós-coloniais¹⁵⁵ e dos Estudos Culturais¹⁵⁶, a SC não associa a cultura à sociedade, já que faz uma aproximação mais evidente da cultura à natureza, onde os processos de semiose em distintas formas comunicacionais resultam em fartos campos investigativos. Assim sendo, a SC se define como uma semiótica sistêmica porque entende que diversos traços culturais constituem sistemas de signos que, quando combinados, formam a cultura. Logo, a interação dos sistemas de signos precede a mediação cultural. Se os sistemas interagem, eles dialogam e, dentro desta dinâmica, a experiência dialógica entre os sistemas de signos parece ser a válvula propulsora da SC; por conseguinte, os especialistas desta área preferem falar em ‘encontro dialógico’ a choque entre culturas. “No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente” (BAKHTIN, 1982, p. 352). Quando, porém, o encontro dialógico ocorre entre várias e diferentes culturas, surgem novos códigos culturais que funcionam, em tese, para desenvolver novos e futuros encontros

¹⁵² Semiótica da Cultura

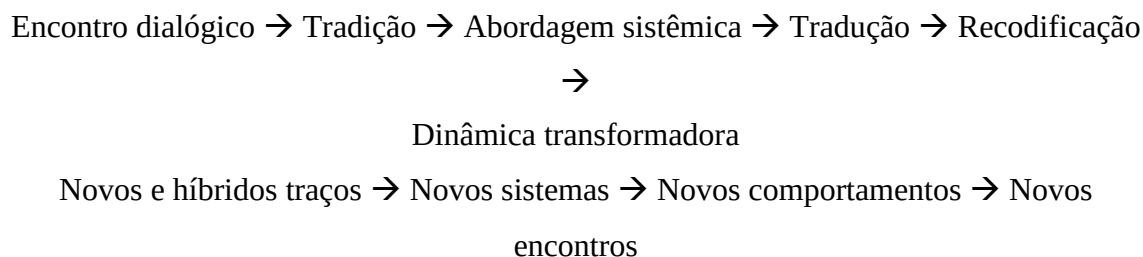
¹⁵³ Doravante SC

¹⁵⁴ Universidade de Tártu – Estônia, década de 60.

¹⁵⁵ Doravante EPC

¹⁵⁶ Doravante EC

dialógicos, num perfil rizomático de continuidade cultural; chama-se este fenômeno de ‘tradução da tradição’. Sendo assim, temos:



De caráter multidisciplinar, a SC compreende a literatura, a religião, o mito, o folclore, o cinema, o teatro, a música, o ritual, a dança, o gestual, o comportamental, dentre outros, como sistemas culturais; cada qual com seus traços e seus signos distintos. Por este prisma, nada mais natural do que contar com a colaboração de especialistas e pesquisadores das mais diversas áreas do saber. Os sistemas culturais, por sua vez, processam as informações em texto, codificando-as ou recodificando-as, ou seja, os próprios sistemas passam a ser vistos como ‘textos’, sendo que transmitem mensagens e constroem significados – semiose. Pelo dispositivo da memória, esses significados e mensagens podem ser transmitidos e conservados na coletividade. “A cultura como texto implica a existência de uma memória coletiva que não apenas armazena informações como também funciona como um programa gerador de novos textos, garantindo assim a continuidade” (MACHADO, 2003, p. 54).

3. Cristina García: *The Lady Matador's Hotel*

Cristina García (1958 - Cuba) é autora de cinco romances: *Dreaming in Cuban*, *The Argüero Sisters*, *Monkey Hunting*, *A Handbook to Luck* e *The Lady Matador's Hotel* (2010). Além de ter escrito dois livros infantis publicados em 2008, García também possui uma coletânea de poemas (publicada em 2010); editou *Cubanismo: The Vintage Book of Contemporary Mexican and Chicano/a Literature* e, seu mais novo trabalho, *Dreams of Significant Girls*. O trabalho da autora, aclamado para a *National Book Award*, já foi traduzido para 14 línguas. García foi contemplada pela Fundação Guggenheim, Universidade de Princeton, Prêmio *Whiting Writers'*, entre outros. Cristina Garcia foi também professora visitante no Centro de Michener para Escritores da Universidade de Texas-Austin e leciona na *Texas Tech University*.

The Lady Matador's Hotel (ainda sem tradução para o português), obra escolhida para este estudo, é um romance evocativo sobre as vidas entrelaçadas dos habitantes de um hotel numa capital – anônima – da América Latina em meio à turbulência do sistema político e social que assola tal espaço. Numa trama ‘calorosa’, a narrativa aborda política, questões de gênero e de cultura, paixão e dor num *mix* de personagens em trânsito, gerados de mobilidades culturais tantas. A obra é dividida em seis capítulos, compostos de narradores diversos e o desenvolvimento da trama se dá pelo fluxo de consciência das personagens, tornando-a rica não pelo enredo, tão somente, mas sobretudo pela disposição dos acontecimentos e metáforas culturais.

A intertextualidade, presente na obra, deixa-nos pistas, sugerindo ser a capital da Guatemala esta cidade sem nome, visto que a própria autora, em uma entrevista para a mídia norte-americana, confessa ter pensado muito no país, mas preferiu usar essa estratégia do anonimato para que, de alguma forma, pudssemos encaixar este lugar em qualquer outro da América Latina.

Numa capital latino-americana sem nome, em um hotel de luxo, a vida de seis homens e mulheres convergem ao longo de uma semana. Há uma toureira (totalmente híbrida) nipo-ticana-americana que está na cidade para uma competição; uma ex-guerrilheira que agora trabalha como garçoneiro na lanchonete do hotel; um coreano (proprietário de uma fábrica têxtil) com uma amante menor de idade abrigados na suíte de núpcias do hotel; uma advogada alemã que promove adoção internacional ilegal deste lugar; um coronel que cometeu atrocidades durante a guerra civil de onde veio; e um poeta cubano que veio até o lugar com sua esposa americana para adotar uma criança. A cada dia, suas vidas se tornam mais entrelaçadas no trânsito interno deste hotel, resultando no inesperado – o encontro dialógico de histórias: de atração, de vingança e de desejo. Questões políticas, intimidades da vida diária e a fragilidade da natureza humana se desenrolam numa poderosa, ambiciosa, por vezes cômica, e intrigante narrativa. Uma das personagens é descrita como um coreano proprietário de uma fábrica “convencido de que nada do que acontece em público é de qualquer valor verdadeiro”¹⁵⁷ (tradução livre). Qualquer que seja o drama ou significado da vida, segundo ele, encontra-se por trás de portas fechadas ou no mais profundo lugar em nossos corações. É para este lugar que García nos leva, para o coração sangrando de uma mulher que planeja um assassinato por vingança aos familiares mortos; invadimos

¹⁵⁷ *He is convinced that nothing that happens in public is of any truthful value* (GARCÍA, p. 145, 2010).

a mente distorcida de um general, que ordenou aquela matança e sentimos o espírito livre e libertador da toureira que, mesmo ao ser chifrada por um dos touros na arena, deseja lutar novamente poucos dias depois.

Enquanto a toureira (*lady matadora*) Suki, personagem escolhida como foco da investigação, comanda grande parte da atenção do Hotel Mirafior, Aura é a sua mais sutil *doppel-ganger*¹⁵⁸. Ela quer um acerto de contas, mas ainda não tem certeza de como fazê-lo e passa o tempo trabalhando como garçonne enquanto planeja sua detalhada vingança. Durante a guerra, uma patrulha do exército devastou sua pequena aldeia e ateou fogo em seu amado irmão, enquanto tentava proteger as culturas da família. Aura também perdeu um amante para uma explosão de minas terrestres. No Hotel Mirafior, ela trocou seu treinamento de guerrilheira por uma faca de açougueiro e uma pistola russa para servir costelas gordurosas de porco para militares e bolos de *guayaba* para os americanos – pais adotivos de crianças indígenas. Aura, depois de Suki, é um dos narradores mais interessantes do livro, julga que “todo o país sucumbiu a uma amnésia coletiva. Isto é o que acontece em uma sociedade onde não é permitido envelhecer lentamente. Ninguém fala do passado, por medo de seus ferimentos reabrirem. Reservadamente, porém, as suas feridas nunca se curam”¹⁵⁹ (Tradução livre)¹⁶⁰.

3.1 Suki Palacios

O centro da narrativa, em *The Lady Matador's Hotel*, é Suki Palacios, uma toureira formosa e famosa da Califórnia, de ascendência mexicana e japonesa. Uma jovem recém-chegada ao Hotel Mirafior para disputar, na cidade, a mais importante e primeira tourada das Américas (*The first Battle of the Lady Matadors in the Americas*); abandonou a faculdade de medicina para ‘brincar de ser homem’ nas arenas; característica curiosa desta personagem que me leva a crer numa existência ‘além gênero’, possibilidade inclusive anunciada no próprio romance pela imaginação de Aura. “Aura viu a toureira bem de perto, quando lhe entregou uma pera importada em seu quarto no domingo. *La matadora* dá a impressão de existir além do gênero – uma

¹⁵⁸ O *doppelgänger* é descrito como uma espécie de irmão gêmeo espiritual, uma criatura que é idêntica a nós. O nome *Doppelgänger* se originou da fusão das palavras alemãs *doppel* (significa duplo, réplica ou duplicata) e *gänger* (andante, ambulante ou aquele que vaga). Grifo meu, *Free Dictionary*.

¹⁵⁹ *Aura is convinced that the entire country has succumbed to a collective amnesia. This is what happens in a society where no one is permitted to grow old slowly. Nobody talks of the past, for fear their wounds might reopen. Privately, though, their wounds never heal.* (GARCÍA, p. 9, 2010).

¹⁶⁰ Doravante TL.

nova, mais sublime espécie” (TL)¹⁶¹. Esta fascinante proposição de talvez existir além do gênero, obviamente, leva-me a ter sérias indagações, posto que a subjetividade se constrói por meio das relações sociais e o sujeito, por sua vez, é múltiplo, dotado de gênero, classe e etnia. Anula-se, portanto, uma existência de não-sujeito. Seria, todavia, uma existência além do gênero próxima de uma configuração de ‘não-sujeito’? Acredito que não, pois me parecem coisas bem diferentes. O não-sujeito se identifica mais com a concepção de objeto, mas ainda assim um indivíduo objetificado, outremizado¹⁶², é sujeito: um sujeito-objeto, que existe em níveis instáveis de agência e subserviência.

A ideologia desempenha – através da inversão que promove nos fenômenos sociais (Marx & Engels, 1953; Chauí, 1991; Saffioti, 1992) – papel fundamental no permanente processo de constituição do sujeito-objeto. Não se pode esquecer que esta realidade é móvel, pois a alienação presume a desalienação; a coisificação supõe a humanização. Graças à natureza porosa da ideologia e à emergência e ao desenvolvimento de contra-ideologias, as possibilidades de desalienação-humanização estão sempre presentes (SAFFIOTI, 1992).

Suki é fruto da troca de culturas, ou conforme a SC, ela se origina de encontros dialógicos tantos porque ela nasce em território estrangeiro para ambos os pais e, a cada particularidade (traços, vestígios culturais) que a compõe, é evidente o seu hibridismo cultural. Portanto, ela por si mesma, pode ser vista como um sistema cultural intenso; no texto há inúmeras passagens que comprovam tamanha dinâmica transformadora cultural: saudades da avó japonesa e de seus objetos, saudades da mãe norte-americana de descendência japonesa e de seus temperos, saudades do pai mexicano e de seus ensinamentos e ousadias... No trecho abaixo, ela está em meio ao ritual que seu pai (um dançarino profissional) a ensinou a praticar antes das batalhas como toureira. Além da religião católica (uma catedral; dia dos Finados; acender velas para a mãe que morreu), há outros vestígios místicos que não se encaixam ao catolicismo: quatorze velas para sua mãe morta; antes de vestir qualquer acessório de seu traje para a batalha, as meias rosas primeiro; e o mais intrigante ritual de todos: comer uma pera picada com talheres de prata sobre um prato de porcelana antes de entrar na arena¹⁶³; e para ter sorte extra, sexo silencioso com um estranho dois dias antes da luta. “Ela era bem exigente acerca

¹⁶¹ *Aura has seen the lady matador up close, when she delivered an imported pear to her room on Sunday. La matadora gives the impression of existing beyond gender – a new, more sublime species* (GARCÍA, 2010, p. 83).

¹⁶² Pela ordem legitimadora do poder. Pela colonialidade do poder. Cf.: Mignolo, 2003. Bhabha, 2010.

¹⁶³ Na cultura japonesa a pera simboliza a imortalidade; no período renascentista e barroco, a pera era usada nas telas como representação do ventre. Na Literatura, a pera tem uma conotação altamente feminina. Cf.: o conto de Katherine Mansfield, *Bliss*. Em: http://www.releituras.com/kmansfield_bliss.asp

de como a *pera* deveria ser servida – em *porcelana* branca, com todos os talheres de *prata* e uma taça de cristal com água mineral” (TL, grifos meus)¹⁶⁴.

Evidentemente, pelos rituais e pelos comportamentos dela, nota-se que a personagem Suki nada tem de sujeito-objeto, mas é em todos os momentos da narrativa, sujeito-sujeito, protagonista e agente de seu fazer; totalmente consciente dos seus domínios e enormemente influenciadora para as demais mulheres que encontra por onde transita, especialmente a Aura, sua alma-gêmea. Talvez Suki esteja além do gênero, numa interpretação semiótica de seus rituais, comportamentos, gestos e sistemas culturais porque, justamente, inquieta os representantes tipificados dos gêneros masculino e feminino ao carregar em si, e fortemente, ambos os gêneros. É extremamente sensual e feminina, igualmente forte e destemida – uma *lady matador*¹⁶⁵. Até mesmo o general que a deseja, sente-se intimidado por sua presença. Enfim, Suki sabe bem a que veio!

Suki acredita nos enigmas do desconhecido pelo seu sexto sentido, pelos músculos batendo forte em seu coração. O truque balança as medidas conhecidas contra o vasto caos que define todas as coisas. [...] Ritual é tudo. Seu pai, um bailarino profissional lhe ensinou isso. [...] Então, no obscuro momento que antecede a entrada na arena, Suki repete três palavras em espanhol e japonês: arrogância, honra e morte¹⁶⁶ (TL).

As três palavras que Suki repete antes de pisar no ringue (arrogância, honra, morte) não são ditas em inglês, mas sim em espanhol e, em seguida, em japonês, enaltecendo o hibridismo linguístico desta personagem emblemática para a amálgama cultural latino-americana; fechando o ritual e aceitando o combate na arena. O uso do espanhol na narrativa é uma constante, especialmente com artefatos, comidas, bebidas, roupas e sentimentos que remontem à ideia de ‘lar’ e ‘família’ das personagens centrais, Suki e Aura. Esta ab-rogação da linguagem demonstra, ao fim e ao cabo, os sistemas culturais distintos do espanhol e do inglês os quais, na dinâmica dos encontros dialógicos do romance, geram novos e híbridos sistemas e revelam as múltiplas facetas das personagens mais representativas. Conclui-se, assim, que os sistemas culturais dos pais, mexicano-pai e japonês-mãe, são mais presentes na protagonista que os sistemas

¹⁶⁴ *She was very picky about how the pear should be served – on white china, with a full set of silverware and a crystal goblet of mineral water* (GARCÍA, 2010, p. 83).

¹⁶⁵ Na língua inglesa, *matador* é toureiro, e para termos o feminino deste vocábulo, é preciso inserir a palavra *lady*; ou seja, *lady matador* é toureira, sem alterar nada no vocábulo *matador* temos uma locução nominal bem representativa à sua posição além gênero, vista – portanto – como todos os gêneros em um.

¹⁶⁶ Suki trusts in the enigmas of the unknown as she does her own eyesight, or the pumping muscles of her heart. The trick is balancing the measurable known against the vast chaos that defines everything else. [...] Ritual is everything. Her father, a professional dancer, taught her this. [...] Then in the shadowed moment before she steps into the ring, Suki repeats three words in Spanish and Japanese: *arrogance, honor, death* (GARCÍA, 2010, p. 5)

culturais advindos de seu grupo de referência, o norte-americano, pois fora criada nos Estados Unidos. Logo, entende-se o porquê dos rituais e mitos tão fortemente atrelados à sua personalidade.

Suki acredita e vive tão piamente seus rituais ao ponto dela mesma se tornar mítica, misteriosa, quase um enigma. “Agora eu vi tudo”, disse o chofer. “Uma mulher lutando touradas! O que querem fazer mais? Voar para a lua?” [...] “Ela é de Los Angeles, parte mexicana e parte japonesa. Você sabe como estes americanos gostam de misturar tudo” (TL)¹⁶⁷. Ela causa estranhamento e fascínio, está além das circunstâncias. Há vários observadores/admiradores de Suki na obra. Os oficiais que também estão no hotel, deslumbrados com a toureira, temem que ela possa vir a ser um homem. “Os oficiais estão tão deslumbrados com ela que não conseguem nem falar; temerosos, talvez, de que a toureira possa vir a ser um homem perturbadoramente bonito” (TL)¹⁶⁸. Os eventos e as palavras escolhidas para descrevê-la na obra, levam a especular que há uma transcendência em relação ao gênero: “uma mulher brincando de ser homem”; sua preferência por homens simples, não muito inteligentes e discretos; a cena em que ela aborda o serviçal do quarto de hotel, sem querer saber o nome do rapaz, e o possui ali em sua cama; dentre outras. Ainda, o fato dela estar hospedada em um hotel sugere este constante e intercambiante movimento cultural, mítico da personagem. Além disso, pensar nesta nipo-chicana-americana é pensar em alguém *unhomed* – alguém estranho ao lar – uma estrangeira em sua própria casa, não apenas por sua nacionalidade ou ascendência, mas principalmente por quebrar paradigmas da identidade feminina preestabelecida pela sociedade patriarcal. A citação de Saffioti (online) abaixo, reflete muito apropriadamente o comportamento de Suki na narrativa; portanto, aquilo que denomino uma existência além gênero é, nada mais nada menos, do que uma negociação cultural contínua.

Enquanto meramente papéis aprendidos e desempenhados, nenhuma personagem pode realizar a busca da unidade entre o ser singular e o ser genérico. Tão somente ao nível da identidade pode-se realizar este encontro. Assim, para centrar a análise na figura feminina, as mulheres vivem (literalmente) negociando papéis, sem abdicar, contudo, de suas identidades. Tendo em vista o alto grau de contradição presente na ideologia dominante de gênero (assim como na de raça/etnia e na de classe social), a negociação constitui *conditio sine qua non* para a própria sobrevivência das mulheres em sociedades falo-logo-cêntricas.

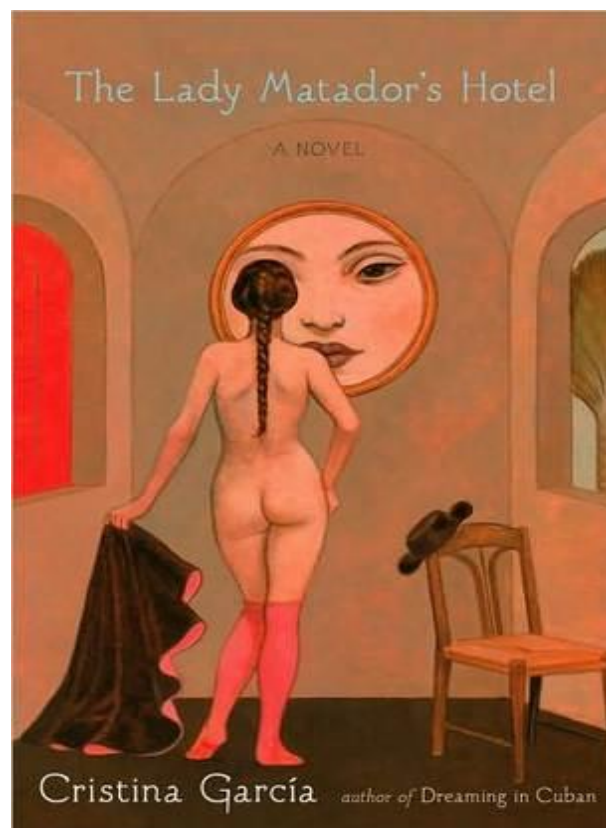
¹⁶⁷ “Now I’ve seen it all”, the chauffeur says. “A woman fighting bulls! What do they want to do next? Fly to the moon?” [...] “She’s from Los Angeles, part Mexican part *chinita*. You know how those Americans mix up everything” (GARCÍA, 2010, p. 13-14).

¹⁶⁸ The officers are too dazzled by her to speak; fearful, perhaps, that the lady matador might turn out to be a disturbingly beautiful man (GARCÍA, 2010, p. 6).

Finalmente, sob o suporte da SC, entendo que Suki tem em seu hibridismo cultural a fonte desta dinâmica transformadora de sua personagem; os signos que compõem os sistemas culturais de sua origem (japonês, mexicano e americano) se recodificam o tempo todo e delineiam sua, cada vez mais híbrida, personalidade. Por outro lado, é com os seus rituais, mitos e crenças que ela traduz suas tradições, alimentando-as, conservando-as na memória e, o mais importante, mantendo-as para a coletividade.

Conclusão aberta

Não sinto a necessidade de apresentar uma conclusão pronta e acabada, uma vez que a personagem permite muitos aprofundamentos e outras interpretações. Sendo assim, fica o convite para a leitura desta envolvente narrativa e, conseqüentemente, a oportunidade de uma análise individual do leitor acerca desta simbólica personagem. Abaixo, exponho a capa da edição usada em minha investigação, no sentido de instigar proximidades/distanciamentos, dependendo do imagético de cada um. “Desta forma, uma mesma mulher adota condutas distintas para responder a um mesmo apelo social, podendo este comportamento representar uma acomodação ou uma resistência, de acordo com a peculiaridade da situação” (SAFFIOTI).



1. Capa do livro

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova, México: Siglo 21.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COUTINHO, Eduardo F. Mutações do comparatismo no universo latino-americano. In: SCHMIDT, Rita T. (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 31-42.
- GARCÍA, Cristina. *The Lady Matador's Hotel*. New York: Scribner, 2010.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 24, p. 68-75, 1996.
- MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. SP: Ateliê Editorial, 2003.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade*. Disponível em: www.pucsp.br/neils/downloads/v2-artigo-saffioti.pdf
Acesso em 11 set. 2014.

MACBETH E KUMONOSU-JO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E DISCURSO

Gustavo Rezende de Souza - UEG

Paula Graciano Pereira - UEG

Maria Eugênia Curado - UEG

Sóstenes Cezar de Lima - UEG

1. Tradução intersemiótica

Ao lançarmos um olhar sobre a história da arte ocidental, observamos que – pelo menos desde o Renascimento, quando Alberti (*apud* BRANDÃO, 2000) ressuscita a mimesis aristotélica morta na Idade Média – no ato poiético dos modernos de produzir o novo ao reproduzir a Antiguidade, subjaz um pensamento de natureza tradutória. Este raciocínio continuou a ser perseguido, como nas importantes questões sobre a (in)traduzibilidade da arte (LESSING, 1998); ou nas traduções de Sófocles empreendidas por Holderlin, que imbricavam um programa estético e dialético-especulativo para a modernidade do ocidente (LACOUÉ-LABARTHE, 2000).

Foi no final do século XIX e início do XX que Charles Sanders Peirce tornou conhecida a “Semiótica”, na alvorada da teorização das artes como formas de linguagem e, portanto, como um sistema de signos. Trata-se da inteligibilidade total da experiência sensorial mediada por signos, o pensamento como linguagem (PEIRCE, 2005; PLAZA, 2003). Como uma teoria da significação, a Semiótica estuda o signo, que aponta para outro signo, ou outra imagem, que provoca a construção de outro signo interpretante, numa infinita cadeia semiótica. Em sua defesa da tradução intersemiótica como pensamento em signos, Peirce (*apud* PLAZA 2003, pag. 17) tece o comentário:

[...]Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que prova, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite.

O signo representa algum tipo de objeto, e por muitas vezes coloca-se no lugar deste. Na semiótica peirceana, os objetos podem ser de dois tipos: dinâmicos e imediatos. Objetos dinâmicos são as coisas, no mundo, a que os signos se referem. No entanto, o signo só pode se referir a seus objetos porque, dentro do próprio signo, existe

outro signo representando o que está sendo representado. “O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato” (SANTAELLA, 2002, p. 15).

O signo pode ser dividido em três aspectos: o primeiro é a sua natureza como signo, suas qualidades materiais; o segundo é a sua relação com os objetos representados, por conotação ou conexão real de um pensamento-linguagem a outro; e o terceiro diz respeito a sua propriedade representativa em relação com os interpretantes. É de suma importância para os estudos de traduções o segundo aspecto desta tríade – o signo em relação com os objetos. Tal aspecto é dividido em três classes, o ícone, o índice e o símbolo. Os ícones são signos que estabelecem relações entre objetos através das semelhanças entre suas qualidades. Ou seja, “o ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte” (PLAZA, 2003, p. 21-22).

Os índices, por sua vez, são signos que existem por contiguidade com seus objetos dinâmicos concretos, presentes na realidade. Já em relação com seu objeto imediato, o índice é um signo de algo que existe realmente. Ele busca corresponder fielmente àquilo que denota na natureza.

Por fim, a classe dos símbolos constitui-se por sua dependência de leis e convenções, ao mesmo tempo em que está incumbido de representar o objeto dinâmico que tais leis determinam que o símbolo represente. Assim, o símbolo representa, através de uma lei, seu objeto imediato é o modo como ele representa o objeto dinâmico. Em outras palavras, o objeto dinâmico do símbolo é o contexto geral e globalizante de tudo a que a lei que rege o símbolo se aplica; no campo das práticas sociais, é impossível referir-se ao símbolo em sua totalidade, podemos apenas fazer recortes dele – este recorte é o objeto imediato do símbolo (SANTAELLA, 2002).

2. Japão, cinema e discurso

Os signos são parte fundamental da transmissão de informações, mas o processo de significação passa por uma série de instituições e estruturas de caráter social, político e cultural. Para se compreender um determinado conjunto semiótico, é preciso analisar não apenas o signo, mas também o discurso por ele construído e sua relação ao contexto em que se insere. Fairclough (2001, p. 90-91) define discurso como

[...] uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. [...] um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação.

Dessa forma podemos pensar os discursos que circulavam, refletiam e constituíam a sociedade nipônica na Era Meiji (de 1867 a 1902). O Japão é forçado a abrir suas portas em 1854, com o tratado de Kanagawa, frente ao poderio militar e tecnológico dos navios a vapor americanos. Este evento marca o início de um longo processo de mudanças sociais percorridas pelos japoneses com um tom de ameaça – se o Japão não acompanhasse o ritmo do ocidente, ele seria dominado por ele (MCCLAIN, 2002).

Surge assim, para a cultura japonesa, um conceito de “modernização” que é sinônimo de “ocidentalização” – o processo ideológico de determinação do “Eu” de acordo com o padrão hegemônico estabelecido pelo outro (NAJITA, 2005). Frente à necessidade de absorver os conhecimentos técnicos, científicos e institucionais do ocidente, também é exercida, sobre os japoneses uma pressão ideológica para que eles adquirissem os valores, costumes e formas de representação ocidentais. Esta concepção ocidentalizante de modernização (re)forma o pensamento antiocidental japonês.

Daí surge a tensão dialética peculiar entre os dois grandes discursos constituintes do discurso da modernidade japonesa. De um lado, a necessidade da modernização, com a inclusão do Japão no bloco capitalista e a atuação de reformas políticas e institucionais. Do outro, o resgate das tradições japonesas e a preservação do *kokutai*, composto verbal que representa o conjunto dos discursos sobre os legítimos traços identitários japoneses, termo traduzível como a “essência política nacional” (IKEGAMI, 1995; NAJITA, 2005).

O conceito japonês de honra em “Kumonosu-jo” e em sua relação intersemiótica com “Macbeth” é um elemento do discurso da modernidade japonesa e parte intrínseca dos valores tradicionais que constituem o *kokutai*. Podemos encontrar na honra um fator intertextual entre as duas obras e em relação ao próprio processo de mudança social do Japão na década de 1950.

A ética samurai, conhecida como *bushido*, “é o código de princípios morais a que os cavaleiros eram exigidos ou instruídos a observar” (NITOBE, 2005, p. 11), constituído de sete virtudes: *Gi*: justiça e retidão; *Yuu*: coragem e bravura; *Yin*: Compaixão e benevolência; *Rei*: etiqueta e cortesia; *Makoto*: honestidade, sinceridade;

Meiyo: honra; *Chuugi*: lealdade e dever. Dentre elas, a honra se configura como virtude essencial na construção do caráter e da identidade do samurai. A honra se relaciona às noções de *na* (nome, sua reputação pessoal e, especialmente, a de sua família ou linhagem), *men-moku* (compostura, personalidade austera) e *guai-bun* (audição externa, fama) (NITOBÉ, 2005).

Para Ikegami (1995, 2003), *Meiyo* surge como uma virtude vinculada ao valor marcial individual do guerreiro, num período de grandes contendas em que o destino do Japão estava em jogo. Assim, a honra era uma qualidade mensurável a partir dos feitos marciais objetivos do sujeito. Ou seja, a honra possuía um sentido centrífugo, que ia em direção ao outro, à comunidade samurai como um todo, formando o imaginário do guerreiro ideal a partir de uma rapsódia de histórias sobre grandes homens e seus feitos de guerra.

O tempo de guerra iniciado no período Sengoku encontra sua resolução no período Edo (séculos XVII a XIX), marcado pela instauração do shogunato Tokugawa e os três séculos subsequentes de paz. A unificação do Japão onera o conceito de honra dos samurais, que, sem guerras para poderem expressar seu valor, viram tal conceito tornar-se cada vez mais centrípeto e subjetivo. O shogunato os relegou a tarefas burocráticas e administrativas, além de tentar regular o ímpeto belicoso da categoria através de diversos tratados sobre a conduta samurai, baseados nos princípios confucianos chineses de lealdade e submissão total às leis e à autoridade dos Daimyo (IKEGAMI, 2003; MCCLAIN, 2002). A ética confuciana busca substituir a objetividade das expressões de honra por expressões de vergonha, frente a crimes como improbidade administrativa, desobediência e deslealdade dos samurais. O caráter exterior da vergonha é realizado através de punições públicas.

O período de transição do Japão tradicional para a modernidade, na Era Meiji (de 1867 a 1902), vê a elite samurai utilizar a subjetivação da honra como instrumento para livrar-se da vergonha e do controle do estado. Os samurais começaram a se manifestar contra a autoridade de seus senhores e a estrutura do shogunato, de forma honradamente justificada, frente às óbvias desvantagens tecnológicas do Japão. Dessa forma, para eles, permanecer calados e subservientes ao sistema, naquele momento crucial, seria abandonar a responsabilidade maior da casta samurai – proteger a sua terra natal de toda e qualquer ameaça.

Os *jidaigeki* são um gênero de filmes que constroem a imagem de uma determinada época. “Kumonosu-jo”, assim como outros filmes do mesmo gênero, não

retratam apenas as aparências do passado, e sim (re)representam seus costumes e valores, como a honra. Os *jidaigeki* são um meio poderoso de valorização das tradições, mas também de crítica do obsoleto. Neste gênero está implícito, na reconstrução do *ethos* samurai – seus costumes, falas, gestos, estéticas, gostos, defeitos e fraquezas inaceitáveis – um problema que só existe em sociedades em transição: a crise de identidade (HALL, 2005). No sentido de Fairclough (2001), esta formulação do discurso empreendida pelo gênero *jidaigeki*, retomando discursivamente o passado e fazendo-o presente, é uma apropriação do discurso que não está isenta de um posicionamento – pode valorizá-lo, criticá-lo, ou, como é o caso de “Kumonosu-jo”, fazer os dois.

E a crítica ao passado é parte integrante indissociável não só dos trabalhos de Kurosawa, mas de toda a operação de resgate das tradições japonesas. Afinal, o processo de modernização do Japão é alavancado por uma poderosa insurgência da população, em especial dos samurais, contra as injustiças, arbitrariedades e obsolescência do sistema de governo militar itinerante, o *bakufu* (IKEGAMI, 1995; 2003). A nova formulação do discurso da honra é um exemplo da ideia proposta por Hirschman (2002), de que as paixões humanas seriam mais úteis se fossem aproveitadas em serviço dos interesses da época. Quando Hirschman (2002, p. 38) explana sobre o aproveitamento das paixões do ocidente, encontramos semelhanças com o que ocorria no Japão:

A solução [...] consiste na idéia de *aproveitar* as paixões, em vez de simplesmente reprimi-las. Mais uma vez o Estado, ou a “sociedade”, é convocado a desempenhar essa façanha, ainda que dessa vez não simplesmente como um baluarte repressivo, mas como um transformador, um meio civilizatório.

3. Análise das imagens

Em “Kumonosu-jo”, o personagem Macbeth é reimaginado como Washizu, um promissor general samurai a serviço do Daimyo Tsuzuki, senhor feudal análogo ao Rei Duncan, de Shakespeare. Washizu e o general Miki, samurai também a serviço de Tsuzuki e personagem análogo a Banquo, em “Macbeth”, perdem-se na Floresta da Teia de Aranha quando tentam retornar ao Castelo da Floresta para reportar sua recente vitória em batalha contra os inimigos do feudo.

Em busca do castelo, os dois samurais encontram um espírito que lhes faz uma profecia afirmando que, naquele mesmo dia, Washizu se tornaria senhor do Castelo

Norte e Miki seria o novo comandante de um importante forte. O espírito ainda lhes diz que Washizu logo se tornaria senhor do Castelo da Floresta, ainda que isso fosse impossível em razão da sua linhagem, salvo por um ato de traição, ação impensável para o general; e que o filho de Miki se tornaria também senhor do Castelo.

Quando alcançam o Castelo da Floresta, as predições do espírito fazem-se reais. A partir de então, a trama prossegue num ciclo de traição e assassinato semelhantes, considerando os aspectos gerais, ao enredo de “Macbeth”, culminando no trágico fim de Washizu, impotente frente a uma profecia que o conduz à mais absoluta ruína.

Na tragédia shakespeariana, Ross e Angus são enviados pelo Rei Duncan ao encontro de Macbeth, a fim de dar-lhe a notícia de sua promoção a chefe de Cawdor e convidá-lo, junto a Banquo, ao castelo real para agradecerem o rei. Neste ponto, a narrativa de Kurosawa difere-se ligeiramente do original – Washizu e Miki recebem suas promoções quando encontram seu senhor, o Daimyo Tsuzuki.

Esta diferença não onera o processo tradutório, pois este, como observou Benjamin (2008), dispensa compromisso com a literalidade. Por outro lado, a opção feita por Kurosawa por esse desencadeamento das ações nas cenas melhor representa a etiqueta formal das relações interpessoais do shogunato. As regras de tratamento estabelecidas pelo *bakufu*, através de tratados neo-confucianos produzidos por ele, são regras rígidas que assumem caráter de lei. Portanto, encontramos nesta construção um legalismo de natureza simbólica, que seguirá sendo reformulada discursivamente até a modernidade, numa lei cultural de respeito às leis da comunidade (NAJITA, 2005).

Mas o que está realmente em questão, para Macbeth e Banquo, e se desenrolará na cena em que Washizu e Miki adentram o Castelo da Floresta, é a natureza dúbia, sedutora e maleficiente da profecia das bruxas/espírito. Na Cena III de “Macbeth”, é Banquo, remetendo-se a Macbeth, quem primeiro vê, através das brumas, as trevas que se aproximam e, logo em seguida Macbeth qualifica algumas características deste sentimento opressor:

BANQUO:
Essa ambição poderia até alçá-lo à coroa
Para além de ser Chefe de Cawdor. Mas é estranho,
E com frequência, para perder-nos,
Os instrumentos das trevas nos dizem a verdade;
Atraem-nos com mesquinharias inocentes, para trair-nos
Depois, com as piores conseqüências.

[...] MACBETH [À parte] :
Esse incitamento sobrenatural
Não pode ser mau, não pode ser bom. Se mau,
Por que me anunciaria o sucesso,

Iniciando por uma verdade? Sou Chefe de Cawdor.
Se bom, por que me insurjo contra essa sugestão,
Cuja imagem horrenda deixa meus cabelos arrepiados
E faz meu firme coração pulsar contra as costelas
De modo inabitual? Os temores presentes
São menores que a horrível imaginação.
Meu pensamento, cujo assassinato já é nem uma fantasia,
Abala tanto o meu ser que a atividade
É sufocada em conjecturas, e nada é,
Nem mesmo o que não é.
(SHAKESPEARE, [1611] 2008, p. 18)

Ambos os excertos representam o sentimento de temor, angústia e dúvida em que os personagens da cena estão submersos. As promessas de poder sugeridas pelos entes sobrenaturais exercem uma atração nos personagens que, mesmo seduzidos pela profecia, não deixam de temer os pensamentos de traição que lhes vêm à mente.

É sobre a sensação de terror que Kurosawa gera o ícone tradutório, uma relação de semelhança da qualidade sentimental com a cena em que Washizu e Miki se encontram com o Daimyo Tsuzuki. Primeiramente, Washizu e Miki caminham em direção a Tsuzuki, brandindo nas costas os *sashimono*¹⁶⁹ de suas tropas, por um corredor de soldados do Castelo da Floresta que os iluminam com tochas nas mãos. Quando alcançam o Daimyo, ajoelham-se na posição *tatehiza*, como demanda a etiqueta para guerreiros armadurados, e então Tsuzuki sauda Washizu como o mais distinto guerreiro em batalha. Em seguida, Tsuzuki estende o braço e um servo lhe entrega em mãos uma espada, o *katana*. O Daimyo toma a espada e a estende, com a mão direita, oferecendo-a a Washizu. Este se levanta, aproxima-se de seu senhor, ajoelha-se na forma *tatehiza* e curva-se, estendendo os dois braços para receber a espada. Tsuzuki entrega o *katana* a Washizu e lhe confere a promoção de senhor do Forte do Norte, tal como a profecia.

Podemos identificar a espada, semiótica e discursivamente, como um símbolo representante dos samurais e de seu *ethos*. O *Bushido* está ligado à filosofia e às artes da espada. Atribui-se a Tokugawa Ieyasu, o grande unificador do Japão, o célebre ditado popular: “A espada é a alma do samurai” (FRIDAY, 2004; MCCLAIN, 2002). O *katana* é o objeto a que o samurai devota o máximo zelo, pois representa as virtudes, crenças e leis que o regem. Atribuía-se ao estado do *katana* de um samurai as qualidades de sua própria alma. É através da espada que o guerreiro exerce a sua função – a espada lhe permite ser o que ele é e representa um ideal do que ele deve ser (RATTI; WESTBROOK, 2009). Para Burton (*apud* FRIDAY, 2004, p.78),

¹⁶⁹ *Sashimono* é a pequena bandeira utilizada pelos samurais para destacarem suas tropas.

[...] a história da espada é a história da humanidade... Uniformemente e persistentemente pessoal, a Espada tornou-se não mais uma abstração mas uma Personalidade, dotada tanto de qualidades humanas quanto sobre-humanas. Ela tornou-se um ser consciente que falava, que cantava, que gozava e que lamentava. Identificada com seu usuário, ela era um objeto de afeição, e era pomposamente nomeada, assim como um amado filho ou herdeiro.

Na relação Daimyo – Samurai, receber uma espada de seu senhor era o auge das condecorações e honrarias, afinal, “espadas, como emblemas de poder (...) eram dadas por líderes guerreiros medievais como presentes ou recompensas a seus seguidores” (FRIDAY, 2004, p. 78). Quando Washizu e Miki recebem o *katana* e são promovidos de cargo, a tensão entre o desejo pelo poder e o temor pela própria honra chegam ao seu auge como podemos observar na expressão tensa de Washizu (Figura 1).

O rosto do personagem Washizu é um signo composto por Kurosawa e o ator Toshiro Mifune, que interpreta Washizu, seguindo uma tradicional máscara do teatro Noh, chamada *heida*, um símbolo do guerreiro (MCDONALD, 1994). É possível perceber as semelhanças compositivas entre o rosto da personagem Washizu e a máscara, (figura 2) e sua relação indiciária e simbólica que confere todo um espírito ao personagem. Durante o filme, as feições da personagem são estáticas como as dos atores *Waki*, do teatro Noh (BRAZZEL, 1998; ORTOLANI, 1990). Durante a cena, a rígida expressão estilo *waki* de Washizu só vai vacilar quando ele percebe o cumprimento da profecia. Seus olhos também perdem o foco e oscilam. Ele se perde na sensação de temor e dúvida de seu destino; sua “máscara” de guerreiro honrado treme, comprometendo o símbolo do guerreiro.



Figura 1: Washizu ao receber o *katana* do Daimyo



Figura 2: Máscara Heida (MORITA, 2011)

A mesma cerimônia repete-se em relação a Miki. Ele recebe a espada e a promoção, e comporta-se de maneira surpresa e angustiada, não cumprimentando Tsuzuki. Suas sobrancelhas trêmulas denunciam sua vacilação. Em ambos os casos, os personagens são contrastados pela firmeza e austeridade de Tsuzuki próprias do *ethos* samurai. Estas qualidades expressas pelo Daimyo ganham força, pois ele fala aos gritos, conforme as convenções do teatro Noh sobre as formas da fala de personagens guerreiros.

A música que acompanha o plano fechado aplicado nos rostos de Washizu e Miki ao serem promovidos, é ícone tradutório da atmosfera de temor, tradução tanto entre as obras quanto nos personagens do filme. É interessante ver como a música opera um deslocamento no discurso proposto pela cena que insere um tom sombrio e agourento, subjetivando-a de acordo com o posicionamento partilhado de dois sujeitos participantes, Washizu e Miki.

Quando os dois personagens levantam-se e despedem-se de seu senhor, eles se viram e percorrem o corredor de soldados mais uma vez. A câmera os acompanha em meio primeiro plano frontal e movendo-se para trás, e os personagens, ao saírem pelo corredor humano, demonstram uma compleição diferente da com que entraram. Washizu está notoriamente transtornado, seus olhos pairam em diferentes direções, como se algo terrível estivesse a sua frente – e de fato está, ainda que apenas em sua imaginação, pois Macbeth mesmo não diz que os terrores que se passam em seu pensamento o abalam profundamente?

A iluminação bruxuelante das tochas, empunhadas pelo corredor de soldados, reflete, iconicamente, a instabilidade apresentada pelos personagens neste momento. E

as tochas evocam um tema constante por todo o filme – a fumaça que elas produzem e que, na cena e através do enredo, os personagens atravessam; um símbolo do tempo e do destino, ambos misteriosos, frágeis e passageiros, o *kemuri* (fumaça), segundo a tradição budista (SUZUKI, 1994). Só há permanência na alma e nos valores que a compõem, como a honra.

Ao fim da cena, os personagens encontram-se na essência de seu conflito. Eles deparam-se com a perspectiva de trair os valores éticos que os fazem samurais, abandonarem sua honra, ou ainda fazê-lo em nome dela e da honra da própria família, para alcançarem não o poder, mas sim a promessa dele. E, por analogia, de um lado encontramos um discurso crítico das convenções do passado, operado através destas mesmas e dos elementos do Noh – são visíveis, no conflito por que passa Washizu, as rachaduras na máscara simbólica do guerreiro idealizado. Um discurso crítico não apenas do ideal do guerreiro de tempos remotos, mas da formulação discursiva moderna deste guerreiro, que inflamou a população japonesa, em especial suas forças armadas através das duas Guerras Mundiais.

Mas por outro lado, o discurso da honra possui um princípio comunitário e anti-individualista que foi uma das chaves para o sucesso do capitalismo japonês. Mas não só dele e, ainda mais importante, para o sucesso e sobrevivência de sua própria cultura, tendo a honra como princípio civilizatório ao longo de sua história. Na cena em questão, Washizu ainda não cometeu nenhum crime além daqueles em sua imaginação. Com a completa degeneração do personagem ao longo do filme, a mensagem de que a honra é um princípio importante para o equilíbrio social e a integridade mental torna-se mais evidente.

4. Conclusão

A teoria semiótica e da análise do discurso, empregadas de maneira complementar, fornecem uma gama de recursos para a compreensão de como o filme “Kumonosu-jo” representa o processo japonês de modernização de sua época. O apontamento dos signos, seus significados e o desvelamento dos discursos por eles construídos, comprovam que a compreensão de “Kumonosu-jo” e seus diversos desdobramentos, escapa ao olhar desavisado. As teorias semióticas e do discurso aqui arrematam o enigma, decifrando seu universo sógnico e discursivo.

Observamos como o filme estabelece relações intersemióticas, de cunho tradutório, entre a cultura da honra japonesa e a do ocidente. Vimos também que,

através destas relações, o filme constrói um discurso de síntese, ou acordo entre a oposição dialética “oriente e ocidente”, ao apontar para a possibilidade de uma identidade japonesa mais descentralizada, que absorvesse valores ocidentais, mas sem perder suas origens (HALL, 2005; NAJITA, 2005; IKEGAMI, 1995).

E, ao mesmo tempo em que sintetiza, “Kumonosu-jo” também apresenta um discurso de crítica à idealização do passado e retorno indiscriminado às tradições. Com personagens imperfeitos e até mesmo nefastos, o filme retoma a lembrança de que foram os erros e abusos dos antepassados japoneses que motivaram o processo de mudança social rumo ao sonho de um Japão moderno (FAIRCLOUGH, 2001).

Referências

- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, L. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFGM – Setor de Publicações, 1998. Disponível em: <<http://www.letas.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em 22 de Julho de 2014.
- BRANDÃO, C. A. L. Mimesis e história. In: _____. **Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000, p. 137 – 195.
- BRAZZEL, K. **Traditional japanese theater**. New York: Columbia University Press, 1998.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- FRIDAY, K. **Samurai, warfare and the state in early medieval Japan**. New York: Routledge, 2004.
- LACQUE-LABARTHE, P. **A imitação dos modernos**. Trad. João Camillo Penna. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.
- LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras LDTA, 1998.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HIRSCHMAN, A. O. **The passions and the interests**: political arguments for capitalism before its triumph. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- IKEGAMI, E. **The taming of the samurai**: honorific individualism and the making of modern Japan. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- _____. Shame and the samurai: institutions, trustworthiness, and autonomy in the elite honor culture. [Social Research](#), v. 70, n.4, pp. 1351-1378, 2003.
- MORITA, T. **Heida**. 2011. 1 fotografia.
- MCCLAIN, J. L. **Japan**: a modern history. Norton and Company: New York, 2002.

- MCDONALD, K. **Japanese classical theater in films**. Cranbury: Associated University Presses, 1994.
- NAJITA, T. Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century. In: HALL, J. et al. **The Cambridge history of Japan**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- NITOE, I. **Bushido**: a alma do samurai. São Paulo: Tahy, 2005.
- ORTOLANI, B. **The Japanese theatre**: from shamanistic ritual to contemporary pluralism. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RATTI, O. WESTBROOK, A. **Secrets of the samurai**: the martial arts of feudal Japan. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2009.
- SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora UFSC, 2008.
- SUZUKI, D.T. **An introduction to Zen Buddhism**. New York: Grove Press, 1994.
- TRONO Manchado de Sangue**. Direção: Akira Kurosawa.. Intérpretes: Toshiro Mifune; Isuzu Yamada; Minoru Chaki e outros. Roteiro: Shinobu Hashimoto; Ryuzu Kikushima; Hideo Oguni; Akira Kurosawa. Música: Masaru Sato. Tokyo: Toho Films Co, 1957. 1 DVD (110 min). Produzido por Akira Kurosawa e Motogi Sojiro.

O GÊNERO HORÓSCOPO EM REVISTAS FEMININAS: A IMAGEM DA MULHER DESENHADA SOB NOVOS SÍMBOLOS, NOVOS ESPAÇOS

Danúbia Barros Cordeiro
Instituto Federal do Rio Grande do Norte
danubiabarro_@hotmail.com

1 Introdução

Na tentativa de situar o gênero horóscopo dentro de um contexto sócio-histórico-cultural, enquanto produtor de efeitos de sentido, faz-se necessário lançar um olhar analítico sobre seu discurso a partir de suportes midiáticos, em especial revistas femininas, problematizando as ideologias que o atravessam; bem como, levando em consideração as construções simbólicas, as tradições discursivas, ou seja, a memória social que atinge todo o campo social. Isto porque, em uma sociedade que cada vez mais midiaticiza as relações de poder, é importante analisar os discursos e imagens pelo viés histórico e cultural, lugares de construção e transmissão das mais diversas formas simbólicas em meio a um contexto no qual a busca por *status*, beleza e por adequar-se aos padrões construídos e impostos socialmente, atingem o desejo consciente e inconsciente de consumo.

2 O que dizem os estudos culturais sobre a identidade

A noção de identidade, segundo Silva (2000), é aparentemente fácil de definir, sendo “simplesmente aquilo que se é”. Contudo, o autor alega que a identidade não é independente da diferença, daquilo que o outro é.

Silva (2000, p. 78) explica, ainda, que a identidade e a diferença, além de não se separarem, “[...] não podem ser compreendidas fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentidos. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem”. Por esta razão, identidade e diferença trazem características de indeterminação e instabilidade com relação à linguagem da qual dependem, pois ambas estão diretamente relacionadas com o social, o que implica uma definição ancorada em relações de poder.

Segundo Hall (2001, p. 14-15), as sociedades tradicionais são fortemente ligadas ao passado, que é tido como sendo melhor que o presente. Devido à evidência do passado, tais sociedades valorizam os símbolos, em virtude de eles perpetuarem a experiência das gerações antecessoras. Dessa forma, no que diz respeito à questão da identidade, Woodward (2003, p. 9-10) afirma que esta é marcada por símbolos, assim, “[...] a construção da identidade é tanto simbólica quanto social”. Assim, as práticas discursivas sociais e os efeitos simbólicos por estas gerados produzem sentidos e constroem identidades.

As sociedades equacionam suas experiências e valores sempre pelo viés da tradição, através de práticas sociais recorrentes que legitimam o passado. As sociedades modernas, em contrapartida, não se definem apenas por uma maior aceitação à rapidez e à continuidade das mudanças, mas por assimilarem uma forma altamente reflexiva de vida, na qual a prática social não se furta ao exame contínuo de suas próprias bases fundamentais e, portanto, à possibilidade de reformulação de seu caráter (HALL, 2000, p. 108-109).

Hall assevera, ainda, que é utópica a ideia de identidade unificada e coerente; o que ocorre na realidade é uma multiplicidade cambiante de identidades possíveis, à proporção que os sistemas de significação e de representação cultural se multiplicam (HALL, 2001). Desse modo, pode-se inferir que a identidade cultural está ligada a aspectos que nascem do pertencimento do sujeito a grupos, sejam nacionais, raciais, étnicos, linguísticos, de gênero, ou seja, a seu pertencimento a um ou mais grupos que têm em comum as mesmas crenças, atitudes e valores. Assim, a identidade cultural é construída sócio-historicamente por meio de grupos que partilham símbolos, modos de vida, ideias e valores.

Esta afirmação ratifica o dizer de Bauman (2005) quando fala acerca da “liquidez” da modernidade. Para o autor, a diversidade cultural permite que os sujeitos se esbarrem em múltiplas identidades (desejadas, impostas ou negociadas), construídas e desconstruídas no percurso da vida, sendo possível situá-las como uma construção sócio-discursiva e, assim sendo, remete a uma memória que se materializa nas práticas sociais (local dos discursos).

3 A construção da imagem da mulher no horóscopo de revistas femininas.

O gênero escolhido para investigação das possíveis identidades femininas é o horóscopo encontrado em revistas femininas como *Capricho* e *Nova*, em virtude de este

gênero apresentar nas entrelinhas de seu discurso, tido como preditivo, marcas identitárias características da “mulher moderna”.

Trata-se das novas identidades que revelam novas práticas sociais vivenciadas por muitas mulheres na atualidade. Estas construções identitárias são, ora objeto de desejo ora objeto de repúdio, dependendo da identificação que as leitoras têm com tais construções.



Capa da Revista Capricho, nº 1088. Ed. Abril. 17 jan. 2010. Fonte: Acervo pessoal.



Horóscopo da Revista Capricho, nº 1088. Ed. Abril. 17 jan. 2010. Fonte: Acervo pessoal.

A revista *Capricho* é voltada para mulheres (meninas) com uma faixa etária entre 12 e 17 anos. Por isso, já na capa, traz personalidades e ideias que apresentam uma identificação com esse público, como se vê na edição de 17 de janeiro de 2010: “*T-shirt fashion*: você pode ficar superestilosa de camiseta! A gente dá as dicas”; “*Justin Bieber*¹⁷⁰: o garoto mais fofo do momento conversou com a gente sobre garotas, fama e... seu cachorrinho”; “Vida real: garotas contam como superaram o fim de um amor de férias”. Portanto, traz em sua materialidade imagético-discursiva referências simbólicas que caracterizam a cultura, a realidade e as identidades próprias desse grupo tido como adolescente.

Já no horóscopo propriamente dito, num plano imagético, observamos a figura de uma jovem com um estilo próprio da idade; bem como, ao sugerir a “Moda Astral: A tiara que combina com seu signo”, traz em cada signo a imagem desse adereço feminino característico da vestimenta das leitoras. Além disso, o gênero apresenta uma mescla de várias cores, como também a própria grafia da palavra “Horóscopo” marcada com traços mais exagerados num *degradê* de cores, o que remete a traços característicos do público jovem.

As marcas das identidades próprias dessa faixa etária podem ser vistas também no plano discursivo, entremeado entre o dito e o não dito, a começar pelo signo do mês que é mais detalhado que os demais:

- **Aquário** – “**Personalidade:** Você não veio para passar em branco [...]. Só tome cuidado com sua teimosia; **Como você ama:** Você adora estar a fim de alguém e, apesar de ser sonhadora passa longe do estilo princesa à espera de um príncipe encantado. Você mesma vai à luta quando quer algo. **A turma:** Amizade é tudo de bom, ainda mais para você que adora conversar e expor suas ideias. **Seu estilo:** [...] moderno e criativo. **Sua amiga de Aquário:** [...] leal, sincera e criativa. **O namorado de Aquário:** [...] é preciso ter fôlego [...]” (Grifos nossos).

Essas marcas, que optamos por dividir em temáticas, continuam nos demais signos:

- **Características pessoais:** “Leão – Você está atraente e cheia de vontade de fazer acontecer”; “Libra – Jogue a timidez para o espaço e aproveite tudo intensamente.”; “Escorpião – Comunicativa, você está boa de papo, escorpiana.” (Grifos nossos).

A adolescência é a fase marcada pela transição, representada pelo distanciamento dos comportamentos típicos da infância e da aquisição de competências para atuar como adulto. Essas transformações resultam em diversas alterações físicas, mentais e sociais, que muitas vezes geram inseguranças e alterações comportamentais

¹⁷⁰ Justin Bieber é cantor e compositor de música *pop* canadense e ídolo de muitas adolescentes.

bruscas, desde a “vontade de fazer acontecer,” de viver as experiências “intensamente” a momentos de introspecção, de “timidez”, de não aceitação.

Há, nas entrelinhas do gênero analisado, os não-ditos, que mascaram outros comportamentos que muitos jovens apresentam nessa fase, como a resistência, a rebeldia, a agressividade, a carência, a falta de compromisso etc., os quais são silenciados uma vez que o horóscopo se encontra em um suporte publicitário, que tem como objetivo atender a um público alvo, trazendo “verdades” que sejam aceitas por este como forma de identificação.

- **Relacionamentos:** “Áries – Os xavecos estão em alta! Se tiver algum ficante na área, é possível que rolem bons momentos.”; “Aquário – Os astros trazem muito charme e beleza para que você chame a atenção de todos. Inclusive do cara do qual está a fim. Um namoro mais sério pode ser o acontecimento da quinzena. Vai rolar, aquariana!”; “Peixes – Nesse período, as pessoas entenderam melhor suas intenções, isso vale para quase tudo, menos o amor. Como está mais romântica e idealista, pode encanar com um cara que não vale tanto a pena. Todo cuidado é pouco para não se magoar.”. (Grifos nossos).

No que diz respeito aos relacionamentos, é interessante observar num primeiro momento, as gírias usadas pelos jovens para tratar do assunto: “xavecos, ficante, rolar, cara, estar a fim”, que sugerem certo descompromisso.

Os relacionamentos entre os jovens tendem a ser mais fluidos, mais instáveis, seja pela inexperiência, pela necessidade de descoberta, de testar, ou pela interdição dos pais. Por isso, quando acontece “um namoro mais sério” é visto como “o acontecimento”, que marca o rompimento com as práticas infantis e a iniciação das vivências do universo adulto.

Além disso, há nas entrelinhas, o silenciamento da abordagem sexual, atuando como não-dizer, uma vez que se trata de um assunto visto ainda como tabu na sociedade, em especial, no que diz respeito à faixa etária das leitoras da Capricho; é, pois, um discurso interditado pela família, pela sociedade, pela Igreja.

- **Amizades:** “Áries – A fase é boa para conhecer pessoa e fazer amizades; Se as amigas estiverem por perto marque um programa ao vivo.”; “Leão – Para aproveitar tudo intensamente, saia com os amigos e se jogue nas baladas.”; “Sagitário – [...] fazer com que as amigas a entendam melhor!”; “Câncer – Se você estava se sentindo um pouco sozinha, chegou a hora de aumentar as amizades”; “Libra – [...] chamar as amigas para fazer algo divertido.”; “Aquário – Se perceber alguém chateado, ofereça amizade e tente ajudar.”. (Grifos nossos).

Como a adolescência representa um momento de transição, é comum aos jovens se aproximarem mais de quem têm empatia, como um processo de identificação que

passa tanto pela inclusão como pela exclusão, através da divisão em grupos. Os adolescentes tendem, pois, a dividirem suas novas experiências, suas inquietações, seus medos com seus amigos, que lhes auxiliam na construção das novas identidades. Assim, há uma supervalorização da amizade, o que pode causar problemas com a família, além do distanciamento, como se vê no tópico abaixo.

- **Família:** “Câncer – O clima entre você, seus pais e irmãos deve estar muito agradável, então, aproveite para conversar com a família e resolver briguinhas do passado.”
- **Atividades do universo virtual:** “Áries – Aproveite as férias para colocar as conversas em dia e passar horas no MSN. Só tente conciliar o mundo virtual com o real [...]”; “Sagitário – [...] que tal criar um blog? Conte sobre seu dia [...]” (Grifos nossos).

O mundo virtual é um ambiente de refúgio principalmente para esta faixa etária, onde os jovens mantêm suas relações interpessoais. E, o que mais os atrai é a oportunidade de se exporem, de mostrarem suas ideias, “verdades”, inquietações “Conte sobre seu dia, seus sonhos e suas vontades”; como também, por eles terem o poder de mostrar apenas o lado que querem, silenciando o outro. Nesse universo de controle e entrega os jovens acabam por “passar horas no *MSN*”, entre outros sites de relacionamento como o *facebook*, o *twitter*, etc., o que acaba comprometendo suas relações presenciais, principalmente com a família, já que o mesmo não sabe o limite entre “conciliar o mundo virtual com o real”.

- **Práticas de consumo e Finanças:** “Câncer – Você está mais gastadeira e impulsiva. Pense um pouquinho antes de comprar qualquer coisa.”; “Sagitário – está na hora de ganhar seu próprio dinheiro. Trabalhos temporários são uma boa pedida!”. (Grifos nossos).

A necessidade de aceitação aumenta as práticas de consumo dos adolescentes, que têm como principais características a impulsividade, a necessidade de viver intensamente todos os momentos. Além disso, a mídia, a indústria e o comércio acabam explorando o fato de os jovens estarem em constante processo de aceitação e inclusão na sociedade, precisando, para tanto, se adequarem aos padrões de estilo identitário dos grupos que escolheram para seguir, ou que lhes foram impostos (roupas, bolsas, sapatos, maquiagem, bijuterias, etc.). O resultado disso é, muitas vezes, o endividamento dos pais quando os jovens não têm oportunidade de ganhar seu próprio dinheiro.

- **Lazer:** “Touro – A hora é perfeita para viagens, taurina. Se tiver qualquer chance dê uma escapadinha e aproveitar alguns momentos em lugares novos, será especial. Outra forma de conhecer mundos diferentes é através de livros. Escolha uma história

legal e viaje.”; “Gêmeos – Escute sons calminhos e relaxe curtindo letras fofas!”; “Libra – A sugestão é ir para a balada [...]”. (Grifos nossos).

O lazer é um momento que envolve experiências lúdicas e culturais em um dado tempo/espço, a fim de satisfazer as mais diferentes necessidades para cada faixa etária. Dessa forma, o lazer é uma das formas do adolescente inserir-se socialmente, com atividades desde viagens, passeios, leitura, música, a depender das oportunidades e condições de cada um. Assim, há busca por lazers que oscilam desde os mais infantis como brincadeiras e jogos, como também como é sugerido pelo horóscopo “Escute sons calminhos e relaxe curtindo letras fofas!”, que em sua materialidade discursiva infantiliza as leitoras; até a busca por divertimento para maiores de idade, como forma de acelerar o processo de inserção nas experiências do adulto, como sugere o horóscopo: “A sugestão é ir para a balada [...]”.

- **Beleza:** “Virgem – A vibe da quinzena é usar produtos de beleza para ficar mais bonita. Cuidar da maquiagem também é importante. Que tal ser um pouquinho mais ousada e arriscar numa make diferente? Aproveite a Lua para fazer mudanças no cabelo. **Dica:** para ficar em paz com o espelho, use roupas que valorize o seu corpo.”. (Grifos nossos).

A ditadura da beleza atinge os adolescentes, em especial, às jovens, que devido às mudanças físicas e psicológicas por que passam, quase sempre se mostram insatisfeitas com sua imagem, a qual, nessa fase, é bem mais valorizada que o conteúdo, a pessoa em si. Esse é outro fato explorado pela mídia e indústria, que acabam aumentando seus rendimentos ao atenderem aos anseios das jovens que se tornam escravas da moda e da beleza, já que novos padrões estão sempre surgindo e a insatisfação está sempre atuante.

A adequação aos padrões impostos podem se configurar desde o uso de “produtos de beleza para ficar mais bonita”, “maquiagem”, como “ser um pouquinho mais ousada e arriscar numa *make* diferente”, em “mudanças no cabelo”, “roupas”, até intervenções cirúrgicas. Tudo para “ficar em paz com o espelho” e para “valorizar o corpo”.

A seguir observaremos as construções identitárias apresentadas pela revista Nova.



Capa da Revista Nova, nº 9, ano 38, edição 444. Ed. Abril. 9 set. 2010. Fonte: Acervo pessoal.



Horóscopo da Revista Nova, nº 9, ano 38, edição 444. Ed. Abril. 9 set. 2010. Fonte: Acervo pessoal.

A revista Nova é voltada para uma faixa etária entre 18 a 30 anos, para uma mulher tida como “sexualmente ativa”, por isso, a exploração do discurso da sexualidade, da mulher poderosa, desde a capa à última página: “Cléo Pires superpoderosa”; “Você incrível”; “Bônus especial homem: diário de um traidor; os melhores solteiros do Brasil (um deles pode ser seu); o que eles querem mesmo na cama”; “Moda: looks mais sexy para cada signo.”; “Dossiê íntimo: tudo o que você não teve coragem de perguntar ao gineco”; “Sexpress: ideias hot para multiplicar o seu orgasmo e o dele em segundos”.

Essa abordagem discursiva que visa atender essa mulher que ousa, que abusa de sua sensualidade e não tem pudores na sua sexualidade também atravessa o gênero

horóscopo da revista, sem, contudo, deixar de dividir espaço com muitos outros traços identitários femininos de acordo os diversos papéis assumidos pela mulher no campo social, os quais foram divididos abaixo:

- **Características pessoais:** “Libra – Capacidade de ponderar, avaliar e planejar antes de tomar uma decisão.”; “Áries – Agitada.”; “Touro – Inspirada.”; “Gêmeos – Instável. Com tolerância, zero você pode se sentir inquieta e um tanto nervosa.”; “Câncer – Quente. Você, que é normalmente conservadora e ligada ao passado, recebe ares renovadores do Cosmo.”; “Leão – Controladora. A origem de seus problemas afetivos pode estar num comportamento autoritário e ciumento.”; “Virgem – Alto-astrol. O otimismo e a alegria darão o clima deste mês.”; “Escorpião – Impulsiva. O ingresso de Marte em seu signo lhe dá energia, determinação e coragem. Porém, ao mesmo tempo gera intolerância.”; “Sagitário – Popular.”; “Capricórnio – Compenetrada.”; “Aquário – Estudiosa.”; “Peixes – Atenta” (Grifos nossos)

A revista Nova se propõe a levar suas leitoras um processo de autoconhecimento, apostando em temas como o desenvolvimento pessoal e profissional, a ousadia sexual, a beleza e a coragem para enfrentar os desafios do cotidiano. Trabalha com a construção da autoestima e da autoconfiança da mulher moderna que assume diferentes papéis sociais.

- **Relacionamentos:** “Libra – [...] o gato pode fugir a léguas de distância se você mantiver uma postura exigente e possessiva. [...] Sua simpatia e diplomacia reúnem admiradores à sua volta”; “Áries – A boa notícia: você será recompensada no amor. A passagem de Saturno por Libra traz o desejo de estabelecer um relacionamento duradouro.”; “Touro – Período favorável para todas: quem paquera ou já está comprometida.”; “Gêmeos – Solteira? Você pode se apaixonar até o dia 9.”; “Câncer – Tudo vai contribuir para por fogo no relacionamento.”; “Câncer – As solteiras podem se surpreender com declarações inesperadas.”; “Leão – Uma boa medida é soltar as rédeas, permitindo que seu parceiro curta também a família, os amigos e alguma privacidade.”; “Virgem – Seu bom astral e ajuda de Vênus abrem caminho para um novo amor ou trazem uma boa fase às comprometidas.”; “Escorpião – A partir do dia 9, Vênus promove a união do útil ao agradável, quer dizer, da atração física ao romance.”; “Aquário – As casadas precisam frear o desejo de controlar o parceiro.”; “Peixes – Aproveite o embalo e a criatividade para brincar de atuar com o gato: leve-o para um bar, finjam que são estranhos e deixe que ele a seduza.” (Grifos nossos).

As leitoras de Nova correspondem a jovens adultas, entre 18 e 35, em sua maioria solteiras e em busca de “estabelecer um relacionamento duradouro”, no qual elas podem mostrar-se como mulheres de atitude, independentes, cheias de energia, ousadas, que sabem o que querem; mas que, ao mesmo tempo, estão sempre à procura de um equilíbrio emocional e de superar seus próprios limites, inseguranças e medos na vida pessoal, afetiva e profissional: “postura exigente e possessiva”, “precisam frear o

desejo de controlar o parceiro”. Por isso, buscam orientações sobre sexo, amor beleza e carreira: “As solteiras podem se surpreender com declarações inesperadas”, “Período favorável para todas: quem paquera ou já está comprometida”.

No plano do não-dito, há o mascaramento de uma mulher que, apesar de independente, de parecer ter autonomia sobre sua sexualidade, de ter o poder de escolha acerca de seus “parceiros”; trata-se de uma mulher em busca um relacionamento estável, de construir uma família e que, para isso, precisa entender tudo sobre sexo para satisfazer esse homem e “prendê-lo”. Isso nos remete a uma imagem de Amélia “moderna”, que agora além de atender ao companheiro e aos filhos, trava uma luta com sua jornada de trabalho, contra a idade e procurando manter-se dentro dos padrões de beleza impostos socialmente.

- **Sexo:** “Libra – Assumir esse lado conquistador é o segredo para esquentar o amor.”; “Áries – Aproveite o bom momento a dois para liberar suas fantasias.”; “Touro – O resto [da energia] queime colocando o Kama Sutra em sua prática.”; “Gêmeos – Já que a língua está afiada, aproveite para dizer frases picantes ao ouvido do gato.”; “Câncer – Vênus e Marte em Escorpião trazem sedução, romance e sexo...”; “Aquário – [...] praticar com um gringo bonito.” (Grifos nossos).

Como a maior parte do perfil das leitoras da Nova tem menos de 30 anos, a revista procura apresentar ideias, novidades, artigos e reportagens que suscitem interesse específico às mulheres dessa faixa etária. Diante desse foco, apresenta abordagens de toda ordem sobre o tema do sexo, como por exemplo, dicas sobre sexo no primeiro encontro, guia de etiqueta sexual para recém-namorados, truques para esquentar a relação. Ou seja, as reportagens visam atender, em sua maioria, aos interesses das mulheres solteiras ou recém-comprometidas.

- **Família e Amigos:** “Sagitário – A maior atenção por parte dos amigos vai tornar sua vida social intensa.”; “Capricórnio – Um amigo sexy anda solto por ai – se essa amizade ganhar contornos de paixão, curta sem questionamentos.” (Grifos nossos).

Podemos observar na materialidade discursiva do horóscopo da Nova, pelo menos do mês de setembro de 2010, que é não feita referência à questão da família, há o apagamento da participação dos pais, irmãos, na vida da leitora, o que sinaliza um não-vínculo, uma independência, construindo uma imagem da mulher que se basta, que é autônoma.

Quanto às relações de amizade, verificamos apenas uma passagem da presença dos amigos na vida social das leitoras; e outra que ultrapassa a relação de amizade entre um homem e uma mulher: “Um amigo sexy anda solto por ai – se essa amizade ganhar

contornos de paixão, curta sem questionamentos”, o que nos aponta para uma mulher que está aberta a experimentar nossas experiências amorosas.

- **Carreira:** “Libra – Profundas mudanças à vista se você acha seu emprego um tédio e seu salário uma esmola. Um bico nas horas livres pode se tornar mais rentável do que seu trabalho registrado”; “Sagitário – Você terá boas chances de ser bem-sucedida ao apresentar projetos no seu trabalho, procurar um novo emprego ou até mesmo reivindicar com seu chefe aumento ou promoção.”; “Capricórnio – A fase pede uma avaliação dos prós e dos contras da profissão escolhida.”; “Aquário – Hora de curtir bases sólidas na sua carreira. Vale dar uma forcinha: frequentar *workshops*, comprar livros especializados e até viajar para aperfeiçoar um idioma.” (Grifos nossos).

Como as leitoras de Nova se tratam de jovens adultas, muitas vezes elas ainda estão com sua carreira em processo de experimentação e de descoberta: “[...] se você acha seu emprego um tédio e seu salário uma esmola. Um bico nas horas livres [...]”; “[...] procurar um novo emprego ou até mesmo reivindicar com seu chefe aumento ou promoção”; “[...] avaliação dos prós e dos contras da profissão escolhida”; mas sempre almejando sua realização e consolidação profissional “[...] boas chances de ser bem-sucedida ao apresentar projetos no seu trabalho”; “Hora de curtir bases sólidas na sua carreira”. Para tanto, precisa abrir-se a momentos de aprendizado “[...] frequentar workshops, comprar livros especializados e até viajar para aperfeiçoar um idioma” para o crescimento profissional.

- **Práticas de consumo e Finanças:** “Libra – O foco deve ser engordar a poupança, não o guarda-roupas.”; “Leão – Abra uma poupança e faça investimentos para não torrar seu dinheiro.” (Grifos nossos).

A independência financeira e a realização profissional insere a mulher na sociedade de consumo, tornando-a uma consumidora ativa. Assim, grande parte das publicidades é dirigida para a figura feminina, muitas vezes responsável pelo consumo de toda a família.

A própria revista Nova contribui com o incentivo às práticas de consumo, anunciando diversos produtos como roupas, calçados, bolsas e acessórios, perfumes, joias, aparelhos celulares e de depilação, produtos de tratamento para cabelos e para pele, absorventes, remédios, vitaminas, etc.; procurando influenciar o comportamento de suas leitoras para adequar-se aos padrões estipulados socialmente.

Por outro lado, no horóscopo parecer haver um aconselhamento para diminuir essa tendência consumista, propondo investimentos e aplicação em poupança: “O foco deve ser engordar a poupança, não o guarda-roupas.”; “Abra uma poupança e faça investimentos para não torrar seu dinheiro”. É claro que uma revista de cunho

publicitário está interessada em comercializar os produtos que anuncia, mas também em vender as ideias propostas no horóscopo como aquilo que as mulheres querem e precisam ouvir.

- **Lazer:** “Sagitário – [...] celebre suas conquistas com eles [os amigos] numa *happy hour*.”.

Como o público alvo da revista são mulheres sexualmente ativas solteiras ou comprometidas, em sua maioria o lazer proposto é “*happy hours*”, baladas, *shows*, cinemas; ou seja, lugares para se divertir a dois, em grupo, ou para quem quer encontrar uma companhia.

- **Saúde e Beleza:** “Gêmeos – Verifique se não anda descuidando da saúde. O que ajuda: mais horas de sono e alimentação natural.”; “Virgem – Na lua crescente, entre 15 e 22, aproveite para cuidar do corpo. Que tal agendar uma drenagem linfática ou então uma massagem com bambu?”; “Peixes – Como sua reserva de energia anda baixa, a saúde merece atenção especial.” (Grifos nossos).

A mídia tem cumprido um papel importante na divulgação dos padrões de beleza instituídos no campo social, vendendo a imagem de uma mulher super poderosa, gostosa, *sexy*, saudável, bem sucedida. Isso resulta em preocupações, muito além de que só com a saúde: “descuidando da saúde”, “a saúde merece atenção especial”; mas também com a estética, com o corpo perfeito: “mais horas de sono e alimentação natural”, “cuidar do corpo”, “drenagem linfática ou [...] massagem com bambu”.

Diante disso, o que vemos no discurso do horóscopo não é apenas um discurso preditivo, como esse gênero foi visto ao longo da história, mas também, como uma tentativa de atender a seu público alvo, no caso desta pesquisa, às mulheres; procurando se adequar às novas identidades, direcionando o discurso para o que elas precisam ouvir, com base em sua realidade. Portanto, se configura, também, como um discurso publicitário.

Tal direcionamento é possível de ser observado já nas capas dessas revistas femininas, que trazem em sua materialidade imagético-discursiva uma adequação às características e realidade de suas leitoras.

Considerações finais

Diante do exposto, o que se observa, por um lado, são identidades femininas que foram sendo construídas ao longo da história e que deságua, em dado momento, em um confronto interno de valores, entre o velho e novo, o simbólico e o não simbólico,

diante do atravessamento ideológico tradicional da figura feminina que ainda perpassa a sociedade e é materializado nas práticas discursivas.

Por outro lado, o que se pode verificar é uma mulher multifacetada, múltipla, que luta, trabalha, faz suas escolhas profissionais, sentimentais, sexuais, que participa das decisões, isso diante do que se tem rompido e conquistado, marcado a partir dos traços de mudança discursiva. Há, pois, aqui, uma busca de si, a busca a um pertencimento, a busca de uma identidade que não é única, mas plural, líquida. Portanto, o poder também é exercido e vivido por essas mulheres. As relações de poder que elas vêm experimentando resultam, em diversos contextos, na quebra de preconceitos, fazendo com que suas posições sejam respeitadas, suas sugestões acatadas, suas opiniões aceitas, além de disseminar, não apenas entre as mulheres, mas também entre os homens, a ideia da mulher como agente sócio, político, econômico e cultural, emancipado e produtor de realidade.

Levando em consideração as ideias de Bakhtin/Voloshinov (1995) de que palavra é dialógica por natureza, já que sempre direcionada a um outro, adequando-se ao contexto de produção, podemos observar que o discurso do horóscopo cumpre esse papel, pois apresenta em sua estrutura imagético-discursiva marcas identitárias próprias do seu público alvo, a fim de causar identificação. Além disso, verifica-se que em cada signo esses traços de identidades são plurais, múltiplos; o que, segundo Foucault (2005), diz respeito ao sujeito disperso, aquele que pode assumir, alternadamente, diversos papéis sociais.

Referências

BAKHTIN, Mikhail/ VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Traduzido por Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. 7. ed. Tradução Luiz Felipe Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu da; **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

PILOSU, Mário. **A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença, In: HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

A CONSTRUÇÃO VERBAL EM EXPOSIÇÕES VISUAIS: TENSÕES, LEITURAS E PRODUÇÃO TEXTUAL DO *RELEASE* AO ANÚNCIO DE JORNAL EM EXPOSIÇÕES NA ESCOLA DE LÍNGUAS ALIANÇA FRANCESA DE JOAO PESSOA.

Roncalli Dantas Pinheiro¹⁷¹
UFPB

Introdução

Este ensaio se propõe a desenvolver uma discussão sobre as “articulações” do processo verbal que gira em torno das exposições de artes visuais, desde a construção do conceito do discurso visual entre artista e curador até o desenvolvimento dos textos verbais em agendas culturais de jornais impressos, formulados pelos jornalistas, tendo como base a exposição do artista Geh Lima, que ocorreu na Aliança Francesa em novembro de 2012 e a exposição do artista Wagner Falcão, no mesmo local, aberta à visitação em junho de 2013.

O primeiro contato com o universo verbal em torno de textos visuais ocorreu no ano de 2006, quando participei do edital de exposições em artes visuais promovido pela FUNJOPE, Fundação Cultural de João Pessoa. Naquele momento, percebi que os jornais da cidade anunciavam a abertura do evento com textos jornalísticos muito semelhantes. Eram textos que pareciam ser produzidos com base em um único texto inicial, de uma única pessoa, que se “espalhava” entre assinaturas de diferentes jornalistas. A sensação, após ler as diversas matérias em diferentes jornais sobre o mesmo evento, era de estar diante da antiga brincadeira do “telefone sem fio”, só que, ao invés de uma mensagem oral, que se transmutava na brincadeira, era um texto menos movente, que se espalhava quase sem modificações. Observe o seguinte trecho publicado na época pelo Jornal O Norte:

“A exposição coletiva “Diálogos” está em cartaz desde ontem, e prossegue até o dia 28 de fevereiro, no Casarão 34, localizado na Praça Dom Adauto, Centro. A mostra é resultado do trabalho fotográfico do paraibano Roncalli Dantas e da artista plástica pernambucana Simone Cruz e foi selecionada pela Comissão Julgadora do Edital de Ocupação da Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope), formada pelos curadores Rosires Andrade, Rodolfo Athayde e Cristiana Tejo.

Através da lente fotográfica de Dantas, se percebe uma inquietude, no sentido de questionamentos de uma realidade pré-estabelecida, como o próprio artista deixa transparecer quando se refere ao olhar no desafio de desconstrução de algo da concretude do silar, uma rocha branca resultante do endurecimento

¹⁷¹ Doutorando do Programa de pós-graduação em Linguística (Universidade Federal da Paraíba/PROLING)

milénar de lava vulcânica, encontrada no Vale do Chili, no Peru. (...)” (Jornal O NORTE, 13 de janeiro de 2006).

Ao comparar com o anúncio que foi publicado pelo Jornal A União sobre o mesmo evento, se percebe que é o mesmo texto.

“(...)A exposição coletiva "Diálogos" estará em cartaz a partir hoje e até o dia 28 de fevereiro no Casarão 34, Centro da cidade. A mostra é resultado do trabalho fotográfico do paraibano Roncalli Dantas e da artista plástica pernambucana Simone Cruz e foi selecionada pela Comissão Julgadora do Edital de Ocupação da Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope), formada pelos curadores Rosires Andrade, Rodolfo Athayde e Cristiana Tejo. Através da lente fotográfica de Dantas se percebe uma inquietude, no sentido de questionamentos de uma realidade pré-estabelecida, como o próprio artista deixa transparecer quando se refere ao olhar no desafio de desconstrução de algo da concretude do sillar, uma rocha branca resultante do endurecimento milénar de lava vulcânica, encontrada no Vale do Chili, no Peru(...)” (Jornal A UNIÃO, 12 de Janeiro de 2006).

Depois de algum tempo, conheci o jornalista que escreveu o texto base e entrei em contato com um gênero textual chamado no meio jornalístico de “release”, o comunicado de imprensa, um texto com função de divulgar uma notícia, um acontecimento, a partir do qual, os jornalistas decidem se vão ou não publicar a notícia e como fazê-lo.

No meio artístico, o “release” é um gênero textual de circulação bem restrito, geralmente escrito por um produtor cultural e endereçado aos editores de jornais e jornalistas culturais, hoje, por via correio eletrônico, como sendo uma propaganda da notícia – a notícia da notícia. É um texto que contém informações com intenções de gerar outros gêneros textuais, tais como: reportagens, anúncios, entrevista, divulgações, crônicas, entre outros, e “morrer”, antes da publicação final.

O que ocorreu no caso da exposição em 2006 é que a propaganda da notícia, o “release”, provavelmente, se tornou a própria notícia impressa. Ou seja, aquele texto inicial acabou se tornando o texto acabado entre os jornais da cidade, com poucas modificações. Desde então, despertou a vontade de compreender o desenvolvimento dos textos verbais vinculados às artes visuais.

Posteriormente, do convívio com os artistas locais, fui convidado para participar de uma comissão de curadoria do ciclo de Jovens Talentos da Paraíba, que iria gerir exposições de artes visuais contemporânea, promovida pela Aliança Francesa.

A partir de então, além de outras atribuições, recebi a responsabilidade de produzir os textos de curadoria da Aliança Francesa e os textos de “release” para as exposições, sendo a oportunidade de entrar em contato com os “bastidores” da produção

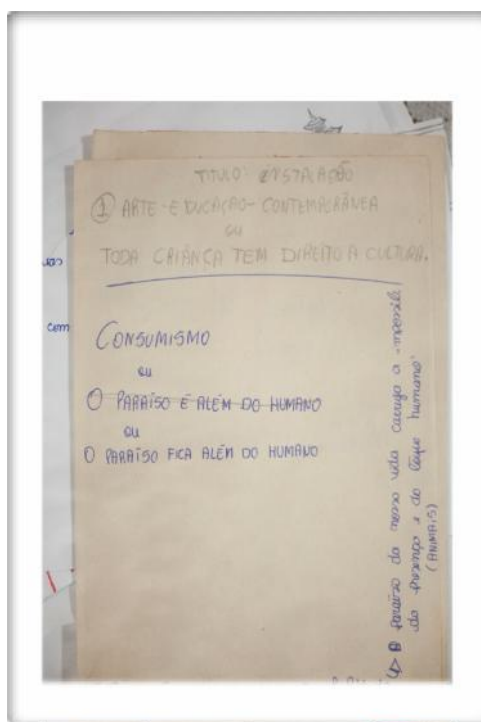
textual jornalística, de compreender como se articulam os sujeitos e os discursos sobre artes visuais em João Pessoa e participar de maneira direta destas produções verbais entre artistas, jornalistas e curadores, da criação conceitual visual à divulgação final em textos verbais.

Portanto, este ensaio é resultado de uma pesquisa qualitativa do tipo observação participante, em que, segundo Severino (2007 p. 120), o pesquisador, para realizar a observação dos fenômenos, compartilha a vivência dos sujeitos pesquisados, participando das atividades ao longo do tempo da pesquisa, interagindo nas situações, acompanhando as ações praticadas pelos sujeitos.

É importante também registrar o contexto que envolve tais eventos, pois ao invés de seguir as políticas de editais culturais, uma tendência estabelecida desde o mandato do presidente Lula, em nível nacional, a Aliança Francesa em João Pessoa optou por ter um corpo de curadores para gerir o processo criativo. Desta forma, ao invés de receber o projeto artístico acabado pelo próprio artista, ele é construído conjuntamente a partir do diálogo entre artista e curador, que opina sobre as obras que serão expostas e é o responsável pela construção verbal que envolve o discurso visual tanto para compor a exposição, quanto para divulgação entre os profissionais de imprensa.

1 Uma sintaxe da leitura em artes visuais

Desde o primeiro contato no “atelier” com as obras do artista, ou com seu “portfólio”, tem-se a necessidade de organizar um discurso estético, de buscar os elos visuais. As obras de cada artista formam um universo, uma “gramática visual” à parte. São trabalhos realizados durante meses e a exposição é como um processo sintático, em que é necessário criar fios que unam algumas partes/obras e que estas se articulem, se relacionem como palavras, produzindo um texto visual, com elos discursivos, refletindo o campo referencial do artista em acordo com o espaço para onde irão as obras. Este discurso visual deve estar em sintonia com os fragmentos verbais escrito pelo artista, seja em anotações (ver fig.1), em diários, ou na fala, ao defender seu trabalho estético.



Após um tempo de convívio com o artista, chega-se juntos a um discurso-síntese¹⁷² inicial, um conceito verbal, e este, consequentemente, retroalimenta também o “conceito” estético visual do artista, a ponto de questioná-lo sobre excluir ou incluir esta ou aquela obra na construção da sintaxe expositiva, que torna difícil distinguir o que desencadeou o processo da edição criativa, se foi a idéia verbal ou foi um desenho, uma pintura, uma idéia visual. Neste momento, o curador assume uma postura de leitor que, conforme Manguel (2010), Chartier (2009) participa, completando o que é apenas sugerido na malha de pontos emaranhados visuais. Só que esta leitura ocorre antes do acabamento, em tempo real da construção do texto expositivo, em meio ao universo artístico fragmentado do artista, com múltiplas possibilidades de leituras, seja no “atelier” ou a partir de um “portfólio”.

Durante o processo, enquanto o artista constrói a sua “gramática visual”, o curador articula, juntamente com ele, os objetos para formar uma nova “sintaxe arquitetônica” no local da exposição, um espaço conceitualmente diferente de onde foi produzido inicialmente.

Dos estudos de Chartier (2002, p. 61), pode-se dizer que o curador assume, então, um papel funcional de articulação entre editor e tipógrafo. Enquanto estes trabalham na transposição de um texto anterior, sendo ou não um manuscrito, para as

¹⁷² Discurso síntese, uma idéia concisa, um sentido, um conceito geral para o discurso expositivo.

páginas brancas de um livro com diferentes possibilidades de feitura, objetivando atender demandas de públicos específicos; o curador trabalha as obras/objetos em diferentes suportes arquitetônicos, produzindo também diferentes possibilidades de sentidos.

Estes elementos produtores de sentido em interação com a arquitetura local podem ser analisados tanto do ponto de vista estrutural, como em relação às questões discursivas pertencentes às categorias de territorialização.

Do ponto de vista estrutural, o curador observa a distribuição espacial das obras nas salas de exposição, o peso imagético, os contrastes visuais, decide o percurso de leitura das obras, a direção e o sentido dos possíveis deslocamentos do leitor nas salas de exposições, a altura das obras em relação ao solo, caso o artista queira dificultar o acesso do leitor para desenvolver nele uma atitude ativa corporal, a iluminação como dramatização e intenção de dar volume aos trabalhos, aquecendo os tons do ambiente e das obras, ou ressaltando os tons de cinza, mais introspectivo e melancólico.

Com relação às questões discursivas territoriais, a Aliança Francesa em João Pessoa possui outras razões sociais, pois é uma escola de língua estrangeira, que empresta outros sentidos para a leitura das obras. A escola, do ponto de vista arquitetônico, não é uma galeria com espaços flexíveis, em “cubo branco”, neutro semioticamente, mas é uma casa com cômodos definidos, sendo circulado diariamente por estudantes de língua e cultura francesas. Portanto, o espaço de recepção das obras possui um discurso, um texto latente, que vai penetrar no discurso visual que virá do “atelier”.

Os artistas percebem a estrutura física local e compreendem as nuances referenciais do ambiente. Por isso, alguns se propõem também a dialogar e incluir em suas obras, referências às linguagens verbais e à cultura francesa.

A exposição de Wagner Falcão se enquadra nesta perspectiva em que o artista tenta dialogar com o espaço entorno de sua obra, criando universos conceituais imagéticos e verbais que propôs construir para a sua exposição.

Inicialmente, leia um trecho do texto da curadoria que foi exposto junto ao trabalho do artista. Este texto tem o objetivo de facilitar a fruição da obra e preencher possíveis “lacunas semânticas” do universo referencial do artista, visto que as exposições, mesmo individuais, são sempre parciais:

A produção de Wagner Falcão está na fronteira entre a abstração e a materialidade do texto verbal. Sua postura em certos trabalhos reivindica uma autoria, como nos poemas publicados em livros editados em nossa cidade, no entanto, em outras obras como no livro “Sem título”, esta mesma autoria se esvai, quando tenta materializar, inscrever, o que seria apenas sua leitura sobre um evento ordinário, banal, redundante e que, por isso, tendente ao lapso de memória, resquícios de poesia.

A obra “Sem Título” presente nesta exposição, é um objeto da lacuna, diluído, que dialoga em contraste com um outro trabalho seu, construído a partir de sua relação direta, manual, com os tipos móveis na gráfica da editora universitária. Ao utilizar os “tipos móveis” vazados em cerâmica, Wagner se assume como signo, metáfora da possibilidade de ele próprio ser sujeito vazado por discursos alheios. Ele abdica a autoria do “per versos”, mas imprime no peso expressivo do barro, composto da terra, da queima, da água, estes textos forçados/moldados de nossas relações cotidianas¹⁷³.



A proposta de Wagner foi expor uma pequena biblioteca de um livro só. Uma publicação imaginária, vários volumes do livro “Sem Título”, que contém ficha catalográfica, editoração fictícia, e o início de uma narrativa banal, de um parágrafo apenas com o seguinte texto:

“O primeiro, natimorto; o segundo guardou seu choro de recém-nascido para cada segundo da vida toda; o terceiro libertou a mãe da função de parideira: nasceu atravessado.”

¹⁷³ O Texto de curadoria foi escrito por Roncalli Dantas e exibido em parede durante período da exposição.

E o restante do livro contém quase 200 páginas em branco, enumeradas, expostas em prateleira, próximo do teto, que obriga o leitor a subir sobre um banco para manuseá-lo do alto (ver fig.2).

O curto texto da obra “Sem Título” dialoga com os versos de “Per Versos”, que são frases, fragmentos de realidades, “instantâneos verbais”, impressos em fontes, tipos cerâmicos, expostos na parede. A feitura textual em suportes diferentes causa a tensão e o estranhamento. O texto no livro, em papel, traduz fragilidade em contraste com os versos rudes, preenchidos de dureza e rusticidade do barro, forjados em terra, água e fogo.

Alguns versos que compõe a obra em cerâmica são:

“Preta sonhadora...
Agia como se houvesse esperança

Acordou com dor de barriga... estava grávida.

Era preto viado e pobre,
Foi buscar paz no candomblé.
Agora, era preto, viado, catimbozeiro e pobre”

As possibilidades de leitura da obra, que não se restringe somente a decodificação verbal das palavras, inclui a presença de discursos permeados também pelos próprios materiais de feitura das obras. Neste sentido, mesmo considerando que o contexto das artes visuais utilizam outros critérios de autoria, vale atermos à discussão deste tema desenvolvido entre Chartier, Barthes e Foucault, no campo do estruturalismo francês.

Barthes aponta:

“Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. Escrever não pode designar uma operação de registro de verificação, de representação, de pintura. (...) O texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único,(...) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original. (...) Seu poder [o escritor] está restrito em mesclar as escrituras (BARTHES 2004 p.57-61). ”

Para Barthes (2004), a escritura é dialógica, mas assume um papel de vetor em que as instâncias de saída e chegada são preenchidas no momento, em eterna repetição, da enunciação, havendo a distinção entre o “eu” linguístico e a “pessoa” que escreveu. Portanto o sujeito compositor da escritura precisa estar vazio para que seja preenchido

no momento da enunciação pelo leitor. Com essa argumentação, Barthes “assassina” teoricamente o autor, e tras à consciência o surgimento desta instância movente, preenchida a cada leitura por cada sujeito leitor.

Foucault (1996) posiciona-se sob a “sombra” do artigo de Barthes a cerca da “Morte do Autor”. Entretanto, o conceito de autoria para o autor de “A Ordem do Discurso” tem outro sentido. Ele percebe o fato da importancia da assinatura nas obras textuais e o conceito de autor adquire o “status” de aglutinador discursivo, o “produtor dos nós”, que constrói elos a uma série de textos, em unidades de coerência.

Ao conversar com Wagner Falcão sobre sua obra “Per Versos”, ele declara que sua intenção é de se apropriar de discursos que, de tão repetidos, são “forjados” como absolutos em nossa cultura, ou seja, para ele, o “anonimato” respaldaria a autoria coletiva de tais discursos disseminados que adquire um caráter de verdade irretocável, (ver fig. 3):



Fig 3 – “Per Versos” obra de Wagner Falcão

Portanto, a fonte dos textos verbais não são assumidos por Wagner Falcão, mas a obra são é uma necessidade de atuar contrariamente ao que está impresso, reverberado da sociedade, nas periferias da cidade. O texto visual de Wagner inicia-se a partir de sua impotência de atuar contrariamente a tais ações verbais que ele percebe.

Ele pretende combater ideologicamente em suas placas de cerâmica o que ele próprio escreve verbalmente, marcas do que ele denomina preconceito. Seria como ele, autor da obra visual, estivesse em outra instância, desvinculada dos proferidores dos discursos verbais contidos em “Per Versos”.

Ao imprimir frases que ele mesmo tenta repelir, talvez por necessidade de "criar" uma autoria, um alvo de sua indignação, que o torne potente em combater

discursivamente, Wagner entende que, desta forma, ele assume uma postura ativa diante da realidade que o cerca.

Neste ponto, vale retomar a argumentação de Roger Chartier (1994) em que a autoria surge durante a Idade Média como consequência da necessidade de encontrar os indivíduos responsáveis pela circulação dos textos que não estavam alinhados ao pensamento teológico da época.

“Durante a repressão, todavia, a responsabilidade do autor de um livro não parece ser considerada maior do que aquela do impressor que publicou, do livreiro ou do mercador que o vendeu, ou do leitor que o possui. Todos podem ser conduzidos à fogueira (CHARTIER 1994, p. 52)

Mas a autoria na obra de Wagner não pertence apenas ao universo da comunicação verbal. Os textos possuem também uma materialidade, são escrituras, resultado de sua vivência com os tipos fundidos de chumbo da editora da Universidade Federal da Paraíba.

Os textos de Wagner "forjados" para a Aliança Francesa não são somente impressões, são também as próprias fontes tipográficas, matrizes desenhadas por ele em placas cerâmicas, vazadas e fixadas na parede. Portanto, embora ele não se reconheça como fonte das frases verbais contidas na obra, materializados nos textos da exposição, ele reconstrói a rede autoral ao se incluir no processo da feitura material do texto, na construção das placas de cerâmica.

O sentido do texto de Wagner reflete esta “dinâmica” de discursos entre significantes diversos. Sendo autor, não se assume como a fonte inicial das frases verbais, mas corrobora com Lacan sobre a disjunção significante, materialidade verbal e sujeito.

“Quando falo do significante, falo de algo opaco. Quando digo que é preciso definir o significante como aquilo que representa um sujeito para outro significante, isso significa que ninguém saberá nada dele, exceto o outro significante. E o outro significante não tem cabeça, é um significante. O sujeito, aí, é sufocado, apagado, no instante mesmo que aparece (LACAN 2006 p. 21).

Embora Lacan esteja se referindo à disjunção relativa à materialidade da fala no contexto da relação paciente (ativo) e terapeuta (facilitador), o mecanismo conceitual que Wagner argumenta sobre suas placas é algo muito próximo a essa materialidade textual “sem cabeça”. Sua ação artística tenta fixar o discurso de preconceito na “escultura” tipográfica como tentativa de impor limites para a circulação de tais ideologias, ou talvez uma busca de “individualizá-lo” para tornar-se alvo de uma ação verbal.

2 O processo textual do “release” ao texto jornalístico

Simultaneamente, enquanto o texto expositivo (visual) na escola Aliança Francesa vai ganhando corpo como projeto arquitetônico, o texto verbal da curadoria é produzido e acabado. Ele é destinado a criar relações com a poeticidade visual, a contextualizar aquele fragmento que será exposto com os referenciais do artista, se abstendo do compromisso de justificar, explicar, verbalizar.

Com o texto expositivo já pensado, projetado para o espaço, e o texto da curadoria em mãos, chega-se ao momento da divulgação nas mídias, através do comunicado de imprensa, o “release”, contendo os contatos do artista, do curador e da galeria que promove o evento.

Diferentemente do texto da curadoria, destinado ao público que visita a exposição, o conteúdo do “release” é objetivo e informativo. O texto é simples para facilitar a leitura e, ao mesmo tempo, conter uma quantidade de informações para cumprir sua função de minimizar o trabalho do jornalista, tendo em anexo pelo menos uma foto do artista e mais outras três, com as obras que serão expostas.

Neste momento, entra em jogo o diretor da galeria, que, através do prestígio, distribui o “release”, para diversos setores da imprensa.

3. O empenho jornalístico

Com o “release” distribuído, espera-se o retorno das matérias publicadas impressas em jornais no dia da “vernissage”, o dia da abertura da exposição e, simultaneamente, na internet.

Contudo, a qualidade da matéria jornalística vai depender de vários fatores. Além do prestígio do diretor da galeria, do prestígio do artista e da qualidade das obras, existe um fator relacionado ao interesse do jornalista em desenvolver a notícia. Para este ensaio, foram utilizados dois textos de dois profissionais que foram escolhidos devido à perspicácia de ambos em não se acomodarem com os textos de “release”, fornecendo à pesquisa, material textual para a observação do desenvolvimento textual.

3.1 O desenvolvimento do texto jornalístico de Tiago Germano.

O jornalista Tiago Germano do Jornal da Paraíba “cobriu” a exposição “Creofagia” do artista Geh Lima.

Leia um trecho do “release” enviado a Tiago:

(...) O trabalho de Geh Lima é fruto de um envolvimento diário, de uma produção constante, que, embora tendo apenas 20 anos, ganhou densidade, levando-o a participar em exposições coletivas como no Centro Cultural BNB em Sousa-PB e a receber prêmios, como o oferecido pelo SESC de João Pessoa em 2012. Para esta edição do Ciclo Jovens Talentos da Paraíba, promovido pela Aliança Francesa de João Pessoa, sua primeira exposição individual, optou-se por apresentar dois blocos de trabalhos do artista.

Primeiramente, a série de pinturas, gravuras e desenhos com o foco na voracidade do consumo, em que o artista questiona: - Consumismo ou o paraíso além do humano? Um conjunto de trabalhos sombrios, que lança perguntas ao espectador sobre algumas posturas éticas atuais. Depois, aliando a pintura e desenhos à técnicas menos convencionais, como borra de café, papel queimado etc. Geh apresenta uma série de autorretratos, em que o reflexo, sempre fragmentado, sempre distorcido, está continuamente entre um "Eu" e um "Eles" em tensão constante. Um sujeito em trânsito, "desfixado", escurecido, manchado pelo outro"

Observe uma das pinturas de Geh Lima para a exposição, enviada junto com o release para o jornalista (ver fig.4):

Fig. 4 - Técnica mista sobre tela 40cm X 60cm



E compare com o texto jornalístico que Tiago Germano produziu, como notícia acabada publicada no Jornal da Paraíba :

"Exposição individual do artista plástico Geh Lima, fica em cartaz na Aliança Francesa, em João Pessoa até o dia 18 deste mês, confira.

O jovem Geh Lima, de 20 anos, é vegetariano. Em seu Flickr, imagens de fatos bovinos se misturam a fotos de performances em que ele aparece à mesa do café da manhã, em uma roupa impecavelmente branca não fossem as manchas do sangue que lhe escorre da boca cheia de carne. "É uma provocação", confessa o artista plástico cuja primeira exposição individual fica em cartaz até o dia 18 na Aliança Francesa, em João Pessoa. "Para mim, a Creofagia (título da mostra que se refere ao ato de comer carne) é uma questão ética", diz o paraibano, natural de Jacaraú (96 quilômetros de João Pessoa), que estuda artes visuais na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) há três anos.

"Apesar da pouca idade, ele produz compulsivamente, desde muito cedo. A casa dele em Jacaraú é toda pintada e repleta de obras. A arte dele não tem jogo nem fingimento", elogia Roncalli Dantas, curador desta temporada do Ciclo de Jovens Talentos Paraibanos da Aliança Francesa.

Segundo Roncalli, a exposição está dividida em dois blocos que compreendem a produção artística de Geh Lima de 2010 até aqui: o primeiro contém uma série com dez autorretratos; o segundo, alusão mais explícita à creofagia, tem como temática a relação de consumo estabelecida entre os homens e os animais.

Segundo Geh Lima, seu trabalho evoluiu do estilo artesanal, com o uso de materiais domésticos como tecidos e borra de café, desde que entrou em contato com a academia. "Tenho estudado muito e explorado novas técnicas", conta o artista, que abdicou do suporte em tela para trabalhar exclusivamente com papel, onde exercita a pintura em acrílico, o desenho e a gravura. "Nos autorretratos, procuro evidenciar a questão do sujeito e sua psicologia. Nas outras obras, exploro as imagens de animais e de abatedouros", descreve o artista que já participou em coletivas do Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBN), em Sousa, e do Sesc Centro, em João Pessoa¹⁷⁴.

Em seu texto, Tiago Germano indicia o percurso da pesquisa jornalística que ele desempenhou em três frentes heterogêneas: Primeiro, uma pesquisa na internet, que o levou ao “site” Flickr, uma rede de compartilhamento de fotografia digital que continha uma “performance” de Geh Lima; segundo, com base em uma pequena entrevista via celular com o artista, ele fez uma descrição visual daquela “performance” e, mesmo sendo uma obra que não estaria na exposição, ele relacionou, conectou o título da exposição, Creofagia, que significa, aquele que como carne, à postura vegetariana do autor, extrapolando a intenção da exposição, causando uma tensão, pois não se pretendia produzir texto visual em defesa de posturas comportamentais; terceiro, seu texto também apresentou marcas do “release” na apresentação do currículo do artista.

Diferentemente do que aconteceu nos jornais em 2006, o “release” cumpriu sua função de textual, sendo apenas uma fonte a fornecer meios para o início de uma investigação da notícia, metamorfoseando em outro gênero textual. Tiago se permitiu absorver dos diversos discursos e seu texto jornalístico se torna plurivocal, entrecortado por leituras de outros sujeitos.

3.2 - O percurso jornalístico de Audaci Júnior para a exposição de Wagner Falcão

O texto de Audaci Júnior também indicia um percurso semelhante ao de Tiago Germano, com marcas de investigação para além do “release” ou de uma pesquisa mais rápida via internet. Embora o jornal seja um suporte que fixe múltiplos gêneros textuais, existe um padrão que este caderno cultural segue em seus anúncios dos eventos

¹⁷⁴ fonte: <http://www.fofoki.com/noticias/provocacoes-carne>. Acesso no dia 5 de agosto 2013, 22h. Infelizmente o site do Jornal da Paraíba não conserva matérias antigas do caderno Vida e Arte.

culturais, uma relativa estabilidade que, conforme Bakhtin (2000), marca a “esfera” da atividade ao qual o gênero textual pretende atuar.

Leia um trecho do “release” para a exposição de Wagner Falcão logo abaixo:

Para esta exposição que será aberta nesta terça-feira, dia 25 de junho, as 19:30h, na Aliança Francesa, Wagner expõe dois trabalhos, denominados Sem Título e Per Versos. Estas obras dialogam entre si, produzindo uma reflexão sobre os processos artísticos em escrituras textuais, que também envolve elementos sobre o esquecimento e as falas no cotidiano. A exposição permanecerá aberta até o dia 20 de julho.

e compare ao texto jornalístico de Audaci, com a notícia já acabada.

“Livro é tema central de exposição em JP

Exposição integra o 'Ciclo Jovens Talentos da Paraíba', que está aberta ao público até o dia 20 de julho na Aliança Francesa de João Pessoa

Dois trabalhos do artista plástico paraibano Wagner Falcão integram a exposição que faz parte do Ciclo Jovens Talentos da Paraíba, que está aberta ao público até o dia 20 de julho na Aliança Francesa de João Pessoa.

O que tem em comum com Sem Título e Per Versos, de acordo com o expositor, é o universo do livro. No primeiro, o artista faz uma instalação com prateleiras onde se encontra uma mesma publicação homônima.

A ideia veio de trabalhos em comunidades onde ele acompanhou anônimos fazendo todo o processo de produção do objeto [livro], desde impressão, costura e finalização, algo “bem distante do mundo desses indivíduos”, segundo o paraibano.

“No conteúdo, cada livro contém apenas um capítulo, que conta a história de vida e morte de três personagens”, explica Falcão, deixando os outros capítulos em branco, mas que não são para o público completar as edições. “O impulso mercadológico é o mal hoje em dia da arte contemporânea”, analisa. “Algumas pessoas veem um papel em branco e logo querem interagir com a obra”.

Já Per Versos engloba uma pesquisa que o artista faz com peças de cerâmica. Cada peça equivale a uma letra do alfabeto que se forma uma frase retratando “toda a crueza do cotidiano”.

Na pesquisa original de Wagner Falcão, o estudo tem base nas frases hostis que são normalmente ditas pelas pessoas no seu dia-a-dia.”¹⁷⁵

Do ponto de vista da leitura dos dois jornalistas sobre as exposições, ambos se colocaram ativamente no processo investigativo. Seja em buscar outras fontes de informações escritas, seja no contato direto com o artista e outras pessoas envolvidas. É preciso considerar, também, que os textos foram escritos antes da abertura das exposições, ou seja, os jornalistas não tiveram acesso diretamente aos trabalhos “In loco”. Portanto, são escrituras sobre algo visual a partir de informações predominantemente verbais de outras pessoas. Esse processo dialógico do desenvolvimento discursivo dos jornalistas, tendo como base Bakhtin (2010 p.73), pode-se considerar como um processo construído por unidades heterogêneas estilísticas,

¹⁷⁵ Jornal da Paraíba, matéria publicada em 28.06.2013. Disponível no site: <http://www.interjornal.com.br/noticia/20876661/livros/livro-e-tema-central-de-exposicao-em-jp>. Acesso no dia 5 de setembro de 2013

em plurivocalidade, contendo as vozes de outros indivíduos, seja para ressaltar a importância do evento, seja para legitimar o texto que foi escrito “às cegas”, sendo um meio propício para a co-existência, em paralelo, dos diversos textos.

Considerações finais

A construção simbólica da obra visual tem relações profundas com a expressão verbal e o mercado de artes visuais vive sob uma tensão constante entre as figuras do curador, do artista visual, do divulgador jornalístico e do público consumidor para a construção simbólica de tais discursos.

Neste ambiente discursivo, os artistas de tendências mais conceituais, escola artística que surgiu nos anos 1960, estão intimamente ligados aos curadores no “cenário” artístico e estes, por sua vez, se estabelecem a partir dos contatos com os artistas visuais, com uma rede de produtores culturais, conectados também com os jornalistas culturais. Dessa relação entre a produção visual do artista e a leitura verbal, se forma o discurso do artista, se constrói a sua assinatura, que legitima sua presença nas instituições. Destas relações, podem-se gerar “simbioses” construtivas, que alavancam carreiras artísticas ou podem estabelecer desarmonias.

Alguns curadores ganham “status” de prestígio demasiado, ofuscando a expressão estético-visual do artista, deixando-o em uma posição de dependência. Ocorre tensões, pressões, desconfianças entre artistas, corpo de curadores e críticos de artes.

Até os anos 60, quando imperava a arte moderna, não havia tanto a necessidade dos artistas expressarem verbalmente e o papel dos diretores de museus, atuais curadores, era ofuscado pela produção do artista. Contudo, atualmente, o conceito e a pesquisa no campo verbal atingiu um grau de importância, que, para o “mercado” de artes visuais, a produção apurada do ponto de vista estético, seja ela tosca, figurativa, emotiva ou abstrata não é o bastante. É necessário algo mais. O público precisa perceber todo o processo com urgência, no pouco tempo que ele tem disponível em galerias, nos museus. E o artista necessita da presença de interlocutores, de diálogo, de leitores que contribuam no desenvolvimento de sua pesquisa estética para também compreender o contexto no qual está inserido. Então, cabe ao artista buscar, colher os encaixes verbais para a sua obra.

Exige-se cada vez mais do artista a verbalização do seu labor visual, a tradução de sua expressão, e este signo verbal é pressionado para que esteja em conexão com o sistema cultural artístico no qual está inserido. O sistema, mesmo de olhos atentos à

produção visual, não consegue se desvincular dos discursos verbais que circundam o artista visual.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo. Martins Fontes, 2004

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo-SP, Hucatec, 2010

_____, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução a partir do francês: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes 2000

Bringhurst, Robert. Elementos do estilo tipográfico. Tradução: André Stolarski. São Paulo. Cosac Naify, 2005

CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo. UNESP, 2002

_____, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Tradução: Reginaldo Camelo Correa de Moraes. UNESP, 1998

_____, Roger. A ordem dos livros: Leitores, autores bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução: Mary del Priore. Brasília. Editora UNB, 1994

De CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Tradução: Ephraim Ferreira Alves Vol. I. Petrópolis - RJ. Vozes, 2012

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Tradução: Lúcia Fraga Sampaio. São Paulo-SP. Loyola, 2011

LACAN, Jaques. De um outro ao outro. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Zahar, 2006

MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo. Companhia das Letras, 1997

SEVERINO, Antonio Joaquim. Metodologia do trabalho científico. São Paulo. Cortez, 2007

SEMIÓTICA E HQ: OS SIGNOS DOS QUADRINHOS E A CLASSIFICAÇÃO TRIÁDICA DE PEIRCE

Cássio de Cerqueira Oliveira
Universidade Federal da Paraíba
cerqueiracassio@hotmail.com

1. Introdução

Algumas mídias da atualidade apresentam-se com a justaposição de imagem e palavra. Estas novas maneiras de contar histórias assumem, às vezes, um teor apelativo para seu público com narrativas lineares e de fácil entendimento ou sofisticação das imagens apresentadas. Filmes, novelas, tirinhas, Romances Gráficos, Charges, etc., são exemplos de produções em que o verbal e o visual se agrupam com o intuito de produzir uma narrativa. Dentre os exemplos citados acima, os três últimos são caracterizados como gêneros dos quadrinhos que, segundo Paulo Ramos (2009), é um termo usado para definir um “hipergênero”, pois, apesar de aspectos que se assemelham entre os diversos textos, a variação de características não poderiam ser abstraídas na definição de um único gênero. Estas ramificações do hipergênero, portanto, poderiam se denominadas de subgêneros do hipergênero quadrinhos.

A definição mais típica do gênero quadrinho o classifica como um tipo de arte sequencial - a sobreposição de mais de uma imagem com o intuito de contar uma história (EISNER, 1999) -, expressando a sua relação com outras mídias, como cinema e fotonovela, que utilizam de imagens para compor um enredo. Contudo, esta definição não consegue abarcar todos os subgêneros dos quadrinhos, pela existência de transgressões - algumas encontradas em charges de cartunistas como Quino - que, curiosamente, conseguem contar uma história usando apenas uma imagem.

Por englobar imagens, este hipergênero poderia ser classificado como predominantemente icônico. Entretanto, torna-se inegável a presença de signos convencionais - como enquadramento, balões, etc - ou seja, símbolos. Estes, usados como exemplo, demonstram a variedade dos signos presentes nesta mídia que podem, através de experimentos de alguns artistas gráficos, reafirmar sua classificação semiótica inicial ou redirecioná-la, exercendo assim segundas funções.

Visando melhor analisar a predominância da classificação triádica estabelecida por Charles s Peirce; tentaremos classificar os símbolos, ícones e índices comumente

encontrados em quadrinhos. Posteriormente, apresentaremos a existência de uma alternância entre as funções dos signos que caracterizam este hipergênero.

2. O signo em relação a seu objeto

A semiótica, ciência estudada por Charles Sanders Peirce, pode ser definida como “a ciência geral dos signos” (SANTAELLA & NOTH, 1999). Esta ciência se preocupa com a recepção dos signos, sejam eles linguísticos ou não. Seu objeto de estudo, como descrito, é o signo que também pode ser chamado de *Representamen*. Este foi definido por Peirce (1975, p. 115) como “[...] um Primeiro que se põe em uma relação triádica genuína com um Segundo, chamado seu *Objeto*, de modo a ser capaz de determinar um Terceiro, chamado seu *Interpretante*.”.

Apesar da complexa definição de signo dada pelo pai da semiótica, os signos ocupam todos os lugares e sem eles não conseguiríamos representar o mundo. O signo poderia, em termos práticos, ser definido como algo que se coloca no lugar de outra coisa e que a representa. Por tentarmos a todo instante representar algo nós fazemos uso de signos com grande frequência. Desenhos, ilustrações, pegadas, palavras são exemplos de signos. Os signos são usados para transmitir informações, decodificar o mundo exterior ou externar o mais íntimo de nós mesmos. Eles exercem funções fundamentais e sem as quais não poderíamos viver, ou sequer pensar.

Retomando a citação de Peirce, percebemos que o signo é algo colocado no lugar de alguma coisa para representá-la, ele é produzido por um “emissor” que, durante a produção de um signo, representa algo existente no mundo ou algo imaginário. Este algo que o emissor tenta representar é chamado de *Objeto*, a “coisa” a ser representada. O uso de signo, contudo, intenta produzir no “receptor” um terceiro chamado *Interpretante*, que poderia ser a ideia mental do objeto criado pelo signo que foi proposto pelo “emissor”. Sendo assim, ao tentar representar uma casa, poderíamos desenhá-la ou simplesmente usar a palavra “casa”, instantaneamente o receptor ligaria o signo a sua ideia mental de casa, estabelecendo assim uma relação triádica entre, o signo, o interpretante e o objeto.

Os signos em relação ao seu objeto, segundo a classificação de Peirce (1975), podem aparecer como: ícone, índice e símbolo. O signo icônico pode ser definido como aquele que representa “seu objeto principalmente por similaridade, independente do seu modo de ser.” (p. 116). Peirce nega a existência de um ícone puro, signo que seria apenas qualidade em uma primeiridade, preferindo adotar o termo *hipo-ícone*, para o

autor, inexistia a possibilidade de um signo que seja apenas qualidade em si. O *hipo-ícone*, ou signo icônico, é aquele que possui características que o assemelhe a seu objeto.

Em segundo plano, o autor elenca a existência de signos indexicais, também chamados de indicadores. Estes signos mantêm relação existencial com seu objeto. Peirce definiria o signo indexical como aquele que “[...] se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com objeto individual e, por outro lado, com o sentido ou memória da pessoa para quem ele atua como signo” (1975, p. 131). O signo indexical precisa de uma ocorrência que o defina como tal, pegadas são índices de que um animal específico passou por algum lugar; a terra molhada, poças d’água são índices de que choveu em um lugar específico. Assim, enquanto o signo icônico é aquele que é definido por semelhança, o signo indexical é aquele que é definido por relação existencial com seu objeto.

O símbolo, entretanto, pode ser definido como “Um signo que se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, seja um hábito natural ou convencional, e independentemente dos motivos que originalmente ditaram a sua escolha.” (op. cit, p. 133). Estes signos não mantêm relação de semelhança, nem precisam ter conexões existenciais com seus objetos, eles são convencionalmente usados como signos, e convencionalmente compreendidos por serem hábitos.

Apesar das classificações de Peirce, os signos não são unicamente nem icônicos, nem indexicais ou simbólicos, um mesmo signo pode fazer uso de ambas as categorias. Contudo, ao classificar um signo segue-se a regra da predominância de uma das categorias sobre a outra, ou da necessidade de transgressão de um signo para outra categoria com o intuito de melhor transpor a mensagem enviada por seu emissor. Em um contexto diferente, transgressões semelhantes foram acionadas por Jakobson (2003) ao comentar os escritos de Boas. Este autor demonstrou que existe uma unidade semântica independente de seu enquadramento nas possibilidades de combinações estabelecidas pelas gramáticas. Assim, mesmo assumindo uma segunda função, o signo propicia o surgimento de um interpretante.

3. A Semiótica e a Linguagem dos quadrinhos

Os quadrinhos têm uma linguagem própria que os distingue dos outros tipos de arte sequencial, seus elementos assumem papel figurativo, proporcionando uma linguagem que pode ser facilmente entendida pelo leitor, pois, como descrito por Eco,

“[...] esse elementos icnográficos compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a construir um verdadeiro repertório simbólico numa trama de convenções de tal forma que pode falar numa semântica da história em quadrinho.” (ECO, 2011, p. 144-145). Sendo assim, a linguagem dos quadrinhos, apesar de usar imagens, é composta de signos convencionais e de sua “semântica” fazem parte balões, letreiramento, requadro dentre outros.

Eisner (1999, p.08) afirma que uma das características deste gênero é a “[...] sobreposição de palavra e imagem.”. Esta definição já engloba a presença de símbolos e ícones. Contudo, os símbolos existentes nas HQs, como dito acima, não são apenas palavras, eles se apresentam como características fundamentais que enquadram certos textos neste gênero.



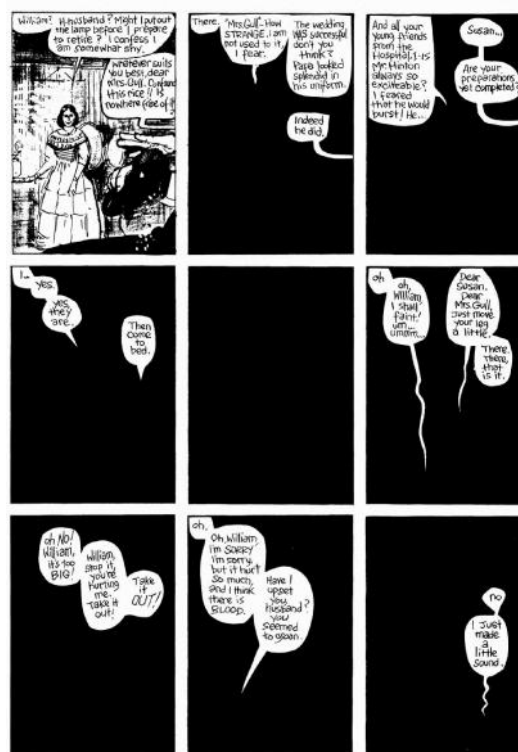
WATTERSON, 2007, p. 39)

A tirinha de Bill Watterson (op. cit) nos possibilita perceber alguns símbolos dos quadrinhos, que podem ser comumente encontrados na maioria das amostras deste gênero. Em primeira instância, temos o enquadramento, que é descrito por Eisner como “O ato de enquadrar ou emoldurar a ação” (1999, p. 28). O enquadramento seleciona a *mise en scène* que melhor possibilitará a inferência entre as imagens, permitindo assim o desenrolar da narrativa. Ao enquadrar uma imagem, o autor pode optar pela presença de um *layout*, quadro simples – como é apresentado acima -, ou através de um requadro – reformulação do quadrado que envolve a cena (EISNER, 1999).

Em um segundo momento, percebemos os balões. Estes se apresentam como símbolos para indicar a função sonora dos quadrinhos, podendo aparecer como balões de discurso expresso - como pode ser percebido nos três primeiros enquadramentos - ou pensado - como pode ser percebido no último enquadramento. A presença do apêndice - seta ou bolhas que indica quem fala ou pensa (RAMOS, 2009) - demonstra um símbolo

que assume função indexical, ao indicar a presença das personagens que expressam estes discursos. O formato dos apêndices dos balões indica, ainda, a distinção entre os tipos de discurso - em formato de seta, discurso expresso; em formato de bolhas, discurso pensado. A presença de personagens com características físicas disformes - com mãos, cabeças e corpos desproporcionais – demonstram o teor humorístico da tirinha, subgênero dos quadrinhos.

Os apêndices podem, entretanto, assumir outras funções. Moore & Campbell, em *From Hell* (2000), fazem uso dos apêndices com o intuito de marcar a presença das personagens no enquadramento – neste caso, Dr. William Gull e Susan dentro de sua alcova. Os artistas gráficos - para demonstrar a vergonha da personagem Susan de expor seu corpo para o marido durante a primeira noite de núpcias sem excluir, contudo, o ato sexual – optam por escurecer a tele deixando expostos apenas os apêndices e os balões com o diálogo.



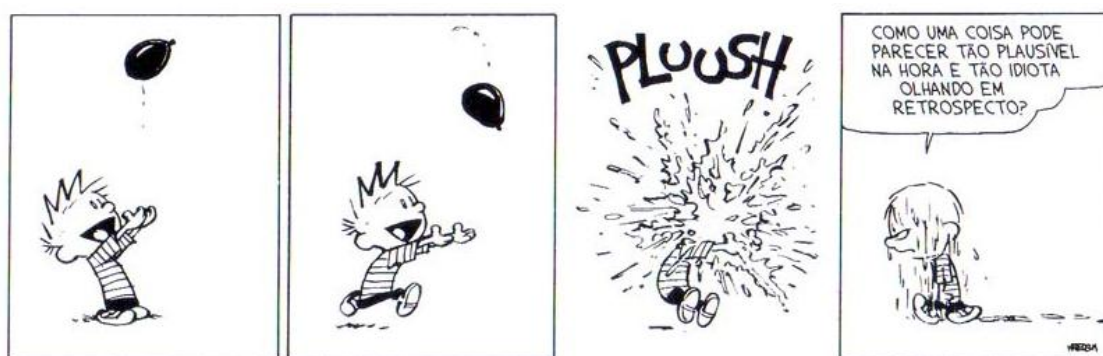
(MOORE & CAMPBELL, 2000, p. 42)

Nesta sequência, percebemos que a personagem William aparece no primeiro quadrinho, apenas como as mãos retirando a poeira de seu sapato, as mãos e o balão indicam a existência do corpo da personagem, o apêndice do balão está cortado, pois a

personagem é metonimizada apenas pela sua ação, o despir-se. O restante do corpo da personagem, inclusive o rosto, não faz parte do plano do enquadramento.

O uso dos balões, neste caso, não funciona apenas como um índice do discurso direto das personagens, eles demarcam os seus movimentos - Susan se aproximando de seu esposo William. O apêndice, que tem sua ponta se afinado do segundo para o terceiro enquadramento, demonstra a movimentação da personagem Susan que ficará frente a frente com seu esposo no quarto enquadramento. A percepção da posição e movimentação das personagens dentro da alcova — apensar de não ser explícita devido à escuridão do quarto, expressa através da escuridão da imagem — acontece por meio dos balões que funcionam, assim, como índices da ação executada pelas personagens.

Diferentemente da função atribuída aos balões, à função sonora nos quadrinhos aparece, ainda, sob a forma de onomatopeias. Estas por sua vez, tentam reproduzir ruídos. Para Cirne (1970 *apud* RAMOS, 2009, p. 78) “O ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual.”. Sendo assim, ao analisarmos a descrição de Cirne, percebemos a predominância da iconicidade imagética nas onomatopeias, por manter relação de semelhança entre o som produzido e sua representação. Na tirinha abaixo, por exemplo, o som “PLUUSH” representa, por semelhança, o estouro de uma bola cheia de água.



(WATTERSON, 2007, p. 70)

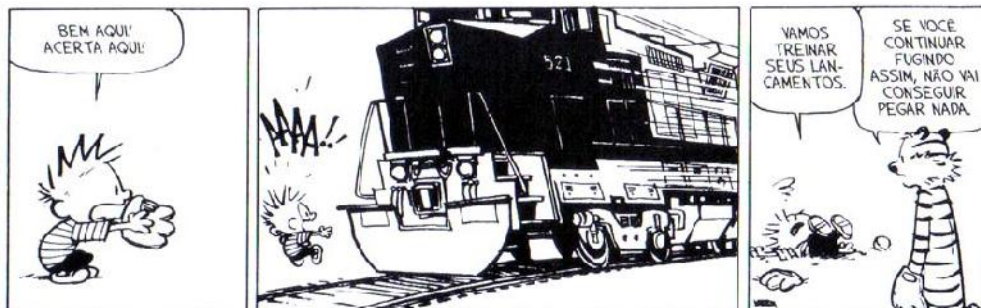
Outro aspecto dos quadrinhos que pode ser definido como um dos seus signos convencionais é o letreiramento. Neste, as palavras — símbolos — assumem aspectos icônicos, uma vez que letras e palavras podem comumente aparecer como imagens nas HQs, a exemplo de placas, cartas etc. O letreiramento funciona como uma extensão da imagem e visa à aquisição de efeitos específicos no leitor (EISNER, 1999).



(MOORE & LLOYD, 2005, p.154)

Moore & Lloyd (2005) utilizaram do letreiramento em *V for Vendetta*. No exemplo acima, Evey encontra uma carta autobiográfica assinada por Valerie, antiga prisioneira da cela IV do *Larkhill Resettlement Camp*. Este escrito foi encontrado, escondido em um buraco onde habitavam ratos, e não era destinada especificamente à esta personagem, mas a qualquer prisioneiro que viesse a habitar aquela cela. A adição de iconicidade nestes signos simbólicos pretende criar o efeito de precariedade do documento — escrito em papel higiênico com tonalidade amarelada, listras e manchas pretas —, indicando o seu estado de degradação.

Os quadrinhos podem, ainda, apresentar “metáforas visuais” - conceito que se assemelha à ideia de uma iconicidade metafórica. Exemplos de metáforas visuais são desenhos que indicam o estado emocional de algumas personagens, a exemplo de corações para simbolizar paixão, raios para simbolizar raiva, etc. Porém, a iconicidade metafórica pode ser desenvolvida pelo cartunista de modo diferenciado, sendo contextualizada dentro do enredo dos quadrinhos e criando assim metáforas mais desenvolvidas e complexas. Exemplos de iconicidade metafórica podem ser encontrados em tirinhas do Bill Watterson (2007):



(WATTERSON, 2007, p. 14)

No primeiro enquadramento Calvin jogava baseball e prepara-se para receber a bola. No segundo temos a mesma personagem sendo atingido por um trem. Finalmente, no terceiro enquadramento percebemos que o trem não passa da imaginação de Calvin que potencializa o impacto da bola como se ele tivesse sido atropelado pelo veículo. A estratégia usada pelo cartunista demonstra como a iconicidade metafórica pode representar o estado emocional da personagem, neste caso o temor pelo impacto da bola.

Exemplos mais complexos de iconicidade metafórica foram elaborados por Art Spiegelman em seu romance gráfico intitulado *Maus* [s.d.] — palavra alemã que significa rato. O romance gráfico narra parte da vida dos pais poloneses do artista gráfico — ambos judeus — durante a Segunda Guerra Mundial. As personagens são apresentadas com corpo de humanos, mas rostos de animais — recurso usado por Spiegelman para estabelecer, representar, a distinção étnica entre as personagens da narrativa. Neste romance gráfico, judeus são apresentados com rostos de ratos; poloneses não judeus com rostos de porcos; alemães com rostos de gatos e os soldados aliados com rostos de cachorros.



(SPIGLEMAN, [s.d] p. 85)

O uso da iconicidade metafórica não é inócuo e comporta significados que não expressam apenas a distinção étnica, mas a distinção do poderio bélico de cada grupo. Utilizando-se do consenso de que gatos caçam ratos, mas são frequentemente “acuados” por cachorros; o artista gráfico possibilita uma associação com o poder de dominação de cada grupo étnico, em que judeus são caçados por nazistas e nazistas são acuados pelo

exército norte-americano. Os rostos de porcos, criatura tida como sórdida e suja, representam os poloneses que ajudaram o exército do eixo mesmo sendo prisioneiros. A experimentação do artista gráfico permitiu, ainda, outros usos durante a narrativa, como em momentos em que os poloneses judeus omitiam a sua etnia.



(SPIGLEMANN, [s.d], p. 155)

O uso de máscaras que judeus poloneses vestiam representa a negação, disfarce, de sua identidade étnica no momento do conflito. No exemplo acima, percebemos a retirada da máscara de porco — poloneses não judeus — e a revelação do rosto de rato — polonês judeu. O ato de retirar a máscara de porco, executado pelos gatos, representa a descoberta da verdadeira identidade étnica da personagem.

4. Considerações finais

A mídia quadrinhos, por ser uma mídia visual, apresenta-se como passível de análise semiótica. Como evidenciado, a experimentação do trabalho gráfico de alguns artistas permite reaplicações das categorias semióticas e fazem com que os signos convencionais das HQs atuem com outra função, assumindo assim segundas responsabilidades. A reutilização de signos convencionais desta mídia comprova como estes signos podem exercer funções previamente não aparentes, e possibilitar interpretações mais detalhadas através de relações complexas entre o visual e o verbal.

Estudos referentes a mídias visuais intentam, em sua maioria, refutar hipóteses que apresentam a imagem como um mero instrumento ilustrativo do texto escrito, fazendo-nos pensar sobre a importância deste recurso para a interpretação deste tipo de texto. Assim como, apresentar de que modo algumas mídias, tidas como inferiores, podem conter novos experimentos estéticos e serem usadas para contar histórias.

Questionando, portanto, a relação entre literatura e alguns modos de narrar contemporâneos.

Referências:

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOORE, Allan & CAMPBELL, Eddie. **From Hell**. Paddington: Eddie Campbell Comic, 2000.

PERRY, R. A. **A Brief on Comics and Sequential Art**. Disponível em: <http://academic.evergreen.edu/curricular/ppandp/pdfs/a%20brief%20history%20of%20comics-cartoons.pdf> Acesso em: 02 ago 2012.

PEIRCE, Charles s. O ícone, o indicador e o símbolo. In:____: **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 115-134.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. Imagem, pintura e fotografia à luz da semiótica peirciana. In:_____. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 141-155.

SPIGLEMEN, Art. **Maus: A survivor's tale I**. [London]: Penguin Books [s.d]

WATTERSON, Bill. **O Mundo é Mágico**. São Paulo: Conrad, 2007.

ENTRE O TEATRO E O CINEMA: “CORIOLANO”, DE WILLIAM SHAKESPEARE E “CORIOLANO”, DE RALPH FIENNES.

Maria de Fátima ESTEVÃO DE OLIVEIRA¹⁷⁶

Nosso trabalho objetiva realizar uma pesquisa sobre o texto dramático *Coriolano*, de William Shakespeare, sua interface fílmica, dirigida por Ralph Fiennes, - no qual desempenha, também, o papel principal, - e também por se tratar de um texto que revela, além de sua qualidade literária, o status de ser uma peça muito pouco encenada e analisada, principalmente no Brasil. Nesses textos, evidencia-se a relação entre a literatura e a narrativa cinematográfica em um processo de “modelização”, ou seja, no amplo espectro da Semiótica da Cultura o qual nos permite considerar os produtos e manifestações culturais como texto; em consequência disso, os sistemas culturais só podem ser analisados e percebidos como uma organização solidária de outros textos (MACHADO, 2003:51).

“Por sistemas modelizantes, entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aquele sob os quais se constrói a linguagem natural” (op.cit., p. 49). Deste modo, podemos aferir que tanto a literatura – no nosso caso específico o texto dramático shakespeariano, quanto o texto fílmico de Ralf Fiennes aparecem como elementos da língua da arte, pertencentes ao conjunto de línguas heterogêneas que compõem a cultura.

No que diz respeito às questões relativas à modelização de Lotman, não poderíamos esquecer as palavras de Julio Plaza no que diz respeito à tradução intersemiótica:

“a operação tradutora como trânsito de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade, em uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (Plaza, 2003:01)

Em outras palavras, no processo da tradução intersemiótica, afirma Plaza, o que se torna relevante não é a fidelidade ao texto e sim, como esse processo de tradução ressignifica a representação da linguagem, criando novos signos, frequentemente

¹⁷⁶ Doutoranda do PPGL (UFPB), na área de *Linguagens e Cultura*, sob orientação da Prof^a Dra. Elinês de Vásconcelos e Oliveira; esse trabalho foi apresentado em uma Comunicação Coordenada no Congresso Internacional de Semiótica e Cultura, UFPB, João Pessoa, PB.

determinados pelo contexto cultural na qual determinada linguagem encontra-se fincada; no texto em questão, a despeito de conservar os diálogos shakespearianos em sua totalidade e Roma como o *locus* urbano, Fiennes cria outro cenário, contextualizando o texto dramático em questão nos Bálcãs, com armas e vestuário bem contemporâneos, alimentando novas leituras e ressignificações; ou seja, o diálogo entre o signo literário e o signo fílmico, outra vez, deu origem às mais diversas interpretações e o nosso estudo mostrará algumas delas.

Neste cenário, o teatro shakespeariano coloca-se em foco dos nossos estudos, e a tragédia em pauta tem sido alvo de controvérsias ao longo do tempo, ora elogiada por T. S. Elliot – melhor do que *Hamlet* – ora vista como uma tragédia menor por Bloom (1998) e raramente encenada, ao lado de quase nunca ter obtido os aplausos da crítica. Afora isso, pensamos ser esse um texto fruto do amadurecimento político e filosófico do dramaturgo inglês, resultado de suas observações acerca das atitudes políticas dos reis, principalmente da rainha Elizabeth; dezoito anos teriam transcorrido desde que o bardo havia chegado a Londres e ele tinha presenciado muitas reviravoltas na política inglesa – desde a excitação provocada pela vitória sobre a armada espanhola, à derrota e morte de Mary Stuart, a qual encerrou uma dinastia. Se Shakespeare esteve sempre vigilante no que concerne aos efeitos dramáticos **daquilo** que deve ser representado e a maneira de **como** deve ser apresentado no palco, parece-nos que, após todo esse período, ele não poderia construir seus personagens no mesmo diapasão que o fez em *Hamlet* ou *Henrique VI* (HELIODORA, 2007:155-169).

Desse modo, para compor esse artefato dramático *Coriolano* - escrito em 1608, mas somente encenado em 1623 – o bardo inglês foi buscar em Plutarco fundamentos para delinear o perfil dramático do general romano, com o intuito de distinguir, por meio de elementos intertextuais, a figura histórica de Caio Márcio Coriolano, encontrada na obra “Vidas Paralelas”, do referido autor romano, do *Coriolano*, protagonista da tragédia shakespeariana. Esse herói pouco carismático corporifica-se em torno de um impiedoso general romano, hábil senhor da guerra, mas avesso às artes da política, e que entra em conflito com os tribunos que representam Roma; esses mesmos servidores do povo não o querem na posição de cônsul e ardilosamente, enredam-no nas artimanhas do poder, levando-o a cair em desgraça. Decepcionado com os conluíus tão apreciados pelos que transitam nas esferas políticas, *Coriolano* alia-se a *Túlio Aufídio*, líder dos Vólcios, que planeja uma guerra contra os romanos. Dissuadido pela mãe *Volúmnia* a não entrar em choque com Roma, - ela que o educou para ser um guerreiro

por excelência, uma espécie de Aquiles às avessas (daí a sua ojeriza à plebe), — esse herói tão complexo se desintegra, não convence o chefe dos bárbaros de sua nova conduta e morre tragicamente.

Os nossos objetivos constituem-se em, primeiramente, demonstrar que essa tragédia — ao contrário do que pensa a crítica especializada — não é a mais insípida de Shakespeare e sim, um drama assaz contemporâneo; *Coriolano*, ao não ceder às conveniências do meio, perece heroicamente por seus princípios, pontuando o seu caráter trágico, imerso na própria ação da tragédia. Ele é o herói trágico de uma República romana, um nobre radicalmente contrário à vida civil, mas cujo caráter presentifica as virtudes mais apreciadas pelos militares romanos, com seus rígidos códigos, muitas vezes incompreendidos por aqueles que compõem os outros segmentos da sociedade romana. Isto será a sua desgraça ou a sua glória, de acordo com os valores de cada época. Consoante Kott (2003), *Coriolano* desperta uma gama e uma multiplicidade de sentimentos contraditórios, que permeiam as críticas e análises passadas e presentes.

Em outras palavras, o *leitmotiv* que nos instigou a pesquisar os dois textos vai mais além do que mostrar as relações entre o texto literário e texto fílmico, por meio de citações, diálogos implícitos ou evocações oblíquas; nem elencar tão somente enxertos de enredo ou estratégias narrativas que o roteirista John Logan ou o diretor Ralph Fiennes usaram em sua “modelização” do texto shakespeariano; o que mais nos interessa é detectar **como** esta transcrição recontextualizada foi construída, resultando em um filme que, da mesma maneira que o texto dramático vem possibilitando as leituras as mais contraditórias e controversas.

Ao tratar da modelização, fulcro em torno do qual se fundamenta este projeto de pesquisa, Lotman afirma que, se o homem não compreender nem interpretar com acuidade linguística os sinais que o cercam, terá poucas chances de sobrevivência. Diz o semiótico russo:

“A vida de todo ser representa uma interação complexa com o meio que o rodeia. Um organismo incapaz de reagir às influências externas, nem de aí se adaptar, pereceria inevitavelmente. A interação com o meio exterior é atividade de recepção e deciframento duma informação determinada. O homem é inevitavelmente arrastado num processo intensivo: ele está rodeado por uma vaga de informações através das quais a vida lhe envia seus sinais” (In MACHADO, Irene, 2003:148-149).

Ou seja, fora do espectro linguístico não existe nenhuma possibilidade de se organizar toda uma gama de informações que envolva o ser humano em sociedade; em

outras palavras, só há entropia na ausência da linguagem. Por esse prisma, podemos caracterizar *Coriolano* como um personagem entrópico no âmbito da cadeia modelizadora lotmaniana, haja vista a incompetência quase absoluta desse herói dramático shakespeariano no trato com as pessoas com as quais interagia. Talvez, por isso, *Coriolano* não atraia nenhuma simpatia por parte dos críticos, a despeito da admiração de Coleridge, Brecht e Schiller (KOTT, 2003). Eis o que pensa esse herói sobre os cidadãos que, momentos antes, haviam-no proclamado o principal inimigo de Roma:

He that will give good words to thee will flatter
Beneath abhorring. What would you have, you curs,
That like nor peace nor war? The one affrights you,
The other makes you proud. He that trusts to you,
Where he should find you lions, finds you hares;
Where foxes, geese. You are no sure, no,
Than is the coal of fire upon the ice
Or hailstone in the sun.¹⁷⁷

(Act I, Scene I. p. 967)

No que concerne à aliança feita com o chefe dos Vólcios, outro conflito se instaura, a partir do momento em que *Coriolano* não percebeu que *Túlio Aufídio* o estaria manipulando, em sua busca pelo poder e destruição de Roma; mais uma vez Coriolano foi inapto para perceber os sinais enviados pelo líder bárbaro. Em todas as questões relacionadas ao político e ao social, o militar romano falhou drasticamente, ao não entender que, mesmo sendo “potencializador de informações” (op. cit., p. 149), ele não consegue persuadir ninguém de que a sua visão de mundo é um modelo a ser seguido, porque, ao não levar em conta o ponto de vista da plebe, o patrício romano reitera a sua natureza eminentemente entrópica, o que dá ensejo para que ele venha a se tornar um instrumento dos interesses, seja dos tribunos do povo *Sicínio Veluto* e *Júlio Brutus*, seja de *Túlio Aufídio*, seja de *Volúmnia*, adequando-se a modelos que não se coadunam aos seus princípios éticos. Dessa forma, isso consubstanciará a sua essência trágica; então, o fracasso de *Coriolano* é duplo: ora por não conseguir se fazer compreender pela ralé — de cujo voto ele precisava para tornar-se cônsul —, ora por se deixar influenciar por aqueles que só tinham interesses a satisfazer. Daí, os múltiplos discursos destes que, apesar de apresentarem diferentes nuances, despotencializam o

¹⁷⁷ “Quem for gentil com vocês só bajula o que há de vil. O que querem, cachorros, que não amam a paz nem a guerra? Uma assusta, outra os leva a gabar-se. Quem espera que se firmem leões, encontra lebres; raposas, gansos. São firmes, todos, quanto a brasa no gelo, ou o granizo que fica ao sol”. In: *Coriolano*. Rio de Janeiro: Editores Lacerda, tradução de Barbara Heliodora, 2004.

discurso coerente de um guerreiro íntegro, famoso pelas conquistas que tanto haviam engrandecido Roma.

No campo da modelização de Lotman, o conhecimento não é um instrumento que baste a si mesmo, mas algo que agrega sentidos possibilitadores de comunicação. Por conta disso, a modelização funciona como uma metáfora epistemológica, na medida em que potencializa signos — seja no âmbito literário ou fílmico, — cujos sentidos proporcionam leituras as mais instigantes possíveis, a partir das quais múltiplas linguagens se desenvolverão, possibilitando ao homem perceber que o conhecimento traz em seu bojo uma miríade de significados que está em constante processo de ressignificação. O filme *Coriolano*, adaptação feita por John Logan, consegue dar um olhar contemporâneo às agruras do paradoxal “anti-herói” shakespeareano, antítese modelizadora do politicamente correto no âmbito da pós-modernidade.

Nesse contexto, faz-se necessário destacar que, para cumprir sua função social (...) “O filme deve ser uma manifestação de arte cinematográfica, isto é, falar ao espectador com a linguagem do cinema e transmitir-lhe uma informação pelos meios próprios do cinema” (LOTMAN, 1978:75). Ao transpor a peça de Shakespeare para o contexto contemporâneo, Fiennes concretiza dois elementos fundamentais ao cinema de hoje: ação e tensão; concomitantemente, ao inserir armas e soldados encontrados nas sociedades atuais globalizadas, Fiennes nos remete às guerras do Báltico e talvez, às intermináveis tensões e conflitos do Oriente Médio, com a Irmandade Muçulmana e agora, com o Estado Islâmico; da mesma forma, o bardo inglês levou para o seu texto os ardilosos estratagemas presentes na sociedade inglesa na transição do período elisabetano para o jacobino.

Referências Bibliográficas

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental – os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. *Shakespeare, a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BRADLEY, A. C. *A Tragédia Shakespeariana – Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, tradução de Alexandre Feitosa Rosas.

CRAIG, W.J. *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford: University of Oxford, s.d.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ECO, Humberto. *Da árvore ao labirinto – estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013, tradução de Mauricio Santana Dias.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theater*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1999.

GUINSBURG, J., COELHO NETO, J. Teixeira e CHAVES CARDOSO, Reni. (orgs.) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores Ltda. 2004.

_____. *O Homem Político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2010.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naif. 2003.

LOTMAN, I., USPIËNSKI, B., IVANOV, V. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

_____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. (org.) *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.

_____. (org.) *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2007.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas – Alcebiades e Coriolano*. Tradução do grego, introdução e notas de Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Coriolannus*. London: Penguin Books, 2009.

_____. *Coriolano*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004, tradução de Barbara Heliodora.

_____. *Coriolano*. Adaptação: John Logan. Direção: Ralph Fiennes, California Filmes, 2012.

SMITH, Emma. *The Cambridge Shakespeare Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

DO SILÊNCIO À PALAVRA: O OCULTO REVELADO NO CONTO PALAVRAS ALADAS

Maria Nazareth de LIMA ARRAIS¹⁷⁸
Universidade Federal de Campina Grande

1 Para início de conversa

*“Não me lembro a palavra que queria dizer,
e meu pensamento sem sua substância, volta ao reino das sombras”.*¹⁷⁹

Os signos coadjuvam o processo de construção das semioses que permeiam a vida. Para Greimas (1978, p.215), o signo é “[...] a parte material visível, de uma realidade mais vasta, invisível”. Nos discursos, os signos linguísticos são peças-chave para o engendramento dos sentidos. Buscando apoio no signo linguístico para a construção da significação, a semiótica é a ciência que o concebe como uma grandeza de “duas direções: para o exterior, na direção da substância da expressão; para o interior na direção da substância do conteúdo” (1975, p.62).

Enquanto o signo tem função simbólica, uma vez que representa as coisas da vida real, nesta se destaca o ato, a vida em sua essência. Do nascimento à morte, vivemos o jogo da vida, cujas alternâncias de papéis nos possibilitam variadas experiências, ora positivas ora negativas. Indesejadas, porém necessárias, as decepções e frustrações contribuem, se vivenciadas com equilíbrio, para a evolução individual que, por sua vez, influencia as relações sociais coletivas.

No jogo da vida, o consciente dialoga com o inconsciente por meio de símbolos presentes tanto nos sonhos, quando dormimos, quanto nas criações que engendramos para significar e impulsionar o curso da vida. Usamos máscaras/personas como proteção e aparência para nos relacionarmos socialmente de forma a melhor harmonizar as relações. No entanto, é importante e necessário que também saibamos tanto trocar de “vestimenta”/persona, em consonância com o ambiente, espaço e sujeitos com quem

¹⁷⁸ Professora da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG – Campus de Cajazeiras – Paraíba. Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

¹⁷⁹ Versos do poema *I don't remember the word I wished to say*, do poeta russo Osip Mandelstam. Disponível em: http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Mandelstam.htm#_Toc485874624. Tradução nossa.

nos relacionamos, quanto desnudarmos das máscaras na intenção de viver um eu genuíno.

A persona é construída ao longo da vida por interferências socioculturais que nos fazem crer qual a imagem/aparência/comportamento ideal. Para Jung, a persona corresponde a uma “máscara” e indica a maneira de como o indivíduo se mostra socialmente. É parte da *psique* coletiva e procura persuadir os outros e a si próprio de que é uma individualidade, quando, de fato, é apenas um papel. Persona e ego não devem ser confundidos, embora este esteja naquela.

Adotando uma persona como representação do ego ideal, o resultado é a repressão de fatores nem sempre negativos, porém vistos como tal pela consciência de quem os reprime. O reprimido constitui a *sombra* que é um complexo de conteúdos inconscientes e, por esta razão, é projetado no outro. A *sombra* é o nosso inconsciente pessoal e emerge nos sonhos e fantasias.

Para Jung, o Inconsciente Coletivo é a camada mais profunda da nossa *psique*, por onde transitam os arquétipos, imagens primordiais sobre as quais a consciência não tem nenhum controle. Tais imagens condensam conteúdos psíquicos ocultos. E porque condensam, metaforizam as mais variadas performances.

As organizações da *psique* se estruturam como linguagem e por ela emergem, engendrando discursos que se concretizam em textos verbais, não verbais ou sincréticos. E porque tais discursos passam pelo processo de escolhas de símbolos conscientes, e também inconscientes, acolhem, no seu processo de construção, os arquétipos do Inconsciente Coletivo, promovendo modos de significar.

Por este viés, o percurso gerador da significação, aplicado aos discursos, em diálogo com a teoria do inconsciente de Jung, se mostra adequado para chegar a uma significação satisfatória. Tal percurso semiótico reconhece a atuação de sujeitos representativos do fazer social, considerando tempo e espaço de atuação.

E pela compreensão de que assim como na realidade, no jogo da vida também permeiam as relações engendradas pelo imaginário artístico, intuímos refletir sobre o seguinte questionamento: quais os arquétipos que jazem predominantes nas subjacências da *performance* do rei como personagem cujo enunciador coloca central do conto *Palavras Aladas* de Marina Colasanti?

Para responder a este questionamento, o presente texto, fundamentando-se na psicosemiótica — aqui como diálogo entre a psicologia analítica e a semiótica, objetiva analisar o conto referido de modo a perceber os arquétipos (persona e sombra) ali

presentes. Para tanto, está estruturado em duas partes: a primeira intenta centrar o leitor na teia artística do discurso *corpus* da análise e a segunda delinea a análise. Nestas, as teorias de base para a construção da significação encontram-se diluídas.

2 O que conta o conto?

Trata-se da história de um rei que dizia amar o silêncio e não suportar os sons. Tamanho era o amor que dizia sentir que mandou construir altos muros e, acima, uma redoma de vidro para que qualquer barulho externo ao castelo não fosse por ele ouvido. Não pensou, porém, que, se o barulho não podia entrar, também os produzidos dentro do castelo não podiam sair. Até que um dia, recebendo a visita de um embaixador, uma frase de cozinheiro, mandando o embaixador pelar o mais depressa um frango, atravessou a sala do trono, fazendo-se ouvir e deixando o rei com o orgulho ferido. Enraivecido, mandou que todos os sons fossem presos no calabouço. Prender sons se tornou uma atividade prazerosa para os empregados da corte que instituíram a Temporada Anual de Caça à Palavra. Mas, tão cheio ficou o calabouço que a solução encontrada pelo mordomo foi transferir parte dos sons para quartos esquecidos no primeiro andar. Um dia, passando o rei em frente aos aposentos fechados, ouviu um murmúrio. Aproximou-se e abrindo um pouco a porta com intenção de já mandar prendê-lo, deparou-se com ele mesmo declarando amor a uma jovem. Tomado de paixão ardente gritou para que as portas fossem abertas, a redoma fosse quebrada e os muros fossem abatidos. E tão forte e vivo foi o grito que a palavra se fez ação. Neste momento, todos os sons, palavras, frases e uma diversidade de construções foram libertados, ganhando espaço e levando a vida do castelo ao mundo.

3 Análise: o oculto revelado

Marina Colasanti, no conto *Palavras Aladas*, coloca em cena um enunciador que se distancia do *aqui* e, conseqüentemente do *agora*, imprimindo um processo de debreagem, parecendo querer fazer-nos crer que o *in media res* da vida do rei que a narrativa registra estabiliza num ponto de relaxamento, deixando para trás o conflito que vivenciou quando do seu enfrentamento consigo próprio. Batista (2001, p.152) define debreagem como o “distanciamento do Sujeito, do lugar e do tempo da enunciação.”

O conto encanta pelo seu modo de dizer, nos permitindo viajar um pouco pelos tradicionais contos de encantamento, além de nos possibilitar uma visita, às escondidas, àquele castelo que mais parece um dos espaços interiores do *eu* de cada um nós. Ou será que é?

O rei, os empregados e o mordomo são atores que, sob a vontade do enunciador transitam no espaço da realeza, fazendo jus ao papel temático a eles designados. De acordo com Batista (2001, p.153), o

Papel temático é a qualificação ou o atributo de um autor. Esta qualificação resulta, na narrativa, de funções desempenhadas pelo autor, ou de comportamentos notados ou subentendidos. O conteúdo semântico mínimo do papel é idêntico ao do ator, só que o papel é uma entidade figurativa animada, mais anônima e social que o autor e este, por sua vez, é um indivíduo integrando e assumindo um ou vários papéis”.

Os empregados e o mordomo são os atores subjugados, uma vez que são culturalmente sujeitos de um *dever* obedecer ao rei, enquanto este se subjugava, vivenciando um *dever* obedecer (consciente) a uma força interior determinada por um fato social que é ser rei.

Segundo as concepções culturais do rei, esse cargo, necessariamente, o faz merecedor da cega obediência de seus súditos. No entanto, é justamente essa condição que tensiona a *psique* do rei e nele gera um *querer* (inconsciente): ser livre para também ouvir.

Nesse sentido, o rei é o ator em conflito, cujo Ego duela com o Superego. Conscientemente o rei deseja silêncio, sob a alegação de amá-lo em detrimento do desamor que sente pelo ruído. Por este desejo, realiza uma *performance* centrada na modalidade de um *dever-querer-fazer*. Assim, na tentativa de estar em junção com seu objeto de valor consciente — silêncio — o rei livra-se do barulho externo ao castelo, levantando muros, construindo uma redoma e, além disso, ordena que prendam as palavras que andam soltas pelo castelo.

Por isso, muito jovem ainda, mandou construir altíssimos muros ao redor do castelo. E logo, não satisfeito, ordenou que por cima dos muros, e por cima das torres, por cima dos telhados e dos jardins, passasse imensa redoma de vidro.

Reprimindo o desejo de ouvir e ser ouvido e, conseqüentemente, de amar e ser amado, projeta-o nos súditos que, em razão do julgo real, deixa-se reprimir. Percebemos aí uma sequência de repressões. O rei exerce seu poder sobre os seus súditos e estes sobre si e sobre as palavras.

[...] deu ordens para que todos os sons usados fossem recolhidos, e para sempre trancados no mais profundo calabouço. [...] Enfim, divertiram-se tanto, tão entusiasmados ficaram com a tarefa, que acabaram por instituir a Temporada Anual de Caça à Palavra.

Os súditos, embora se reprimam por obediência e respeito ao rei, divertem-se na *Temporada Anual de Caça à Palavra*. É como se as palavras soubessem que de nada

adiantavam as prisões, pois elas nasciam natural, incansável e infinitamente, dada a força da qual se origina: energia psíquica (individual e coletiva) motivada por desejos.

O embaixador estrangeiro é quem sofre as consequências de uma energia represada. A frase de cozinheiro só saiu na hora errada, em razão da intensidade da repressão. Desorientada, não sabia a hora e a quem se direcionar, queria mesmo liberdade. Por este fato o rei sente o poder ferido e, enraivecido, parece responsabilizar as palavras pelos acontecimentos desviados do seu querer, quando manda prender as palavras no calabouço. Refletindo sobre a psicologia de Adler, Jung (1980, p.48) explica:

Pela lógica, o contrário do amor é o ódio; o contrário de Eros, Phobos (o medo). Mas, psicologicamente, é a vontade de poder. Onde impera o amor, não existe vontade de poder; e onde o poder tem precedência, aí falta o amor. Um é a sombra do outro.

Relacionando ao conto, o silêncio almejado pelo rei constitui a sombra do ruído odiado por ele. Da mesma forma, o ruído (sons das palavras, frases e demais recursos para a construção do discurso) constituía a sombra do silêncio. A vontade de poder do rei imperava na ausência do som, porque foi este que o desafiou, ferindo seu orgulho. Em virtude da negação, o rei adota uma persona que comunga com a falta de amor, buscando a todo custo exercer seu poder. Primeiro, na juventude, quando recebeu o “não” da donzela e, depois, quando uma frase solta de cozinheiro vai até o embaixador.

Frase de cozinheiro que, sobrepondo-se aos elogios reais, mandou o embaixador depenar, bem depressa, uma galinha. Mais do que os ouvidos, a frase feriu o orgulho do rei. Furioso, deu ordens para que todos os sons usados fossem recolhidos, e para sempre trancados no mais profundo calabouço.

[...]

E houve até quem garantisse ter apanhado entre os dedos, delicados “não” de uma donzela.

Continuando a reflexão, nos voltaremos para a espacialização. O espaço tópico, na narrativa, é o ambiente geográfico por onde circulam os atores que simulam as tramas sociais. O palácio é o metaespaço onde outros espaços emergem. Estes, por sua vez, são os cômodos. O palácio do rei é a morada dele. Palácio assim como casa representa proteção. É onde nos sentimos confortáveis e podemos descansar o corpo material/biológico e o corpo imaterial/psíquico. No momento de intimidade com a casa, o corpo material descansa em móveis próprios para tal; o corpo imaterial muda de máscara e permite-se conscientemente pensar sobre a vida e, inconscientemente, por

meio dos sonhos, quando dorme, realiza desejos reprimidos. No dizer de Bachelard (1978, p. 197),

Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "apostos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas.

Em *Palavras Aladas*, o palácio, que é a morada do rei, metaforiza a alma dele, na medida em que condensa conteúdos da sua *psique*. Habitualmente o rei não se permitia desnudar da máscara social, policiando a si e aos outros para que o desejo adormecido continuasse enclausurado. Dessa forma, conscientemente buscava mais proteção para o corpo material, quando construiu muradas rodeando o palácio, além de uma redoma de vidro.

Por isso, muito jovem ainda, mandou construir altíssimos muros ao redor do castelo. E logo, não satisfeito, ordenou que por cima dos muros, e por cima das torres, por cima dos telhados e dos jardins, passasse imensa redoma de vidro.

À medida que construía paredes, trancava ainda mais o desejo ocultado. No entanto, a construção da redoma¹⁸⁰ merece atenção: além do formato circular arredondado, o material usado era vidro¹⁸¹. O formato é representativo do *Self* - o eu total.

Ser de vidro remete à ideia de transparência (o rei, mesmo protegido, mostra-se) e de fragilidade (quebra-se facilmente). Assim em consonância com a *performance* do rei, seu palácio também foi caracterizado, reiterando a ideia defendida por Bachelard (1978) de que imprimimos na nossa casa nossas características.

É no porão, nas profundezas da escuridão que ficam as lembranças reprimidas, mas passadas para os quartos vazios do primeiro piso, mais próximos do quarto do rei — consciência — são forçosamente lembradas. É quando o rei, que tanto as negou, vai ao encontro delas.

Foi portanto por acaso que o rei passou diante de um desses cômodos. E passando ouviu um: murmúrio, rasgo de conversa. Pronto a reclamar, já a mão pousava na maçaneta, quando o calor daquela voz o reteve. E, inclinado à fechadura para melhor ouvir, o rei colheu as lavas, palavras, com que um jovem, de joelhos talvez, derramava sua paixão aos pés da amada.

¹⁸⁰ No dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa 3,0, encontramos as acepções “1 espécie de campânula de vidro us. para proteger certos objetos; 2 cúpula de vidro us. para resguardar alimentos; 3 vaso de vidro bojudo e de boca larga; empetota”. Como locução, o mesmo dicionário traz “acautelar-se excessivamente, cuidar-se demais”.

¹⁸¹ No dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa 3,0, encontramos as acepções 1 substância rígida, amorfa e inorgânica, ger. transparente e quebradiça, fabricada por meio da fusão a altas temperaturas [...]”.

Compreendemos, neste momento, a razão do desamor pelo ruído e retornamos a uma passagem significativa para esta significação: *E houve até quem garantisse ter apanhado entre os dedos, delicados “não” de uma donzela*. Eis o momento do *não* que decepcionou o jovem rei e que tão cedo se enclausurou, certamente para não ouvir outros *nãos*, o que, para ele, desafiaria seu poder. Porém, na tentativa de proteger-se excessivamente, o rei caminhava mais e mais ao encontro de si mesmo, do seu destino.

As palavras organizam o pensamento construído na interação do eu com o mundo e o pensamento se materializa na fala, se tornando ato. De acordo com Vygotsky (1998, p.151)

O significado das palavras é um fenômeno do pensamento apenas na medida em que o pensamento ganha corpo por meio da fala, e só é um fenômeno da fala na medida em que esta ligada ao pensamento sendo iluminada por ele. É um fenômeno do pensamento verbal, ou da fala significativa – uma união da palavra e do pensamento.

Ao lado das palavras, no castelo, outros recursos gramaticais necessários ao engendramento dos discursos também estavam soltos, mas fora de contexto porque eram apenas fragmentos de memórias esquecidas. Como as palavras no dicionário que ganham sentido quando faladas, usadas. No castelo, com as palavras estavam: *frases, interjeições, exclamações, rimas, acentos, monossílabos*.

A articulação entre tais recursos e o pensamento se sobressai no conto em dois momentos que podemos nomear como *prisão e liberdade*. A prisão acontece quando o ruído/fala é negado, adormecendo a palavra – que se coloca em estado de *sombra*, em detrimento do silêncio. “A sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização”. (2000, p.31)

Para se proteger da sombra, o rei construiu uma persona.

Exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a persona é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. Em todo caso a tentação de ser o que se aparenta é grande, porque a persona freqüentemente recebe seu pagamento à vista. (2000, p. 128)

Eis porque a persona é comparada a uma máscara. Ela se mostra socialmente. É a porta de entrada nas interações sociais. O primeiro contato com o outro é mediado pela persona. Queremos deixar impressões agradáveis e, por isso, acreditamos que precisamos de uma aparência ideal.

A liberdade emerge no conto quando a expressão do pensamento ganha substância e corpo por meio da fala significativa, uma vez que genuinamente representativa o sentir do rei. Foi quando, ouvindo “[...] *aquela conversa de amor há*

tantos anos trancada. Fio da longa meada do passado vinha agora envolvê-lo, religá-lo a si mesmo, exigindo sair de calabouços”, o rei assumiu nova persona.

— Que se abram as portas! — gritou comovido, pela primeira vez gostando do seu grito, ele que sempre havia falado tão baixo. E escancarou os batentes à sua frente.

— Que se abram as portas! — correu o grito da sala ao salão, da escada ao jardim, muro acima, até esbarrar na cúpula de vidro, e voltar, batendo no queixo majestoso.

— Que se derrube a redoma! — lançou então o rei com todo o poder de seus pulmões.

— Que se abatam os muros!

O rei acolhe o que tanto nega. A palavra falada se faz ato, e nova forma de viver ganha espaço no reinado. O que estava oculto – no silêncio - foi revelado – na fala. O conto todo é uma representação do processo de individuação, ou seja, de enfrentamento do rei com a própria sombra. Acontece um despojamento de *si-mesmo*, das vestimentas falsas da persona. Continua exercendo seu poder, mas em direção à vida, ao amor, não mais à prisão, à amargura, ao orgulho.

Nas palavras de Jung (2000, p.31), “O encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra. A sombra é, no entanto, um desfiladeiro, um portal estreito cuja dolorosa exigüidade não poupa quem quer que desça ao poço profundo”.

Para fim de conversa

Palavras Aladas como construção do imaginário veicula informações coletivas e testemunha a compreensão de que as escolhas lexicais conscientes condensam imagens do Inconsciente Coletivo. Da trama, sob o viés da Psicossemiótica, emergem, para a construção da significação, imagens representativas da *sombra* e *persona*.

Das reflexões, compreendemos que o ruído/fala, negado, adormece a palavra que, esquecida, dá lugar ao silêncio. A negação daquela ocorre por um poder ferido, conduzindo os sujeitos a um estado de privação. Assim, a palavra emerge como *sombra* do silêncio e vice-versa. No entanto, é o silêncio que aprisiona a alma, cujo processo individuação conduziu o reinado à liberdade.

Arelado à ideia de *sombra*, emerge a *persona* como forma de ocultamento da palavra/som/ruído. A *persona*, no conto, mascara o som que enfrenta um poder orgulhoso, e expressa o sentimento contrário. Esta vontade de poder, assim confrontada, enrijece e envenena a alma do eu e do outro. No entanto, as palavras voam, não se permitem presas, porque nascem e renascem, mesmo esquecidas, inquietas circulam, e

com elas os sentidos, até serem acolhidas e construírem discursos que significam as vidas.

Assim, o percurso escolhido para a significação deste conto é apenas um, entre tantos outros possíveis, até mesmo inverso, porque assim nos permitem as palavras, frases, sentidos que, ancorados ao imaginário e à criatividade, criam e recriam realidades várias.

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 345p.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O discurso semiótico. In: _____. et al. **Linguagem em foco**. João Pessoa: Idéia, 2001. p. 133-157.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id**: uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos. [1923-1925]. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 394 p. (v.19).

_____. **A interpretação de sonhos**. Parte I. [1900-1901]. Rio de Janeiro: Imago, 1974. 793 p. (v. 4).

_____. **A interpretação de sonhos**. Parte II. [1900-1901]. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 793 p. (v. 5).

GORRESIO, Z. M. P. A ética da individuação: um estudo sobre a ética do ponto de vista da psicologia junguiana. **Hypnos**, v. 2, n. 2, p. 112 – 118, 1997.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008. 542 p

_____. Os actantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 179-186.

_____. Sobre o sentido. In: _____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 7-17.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000. 408 p.

_____. **Psicologia do inconsciente**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1980. 127 p.

_____. **O eu e o inconsciente**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 166 p.

VON FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1964. 316 p.

COLASANTI, Marina. **Palavras Aladas**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/72255791/Palavras-Aladas-Marina-Colas-Anti>. Acesso em: 01 julh 2014.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O caminho dos sonhos**: em conversa com Fraser Boa. Trad. de Roberto Gambini. São Paulo: Cultrix, 1996. 123 p. Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

LEVANTADO DO CHÃO, DE JOSÉ SARAMAGO: UMA LEITURA SEMIÓTICA

JOSÉ DIEGO CIRNE SANTOS
IFRN
diego.cirne@ifrn.edu.br

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O romance *Levantado do chão*, do escritor lusitano José Saramago, é um marco divisor em sua obra que inicia uma fase mais madura de sua poética ficcional, com nítido reconhecimento da opinião crítica (MOISÉS, 2008, p. 527). Publicado na transição entre os decênios de 70 e 80, esse livro é a primeira criação do autor em consonância com os novos contextos político-estéticos que marcavam o país após a queda do Estado Novo, promovida pela Revolução dos Cravos.

Os escritores do chamado grupo “pós-25 de abril” (MOISÉS, 2008, p. 525), do qual Saramago será o grande expoente, protagonizaram um grande exercício de liberdade de expressão, seja ideológica ou artística, após as décadas de repressão e censura do totalitarismo salazarista, do qual resultaram obras cuja principal feição literária foi a pluralidade – marca carregada pelo autor em questão por toda a sua produção textual nas décadas seguintes.

Muitas são as experimentações estilísticas e as explorações temáticas que peculiarizam narrativas do romancista luso nessa safra: a longa paragrafação, as marcas ímpares dos discursos diretos, a oralidade prosaica, os mitos populares, o passado português, a realidade social, os ideais políticos, o intimismo, o próprio fazer literário, entre tantos outros aspectos que poderiam ser citados. No entanto, o que mais chamou a atenção do nosso olhar crítico nesse romance consagrado foi a capacidade artística de uma obra inaugural sistematizar um repertório tão vasto de assuntos culturais à sua trama ficcional, enriquecendo a literariedade de seu enredo: ao tratar dos episódios mais marcantes no destino das quatro gerações que protagonizam a miserável família dos Mau-Tempos, principal eixo do entrecho, a narrativa consegue nos apresentar, entre outros aspectos relevantes, os fatos mais marcantes da história de Portugal e da Europa, no século XX, as mais panfletárias sugestões da luta de classes entre os trabalhadores rurais do Alentejo e as diversas facetas do catolicismo, como a fé inabalável dos que lhe

são crentes, a subserviência da instituição aos interesses das classes dominantes e o total ceticismo do autor.

Com intuito de analisarmos a dinâmica dessa sistematização cultural presente no texto em destaque, lembramo-nos da Semiótica da Cultura e de seus estudos sobre o texto literário como um Sistema Modelizante Secundário, cujas referências imediatas são as teorizações de Iuri Lotman, em *Teoria: a estrutura do texto artístico* (1978), e os esclarecimentos de Irene Machado, em *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura* (2003). Ainda nessa perspectiva investigativa, acreditamos que, pela intensa confrontação de elementos ficcionais, históricos, religiosos e filosóficos dentro do sistema formado pelo romance, as ideias de Mikhail Bakhtin acerca do dialogismo, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), são imprescindíveis também ao nosso julgamento crítico.

Nosso trabalho, portanto, depois desse introito, no qual levantamos a problemática a ser debatida, será composto por mais três partes: um segundo momento, em que a base teórica será brevemente resenhada; uma seção analítica, na qual faremos um exame de passagens do romance com o intento de averiguarmos o comportamento sistêmico da obra; e, por fim, uma parte final, em que teceremos breves considerações finais acerca do nosso estudo.

2. Teorizações: modelizações, sistemas e dialogismo

Em *Teoria: a estrutura do texto artístico*, inicialmente, Lotman debruça sua atenção sobre as peculiaridades da arte, determinando-a como um meio de comunicação e como uma linguagem, código, organizada estruturalmente e com seus signos característicos, devendo ser vista, portanto, como um *sistema modelizante secundário* (1978, p.34-36).

Para a obtenção de uma maior solidez nessa visita à Semiótica da Cultura, Irene Machado, em *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*, traz-nos dois esclarecimentos importantes nesse viés. O primeiro é o conceito de “modelizar” como a concessão de uma estruturação de linguagem a um sistema de signos que não possui uma codificação organizada para transmitir mensagens (2003, p.163), ou seja, a função dessa estruturalidade visa organizar a linguagem gramaticalmente, dando-lhe capacidade semiótica.

Outro conceito chave para nosso estudo também é esmiuçado por Machado, quando entende “sistemas modelizantes” como: “Sistemas relacionais construídos por

elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como fonte ou um modelo” (2003, p.167). Em nível cultural, devemos conceber sempre, a nosso ver, esse aspecto estruturante, a serviço da compreensão do mundo (organização, combinação, codificação *etc.*), em comparação com a linguagem natural, que é considerada um *sistema modelizante primário*, a qual, inclusive, é utilizada como base elementar de alguns “sistemas modelizantes secundários”. De acordo com essa perspectiva, é lícito considerarmos como sistemas modelizantes secundários o mito, a religião, a literatura, a música, a filosofia, a história, a pintura, entre os diversos que poderíamos elencar.

Ao afunilar a sua tese para as especificidades da arte verbal, a literatura, diz-nos o teórico russo:

A literatura fala uma linguagem particular que se sobrepõe à língua natural como sistema secundário. (...) Dizer que a literatura possui a sua linguagem que não coincide com a sua língua natural, mas que a ela se sobrepõe – é dizer que a literatura possui um sistema que lhe é próprio de signos e de regras para a sua combinação, que servem para transmitir informações particulares, não transmissíveis por outros meios (LOTMAN, 1978, p. 55).

Como podemos ver, desse modo, o texto literário também é um sistema modelizante secundário por possuir uma linguagem que se coloca acima da língua natural. De acordo com a sua estrutura inerente, na qual os signos se modelizam de uma forma diferente, a literatura propicia uma condição estética aos signos que os transforma em um consórcio figurativo de expressão e conteúdo.

Apropriando-se da língua natural, para transformá-la em secundária através de uma semantização complexa, a arte verbal exige modos de leitura mais elaborados, atentos, sobremaneira, a todos os significados imbricados em seus componentes estruturais: desde os elementos formais, passando pelo encadeamento dos fonemas e signos, até a esfera das ligações extratextuais, que são as conexões entre as partes constitutivas de um texto literário e a escolha de utilização desses mesmos elementos internos¹⁸² (LOTMAN, 1978, p.102).

Concebendo, de acordo com as orientações teóricas expostas até aqui, o romance *Levantado do chão*, de José Saramago, como um sistema modelizante secundário, vislumbramos, ao perceber as conexões estabelecidas pela obra com elementos extratextuais ideológicos e enredísticos, a interligação de sua ficcionalidade literária

¹⁸² Saliente-se que, em toda a estrutura artístico-literária, a leitura crítica tem que estar atenta à hierarquia de inter-relações entre esses itens componentes do todo textual, estipuladas pela própria organização do texto.

com outros sistemas modelizantes secundários como a história, a religião e a filosofia – o que nos fez pensar, automaticamente, em relação dialógica, conceito bakhtiniano sobre o qual nos ateremos agora.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin revisou a fortuna crítica sobre o escritor russo e percebeu que os exames empreendidos até ali, com o intuito de apreciar analiticamente a criação ficcional de tal autor, eram impertinentes e insuficientes. Assim, Bakhtin constatou que a condição estética primordial das narrativas do romancista estudado era uma confrontação perene de vozes e consciências autônomas e divergentes – dessa verificação crítica, surgiram dois dos mais conhecidos conceitos teóricos do pensador russo: a polifonia e o dialogismo.

Sobre esse aspecto dialógico da prosa dostoiévskiana, diz-nos o teórico invocado:

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. (...) A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. O discurso do autor não pode abranger todos os lados, fechar e concluir de fora o herói e o seu discurso. Pode apenas dirigir-se a ele. Todas as definições e todos os pontos de vista são absorvidos pelo diálogo, incorporam-se ao seu processo de formação. (...) No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra (BAKHTIN, 2008, p.291-292).

Rompendo com a tradição romanesca romântica, Dostoiévski superou as ficções monológicas, nas quais as personagens nada mais eram do que espelhos da visão artístico-ideológica do seu autor, e deu independência a vozes e consciências que mantêm a lógica imiscível de suas narrativas, o que permitiu ao estudo bakhtiniano sentenciar que não há, nas criações literárias em questão, um discurso fechado. Assim, o aspecto dialógico nos permite pensar na confrontação de vários discursos díspares em um mesmo romance¹⁸³.

Sendo, então, o texto sobre o qual refletimos um tecido cultural formado por signos de diferentes sistemas, cabe ao nosso julgamento crítico, após os breves esmiuçamentos dos suportes teóricos necessários à nossa análise crítica, tecermos os nossos juízos avaliativos, na sessão seguinte deste trabalho, sobre em que perspectiva dialógica se confrontam a ficção, os fatos históricos, o catolicismo e as sugestões marxistas em *Levantado do chão*, na construção literária da obra.

3. *Levantado do chão*: a literatura entre a história, a filosofia e a religião

¹⁸³ Em comunhão com a percepção de Machado (2003, p. 29), sabemos que as culturas, em um encontro dialógico, não se fundem, mas, pelo contrário, conservam as suas unidades, enriquecendo-se mutuamente.

3.1 Entre a narrativa literária e os fatos históricos

Como já expusemos, essa narrativa sarmaguiana tenciona mostrar a realidade dos trabalhadores rurais alentejanos, ao longo da história portuguesa, através da trama que envolve quatro gerações dos injustiçados e miseráveis integrantes da família Mau-Tempo – sobrenome que, transcendendo à condição de signo protagonista do trecho, já fala por si só das intenções do autor de promover uma obra literária que junte a crítica social à revisão dos principais acontecimentos do passado de seu país, para afrontar, assim, bem ao gosto do escritor, a identidade nacional lusitana.

A extensão cronológica dessa ficção é bem representativa, não só desse código histórico, mas também do nacionalismo crítico da obra. Nas primeiras páginas, cita a narrativa, em digressão, os nomes de “Lamberto Horques” e do rei “Dom João o primeiro”, como pano de fundo para a exposição de um episódio de estupro a uma jovem do povo (SARAMAGO, 2010, p. 24). Enquanto as figuras históricas citadas estão ligadas às origens de Monte Lavre, principal cenário dos acontecimentos expostos, e da própria feição lusitana, no âmbito da Revolução de Avis (ARRUDA, 2001, p. 12), o caso da violência sexual sofrida pela jovem camponesa mostra como a classe baixa do lugar é agredida e explorada em todos os momentos da história do país. Esse nos parece ser o padrão que marcará todo o romance: as personagens e os fatos pretéritos aparecem dialogicamente avizinados dos fatos criados pela ficção, contrapondo, nos limites textuais da trama, a verdade histórica à criação literária.

O final da narrativa coincide, temporalmente, com a Revolução dos Cravos, como podemos verificar neste excerto:

(...) Tanto se apregooou de mudanças e de esperanças, saíram as tropas dos quartéis, coroaram-se os canhões de ramos de eucalipto e os cravos encarnados, diga vermelhos, minha senhora, diga vermelhos, que agora já se pode, andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades, e eu quero trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta. (...) (SARAMAGO, 2010, p. 357)

Os “ramos de eucalipto e os cravos encarnados” mostram o apoio popular ao levante militar que pôs fim ao regime totalitário do Estado Novo e redemocratizou o país em 25 de abril de 1974.

Destaquemos, ainda, os “cravos encarnados” que, após a volta da democracia, podem ser chamados de “vermelhos”, em uma nítida citação da violenta repressão ao

comunismo durante as décadas de ditadura¹⁸⁴. Maria Adelaide, representante da quarta geração dos Mau-Tempos, que, com um ramalhete de flores ao regaço, aguarda ansiosa a passagem das tropas para aclamar a proclamada nova era política do seu país, parece, como as demais personagens que lhe cercam, decepcionada e preocupada com o futuro que lhe aguarda, como podemos ver em “andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades, e eu quero trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta”. Mais uma vez, o padrão sistêmico da oposição dialógica propiciado pela linguagem romanesca, formada, nesse viés, por esses dois sistemas modelizantes em pauta, é a forte marcação dos signos históricos nos sucessos poetizados pelo autor luso.

Dessa mesma maneira sistêmica, ainda poderíamos realçar a confrontação da ficção literária com as verdades históricas em vários momentos do enredo como, por exemplo, nestes episódios marcantes da história de Portugal e da Europa: a Guerra das Laranjas, durante o Regime Monárquico, ainda no século XIX; a passagem da Monarquia para a República, no início do século XX; as aclamações populistas a Salazar como o “salvador da pátria”; a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais¹⁸⁵.

3.2 Entre a narrativa literária e o catolicismo

É, de acordo com a nossa percepção crítica, na desinteligência entre o código literário e o código religioso que a condição sistêmica dialógica ascende ao seu mais alto nível no romance. E, para construirmos uma abordagem analítica mais expressiva, resolvemos mostrar como o signo “Deus” assume significados diferentes ao longo da diegese.

Primeiramente, destaquemos uma passagem em que Sara da Conceição, esposa do sapateiro Domingos Mau-Tempo, representando, junto com ele, a primeira geração da família a aparecer na intriga, lamenta a realidade do marido:

(...) Tornará no dia seguinte, por seu pé, queira Deus não se embebede, que ele não é homem ruim, tem este defeito da bebida, mas, Deus querendo, há-de tomar caminho, que outros casos se têm visto piores e ganham emenda,

¹⁸⁴ Para aprofundar o estudo sobre as repressões que marcaram o Estado Novo, o apoio popular ao fim do regime e as sugestões esquerdistas da Revolução de 25 de Abril, ver SECCO, L. **A Revolução dos Cravos**. São Paulo: Alameda, 2004.

¹⁸⁵ Embora tenhamos elencado os episódios históricos destacados em linearidade cronológica, o que estenderia a diegese sobre cinco séculos do passado lusitano (do XV ao XX), tais eventos não aparecem nessa ordem no romance, o que nos dá uma legítima sugestão de como se posiciona o dialogismo entre a ficção e a história na entropia do tecido narrativo.

tem de ser assim, se há justiça na terra, com este filho pequeno e outro para vir, um pai que se respeite, que eu por mim faço o que posso para termos um bom viver. (SARAMAGO, 2010, p. 25)

Enquanto espera a volta do seu esposo, que foi devolver uma carroça e um burro que tomara de empréstimo ao sogro para fazer uma mudança, Sara teme que ele possa ter se desviado do caminho para beber e deseja, em seu íntimo, que Domingos possa mudar de vida.

A narrativa lança mão do discurso indireto-livre e evidencia essa espécie de oração da personagem Sara, a qual, de acordo com as suas crenças católicas, como podemos perceber em “queira Deus não se embbede” e em “Deus querendo”, acredita que o consorte possa se regenerar e se transformar em um chefe de família respeitável.

O signo “Deus”, aqui, tal como conseguimos ver, semantiza-se numa perspectiva icônica semelhante às convicções religiosas, que, no todo do romance, está profundamente associada às personagens que representam a classe baixa – talvez, por esse motivo, já se manifeste, nas páginas introdutórias do romance, na matriarca das quatro gerações que sustentarão a trama enredística.

Bem distante de um panorama narrativo monológico, a voz locutora, como podemos perceber em qualquer das obras de José Saramago, faz questão de publicar, agressiva ou ironicamente, o seu ceticismo descrente em diversos momentos do livro. Como notamos neste comentário, que se pospõem à narração das humilhações sofridas pelo filho de Domingos Mau-Tempo, ao mendigar comida após o suicídio do pai: “E dizem que há Deus” (SARAMAGO, 2010, p. 44). O narrador alude ao fato que outros, como Sara da Conceição, “dizem” que Deus existe, mas o seu posicionamento, longe de aderir ao catolicismo dos demais, é bem contrário a essa lógica. Assim, ante as maldades e injustiças reproduzidas por sua elocução, a despeito das personagens criadas pela própria ficção, o narrador descrê na existência de uma divindade suprema, que possa se manter impassível ou omissa a sofrimentos como os do pequeno João Mau-Tempo.

Significação bem distinta das anteriores, assume o mesmo signo quando pronunciado pelo padre Agamedes ou por um dos patrões, tal qual se vê nesta passagem:

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles [os trabalhadores] (...) aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso, o padre Agamedes que explique isto

melhor, e que (...) se não for eu a dar-lhes trabalho, quem é que dará, eu e eles, eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bem para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor (...) (SARAMAGO, 2010, p. 72).

A personagem Sigisberto simboliza, metonimicamente, a classe burguesa¹⁸⁶, assim como o padre Agamedes nos parece representar, como ícone crítico, a instituição Católica, sempre próxima aos interesses dos poderosos, como os patrões ou o governo.

Na celebração do seu aniversário, junto com outros de sua classe, Sigisberto consagra a “ignorância” dos trabalhadores como o grande instrumento de manipulação ideológica do proletariado alienado e revela qual é o intuito de seu uso: manter o *statu quo* das classes, caracterizado pela dominação dos ricos e a estagnação passiva dos pobres, tal como está posto em “aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível”.

Ao repetir a frase “o padre Agamedes que explique isto melhor”, o patrão aniversariante mostra como o discurso religioso elaborado pelo clérigo serve aos interesses da classe dominante, já que será direcionado para que os operários não adiram a projetos revolucionários e fomentem as suas esperanças em uma recompensa espiritual que virá no paraíso celestial. É, nesse aspecto, que o signo “Deus” vem a ter mais um significado expressivo dentro do dialogismo sistêmico do texto: torna-se a instrumentação da alienação político-social dos trabalhadores a serviço das opressões da classe burguesa.

Nesse recorte, através dessas acepções variadas atingidas pelo signo “Deus” nos três estratos textuais citados, é-nos permitido verificar como o sistema modelizado pelo romance é enriquecido por ideologias díspares, estruturadas de maneira polifônica pelo entrelaçamento textual.

3.3 Entre a narrativa literária e a filosofia marxista

Nessa parte, assim como, de certa maneira, já tínhamos apontado na última análise da seção anterior, vamos mostrar outro aspecto conflitante da sistematização dialógica do romance: a contraposição entre a ficção poética e os códigos marxistas, a qual modeliza a narrativa acerca dos Mau-Tempos como uma projeção icônica da luta de classes.

¹⁸⁶ É interessante citarmos, aqui, como sugestões fônicas semantizam-se e assumem significados importantes nesse texto romanesco, todos os patrões têm a mesma terminação em seus nomes: Sigisberto, Norberto, Humberto, Adalberto, Alberto... Provavelmente, essa terminação atrelada à classe dominante foi herdada por esses personagens da já citada figura histórica Lamberto Horques.

Não nos esquecendo de ressaltar que esse já é um procedimento estilístico peculiar às produções narrativas de Saramago, propomo-nos a ver como o signo “chão”, já anunciado no título da obra, semantiza-se como a situação social dos trabalhadores, conotando, entretanto, valores expressivos diferentes, de acordo com os sujeitos enunciadorees.

Na visão dos patrões, na mesma comemoração de Sigisberto, vê-se a alusão simbólica do “chão” no termo equivalente “terra”:

(...) É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo, que de manhã some a remela da noite à remela das noites, que o sujo das mãos, da cara, dos sovacos, das virilhas, dos pés, do buraco do corpo, seja o halo glorioso do trabalho no latifúndio, é preciso que o homem esteja abaixo do animal, que esse, para se limpar, lambe-se, é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio, nem aos seus próximos. (SARAMAGO, 2010, p.73)

Se, ao classificar o proletário rural como “bicho da terra”, a sugestão textual já se refere à situação atroz vivida por esses operários do campo, mais se ressalta tal realidade no imperativo “seja bicho mesmo”.

Tal simbologia negativa assume uma feição ainda mais negativa com a descrição de toda a sujeira que deve envolver o trabalhador, para que, assim, ele possa se consolar com a grande “luz gloriosa” que lhe é oferecida pelo “latifúndio” com a sua labuta desumana, a qual, não satisfeita em oprimi-lo, rebaixando ao “rés do chão”, deve também coisificá-lo, colocando-o “abaixo do animal”.

Avaliemos, portanto, como o “chão” metaforiza, na visão dos donos dos meios de produção rural, a conjuntura excluída daquele que usa a força de trabalho como instrumento de sobrevivência e deve vislumbrar essa labuta, em sua realidade subterrânea, como única possibilidade de ascensão, seja à luz ou ao paraíso, irmanando-se com os bichos da terra e se vestindo com a sujeira dela.

Porém, a narrativa tem cunhos esquerdistas, como já discurremos, e é desse “chão”, como renunciou o título, que se levantará a revolução proletária, como pedirá uma voz humilhada e revoltada no meio do movimento: “não é pelas oito horas e pelos quarenta escudos do salário, é porque é preciso fazer alguma coisa para não nos perdermos, porque uma vida assim não é justa, (...) não somos homens se desta vez não nos levantarmos do chão (...)” (SARAMAGO, 2010, p. 336).

Vejamos que o pedido do revoltoso não é mais por melhores condições de trabalho, de acordo com o que está posto em “não é pelas oito horas e pelos quarenta escudos do salário”, o motivo real da luta contra os patrões é a recuperação subjetiva à

condição humana, negando a animalização asquerosa, e isso só ocorrerá ao se “levantar do chão”.

O dialogismo semiótico toma a forma de dialética marxista e, em resposta aos padrões reificadores que lhes lançaram na obscuridade animalizadora da miséria social, iconizada no “escuro da terra”, os operários camponeses vão reascender à circunstância outrora perdida, para, em cima do chão, mudarem a realidade dos trabalhadores rurais do Alentejo em uma luta de classes.

Essas exposições, colocadas neste último segmento analítico do trabalho, dão-nos mais uma oportunidade crítica de reparar o comportamento dialógico do código romanesco estruturado em *Levantado do chão*, dessa vez, ornando a literariedade da obra com ícones fundamentais da expressão filosófica do Marxismo.

4. Considerações finais

Abraçando o projeto estético-ideológico de sua geração, José Saramago conseguiu atrelar, nas produções que marcaram as três últimas décadas de seu itinerário literário, uma nova roupagem estrutural e uma multiplicidade temática às suas ficções como nenhum outro expoente da literatura portuguesa pós-salazarismo foi capaz de realizar.

Em *Levantado do chão*, a nosso ver, é a maior expressão de excelência desse escritor luso a sua capacidade de criar uma modelização sistêmica capaz de estruturar, dialogicamente, acontecimentos da história portuguesa, convicções religiosas diversas e ideais político-filosóficos revolucionários em uma trama literária, enriquecendo a sua textura enredística com essa mesma multiplicidade.

Os suportes especulativos, resgatados dos espaços ideativos da Semiótica da Cultura e da teoria literária por este estudo, direcionaram a nossa atenção e a nossa metodologia críticas para as peculiaridades sistêmicas da estruturalidade e da tessitura estilística de Saramago nesse romance inaugural da fase madura de suas produções, no entanto, podem servir a um julgamento analítico que deite sua atenção crítica a qualquer um dos grandes livros desse autor ímpar da literatura portuguesa, que conseguiu transformar a multiplicidade dialógica dos códigos culturais em uma das marcas mais particulares de sua poética ficcional.

5. Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- LOTMAN, I. **Teoria**: a estrutura do texto artístico. Lisboa: Estampa, 1978.
- MACHADO, I. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. **Semiótica da cultura e Semiosfera**: São Paulo: Fapesp, 2007.
- SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- SECCO, L. **A Revolução dos Cravos**. São Paulo: Alameda, 2004.
- TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. São Paulo: UNESP, 2001.

DO TEATRO À MINISSÉRIE: UMA LEITURA SEMIÓTICA DA ADAPTAÇÃO PARA TELEVISÃO DA PEÇA *O AUTO DA COMPADECIDA*

André Guedes Trindade¹⁸⁷ - UFPB

1. Considerações iniciais

A obra de Ariano Suassuna é uma das mais consagradas pelo âmbito literário e pelo *mainstream* da televisão brasileira. É notório que o autor, em suas obras, analisa o mundo diante de uma dicotomia: o Brasil real e o oficial. O primeiro, representado pelos pobres, excluídos, analfabetos, sertanejos; o segundo, pela elite que governa o país. Assim, diante da ótica do autor, a diferença entre os dois brasis não está apenas na perspectiva geográfica, mas sim, na inclusão social que cada um representa.

Diante de tal dicotomia, é perspicaz observarmos que, embora o autor descenda de um Brasil oficial, sua obra mantém um foco voltado para o Brasil real. Ariano, em sua obra, é um defensor da cultura popular e busca as raízes da sua dramaturgia nas festas populares e na literatura oral nordestina, caracterizada pela literatura de cordel, pelo teatro de mamulengos, pela presença de religiosidade etc..

No teatro de Ariano Suassuna, o seu texto tem como preocupação o estado de *mimese*, de criação e recepção. É notória a intencionalidade do autor em transfigurar a construção do cotidiano e do imaginário popular nordestino para o texto literário. Mas a grande questão observada por ele, em seu teatro, era pensar como seria possível essa recepção, da transposição do texto popular ao erudito, da leitura do erudito ao popular.

O texto base desse diálogo de obras a serem estudadas propõe-se, dentro da tradição da cultura de língua portuguesa, como um Auto. Essa postura conduz a que a primeira intenção do texto está em moldá-lo dentro de um enquadramento do teatro medieval português, ou mais precisamente, dentro das perspectivas do teatro de Gil Vicente, que rompeu, de certa forma, com o ideal do teatro medieval um século mais tarde, isso no século XVI, portanto, em época da estética humanista.

¹⁸⁷ Doutorando em Linguagens e Cultura (estudos semióticos aplicados ao Teatro) pelo programa de Pós-graduação em Letras – UFPB, sob a orientação da professora Dra. Elinês de A.V. e Oliveira. O presente artigo é uma exposição prévia acerca da pesquisa de doutoramento que pretendemos fazer ao longo dos próximos anos, com previsão de defesa em 2016.

Não só no *Auto da Compadecida*, mas também nos outros textos do autor presentes no *corpus* desta futura pesquisa, também refletem um resultado de pesquisas sobre a tradição oral dos romanceiros e narrativas nordestinas, fixados ou não, em termos de literatura de cordel. Ariano Suassuna propõe, portanto, um enfoque regionalista ou, pelo menos, organiza um acervo regional com vista a uma comunicação estética mais trabalhada.

A síntese de um modelo medieval com um modelo regional fornece às peças características que possuem semelhanças estéticas ao Modernismo, deflagrado a partir de 1922 na Semana de Arte Moderna em São Paulo, que se define pelo esforço em resgatar aspectos nacionais na Literatura. Além disso, Ariano Suassuna foi criador do Movimento Armorial, que foi uma iniciativa artística cujo objetivo seria criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Tal movimento procura orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras expressões. É por si só, uma mescla de fontes interculturais, e, devido à imanente natureza intersemiótica das obras de Ariano, os meios de massa passaram a ter seus dispositivos tecnológicos crescentemente incorporados nas próprias produções.

Com o advento da televisão, a veiculação da leitura passa a ser concretizada pela imagem, sejam em obras, jornais ou revistas. O movimento, as cores, objetos animados e inanimados, os sons que eram criados pelo imaginário, a partir de então, aparecem no universo televisivo. Nas palavras de Moraes, em sua dissertação de mestrado acerca da receptividade da adaptação entre a peça e a minissérie aqui abordadas, ela reflete que, na montagem televisiva de Guel Arraes, há forte influência do fenômeno que os autores descrevem por *teleteatro*¹⁸⁸, em que são resenhadas algumas manifestações da arte culta como, por exemplo, as comédias satíricas adaptadas para a TV e para a leitura da massa (2006, p. 108).

Guel Arraes, na minissérie *O Auto da Compadecida* (1999), também trata as diferenças sociais presentes na obra de Ariano; selecionamo-la pelo fato de os produtos televisivos serem veiculados por etapas, em função da lógica de funcionamento do próprio canal de veiculação que implica em uma estratégia de expansão narrativa na adaptação. Ou seja, esse formato permite a organização da trama em uma maior unidade e coerência interna.

¹⁸⁸ A princípio, o teleteatro foi incorporado à TV pelos colombianos pós-1955, seguida dos musicais e shows.

Portanto, para que seja possível uma análise intersemiótica (entre sistemas de signos do teatro e da televisão), utilizaremos os preceitos de Iuri Lotman, Irene Machado, Lucia Santaella, entre outros, que fomentam, *a priori*, os fundamentos teóricos que esse projeto visa analisar acerca da Semiótica da Cultura. Assim, este trabalho consistirá basicamente na abordagem da minissérie e seus aspectos imagéticos, quanto na leitura mais detida da obra de Ariano Suassuna que mantém relação com a adaptação de Guel Arraes. Servindo-se, para tanto, de um método essencialmente estilístico de análise textual, sem deixar de lado, claro, as contribuições de outras correntes, a exemplo da semiótica e da adaptação, as quais podem ajudar a entender os diálogos estabelecidos com mais eficiência, pois pretendemos analisar sistematicamente o encontro de dois sistemas modelizantes distintos presentes nas obras. Tentaremos verificar como alguns aspectos – temas, imagens, linguagem, sons etc., contribuem para a construção dos sentidos da obra como um todo.

2. Referencial teórico: a semiótica da cultura aplicada ao teatro e à televisão

Partiremos da premissa de Lotman, quando afirma que a arte é um sistema semiótico complexo e o fazer artístico é a construção de textos imbricados, possuidores de estrutura, expressão e limites próprios. E, como a modelização é o aspecto central dessa abordagem, tentaremos aplicar, neste trabalho, a relação entre a comunicação e a cultura para tentar compreender os mecanismos geradores de sentido na segunda, utilizando a modelização para tentar compreender esse processo, já que se trata de um mecanismo pelo qual o texto reproduz, através de processos semióticos vários, um determinado modelo da significação desse próprio texto, ou seja, trata-se de explicar o modo como se estabelecem as relações semânticas (1973, p.69).

Logo, pensar em cultura é, muitas vezes, voltarmos os olhos para dentro de nós mesmos, como, analogicamente, um processo de autorreflexão sobre o que você emite para o mundo. Essa comparação inicial coaduna com a ideia de cultura à luz da Semiótica da Cultura. Uma vez que, para essa Escola Semiótica, cultura é um conjunto de informações não hereditárias que são armazenadas e transmitidas por determinado grupo (MACHADO, 2003, p.24).

Pode-se afirmar que a base deste estudo buscou inspiração nessas investigações semióticas, que entendem a cultura como um processamento e inter-relacionamento de informações. Logo, de acordo com essa concepção, um sistema de linguagem nunca está isolado, precisa sempre estar em correlação com outro para, assim, gerar cultura.

Diante dessa perspectiva, é válido pensarmos o teatro e sua complexa interação com outros sistemas semióticos a partir da iconicidade do seu sistema verbal. Consideremos a premissa postulada por Roman Ingarden *apud* Guinsburg, de que o teatro não é apenas o palco, mas, também, a sala e o público que a preenche. Logo, a representação teatral impõe-se sobre a realidade, suscitando as mudanças que determinam os diferentes momentos da história do homem. Tal representação constituirá uma nítida superestrutura intencional, que resultará da combinação de vários fatores, tais como: quadros visuais¹⁸⁹ fornecidos e realizados pelos atores juntamente com os signos, pessoas e suas ações; que sempre serão oriundas de um texto dramático principal, donde poderemos abstrair a essencialidade do teatro (2006 p.152).

Devemos, também, partir da ideia de que a produção teatral difere-se de outras produções artísticas e de outras formas de comunicação, pela considerada quantidade de signos veiculados. Dentro da encenação de uma peça, tem-se a veiculação de diversos *sistemas modelizantes de segundo grau*, tais como o próprio texto escrito, a poesia, a música, a dança, o cenário, o vestuário, as artes plásticas, entre outros. Assim, tais sistemas de linguagem terão uma abordagem diferente daquela que teriam em regra geral noutros enfoques, pois aqui eles poderão ser expressos com maior riqueza, variedade e densidade. Em suma, queremos preconizar que tais elementos, quando no teatro, recebem no palco novas significações, pois a polissemia dessa arte faz com que uma mesma cena possa ser compreendida diferentemente por diferentes espectadores e que, até mesmo, atores diferentes deem signos diferentes a seus papéis. Para os fins desta pesquisa, o teatro será abordado como um sistema cultural, criando significado dentro do processo de comunicação, cuja função é interagir, diante dos emissores e receptores, significante com significado.

Partimos da ideia de que a linguagem teatral é vista como parte integrante da ficção televisiva, tendo servido de base para alguns artifícios da linguagem dessa última. Ela se sustenta numa permanente tensão entre representação mimética e criação ficcional diegética; isso porque, devido a seu caráter narrativo-representativo, uma telenovela, por exemplo, ao mesmo tempo em que mostra, também narra. Já em relação ao teatro, pode-se dizer que as obras da televisão se assemelham a ele porque possui personagens encarnados por atores que atuam, mesmo que por intermédio da tela, diante de uma plateia estática. Coloca-se para nós um novo ponto de vista que merece ser

¹⁸⁹ Quando uma peça é realmente encenada, os objetos, as personagens e suas ações constituem quadros visuais. (INGARDEN: 2006, p.152)

pensado e investigado: quais as relações intersemióticas do teatro popular de Ariano Suassuna na produção da minissérie de Guel Arraes, especificamente nas obras supracitadas?

Em meio a tais observações, surgiu o interesse de investigarmos como a Semiótica da Cultura russa e os estudos semióticos direcionados ao teatro e à linguagem da televisão, poderão fundamentar as interações entre algumas obras de Ariano Suassuna, que estão envolvidas no processo de composição da adaptação da minissérie *O Auto da Compadecida* (1999) de Guel Arraes. Para tanto, dentre as vinte e cinco obras literárias de Ariano Suassuna, escolhemos cinco peças, na pesquisa de doutoramento, que ressaltam bem o entrelaçamento da linguagem teatral com a adaptação citada, seja pela influência na composição diegética da narrativa televisiva, seja pelas codificações teatrais em sua estrutura:

O Auto da Compadecida (1955): peça teatral em forma de auto, em três atos escrita em 1955. A obra insere elementos da tradição da literatura de cordel, apresenta traços do barroco católico brasileiro e mistura cultura popular e tradição religiosa de forma humorística.

Torturas de um coração (1951): Originalmente escrita para ser encenada por mamulengos, a peça aborda uma síntese bem-humorada de alguns códigos da nossa sociedade: a vaidade social, o medo da solidão, a ganância, o preconceito, a covardia que se reveste de falsa valentia, a esperteza vencendo a força, o homem e suas paixões.

A Farsa da Boa Preguiça (1960): Peça em forma de Farsa, resgatando mais uma vez a influência medieval de Ariano. A obra é permeada de valores e personagens da cultura popular, tornando-se uma referência exemplar do folclore nordestino, com seus tipos sempre um tanto exagerados e altamente representativos.

O santo e a Porca (1957): Peça teatral, do gênero comédia, abordando o tema da avareza. O texto, segundo o próprio Suassuna, é "uma imitação nordestina" da peça *Aulularia*, também conhecida como a Comédia da Panela, do escritor romano Plauto.

A Pena e a Lei (1959): Peça escrita em três atos que Ariano Suassuna juntou em uma só. Com base novamente no teatro de mamulengos, nas histórias populares de cantadores nordestinos e nos bonecos brincantes, mesclam-se, no texto, auto, sátiras de costumes e farsa. É uma peça de várias vertentes temáticas que se fundem em múltiplas linguagens. Dialoga com a cultura popular, com as bases eruditas.

Este recorte irá permitir o processamento de informações que poderá revelar-nos articulações semióticas entre os sistemas de códigos envolvidos (teatro e cinema). Faremos, portanto, neste trabalho uma aplicação inicial entre os aspectos semióticos do texto dramático da obra *O Auto da Compadecida* e a adaptação para minissérie, uma vez que é notório que os *sistemas modelizantes* teatrais estruturam a linguagem televisiva e o significado da montagem televisiva.

3. Do teatro à televisão

Consideremos a premissa postulada por Roman Ingarden *apud* Guinsburg, de que o teatro não é apenas o palco, mas também a sala e o público que a preenche. Logo, a representação teatral impõe-se sobre a realidade, suscitando as mudanças que determinam os diferentes momentos da história do homem. Tal representação constituirá uma nítida superestrutura intencional, que resultará da combinação de vários fatores, tais como: quadros visuais¹⁹⁰ fornecidos e realizados pelos atores juntamente com os signos, pessoas e suas ações, que sempre serão oriundas de um texto principal, donde poderemos abstrair a essencialidade do teatro. (2006 p.152)

Devemos, também, partir da ideia de que a produção teatral difere-se das outras produções artísticas e de outras formas de comunicação, pela quantidade considerada de signos veiculados. Dentro da encenação de uma peça, tem-se a veiculação de diversos *sistemas modelizantes de segundo grau*, tais como o próprio texto escrito, a poesia, a música, a dança, o cenário, o vestuário, as artes plásticas, entre outros. Assim, tais sistemas de linguagem terão uma abordagem diferente daquela que teriam em regra geral noutros enfoques, pois aqui eles poderão ser expressos com maior riqueza, variedade e densidade.

Em suma, queremos preconizar que tais elementos, quando no teatro, recebem, no palco, novas significações, pois a polissemia dessa arte faz com que uma mesma cena possa ser compreendida diferentemente por diversos espectadores e que, até mesmo, permite que os atores, através de seu desempenho cênico, gerem significações distintas a cada apresentação. Para os fins desta pesquisa, o teatro será abordado como um sistema cultural, gerador de significados dentro do processo de comunicação e cuja função é a de interagir diante dos receptores, colocando em relação semiótica o significante e o significado. O espaço teatral é, por excelência, um lugar em que o

¹⁹⁰ Quando uma peça é realmente encenada, os objetos, as personagens e suas ações constituem quadros visuais (INGARDEN, 2006, p.152).

público lida com a realização de diversas situações, assim, pode-se afirmar que tal espaço é repleto de signos que se proliferam e interagem entre si. Dessa forma, pode-se analisá-lo como um sistema verbal que dialoga com outros sistemas verbais - o próprio texto dramático, a voz, a entonação, a pronúncia etc., e também com os sistemas não verbais como a música, dança, vestimenta, gestos, cenário, cinema, formando, portanto, uma identidade cultural, como pontua Irene Machado:

O simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção à outra, vale dizer, experimentar outra [...] a identidade de uma cultura se constitui a partir do olhar do outro, daquilo que Bakhtin chama extraposição (2003, p.28).

Logo, em se tratando de teatro, para Zich (*apud* BOGATYREV, 2006, p.74), todos os elementos que são signos no teatro possuem dois objetivos: o de caracterizar as personagens e o lugar da ação; e outro funcional, com intuito de participar da ação dramática. Ou seja: o teatro utilizará os signos dramáticos, sistemas modelizantes de segundo grau, de acordo com a necessidade de uma determinada situação dramática. Diferentemente da vida real, um signo no teatro é apenas representação mimética de uma coisa, mas não o signo em si.

Ainda, percebemos que o teatro é uma forma de comunicação interacional, uma vez que a ação dramática leva o receptor a ter reações de captação que exigem um estreitamento com o fato citado, envolvendo o público num processo de construção mental da cena, ligando-o ainda mais à recepção do texto através de seus signos.

Com a evolução dos meios midiáticos concretizadas pelo advento da imagem, há um considerável acréscimo nas leituras da arte, que passa a incorporar movimentos, sons, cores, animações, que eram, muitas vezes, criados no ideal imaginário do público, mas que, agora, são associados a performance nas obras televisivas. Segundo Moraes (2006), a TV faz parte da dinâmica da modernidade e mostra ao receptor diferentes recursos que visam tornar a mensagem cada vez mais clara, evitando interpretações aleatórias. Ou seja, eliminam-se, assim, as leituras individuais em prol de uma leitura massiva, já que a televisão, por sua linguagem rápida, não costuma deixar espaço para reflexões, até mesmo, por possuírem exigências mercadológicas de consumo na sua tessitura. (2006, p. 108).

Ademais, transmitir arte no formato televisivo exige um estudo receptivo junto ao emissor. Assim, percebe-se claramente a influência do fenômeno, conhecido como teleteatro, na montagem de Guel Arraes. Esse gênero se tornou um paradigma de produção ficcional que se fazia nos Estados Unidos, de onde se importaram os

primeiros equipamentos para a instalação da televisão brasileira e, por extensão, as ideias para se estabelecerem os formatos de programas. O conceito de teleteatro surge, portanto, para designar não um teatro filmado, mas aquilo que a televisão e o teatro possuem em comum, que é a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo.

Além disso, como foi explicitado na contracapa do DVD pelo próprio Arraes, quando o *Auto da Compadecida* passa a ser adaptado para televisão, Ariano Suassuna fez questão de que elementos do *merchandising* não participassem da conjuntura da trama. Por esse posicionamento individual, Suassuna teme uma possível deterioração das raízes de seus personagens, uma vez que poderiam ser influenciados pelas manipulações do mercado televisivo. Logo, percebemos que o formato de minissérie configurou uma organização com maior unidade e coerência interna, deixando o fluir da trama mais livre de outras possíveis manipulações.

3.1 O teleteatro na minissérie o Auto da Compadecida

Na versão de Guel Arraes, o protagonista da ação da trama também é João Grilo, oriundo de Taperoá, interior da Paraíba, e qualificado como esperto e preguiçoso. E tem como fiel amigo outro sertanejo de nome Chicó. À mesma maneira da peça esses personagens têm influência picaresca de histórias que revelam o humor através da exposição de uma sociedade decadente.

Algumas outras mudanças na minissérie são notórias, como: a inclusão de Vicentão, Cabo Setenta e Rosinha¹⁹¹. Essa última personagem é de extrema importância para a ótica que este trabalho envereda, pois o autor insere, assim, um núcleo romântico, indispensável no âmbito televisivo por uma questão de identificação com o público de massa. Estruturando, assim, o sistema modelizante de secundário da televisão com uma linguagem própria.

Outro momento crucial para iniciarmos esse diálogo do sistema do Teatro fundido ao televisivo, é o início da minissérie. O tema da Paixão de Cristo utilizado no início da montagem, anuncia, fazendo uso de uma espécie de metalinguagem, a fundamentação religiosa do Auto (sistema modelizante do Teatro), criando, dessa maneira, uma interação entre emissor e interlocutor, própria da ação teatral dos menestrelis, que na peça de Ariano incube-se ao personagem do Palhaço. Ainda no

¹⁹¹ Rosinha, provavelmente, trata-se da adaptação da personagem Margarida da obra *O Santo e a Porca* (1957)

início, João Grilo e Chicó também se encarregam dessa ação de anunciar o que está por vir e ainda percorrem o cenário físico para mostrar a condição social dos personagens. A exclusão do Arlequim se fundamenta, a nosso ver, devido, na televisão, as cenas ganharem maior movimento e a relação com o público se dinamiza no enquadramento televisivo. Porém, acreditamos que a mostra do cenário, como também a apresentação da trama, são enfatizados no roteiro por Arraes para atribuir codificação semiótica a ele, já que o espaço cênico é um signo teatral, ao imediatismo geralmente fornecido ao emissor pela ficção televisiva.

Por fim, há de se observar, na estética da minissérie, a presença dos elementos medievais como o da carnavalização, ironia e paródia, que também podem ser considerados sistemas modelizantes teatrais dialogados ao sistema televisivo na obra de Arraes, pois, principalmente, no Julgamento Final, cuja fundamentação recorre também a forte presença da ideologia católica, os personagens Diabo, Manoel e A Compadecida são representantes do julgamento muito próxima a utilizada nos dramas medievais. Há na minissérie uma moral regida pelo sobrenatural e que encaminha as escolhas dos humanos na terra própria da linguagem teatral de Ariano Suassuna.

4. Considerações finais

Ao término desta análise, foi possível perceber que a produção de Guel Arraes para televisão deve ser considerada, em sua maioria, obra de inspiração teatral, visto que a sua forma de lidar com a linguagem se encontra muito consciente e voltada para a produção deste código, a partir da aplicação de expressões que ganham novas conotações.

O Auto da Compadecida, a nosso ver, é a maior expressão de excelência desse autor, pois mostra a sua capacidade de criar uma modelização sistêmica capaz de estruturar, dialogicamente, a produção televisiva com a linguagem teatral, enriquecendo a sua contextura enredística com essa mesma multiplicidade.

Os suportes teóricos da Semiótica da Cultura e da teoria literária levantados por este estudo, direcionaram a nossa atenção e a nossa metodologia crítica para as peculiaridades sistêmicas da estruturalidade e da tessitura estilística do teleteatro de Guel Arraes. Podemos perceber, através dessa leitura, que a construção do enredo da obra está inteiramente ligado às próprias percepções da cultura brasileira daquele contexto da década de 70, principalmente em se tratando de texto poético, dramático e

música popular. Logo, não podemos dizer que extraímos todas as leituras possíveis que a obra pode oferecer, enveredamos por um atalho, em meio a caminhos diversos.

5. Referências bibliográficas

ARRAES, Miguel. **O Auto da Compadecida: da obra de Ariano Suassuna**. Minissérie. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Obra de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

EIKHENBAUM, Bóris apud MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.29.

GUINSBURG, J. (ORG.). **Semiologia do teatro** -- São Paulo: Perspectiva, 2006.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. “La semiótica de La cultura y o concepto de texto”. In: NAVARRO, Desidério (org.) **La semiosfera**. Semiótica de La cultura y Del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. **Sobre o Problema da Tipologia da Cultura**. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). **Semiótica russa**. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p. 31-41.

MORAES, Patricia Irina Loose de. **O Auto da Compadecida: do Teatro à Minissérie**, 2006. Disponível em:

<<http://www.unimar.com.br/pos/trabalhos/arquivos/45805b932b6ae9177c0717f4b1aa1723.pdf>> Acesso em: 26 out. 2013.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

A CULTURA SURDA NA ARTE

Marcley da Luz Marques (UESSBA)
marcleymarques@gmail.com

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo abordar a cultura surda e sua significação para a comunidade surda, visto que a arte surda tem um papel inquestionável para o desenvolvimento desta comunidade, então é necessário compreender a importância das experiências visuais e da língua de sinais para o surdo, e assim tenhamos uma convivência entre surdos e ouvintes sem barreiras.

O rompimento com práticas de caráter oralista marca um passo para inclusão dos surdos em todos os segmentos sociais, é preciso inovar, vencer os desafios, sabemos que o multiculturalismo é uma realidade e que as tradições culturais articulam estratégias para se manter viva, a partir desta ideia, a comunidade surda através da sua cultura busca o desenvolvimento, o reconhecimento e a divulgação na comunidade ouvinte, e assim não seja discriminada como inferior.

É importante entender que cada indivíduo é singular, logo, a sua forma de ser e ver o mundo é peculiar e refletem escolhas tomadas, que estão atreladas a sua história social, desta forma a arte surda retrata a memória das vivências da pessoa surda e que passa de geração em geração. A identidade do sujeito é caracterizada pela história e a relação social que foi imposta, por isso que encontramos cinco tipos de identidades surdas, as quais serão detalhadas.

2. Breves considerações

Sabemos que cultura é conceito de valores e normas para viver em sociedade criado por um grupo social, ou seja, características próprias que lhe representa, quando falamos em cultura surda, é necessário reconhecer que o surdo se identifica a partir da experiência visual, devido à falta da audição ele desenvolve o sentido visual, e a língua de sinais é o mecanismo de percepção, expressão e interação com o mundo.

A cultura é um campo de produção de significados no qual diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciais de poder, lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla [...]. a cultura é um campo onde se define não apenas a forma que o mundo deve ter, mas também a forma como

as pessoas e os grupos devem ser. A cultura é um jogo de poder. (SILVA, 2001, p.133-134)

A cultura surda não é fechada, uma vez que cada grupo articula estratégias que representa sua comunidade, os surdos brasileiros fazem parte da comunidade surda brasileira, diferente da comunidade de surdos portugueses.

A identidade e a cultura das pessoas surdas são complexas, já eu seus membros frequentemente vivem num ambiente bilíngue e multicultural. Por um lado, as pessoas surdas fazem parte de um grupo visual, de uma comunidade surda que pode se estender além da esfera nacional, no nível mundial. É uma comunidade que atravessa fronteiras. Por outro lado, eles fazem parte de uma sociedade nacional, com uma língua de sinais própria e com culturas partilhadas com pessoas ouvintes de seu país. (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p.111)

A partir do reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras), oficializada através da Lei 10.436, de 24 de abril de 2002, e regulamentada pelo Decreto 5.626, de 22 de dezembro de 2005, fica evidente a importância crucial para comunidade surda, minoria linguística, afirmar suas tradições culturais, refazer e produzir histórias, que antes eram reprimidas, devido à decisão imposta no Congresso de Milão em 1880 que estabeleceu para a educação do surdo o método do oralismo, mas na década de 1960 o linguista americano, William Stokoe apresenta a língua de sinais como uma língua de estrutura própria que apresenta as características de uma língua oral, como: morfologia, fonética, fonologia, sintaxe, semântica, pragmática, enfim expressa o concreto e o abstrato, porém, o reconhecimento vem depois, já em nosso século, sendo assim a LIBRAS é o elemento marcador da identidade dos surdos brasileiros, esta língua é visual-espacial, mas vale lembrar que a Libras possui marcas peculiares de um grupo, ou seja, tem variação linguística, pois se adequa aos aspectos históricos, sociais, regionais e culturais das diversas comunidades surdas brasileiras.

Vale ressaltar que há diferença entre povo surdo e comunidade surda, esta os surdos moram no mesmo local e há ouvintes que interagem que participam, pois compartilham das mesmas expectativas e objetivos, já povo surdo é todos os que estão espalhados pelo mundo, não quer dizer que falam língua de sinais, mas os surdos têm experiência visual, todavia surdos que compartilham do mesmo espaço social formam a comunidade surda, têm os mesmos anseios e ideologia de vida.

Nos dias atuais, o pluriculturalismo está em evidência, desta forma a comunidade surda precisa disseminar o costume, hábitos que representam os valores do grupo, então busca estratégias de sobrevivência através de traduções culturais, por isso que os artefatos culturais (objetos, tradições, valores, normas, produtos confeccionados)

da comunidade surda são importantes para difusão de sua cultura. Segundo STROBEL (2008), divide-se em oito artefatos culturais: experiência visual, linguístico, familiar, literatura surda, vida social e esportiva, artes visuais, política e materiais, portanto o sujeito produz seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o que lhe cerca.

A língua de sinais inserida na comunidade ouvinte promove acessibilidade ao surdo, visto que os surdos buscam soluções para lacunas de questões que são relevantes, seja em suas residências e no meio social como um todo, então, compartilhar informações se destaca como uma característica da cultura surda.

“Para os surdos que vivem em um mundo ocupado basicamente por pessoas que ouvem, soluções são necessárias para viver de forma eficiente neste mundo”. (KARNOPP; KLEIN; LUNARDI-LAZZARIN, 2011, p.139)

Ao configurar surdez como deficiência ou como diferença, iremos identificar vários conceitos sobre identidade surda, ou seja, encontramos controvérsias entre os próprios surdos, os que falam e os que não falam a língua de sinais.

A identidade surda está centralizada na apropriação da língua de sinais, então a busca pela identidade surda proporciona ao grupo uma valorização enquanto pessoas que lutam pelos seus ideais.

Segundo SILVA (2009) aponta que os estudiosos PERLIN, SKLIAR e LUNARDI conceituam as identidades a partir da heterogeneidade; desta forma classificam cinco tipos de identidades surdas: a primeira é classificada por Identidade surda, esta pertence às pessoas que nascem surdas ou as que aceitam como são e que interagem através da língua de sinais; a segunda é Identidade surda híbrida, está relacionada à pessoa que nasce ouvinte, depois fica surda e aprende a língua de sinais, portanto faz parte de duas culturas; a terceira é a Identidade surda de transição, é quando o surdo nasce em uma família de ouvintes e tem o contato tardio com a comunidade surda; a quarta é a Identidade surda incompleta, pois o surdo não convive com outros pares e tem preferência de ser chamado deficiente auditivo e a quinta é a Identidade surda flutuante, é caracterizada por uma dificuldade de comunicação seja pela língua oral ou visual, o surdo não se aceita e não pertence à comunidade ouvinte nem tão pouco a comunidade surda.

Através dessa classificação percebemos que a diversidade está relacionada aos discursos construídos quanto à natureza das relações sociais:

O sujeito se constrói por meio da relação, no tempo e no espaço, com diferentes outros, emergindo e sendo revelado nas práticas discursivas. Reconstituindo o discurso [...] a identidade não é construída exclusivamente por uma língua, mas também pela língua que constrói nossa subjetividade. Não é a pessoa que escolhe sua identidade, ela é determinada pelas práticas

discursivas, impregnadas por relações de poder simbólicas. (SILVA, 2009, p.27)

O mecanismo de comunicação da pessoa surda é o canal visual-espacial, então através da experiência constrói materiais visuais que expressam as peculiaridades do ser surdo, encontraremos em pinturas, fotografias, filmes, desenhos, esculturas, teatro, literatura, dança, música e etc., uma arte voltada para anseios de valorização da cultura surda e compreensão artística.

“A ‘fala’, para o surdo, seria a língua de sinais, importante na interpretação de textos, na criação de expectativas e na (re) criação do discurso escrito”. (SANTANA, 2007, p.194)

A experiência visual proporciona ao sujeito surdo perceber o mundo de maneira diferente e assim reflete a sua subjetividade, emoções, histórias e cultura, portanto, sua arte explora sua criatividade a partir de um novo “olhar”.

FIGURA 1- Pintura da artista surda brasileira, Fernanda Machado



Fonte: www.culturasurda.net/artes-plasticas/page/10/

FIGURA 2-“Grito Surdo” (adaptação) do pintor Arnaud Balard, francês surdo



Fonte: www.culturasurda.net/artes-plasticas/page/6/

A linguagem teatral trabalha com a língua, movimento corporal e expressão facial de uma forma bem peculiar já que a dramatização requer esses elementos bem pontuais para um bom desempenho.

A partir da dramatização em língua de sinais, aprendemos novas formas de interpretar palavra/sinal em seu contexto, sendo assim, ampliamos o vocabulário através de atividades que estimulam a imaginação e a criatividade, seja qual for o tipo de teatro, vale lembrar que o teatro com fantoches e bonecos deve deixar livre uma das mãos para fazer a voz em língua de sinais, como também uma iluminação, adereços, máscaras e maquiagem que favorecem a comunicação visual.

O teatro estimula o conhecimento e apreciação de produções e concepções estéticas, além de oferecer uma compreensão das propriedades comunicativas que fazem parte desse meio artístico, por isso, são fundamentais as representações culturais do surdo.

Representação é o processo pelo qual membros de uma cultura usam a língua para produzirem significados. Esta definição já carrega a importante premissa de que as coisas- objetos, pessoas, eventos do mundo- não têm em si qualquer significado estabelecido, final o verdadeiro. Somos nós- na sociedade, nas culturas humanas- que fazemos as coisas significarem, que significamos. Os significados, consequentemente, mudam sempre de uma cultura ou época para outra. (HALL, 1997, p.61)

Tanto a dança quanto a música, o som é percebido por meio das vibrações, há uma adaptação de letras de músicas à língua de sinais para que os integrantes compreendam o sentido e assim façam a interpretação, é importante permitir a socialização do conhecimento exposto. O grupo de dança, Surdos Videira, da cidade de Fortaleza/ Ceará, destaca muito bem isso, pois o objetivo do trabalho é acreditar que o surdo é capaz de qualquer atividade, quando os outros sentidos são trabalhados. Na

música há exemplos de pessoas surdas, o Beethoven, grande músico, começou a perder a audição aos 26 anos, mas não impediu o seu trabalho de fazer música.

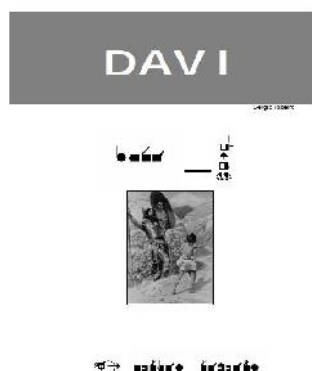
No cinema temos muitas obras e atores surdos, filmes que ganharam repercussão como O milagre de Anne Sullivan de 1962, Adorável professor de 1964, Filhos do silêncio em 1986, entre outros, abordam o mundo surdo, as dificuldades e o reconhecimento como pessoa que tem potencial assim como o ouvinte.

A literatura surda existe há muitos séculos, mas o seu estudo é recente, devido à proibição de usar a língua de sinais, então não puderam registrar, visto que o surdo foi submetido ao método oralista, mas a partir do reconhecimento da língua de sinais a cultura surda vem sendo pesquisada. A definição do conceito de literatura surda não é fácil, mas a caracterizamos quando está relacionada às representações produzidas por surdos, ou seja, histórias das comunidades surdas que interessam não só ao surdo, mas também ao ouvinte. Essa literatura desenvolve competências na interação social, estimula um posicionamento crítico e faz perceber o mundo de forma não ingênua.

Nas comunidades surdas produzem piadas, poesias, lendas, fábulas, contos e outros gêneros que expressam valores, heranças culturais e linguísticas dos surdos. Os materiais disponíveis são variados, sendo esses traduzidos, adaptados, e até mesmo criação de novas histórias.

Os livros da literatura escrita por ouvintes traduzidos para língua de sinais promovem acessibilidade das pessoas surdas na comunidade do ouvinte. Estão também disponíveis histórias traduzidas para escrita da língua de sinais (*Signwriting*¹⁹²), como a história de Davi, uma história bíblica.

FIGURA 3- Capa do livro de Davi



Fonte: www.4shared.com/davi-livro-em-signwriting

¹⁹² Sistema de escrita para escrever língua de sinais, inspirada no sistema para escrever os movimentos da dança criado em 1974 por Valerie Sutton.

Os livros digitais, ilustrados abaixo, são clássicos da literatura que usam a língua de sinais, e o objetivo da tradução cultural é ilustrar para os surdos as histórias da literatura convencional, através da LIBRAS, e colocar de forma clara a locação das personagens.

FIGURA 4- Capas de livros digitais com interpretação para Libras

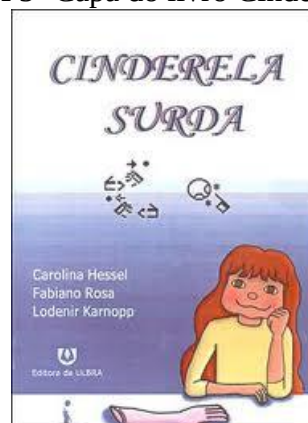


Fonte: www.editora-arara-azul.com.br

Quando a literatura passa pelo processo de adaptação foca os valores da cultura e da realidade surda, ou seja, substituição de elementos da comunidade ouvinte, como exemplo, a história Cinderela surda:

Na história original a Cinderela é ouvinte, pertencente a uma família ouvinte que faz uso da oralidade, sendo que na história aparecem acessórios utilizados por ouvintes, como por exemplo um sino. [...] a Cinderela passou a ser surda, usuária da língua de sinais, e o sino foi substituído por um relógio, pois é mais visual. Uma outra adaptação feita foi a substituição do sapato pela luva, a qual a Cinderela perdeu ao sair do baile. A luva foi escolhida por ser um simbolismo da língua de sinais. (KARNOPP; KLEIN; LUNARDI-LAZZARIN, 2011, p.95)

FIGURA 5- Capa do livro Cinderela surda



Fonte: <http://escritadesinais.wordpress.com>

As histórias que fazem parte da criação permeiam vários gêneros, como piadas, poesias, metáforas, contos, enfim, são produções que retratam as formas como o surdo vê o mundo. Quando o surdo produz uma poesia em língua de sinais valoriza a sua língua, mas também há textos que traduzem o “olhar” do outro sobre a sua cultura, como exemplo as opressões sofridas quando havia a imposição do oralismo, enfim falar através de sua arte outros surdos se identifica e sente orgulho da sua história, a sinalização é especial já que envolvem sentimentos, desejos, anseios de um público que espera reconhecimento:

[...] percebe-se que surdos contadores de histórias buscam o caminho da autorrepresentação na luta pelo estabelecimento do que reconhecem como suas identidades, através da legitimidade de sua língua, de suas formas de narrar as histórias, de suas formas de existência, de suas formas de ler, traduzir, conceber e julgar os produtos culturais que consomem e que produzem. (KARNOPP, 2010, p.172)

Segundo Sutton-Spence (2008) fala que uma poesia sinalizada pode ser nova, enquanto ideia, mas a preparação da poesia, ou seja, o que vai destacar como tema e o objetivo vêm da tradição de um costume das gerações da cultura surda.

Os saberes que criam e estabelecem sentidos para as relações e para os sujeitos produzem verdades sobre aqueles q que se referem. Tal contribuição de verdades não se dá, portanto, dentro de uma via de mão única, ou seja, todos aqueles envolvidos em uma relação e dentro de um campo de lutas articulam saberes específicos capazes de gerarem verdades sobre o que se debruçam. (KARNOPP; KLEIN; LUNARDI-LAZZARIN, 2011, p.255)

Portanto o poeta surdo usa algumas habilidades linguísticas e visuais para ilustrar uma poesia impar. A poesia Luz sem fim do poeta surdo, Nelson Pimenta, fala sobre a opressão de não falar em língua de sinais, da luta em busca do reconhecimento da língua do surdo, e a “luz” que acende para construir uma nova história.

FIGURA 6- Imagem do vídeo da poesia Luz sem fim



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=bGrHMDbqIs8>

A pessoa surda passa muitos momentos de sua vida atuando em um mundo que não lhe é favorável, já que a língua majoritária é oral, então viver entre dois mundos, surdo e ouvinte, requer da mesma superar as dificuldades comunicativas e sociais e construir espaços de disseminação da identidade surda de forma segura e propícia as crianças surdas para que percebam a necessidade de desenvolver a própria comunidade que lhe pertence.

Faz-se necessário a circulação desses materiais visto que proporciona e constitui comportamentos e posicionamentos dos surdos tanto na sua comunidade, quanto na comunidade ouvinte, portanto consolida a identidade surda e enriquece o acervo cultural da comunidade surda, e assim a comunidade majoritária passa a compreender que o surdo possui uma identidade diferente, mas de potencial.

3. Considerações finais

A língua e a comunidade são elementos inseparáveis, logo não há como separar a cultura do seu povo, portanto, precisamos valorizar a cultura surda como elemento essencial para o desenvolvimento da comunidade surda.

O desenvolvimento do surdo e sua língua se dão através da prática dialógica em língua de sinais e assim, é possível romper barreiras no contexto social.

A arte da comunidade surda e a sua língua possibilitam aos surdos construir competências sócio-culturais, e a partir do visual, desenvolve o conhecimento, percepção do mundo, logo, o reconhecimento da sua cultura dará acesso de participarem da comunidade majoritária, ouvinte, de forma mais justa e sem fronteira, portanto, precisamos reconhecer o outro como agente transformador, e assim, teremos uma melhor compreensão da subjetividade.

4. Referências

- HALL, S. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997.
- KARNOPP, Lodenir. *Literatura surda*. Curso de licenciatura e bacharelado em Letras/Libras na modalidade a distância. Universidade federal de Santa Catarina, 2010.
- KARNOPP, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise. *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações*. Canoas: ULBRA, 2011.
- QUADROS, Ronice Muller de; SUTTON-SPENCE, Raquel. *Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda*. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

SANTANA, Ana Paula. *Surdez e linguagem: aspectos e implicações neurolinguísticas*. São Paulo: Plexus, 2007.

SILVA, T. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2. ed. Belo Horizonte. Autêntica, 2001.

SILVA, Marília da Piedade Marinho. *Identidade e surdez: o trabalho de uma professora surda com alunos ouvintes*. São Paulo: Plexus, 2009.

SILVEIRA, Carolina Hessel; ROSA, Fabiano; KARNOPP, Lodenir. *Cinderela surda*. Canoas: ULBRA, 2003.

STROBEL, K. L. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: UFSC, 2008.

SUTTON-SPENCE, R. *Imagens da identidade e cultura surdas na poesia em língua de sinais*. In QUADROS, Ronice Muller. *Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais*. Petrópolis: Arara Azul. 2008.

CINDERELA SURDA. Disponível em: www.escritadesinais.wordpress.com Acesso em: 29 jul. 2014.

DAVI EM SIGNWRITING. Disponível em: www.4shared.com/davi-livro-em-signwriting Acesso em: 29 jul. 2014.

GRUPO DE SURDOS VIDEIRA. Disponível em: www.blogsentidos.blogspot.com/.../quem-disse-que-surdos-nao-podem-ser.html Acesso em: 29 jul. 2014.

LIVROS DIGITAIS. Disponível em: www.editora-arara-azul.com.br Acesso em: 10 nov. 2010.

PINTURAS. Disponível em: www.culturasurda.net/artes-plasticas Acesso: 29 jul. 2014.

POESIA LUZ SEM FIM.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bGrHMdBqIs8> Acesso em: 29 jul. 2014.

A “NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO” DE DRUMMOND COMO SIGNO INTERPRETANTE DO POEMA DE GONÇALVES DIAS

Lindjane dos Santos Pereira
Universidade Federal da Paraíba
lindjanepereira@hotmail.com

• Introdução

A Teoria Geral dos Signos, criada pelo norte-americano Charles Sanders Peirce no final do século XIX, vem sendo cada vez mais aplicada por ciências que buscam entender a multiplicidade de linguagens que compõe o mundo contemporâneo. Entre os seus principais atrativos, está o fato de fornecer um método de leitura tanto do verbal quanto do não verbal, além de estabelecer relações entre linguagens que antes não poderiam ser lidas por meio de uma base conceitual comum. Assim, segundo Pignatari (2004, p. 20), a semiótica “serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico e não-verbal”.

Para os estudos literários, a semiótica peirciana traz diversas contribuições, por exemplo, ao ressaltar que a palavra também tem dimensões não verbais, como a sua forma, sonoridade, ritmo e, notadamente, ao demonstrar que os efeitos estéticos produzidos pelos textos são na verdade implicações da ação do signo, como nos explica Ferraz Jr. (2012, p.13):

A semiótica pode inclusive ajudar-nos a explicar certas impressões “plásticas” ou “musicais” que experimentamos diante de um poema, de um texto dramático ou de uma narrativa de ficção, quando as cores, formas, sons e ações a que os textos se referem se atualizam de maneira muito nítida em nossos sentidos.

Em uma simplificação conceitual, podemos dizer que o signo é algo que está no lugar de outra coisa, em determinados aspectos, ou seja, ele tem como função representar o seu objeto (coisa representada). Nesse processo, o signo gera outro, denominado seu interpretante. Noth (2003, p.66) lembra que “Peirce (CP, 5.472) introduziu o termo *semiose* para caracterizar tal processo, referido como a ‘ação do signo’”.

Peirce classificou os signos em grupos de três, as chamadas tricotomias,

tomando como base os três elementos da semiose: o signo, o objeto e o interpretante. Dessas três classificações, interessa à literatura especialmente a segunda tricotomia que estuda o processo de representação propriamente dito, ao analisar como o signo representa o seu objeto. De acordo com a semiótica peirciana, a representação súnica pode acontecer por meio de ícones, índices e símbolos.

Um ícone representa o seu objeto por compartilhar com ele uma qualidade, por exemplo, ao se parecer com o objeto (imagem) ou por se organizar de forma semelhante a ele (diagrama). Já a metáfora estabelece um paralelismo entre as qualidades do objeto de um signo e outro objeto. Um índice, por sua vez, tem seu caráter representativo estabelecido por uma relação física existente entre ele e o seu objeto. Por fim, o símbolo representa o seu objeto por meio de uma convenção social.

O caminho para a análise semiótica dos textos literários tem sido o da aplicação da segunda tricotomia, tendo como objetivo o entendimento dos efeitos estéticos produzidos pelos modos de representação no texto literário. Assim, busca-se analisar a força expressiva dos ícones, índices e símbolos tendo, contudo, como pressuposto que as relações icônicas e indiciais são mediadas pelos símbolos, já que o que caracteriza a literatura é o trabalho criativo/estético com a palavra. Apesar dessa afirmação, deve-se ressaltar que o texto literário não tem necessariamente sua significação ligada à representação simbólica, podendo se relacionar à semelhança (qualidade) com objeto representando, o que nos remete ao ícone, ou por uma conexão com esse objeto, lembrando os índices.

Ferraz Jr. (2012, p. 33) destaca que na análise semiótica do texto literário não se pode dissociar completamente a representação icônica, indicial e simbólica, contudo, devemos analisar qual dos três signos é mais o significativo para o estudo. Dessa forma, “podemos, todavia, identificar contextos em que um desses modos de representar sobressai aos demais, tornando-se determinante para a compreensão dos efeitos expressivos que o texto busca ressaltar”.

Diante do colocado, o que se tem que analisar é a qual (ou quais) modo de representação a força expressiva do texto literário está relacionada, destacando-se o símbolo quando a representação acontecer principalmente por meio dos sentidos convencionais do texto, o índice quando a significação do texto estiver ligada à relação deste com elementos externos (o que lembra as referências) e os ícones quando o objeto for representado por suas qualidades imediatas (imagem), pelas relações existentes entre as suas partes e as do signo (diagrama) ou por meio de um paralelismo das suas

qualidades e as de outro objeto (metáfora).

A matéria-prima da literatura é composta predominantemente de símbolos, mas o artista os emprega de modo especial. Além da dimensão semântica, a palavra possui outros atributos semióticos: suas qualidades sonoras (a combinação de seus fonemas), sintáticas (a relação com outras palavras do enunciado) e até mesmo articulatórias (o modo como produzimos fisicamente essa sequência de sons); ou ainda no código escrito, suas qualidades visuais (tamanho, cor, formato e disposição dos caracteres) e táteis, em certas formas de escritura. Esses múltiplos aspectos significantes conferem à linguagem verbal uma potencialidade representativa que vai além do símbolo, na medida em que os interpretamos como recursos expressivos. (FERRAZ JR., 2012, p. 31).

Em “Nova canção do exílio”, poema de Carlos Drummond de Andrade publicado em *A Rosa do Povo* (1945), percebemos que existe um equilíbrio entre os três modos de representação, ou seja, índice, símbolo e ícone, cada um ao seu modo, são responsáveis pela estética do poema. Como mostraremos na análise que se segue, o processo de representação apresentado nos versos drummondianos está diretamente relacionado ao fato do poeta itabirensense ter feito uma releitura da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias.

- **Índice, símbolo e ícone na “Nova canção do exílio”**

Um mundo vago e distante, quase mítico, sobre o qual não podemos determinar nem lugar, nem tempo exato, aparece em “Nova canção do exílio”. Como dito, o poema é uma releitura clara da “Canção do exílio” de Gonçalves dias – texto romântico, ufanista, de 1843 – mas ao mesmo tempo em que se refere a ele, o reinventa, atribuindo-lhe novos significados. Usando a linguagem semiótica, consideramos o poema de Carlos Drummond de Andrade (CDA) como um signo interpretante do primeiro signo, os versos de Gonçalves Dias.

Lembramos que, para Peirce, o signo sempre gera outro signo em uma relação chamada de semiose ilimitada. Como esclarece Santaella (1986, p. 12), trata-se de uma espécie de “tradução”: “a partir da relação de representação que o signo mantém com o seu objeto, produz-se na mente interpretadora outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro). Portanto, o significado do signo é outro signo”. Nesse caso, consideramos o poema romântico como um signo que gerou o outro signo, “A nova canção do exílio”:

Um sabiá na
palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.

O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.

Onde tudo é belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde tudo é belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p. 365-366).

No poema, dentre os modos de representação, o que primeiro salta aos olhos é o indicial, que se caracteriza pelo fato de Drummond fazer referência ao texto de Gonçalves Dias não só no título, mas em cada verso que aponta diretamente para os do poeta romântico. Apesar disso, a força representativa dos versos do itabireense é ainda maior porque encontramos nele, com grande expressividade, os outros dois modos de representação: o icônico e o simbólico, o que demonstra o rico trabalho com a linguagem realizado por CDA no poema analisado.

A semiose do poema de Drummond pode acontecer sem que o intérprete conheça o poema de Gonçalves Dias, mas de maneira muito menos completa. No processo de representação, o poema romântico se torna um símbolo de saudade e idealização da terra e esse símbolo é o ponto de partida sobre o qual se pode criar o novo. Gonçalves Dias escreveu a “Canção do exílio” enquanto estava em Portugal e com seus versos eternizou a imagem do Brasil como uma terra maravilhosa, de natureza exuberante e inigualável: a terra que “tem palmeiras onde canta o sabiá”. Metrificado em redondilha maior, com rimas predominantemente externas, o poema é fácil de memorizar e se tornou um dos mais famosos da literatura brasileira. Distante do seu país, exilado, o eu-lírico enxerga o Brasil de forma idealizada, postura que caracteriza a

literatura romântica da época.

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

O motivo geral do poema de Gonçalves Dias – exílio, afastamento, solidão – reaparece na “Nova Canção do Exílio”, contudo num contexto de indeterminação: ao contrário do poema original, no qual se identifica claramente que o Brasil é a terra do eu-lírico, os versos de Drummond falam de um lugar não determinado, de “um sabiá/ na palmeira, longe”. (primeira estrofe). Conhecendo o poema de Gonçalves Dias e vendo-o como uma exaltação à pátria, o leitor tende a buscar as referências ao Brasil nos versos

de Drummond, mas não as encontra, o que causa um estranhamento.

Nesse ponto, é preciso se destacar que a quebra da expectativa só acontece porque o leitor tem em mente o simbólico, o modelo fixado que se tem do romantismo e da “Canção do Exílio”. Tudo o que no poema de Drummond confirma ou repete a “Canção do exílio”, o sentimento romântico, até o vocabulário funcionam como símbolo. As expectativas baseadas no hábito, na regra cultural do que seja o romantismo. As expectativas não confirmadas (a paródia ou atualização do texto), para serem lidas como nova informação (novo interpretante), ainda assim, precisam da comparação com o texto romântico.

Para aqueles que conhecem a “Canção do exílio”, a referência que Drummond faz ao poema é nítida não só pela temática do isolamento, mas principalmente porque cada verso do novo poema é um índice do primeiro. Na Teoria Geral dos Signos, o modo de representação indicial é aquele no qual o signo mantém uma relação real, espaço-temporal, com o seu objeto (como num caso de uma fotografia ou uma pegada), contudo no texto literário essa relação acontece por meio de índices degenerados, ou seja, aqueles que apontam para o objeto, para uma exterioridade, mas que não mantêm uma relação física com ele. De acordo com Ferraz Jr. (2012), entre os índices degenerados se enquadram alguns pronomes, nomes próprios e referências. Além disso, esse modo de representação se destaca quando o texto literário se atualiza diante dos olhos do leitor.

O índice no poema de Drummond aparece em referências que acontecem verso a verso. Enquanto o eu-lírico romântico repete em todas as estrofes os versos “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”, o moderno diz “um sabiá/ na palmeira, longe”. No primeiro verso da segunda estrofe, o poema de Gonçalves Dias anuncia que “nosso céu tem mais estrelas” e o de Drummond que o “Céu cintila”. Apesar da aparente paráfrase, os versos de Drummond trazem modificações vocabulares e rítmicas fundamentais para a resignificação que realiza.

O exílio no poema de Drummond é multissignificativo justamente por não ter sido determinado. Algumas mudanças vocabulares em relação ao poema de Gonçalves Dias revelam que o eu-lírico também fala de um distanciamento em relação à visão idealizada da terra que o romantismo construiu. Na quinta estrofe, onde Gonçalves Dias exalta a superioridade da beleza da sua terra ao dizer “minha terra tem primores/ Que tais não encontro eu cá”, Drummond escreve “onde tudo é belo/e fantástico”. A palavra “fantástico”, que reaparece na última estrofe, nos remete a algo que não é real, ao que é

idealizado, inventado. De acordo com o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, ela também de refere à imaginação, ao que é quimérico, criado pela ficção.

Na “nova canção”, o exílio é sentido com mais intensidade do que no poema de Gonçalves Dias não só porque no texto não está claro a que se refere o “longe” repetido pelo eu-lírico, mas, destacadamente, pela representação icônica diagramática do isolamento que é criada pelo ritmo de leitura, contido por vírgulas, pontos, dois pontos e por *enjambements*. A representação diagramática é sinestésica, nos levando a experimentar sensações como, por exemplo, a de demora, impaciência diante de uma frase mais longa, ou o contrário disso, com uma mais curta. Essa mesma sensação de interrupção, ou não, pode ser transmitida ao se escolher um texto com muitas ou poucas vírgulas. Nas histórias em quadrinho, por exemplo, o grito dos personagens é representado por letras garrafais.

No poema aqui analisado, o ícone diagramático aparece logo nos dois primeiros versos quando se lê, separados por vírgula, os três termos que marcam o poema: “um sabiá, na palmeira, longe”. Na primeira, segunda e terceira estrofes, aliás, a separação entre o pássaro e a palmeira acontece nos versos. Na primeira estrofe, por exemplo, o pássaro aparece no primeiro e a palmeira no segundo verso. Trata-se de uma leitura contida, em que muitas vezes a ideia é concluída no verso seguinte (*enjambements*) e que amplia a sensação de distanciamento, separação, exílio. Na última estrofe, por sua vez, o distanciamento se intensifica não só pelo uso das vírgulas, mas pela substantivação dos termos, com destaque para “longe” que é personificado: “a palmeira, o sabiá, o longe” (quinto verso, última estrofe).

Um sabiá na
palmeira, longe.
Estas aves cantam
Um outro canto

Nesse sentido, também lembramos que à distância, permeadas pela memória e pela saudade, as coisas ganham contornos fantásticos, ou seja, tudo de longe pode parecer mais bonito. Ao substantivar “o longe” o poeta diz que ele equivale a tudo que é fantástico e nos alerta sobre o contexto de produção da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias que escreveu sobre o Brasil, de longe, exiliado, e, (aqui vale a repetição), de longe tudo é mais bonito.

- **Considerações finais**

“Nova canção do exílio” é um poema que, por meio de representações indiciais, simbólicas e icônicas, alude e ressignifica a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Explorando várias potencialidades da linguagem, Drummond constrói um poema cujo próprio título demonstra esse movimento de retomada e mudança de significados: ao acrescentar o adjetivo “nova”, o poeta do itabireense nos previne de que estaremos diante de outro olhar sobre o mesmo tema, o exílio. No processo de semiose, o interpretante mantém semelhanças com o signo a partir do qual foi gerado (até para funcionar como tal), mas não se iguala a ele, carregando novos significados.

A representação indicial deixa claro que o seu poema é uma releitura do texto de Gonçalves Dias em uma aparente paráfrase, desfeita logo que lançamos um olhar mais atento sobre os versos com a ajuda da semiótica peirceana. Com a análise semiótica, centrada nos modos de representação, percebemos que o poema de Drummond tem como ponto de partida a ideia pré-fixada, convencional, que faz lembrar a “Canção do exílio” como um texto de exaltação ao Brasil como uma terra maravilhosa, mas brinca com simbólico, rompe expectativas ao encontramos uma imensa saudade de uma terra não determinada. O distanciamento, o exílio, a saudade de um lugar quase mítico, por sua vez aparecem potencializados por ícones diagramáticos.

Mas, se o que se mantém é a presença de um eu-lírico movido pela saudade de um tempo e lugar (mesmo que indeterminados), esse sentimento não impede que o poema carregue em si um olhar crítico a respeito da idealização, como buscamos demonstrar. Na “Nova canção do exílio”, destaca-se que a terra maravilhosa, exaltada por Gonçalves Dias é uma imagem construída pela distância e pela saudade.

- **Referências**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma Poesia a Lição de Coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Primeiros Cantos*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000115.pdf>> Acesso em ago.2014 às 13h12.

FERRAZ JR. Expedito. *Semiótica Aplicada à Linguagem Literária*. 1 ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2012.

NOTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sandres. *Semiótica e filosofia: introdução, seleção e tradução de*

Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura: icônico e verbal; Oriente e Ocidente*. 2. Ed. São Paulo: cortez & Moraes, 1979.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

DO TEXTO A CENA: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA ENCENAÇÃO DO EPISÓDIO DA GUERRA DO PARAGUAI - RETIRADA DA LAGUNA

Renan Aparecido MOTA DA SILVA
PPG – LETRAS – CAPES UFGD¹⁹³
Gicelma da Fonseca CHACAROSQUI TORCHI
PPG – LETRAS – UFGD¹⁹⁴

Não é a linguagem falada que é natural no homem, mas a faculdade de construir uma língua, isto é um sistema de signos distintos. (J. Kristeva "le texte et sa science", p 8-9)

Considerações iniciais sobre o livro *A Retirada da Laguna de Visconde de Taunay*

A Retirada da Laguna obra escrita a partir de 1865 e com a primeira edição datada de 1871, em língua francesa, narra o episódio da retirada da Laguna ocorrido durante a Guerra da Tríplice Aliança ou Guerra do Paraguai (1864-1870). A chamada “Retirada da Laguna” foi, desta forma, imortalizada na literatura por um de seus protagonistas, Visconde de Taunay, que participou ativamente como tenente, sob o comando do Coronel Carlos Morais Camisão. Taunay oferece aos leitores o seu testemunho vivido:

É o assunto deste volume a série de proações por que passou a expedição brasileira, em operações ao sul de Mato Grosso, no recuo efetuado desde a Laguna, a três e meia léguas do Rio Apa, fronteira do Paraguai, até o Rio Aquidauna, em território brasileiro, 39 léguas, ao todo, percorridas em 35 dias de dolorosa recordação. Devo esta narrativa a todos os meus irmãos de sofrimento, aos mortos ainda mais do que aos vivos. (TAUNAY, 2006, p. 45)

Destacamos o trecho para chamar à atenção as lembranças que perpassam pela narrativa de Taunay, memórias estas que se interpolam e se confundem sendo ora memória do personagem, ora memória do narrador. Em *A memória de Shakespeare*, Borges afirma que o cérebro é um palimpsesto. “Cada nova escrita encobre a escrita anterior e é encoberta pela seguinte, mas a toda poderosa memória pode exumar qualquer impressão, por mais momentânea que tenha sido, se lhe derem o suficiente estímulo” (BORGES, 2000, p. 448).

Ao escrever sobre a guerra, Taunay explicita:

¹⁹³ Mestrando em Linguística e Transculturalidade UFGD-FACALE.

¹⁹⁴ Professora Doutora do PPG de Letras. UFGD-FACALE.

Resta-nos solicitar a maior indulgência para esta narrativa cujo único mérito pretende ser o dos fatos expostos. Tiramo-los de um diário escrito em campanha. Assim, nela não abundam as incorreções, demasias e repetições; cremos dever deixá-las; são indícios da presença da verdade. (TAUNAY, 2006, p. 45).

Desta maneira, todo o texto contorna a questão de dependência da memória, nesse caso mediado pelos diários da guerra, percebemos que a memória funciona como uma citação, devido a todo passado ser incerto e impessoal e o que nos deixa ciente disso é a narrativa de Taunay, ao dizer que, “são indícios da presença da verdade” (2006, p.45), ou seja, indica que existe verdade, mas não afirma afinal trata-se de indícios. Percebemos que um escritor assim como Taunay deve trabalhar com essa extradição, pois, é através da busca de dados que acontece sua produção, e a sua literatura nasce dependente de uma realidade histórica.

Devemos entender que o ato tradutório da encenação feita pelos militares do Exército Brasileiro unidade de Bela Vista MS, 10º Regimento de Cavalaria Mecanizada, a partir da obra *A Retirada da Laguna* é como um processo mais amplo de relacionamento entre as obras, pois a tradução é uma leitura que possui uma dimensão autônoma, crítica e de criação e que pressupõe inter cruzamentos, promovendo diálogos, tornando possível influência da obra do passado e as cenas do presente. Assim

Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. (PLAZA, 1987, p. 2)

Para Julio Plaza (1987), amparado em Jakobson (1969), a forma sincrônica é a mais próxima do processo poético, e a diacrônica está mais ligada ao historicismo. Entendemos que o estudo da arte necessita da diacronia e sincronia, ou seja, ao fazer a tradução de Taunay, o Exército insere-se em seu tempo, dentro de um caminho diacrônico, ao mesmo tempo em que subverte essas práticas ao ressignificar a tradição utilizando-se da sincronia. Julio Plaza acrescenta através das colocações de Jakobson (1969) e Haroldo de Campos (1969):

Em sua transposição literária, o par sincronia/ diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária. (PLAZA, 1987, p.3)

Taunay através de sua produção literária imortaliza acontecimentos da guerra do Paraguai, *A Retirada da Laguna* pressupõe leitura em busca de sentidos e reanimação do passado. Eneida de Souza em, *Crítica cultural em ritmo latino*, entendemos que, “o

presente se configura como lembrança, sendo evocado ao mesmo tempo de sua realização” (SOUZA, 2005, p1). A citação de Eneida destaca perfeitamente o que Taunay solicita em sua narrativa ao dizer que são indícios da presença da verdade, podendo não significar de maneira total o verdadeiro relato do acontecido. Ainda citando Eneida de Souza temos, “o passado é preservado em sua totalidade, pela obsessão da memória em guardar tudo” (Souza, 2005, p.1). Taunay busca congelar o instante em suas narrativas, fazendo um processo de anamnese¹⁹⁵, propondo uma reflexão de experiência das especificidades locais, sendo a fronteira um espaço geocultural, histórico, político e epistemológico social.

O ambiente das fronteiras é observado, por nós, no relato de Taunay advento da chegada das tropas na fronteira do Brasil com o Paraguai:

Foi um momento solene, uma emoção a que ninguém escapou, oficiais e soldados. Ver o aspecto da fronteira que demandávamos representou para todos uma surpresa. Ninguém estivera ali antes. Alguns podiam já tê-la visto, mas apenas com os olhos de caçador ou de andarilho, para quem o chão é indiferente. A maioria de nós ouvira falar vagamente da fronteira, mas agora ali estava ela à nossa frente, como ponto de encontro de duas nações armadas, como campo de batalha (TAUNAY, 1997, p. 82).

Desta forma, temos a fronteira como o espaço geográfico e como memória, suas imagens e paisagens estão intrinsecamente ligadas à narrativa histórica de Taunay, o que nos remete ao conceito de contexto e de condições sócio-históricas de produção e de interpretação que é determinado por Bhabha (1995) de lócus de enunciação. Os fenômenos geográficos, econômicos, religiosos, morais e culturais teciam sobre a comitiva de guerra nuances e comportamentos especificados pelo autor na obra, e em seus relatos. Julio Plaza (1987) acrescenta, quanto ao processo de tradução, que:

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes (v. “Pierre Menard: autor del Quijote”) (PLAZA, 1987, p. 6).

Taunay relata suas experiências através, de uma memória (literária) fronteiriça peculiar e específica, com sentimento de fronteira, pensando a partir da fronteira e através das memórias. Em *Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras*, Tania Franco Carvalhal (2003), reafirma a necessidade de se definir o termo fronteira e o outorga

¹⁹⁵ Reminiscência, recordação, processo de análise. Figura pela qual o orador simula lembrar-se, na ocasião, de coisas que iria esquecendo, para assim chamar a atenção sobre elas. Reaquisição da memória, regresso da memória.

“como uma espécie de ‘convenção estruturante’, um espaço de divisa e de delimitação que demarca diferenças, afirma identidades e origina necessidades de representação” (p. 154).

O texto constrói uma memória (história) que de fato existiu, os escritos de Taunay registram no tempo e no espaço, o passado histórico que se faz presente em *A Retirada da Laguna*, percebemos que na narrativa de Taunay, e suas memórias, se constroem pontes metafóricas entre a realidade e a ficção, e nessa construção de narrativas, na ausência e na presença Taunay, reconstroem-se fatos de sua própria vida, onde, conforme Hugo Achugar notamos uma espécie de palimpsesto em constante processo de escrita, de planejamento, de configuração, atribuídos a evidência de que a literatura deixa de ser meros escritos e passa a ocupar os vários lugares.

Importante salientar que todos os lugares possuem memórias seja de vida ou de sobrevida, as memórias de fronteira sobrevivem mesmo sendo enterradas vivas, mesmo sendo arquivadas por desconhecimento ou silenciadas, e estão, a todo tempo, buscando sua sobrevivência, podendo nascer com força de revide. Roberto Vecchi (2001, p. 86) em *Barbárie e Representação: o silêncio da testemunha* afirma que “a memória não é a totalidade mimética do passado, mas uma síntese fragmentária, uma colagem de cacos do ocorrido, recolocados em seu lugar, no meio de lacunas, vazios e acréscimos”.

1 Reconstruindo memórias através da tradução intersemiótica e pela encenação

O fato histórico para Mato Grosso do Sul durou pouco mais de um mês, e hoje é lembrado através da encenação realizada há 9 anos e de forma consecutiva há três, pelo Exército Brasileiro, unidade do 10º Regimento de Cavalaria Mecanizada e parceiros. Fica claro então a força da representação ou conforme aponta Roland Barthes

A segunda força da literatura é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura (BARTHES, 1978, p.22)

Se consideramos o pensamento de Barthes, entendemos que nesse aspecto a linguagem não é um simples instrumento de comunicação, ou seja, é através desse mecanismo que o sentido é produzido por um conjunto, e suas manifestações culturais. A partir dessas afirmações é possível perceber que signos geram signos, e todo texto gerado através desses signos são espaços semióticos onde encontramos linguagens produtoras de sentidos diversos.

Chacarasqui-Torchi (2009) aponta observações importantes que discutem a preocupação evidenciada pelos Estudos Culturais, no qual, “almeja-se destacar a superioridade dos Estudos Culturais, que, ao dar valor ao enfoque transdisciplinar, num período de contemporâneo pós-disciplinar, integra probabilidades várias, inclusive, a da semiótica de origem lotmaniana, ao defender a premissa de que os diálogos entre os complexos culturais se inserem e sobressaem aos limites fronteiriços das artes, impulsionando locais criadores de sentido que se alteram de modo dinâmico. Assim,

(...) Colocamos as perguntas para nós mesmos e de certo modo organizamos a observação ou a experiência para obtermos a resposta. Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos em toda parte e nos empenhamos em interpretar o seu significado. (BAKHTIN, 1992 p. 319).

Evidenciamos que a linearidade não colabora para a construção da linguagem fronteira e para seu próprio conhecimento, as partes complexas do termo fronteira e cultura estão intrínsecas na contemporaneidade, devido a miscigenação existente e a sua mobilidade constante. Percebemos que tudo é reconstrutivo, a partir das memórias de Taunay e dos resgates feitos pelos militares na interpretação das cenas, neste caso, interessa sublinhar o caráter representativo da região cultural que:

“Consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é geradora de estruturalidade: Cria a volta do homem uma sociosfera que da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação” LOTMAN & USPENSKI (1981, p. 39).

Através da Semiótica da Cultura buscamos argumentos de “uma disciplina que examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade interna do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico” (LOTMAN, 1998, p. 78).

Importante entender que, ao fazer a encenação baseada em relatos de Visconde de Taunay, devemos pensar no papel do leitor que passa a descobrir marcas que o significam, cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude de suas especificidades e das relações que mantém com outras, desta forma ao encenar *A Retirada da Laguna* a memória tanto do autor quanto do leitor perde sua origem, restando apenas um traço. Traço este que funda e resignifica outro texto, o qual é a leitura que fez o leitor. Importante evidenciar a noção semiótica de traço que se contrapõe a noção tradicional e totalidade:

Contra a noção de totalidade, os semioticistas propuseram a noção de traço. Uma vez que é impossível situar num mesmo conjunto sistemas tão distintos, o que esta ao alcance da abordagem semiótica são os traços que constituem diferentes sistemas de signos. É a noção de traço, cuja formulação não esconde a forte influência do conceito jakobsoniano de fonema, não como

unidade, mas como feixe de traços distintivos cuja a ação produz os signos da língua, que abre um outro caminho, fazendo com que a abordagem semiótica tomasse um rumo independente de ciências como a antropologia ou sociologia. (MACHADO, 2003, p. 27).

Mesmo tendo a linguística definido o texto como unidade verbal, na semiótica o texto recebe a função modelizante e através de sua prática desenvolve funções para o bom funcionamento da cultura. O Exército assume assim que não apenas rememora as memórias da Retirada da Laguna como também as inventas. Pensando sobre a obra de Nava, Souza (2004, p.56) afirma que no gesto memorialístico inscreve-se a escrita do eu, da busca, incessante da origem, inspirando-se no desafio a morte e no modelo da própria morte. Memórias que se “concretizam” a partir do que falta, que se constrói de imagens perdidas.

Com Freud, sem Freud, às vezes contra Freud, Mal de arquivo evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então, infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória (DERRIDÁ, 2001, p. 09).

A partir destas palavras, temos Derridá apresentando o que denomina como Mal de arquivo, nesse caso poderíamos considerar que o Exército, ao traduzir de um sistema para outro, recria uma nova história para seus leitores e apaga em alguns aspectos de sua própria origem, criando novos significantes. Entendida como atividade cognitiva, a tradução opera a passagem de um enunciado a outro, considerado como equivalente: as línguas naturais, por exemplo, traduzem-se umas nas outras. Pois, como frisa Lotman, a “transcodificação de uma linguagem noutra” leva à descoberta em um único objeto, de objetos de duas ciências ou, então, faz com que se elabore um novo domínio do conhecimento e de “uma nova metalinguagem que lhe é própria” (1978, p. 50-51).

A passagem de um sistema signifiante a outro – do discurso literário de Taunay para a encenação do Exército, evidencia processos semióticos heterogêneos e permite-nos falar em tradução intersemiótica. A tradução intersemiótica, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados. O conjunto dos sistemas de signos teatrais podem ser considerados como um construto ao qual damos um significado, juntos constituem o conjunto no qual se integram o que chamamos, neste artigo, de aspectos intersemióticos da tradução.

Na representação teatral da Retirada da Laguna existe uma enorme variedade de sistemas de significação em operação, traços distintos: cenário físico, contexto cultural,

texto dramático, interpretação artística dos atores, etc. Além disso, podemos acrescentar outros elementos, como os das artes cênicas: mímica e um grande número de formas híbridas, muito comuns atualmente.

Quando traduzido de um texto (do sistema de signo escrito) para o teatro (sistema híbrido em que se destaca a representação), alguns elementos considerados como peculiares ao texto serão transformados em outros, que também são textos em novas modalidades, porém esses recebem elementos especificamente teatrais, elementos híbridos, mestiços. É a própria procura pela equivalência, ou seja, pelos aspectos que rotulamos de intersemióticos, aqueles decorrentes do fato de que o teatro e o texto literário possuem propriedades distintivas resultantes de meios diferentes.

Desta forma,

Embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, “para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir o seu próprio caminho” que seria a tradução criativa, isto é, icônica. (PLAZA, 1987, p. 30)

Há que se considerar, entretanto, outro componente crucial em situações tradutórias: a cultura. Para ilustrar a espécie de semiose entre sistemas, faremos algumas considerações sobre o processo de tradução que ocorre na encenação dos militares do Exército Brasileiro, podemos aqui afirmar que a tradução é denominada simbólica e mantém relação com seu objeto por força de uma convenção, onde o símbolo determina sua significação, para Julio Plaza (1987) neste caso a tradução é transcodificação.

Finalmente, a tradução como processo simbólico irá determinar as leis de como “um signo dá surgimento a outro, pois o símbolo “é uma lei ou regularidade de futuro indefinido”, uma lei que governará e será materializada e que determinará algumas de suas qualidades, unindo o sensível ao inteligível, isto é, será uma forma significante. (PLAZA, 1987, p.94).

Devemos entender a cultura como sistema de símbolos e significados, como texto. É difícil para um sujeito conhecer todo o sistema cultural apresentado, porém é necessário ter um mínimo de conhecimento para estabelecer relacionamentos dentro desse sistema, analisaremos um texto capturado durante a encenação dos militares do Exército Brasileiro e buscaremos explicitar a tradução intersemiótica realizada.



Fotograma 1, cor. Chegada em Nioac

A imagem do fotograma acima, arquivo cedido pela 4ª Brigada de Cavalaria Mecanizada de Dourados MS, pode ser dividida em três partes horizontais:

A - Primeira parte constitui-se de uma faixa de terra com vegetação seca (sem vida), onde podemos observar um corpo, que devido ao combate veio a óbito;

B - Segunda parte, ao meio apresenta-se as fogueiras e pessoas lamentando a perda de um familiar que se apresenta em primeiro plano;

C - Terceira parte compõe-se de um espaço onde notamos muitas cores, temos os soldados, as pessoas moradoras do local, uma bandeira, árvores/coqueiros, fumaça, casas/comércios e o céu.

O tema "Guerra" se espalha pelo texto, recoberto pelos signos que trazem o fotograma 1, reconstrói uma narrativa em sua leitura, a representação permite visualizar a relação que se mantém entre o conteúdo dos textos de Taunay e da encenação proposta pelos militares do Exército. O encontro de marcas da atualidade, em vestes antigas, incorpora a leitura uma maior marca cultural do acontecimento no passado.

Observamos um trecho das narrativas de Taunay (2006, p.175), onde relata o episódio acima encenado pelo Exército:

Nioac. Decepção; encontramos a vila saqueada, incendiada e quase destruída pelos paraguaios. Infernal ardil guerra. Desaparece o inimigo, definitivamente. Regresso pacífico do Corpo de Exército.

Assim abandonada, passara Nioac a ser a presa dos paraguaios. Tudo haviam saqueado e queimado, salvo a igreja, poupada não por espírito religioso, mas, pelo contrário, com o fito de a utilizarem num ardil infernal. Retirara-se a sua Infantaria ante a nossa aproximação, entrincheirando-se no cemitério. Seguiria, então, pela mata em direção a um vau do Orumbeva que cavalaria conheceria.

Sem preocupações quanto ao inimigo, fomos a toda a pressa ver o que haveria ainda a salvar.

Temos então uma permutação de textos, uma intertextualidade, o texto nesse aspecto abre os trabalhos no palco das representações, é o texto que reúne as características do tipo de cultura. Encontramos nos textos, assim como, aponta Limberti (2012, p. 181), componentes que se correspondem, guardando entre si uma estreita relação de analogia, reiterada pelo dialogismo entre os dois textos, visuais e verbais. Os textos de Taunay e a encenação dos militares do Exército Brasileiro têm evidenciado as virtudes e os valores que deixa ao leitor identificar em suas narrativas, onde as demasias e repetições ficaram como indícios da presença da verdade, isso sem dúvida, é a chave e a porta do Exército.

Por conseguinte, Lotman (1996) afirma ainda que, “todo texto da cultura é um sistema modelizante, além de ser uma comunicação, cumpre também outras duas funções, quais sejam, a de transmissão de significados e a de geração de novos sentidos” (LOTMAN, 1978, p. 44-45). O que casa com o pensamento Bakhtiniano de que

Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos. Nisto reside a diferença essencial entre as nossas disciplinas (humanas) e naturais (sobre a natureza), embora aqui não haja fronteiras absolutas, impenetráveis. (BAKHTIN. 1992 p. 307).

Considerações possíveis

As reflexões aqui desenvolvidas são frutos da fase inicial do Mestrado em Letras, (área de concentração Linguística e Transculturalidade UFGD-FACALE) e empreendem algumas possibilidades de ponderação teórica centradas na interface semiótica entre encenação, e memórias. Foram ressaltados aspectos relevantes para os estudos semióticos e dos textos literários e sua tradução em outros sistemas de signos como o teatral, com especial atenção aos aspectos semióticos e culturais.

Ao final desta pesquisa é possível afirmar que, a cada nova encenação o autor vai contando a mesma história de maneira inovada, ou seja, novas histórias são

encenadas anualmente pelos militares, para que através da encenação reconstruamos outras novas histórias que remetem as memórias de Visconde de Taunay que foram influenciadas também por outras memórias. A ficção tem como pano de fundo a realidade, assim como a realidade é tecida de ficções e é nesta zona que se inserem as lembranças e as memórias.

Podemos aqui acrescentar, ainda, que ficção constrói enigmas com os materiais políticos, mascarando-os e transformando-os, alterando sempre seus lugares, Como advoga Píglia “O grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos em busca de um segredo que, às vezes, não existe” (Píglia, 1994, p.72).

Estamos decodificando signos e, assim, buscando sempre em meio aos textos outras informações, atribuindo às memórias do autor as nossas próprias memórias. Outros aspectos poderiam privilegiar outras formas de significar, próprias do novo sistema semiótico. As reflexões aqui apresentadas, como um trabalho em processo, cumprem, entretanto, seu papel de avançar um pouco mais no estudo das relações entre sistemas semióticos e memórias com que tivemos contato.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. Planetas sem boca. Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1953]. p. 279-326.
- BHABHA, HK 1990 The Location of Culture, Londres, Routledge, 1995
- BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In. BORGES, Jorge Luis. Obras completas III. Vários autores. São Paulo: Globo, 2000. p. 444-451
- CARVALHAL, Tania Franco. O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo/RS: Ed. Unisinos, 2003. DERRIDÁ, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana; Trad, Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001
- CHACARROSKI, Gicelma. O cinema de poesia de Joel Pizzini: pistas para um estudo da mestiçagem. In: O meio é a mestiçagem. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- LIMBERTI, R. C. P. A imagem do índio: discursos e representações. Dourados: Ed. UFGD, 2012.
- LOTMAN, Iuri. La Semiosfera II. Trad. Desidério Navarro Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. La Semiosfera I. Trad. de Desidério Navarro. Madri: Ediciones Catedra, 1996.
- _____. A Estrutura do Texto Artístico. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.
- MACHADO, Irene. Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. Ateliê Editorial: Cotia, 2003

PÍGLIA, Ricardo. O laboratório do escritor. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. SP: Perspectiva, 1987.

VECCHI, Roberto. Barbárie e Representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra (Org.) Fronteiras do Milênio. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p. 71-94.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cultural em ritmo latino. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. Literatura/política/cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.239-249.

_____. Pedro Nava, o risco da memória. Juiz de Fora (MG): Funalfa, Edições, 2004.

_____. Tempo de pós-crítica: ensaios. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas e cenários, 2007.

TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. A Retirada da Laguna. s.l.: Edições Melhoramentos, s.d., 2006.

BARROCO, NEOBARROCO E POESIA DIGITAL.

Flaviano Maciel Vieira - UFPB

Introdução

“A arte nova, a literatura nova têm a obrigação de saber que toda criação, não obstante a sua modernidade, a sua novidade, está apoiada sempre numa linha de tradição, elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético” (Affonso Ávila – O lúdico e as projeções do mundo barroco)

Estamos vivenciando um processo artístico traçado por uma tendência de nossa literatura contemporânea – entre outras tantas tendências– que pode ser vista como poesia neobarroca-digital. Um bom exemplo pode nos iluminar isso.

Antes de apresentá-lo, vejamos algumas questões teóricas e conceituais referentes ao neobarroco e, sempre que possível, suas relações com a poesia contemporânea, mais precisamente com a poesia digital.

O que será colocado em relação aos estudos sobre o neobarroco está longe de apresentar a dimensão artística e cultural que pode representar, mas servirá como embasamento das aplicações que serão realizadas nas abordagens de algumas obras.

A poesia digital, como uma arte neobarroca, propõe-se a uma expressão estética pautada por uma superabundância sígnica, numa abertura irrefreável de suas possibilidades de expansão, dando ao leitor a noção de estar num aparelho semiótico multiplicador sem fronteiras, rico em misturas.

Assim como no século XVII, em que se tinha uma arte barroca que dialogava entre a música, pintura, arquitetura e literatura, a arte contemporânea, em nosso caso a poesia digital, potencializa ao máximo grau a noção de misturas, já que agora não mais diz respeito apenas às artes e à literatura, mas, também à tecnologia, à publicidade, ao design, e a variados outros signos culturais que acabam homogeneizando-se na arte digital.

Arte de linguagem revolucionária e criativa.

A mesma atmosfera experimentalista do século XVII dá, guardada as devidas proporções de tempo e espaço, sustentação à arte contemporânea, ou neobarroca. O sentido velado dos signos passa a nortear muitos trabalhos contemporâneos, artes

digitais ou não. Isso determina uma filosofia da composição em que se tem a abertura e a expansão como caminhos estéticos norteados por uma consciência da linguagem.

O homem barroco e o neobarroco (pós-moderno) vivem atmosferas parecidas em muitos sentidos e produzem uma arte correspondente a determinada situação histórica, numa retomada estética com suas aplicações. Tem-se um novo contexto, mas, assim como no do barroco, muito não se resolve, a arte continua conflituosa em meio aos dilaceramentos do signo.

Nesse quadro destacam-se as potencializações do hibridismo e da iconização dos símbolos. Muito da poesia digital é, nesse sentido, a própria visualidade neobarroca.

Vejamos duas poéticas – uma digital e uma impressa na bidimensionalidade do papel – que traduzem bem a riqueza de expressão formal que conduziu o artista barroco setecentista, e que agora conduz o artista contemporâneo, pós-moderno, neobarroco.

Tabela Periódica dos Números íntimos (Daniel Santiago)¹⁹⁶

Lourival Gomes Machado, no livro **Barroco Mineiro**, diz que o processo do barroco é mais dialético do que sucessório, isso para afastar a ideia das esquematizações didáticas estanques que muitas vezes aplica-se a tal processo. A dialética estaria na harmonia das misturas, na tendência em que as artes mesclam-se mutuamente, servindo-se umas às outras. Arte da mistura, das simbioses, e não dos contrastes que se anulam, nem das formas permanentes. Segundo o autor, apesar dessa questão ser polêmica, oferece uma base para compreensão (MACHADO, 1991).

A tabela poética de Daniel Santiago é um bom exemplo disso, de uma poesia neobarroca. Sua estrutura conduz o leitor a uma aventura rica de sentidos visuais, estéticos e dialéticos. Os signos envolvem-se em novos processos de escrita. O símbolo da capa, **69** – símbolo ou ícone que pode ser lido tanto de cima para baixo quanto da

¹⁹⁶ Daniel Santiago Nasceu em Garanhuns-PE em 1939. É professor de artes plásticas formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco em 1977. Jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco em 1980. Fez Curso de Especialização de Desenho (1970), Curso de Pintura (1971 e 1972), Curso de Escultura (1973) e Curso de Teatro (1974) no Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, na cidade de Ouro Preto. Foi professor de Desenho na Escola de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e no SENAC-Recife. É professor de Pintura Publicitária. Foi professor de Planejamento Gráfico nos Cursos de Jornalismo e no Curso de Relações Públicas da Universidade Católica de Pernambuco. Foi professor de Desenho e de Educação Artística em colégios públicos e particulares. Foi professor da Equipe de Treinamento de Professores da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Foi professor de Desenho Artístico no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Foi professor do Curso de Pintura para professores da Universidade Federal do Rio Grande do Norte em Natal. Participou de várias comissões julgadoras em salões de arte. É artista plástico com catálogos de participação em mais de cem exposições no Brasil e no exterior. Biografia artística no Diário de Pernambuco on-line, de 07 de março de 2005.

esquerda para direita e vice-versa – diz muito sobre o processo de criação e leitura. São inúmeras possibilidades artísticas em variadas formas de expressão. Daniel Santiago é um artista múltiplo. Transita dialeticamente nas artes plásticas, na performance e na literatura. São misturas inovadoras. Em sua tabela poética, imprime um espelhamento neobarroco das formas.

O próprio livro é visto por Daniel Santiago como uma experimentação artística, um livro-objeto com sua matemática poética para os olhos. Na verdade, o conceito de livro-objeto havia sido apresentado por Daniel Santiago já em 1994, quando, em parceria com Paulo Brunsky, lança **Outra Pedra de Roseta**, trabalho que apresenta o livro como obra de arte, muito próximo das artes plásticas.

Daniel Santiago retoma essa filosofia em sua **Tabela Poética dos Números Íntimos**. Nada mais neobarroco. Ocorre uma releitura do barroco – em meio às mesmas perspectivas estéticas e conceituais revolucionárias – que resulta em uma obra original, característica do contexto atual, das simbioses artísticas.

Escritura barroquizante, insemína múltiplos significados, induzindo o leitor ao princípio da fragmentação, do equívoco, do indeterminado, da imprecisão, do dilaceramento, da dilemática e da incerteza.

A linguagem neobarroca da obra apresenta realidades instáveis, e plurívocas, num jogo de diferenças sógnicas que geram criações inovadoras, numa dinâmica regida por uma mescla de diferentes territórios.

Cláudio Daniel, no ensaio *Releituras do Barroco na Modernidade*,¹⁹⁷ afirma que essa mistura de signos culturais está em acordo com o tempo em que vivemos, em que as fronteiras culturais diluem-se, aproximando harmonicamente o ocidental e o oriental, o popular e o erudito, as tradições e os elementos tecnológicos do presente acelerado.

A tabela poética de Daniel Santiago apresenta uma linguagem que mescla signos matemáticos, elementos visuais, poesia, artes plásticas, design. Tudo numa inovadora “escrita” que quebra hierarquias, deslizando entre os “estilos” (poesia, matemática, designe, artes plásticas) sem se prender a nenhum. Ocorre, em meio aos “versos”, uma impregnação de significantes que gera inúmeras formas de escrita embasadas no aspecto velado dos signos.

Vejamos alguns exemplos:

¹⁹⁷ *Psicanálise & Barroco em revista*. v.6, n.1: 86-92, jul. 2008

Poema da página 16:

96

III

I8I

6I9

689

8I8

888

Poema da página 15:

I

8

II

69

88

Poema da página 17:

9I6

986

III

I69I

I88I

I96I

6II9

Poema da página 19:

9II6

9696

9886

9966

IIII

II8II

I6I9I

Poema da página 307:

9999II6666

9999696666

9999886666

9999966666

Poema da página 37:

I96I96I

I96896I

I98I86I
I98886I
I99I66I
I99866I
6IIII6

Poema da página 151:

969III696
969I8I696
9696I9696
969689696
9698I8696
969888696
9699I6696

A partir destes poucos exemplos, em meio a centenas de outros encontrados no livro **A tabela poética dos números íntimos**, pode-se observar variadas facetas realizadas pela linguagem dos signos numéricos. Podemos ler de “ponta a cabeça”, forma em que os caracteres estejam invertidos; tanto da direita para esquerda quanto inversamente; podemos ler também as variações informacionais referentes ao lado de cima e o de baixo, da esquerda ou direita, da quantidade, variação ou constância da existência de determinados signos. Isso tudo demonstra uma superabundância barroca das formas, levando-nos a um verdadeiro frenesi visual: caminhos diversos e variados, formas que ganham charme a cada nova descoberta de leitura por parte do leitor. Ou seja, signos numéricos (I, 6, 8 e 9) escolhidos para servirem como objetos estéticos de espelhamento, dispostos em “versos” claramente neobarrocos.

A princípio é um texto difícil, mas ao vislumbrarmos a variedade e a multiplicidade dos ícones num tom múltiplo e harmônico, passa-se a vê-la como uma obra saborosa, se me permitem a subjetividade do termo. Assim como o barroco, volta-se para o infinito, para a proliferação das formas, para a explosão dos sentidos em meio ao superpotencial sígnico.

A estética desenvolvida através dos signos I, 6, 8 e 9 faz analogia a versos de um poema. De uma lado, aparentes números, de outro, uma seleção de signos numéricos que detêm em si um visual que possibilita relações intersemióticas, criando uma expressão estética que cristaliza uma mentalidade barroca na cultura contemporânea.

Números ou signos visuais?

Daniel Santiago consegue desenvolver uma estética da miscigenação, num entrelaçar de possibilidades de combinações sígnicas que gera inúmeras estruturas visuais variadas, numa dinâmica de experimentação fundada nas saturações sígnicas que tendem ao infinito, conduta própria do artista barroco. A consciência da linguagem em meio a um aparente caos imagético confirma a essência neobarroca da obra.

Esse tipo de trabalho estético com as formas atinge um alto nível de informações que não podem ser ignoradas na leitura. De um lado a informação quantificada, de outro as semioses advindas da interpretação. A unidade conseguida nessa fusão possibilita ao leitor um envolvente deleite para os olhos.

A leitura orienta-se pelas sequências e variações das geometrias dos signos, possibilitando ao intérprete a compreensão de variadas representações de acordo com os vários desempenhos sígnicos estampados em cada linha que compõe cada página.

A obra abordada de Daniel Santiago é utilizada aqui como uma ponte para nos determos logo adiante num poema digital. Tal escolha diz respeito às características pré-digitais, e também contemporâneas, que ela apresenta.

É necessariamente o trabalho com números que define a linguagem computacional, logicamente acontecendo o mesmo com a linguagem poético-digital ou neobarroca digital, já que são criadas através de uma linguagem binária (1-2). Tais símbolos passam por uma tradução até iconizarem-se numa linguagem através de *bytes* e feixes de luz no ecrã da tela.

Essa passagem do símbolo ao ícone é o que acontece na linguagem da tabela poética de Daniel Santiago. A mesma filosofia composicional que “teatraliza” os símbolos numéricos para dar-lhes formas estético-poéticas.

Essa “trapaça salutar” com a linguagem, essa teatralização dos signos nada mais é do que um deslocamento que se faz da escrita comum tornando o material final, traduzido e recriado, um elemento nitidamente estético (BARTHES, 2013).

Júlio Plaza, no livro **Processos criativos com os meios digitais**, demonstra a importância do elemento numérico nas composições digitais. Reflete como se dá essa passagem dos números (linguagem binária em 1 e 2) para a imagem computacional, ou seja, a passagem do símbolo (campo da Terceiridade peirceana) para o ícone (o campo da primeiridade peirceana). Nessa passagem, a normatividade que o número traz em si passa a ser retratada invariavelmente na estrutura final, o texto digital. Segundo o autor, “o número tem um papel paramorfico” (PLAZA, 1998, p. 28). Isso nos diz que ele possui estrutura diversa, mas com o mesmo significado. É o que Peirce define como

signo de identidade definida, mas variado em suas formas, criando referências e diferenças (PEIRCE *apud* PLAZA, 1998). Esse caráter metalinguístico é citado por Plaza como processo de tradução de números em imagens e vice-versa. Sendo assim, como pode-se observar na tabela poética de Daniel Santiago, o número passa a criar referências e também diferenças, já que o signo numérico – signo de lei, segundo Peirce – passa a criar possibilidades de processar, conservar, transmitir, modificando e criando imagens. O contexto é o do processamento da arte digital, mas a aplicação teórica expressa cabe perfeitamente ao sistema estético criado por Santiago. Tal analogia funciona perfeitamente em decorrência do mesmo processo de tradução que leva o símbolo a se transformar em ícone, o que acontece em cada página da **Tabela poética dos números íntimos**.

Segundo Daniel Santiago, em entrevista à Folha de Pernambuco¹⁹⁸ mesmo não entendendo muita coisa, o leitor tem condições e efetivamente faz leituras. Hoje o artista diz dar um tempo na pintura para se dedicar à arte eletrônica. Nada mais natural, já que sua tabela poética funciona como uma obra que pode ser vista como de transição entre a poesia verbal bidimensional do papel e a poesia criada através de recursos computacionais. Sua iconicidade demonstra isso em vários sentidos.

Ordem/Desordem¹⁹⁹ de Fernando Aguiar.²⁰⁰

O que observou-se na **Tabela poética dos números íntimos**, de Daniel Santiago, não é uma linguagem computacional, binária, mas, por outro lado, está longe de ser uma obra típica da bidimensionalidade do papel. É exemplarmente uma obra de transição. Já neobarroca. Sendo elo entre suportes, apresenta possibilidades de composição vislumbradas nos dois meios. Foi abordada aqui estrategicamente para que

¹⁹⁸ Folha PE.com.br

http://www.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/Julho/31_07_2012/0012.html

¹⁹⁹ AGUIAR, Fernando. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais / Electronic poetry: Negotiations with Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD. Endereço eletrônico: <file:///F:/swf/ordem%20v1.swf>

²⁰⁰ Fernando Aguiar nasceu em Lisboa, em 1956. Desde 1972, se dedica à poesia experimental e visual utilizando os mais diversos suportes. Publicou 18 livros, realizou 31 exposições individuais e participou em cerca de 430 exposições colectivas. Desde 1983 apresentou mais de 100 performances poéticas em vários países europeus, Canadá, México, Brasil, U.S.A., Japão, Colômbia e em Cuba. Organizou diversas exposições e Festivais de Poesia e de Performance em Portugal, Itália, França e no Brasil. Do autor: *O dedo*, ed. Autor, Lisboa, 1981. *Rede de canalização*, ed. Câmara Municipal de Almada, 1987. *Minimal poems*, ed. Experimentelle poetry, Siegen, Alemanha, 1994. *Os olhos que o nosso olhar não vê*, ed. Associação Poesia Viva, Lisboa, 1999. *A essência dos sentidos*, ed. **Associação Poesia Viva, Lisboa, 2001**.

se possa conhecer melhor um outro neobarroco, agora digital. Fernando Aguiar, com sua obra *ordem/desordem*, nos servirá como referência importante.

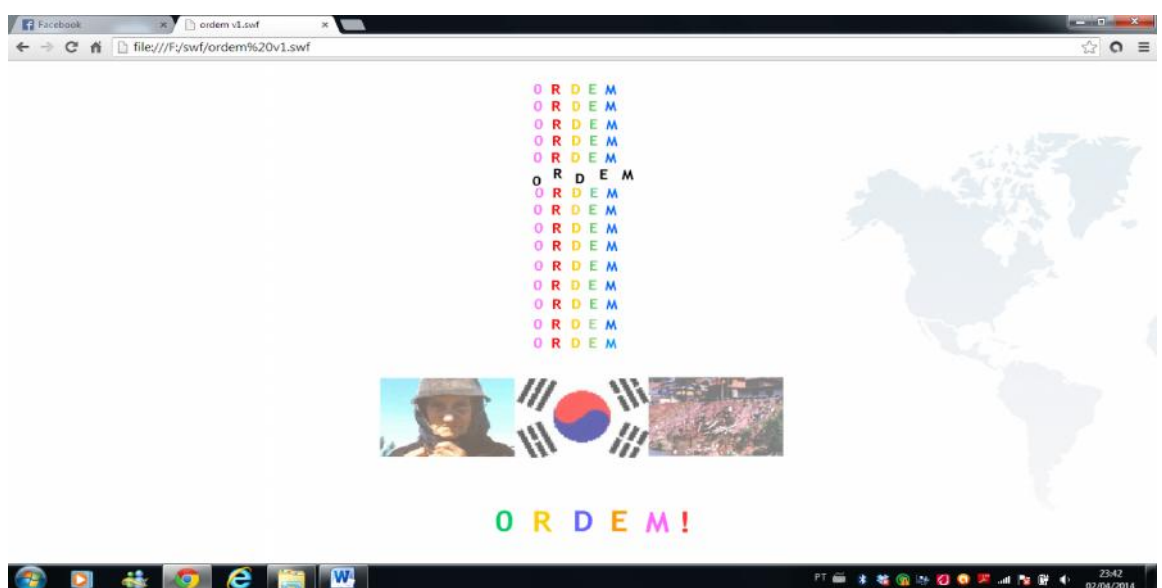
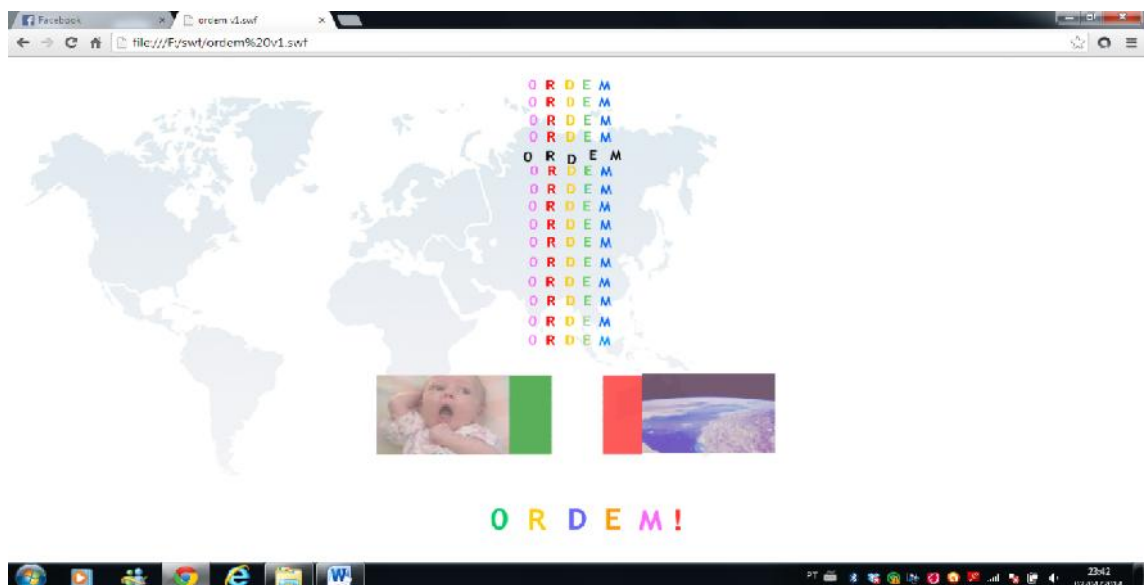
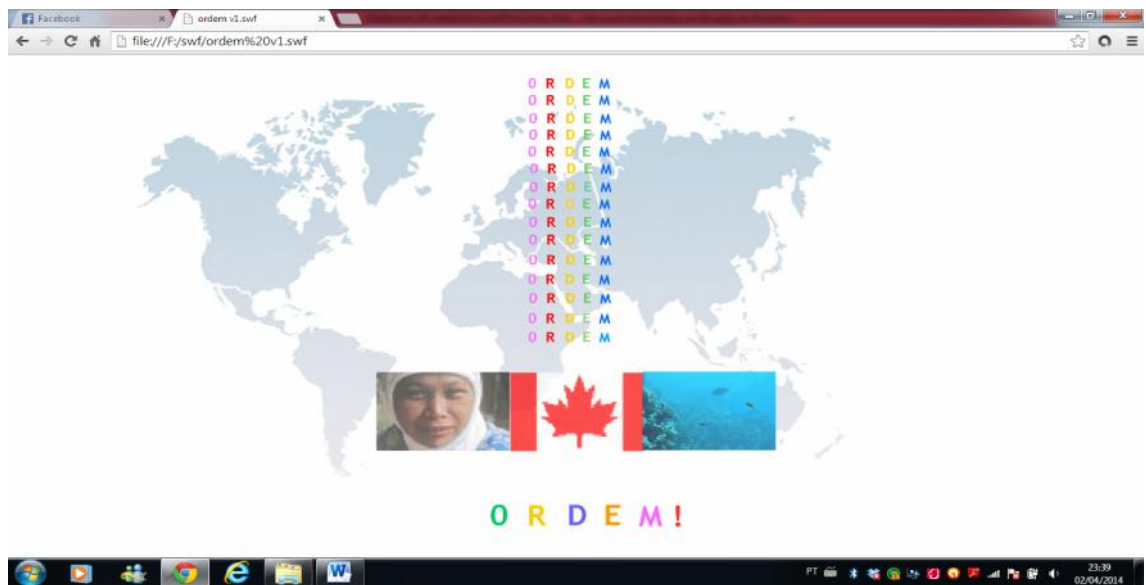
Para Affonso Ávila no livro **O lúdico e as projeções do mundo barroco**, é preciso ter noção da evolução das formas reconhecidas durante os processos estéticos, podendo, inclusive, reemergir “na sua própria dinâmica, ainda que sob roupagem nova” (ÁVILA, 1994, p. 24). Seguindo o raciocínio de Ávila, pode-se dizer que o barroco veste agora as roupas do digital. Para ajudar a pensar essa nova configuração da linguagem e das artes, vejamos o que diz Affonso Ávila:

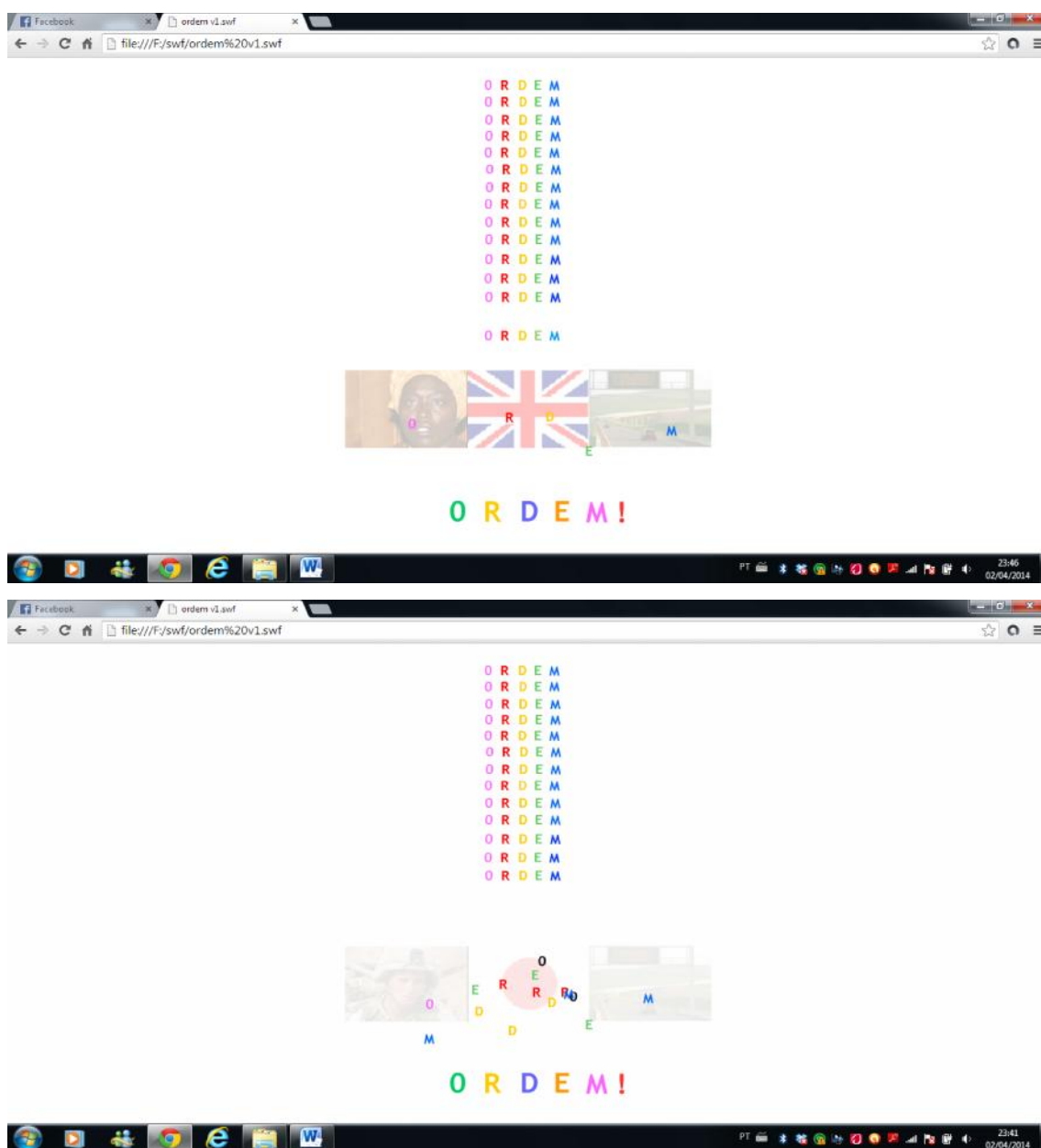
Uma crítica que se queira atualizada deve instrumentar-se hoje, tanto no campo da literatura quanto no de outras artes, de uma perspectiva sincrônica, simultaneísta, capaz de abranger o fato artístico da atualidade como um degrau novo desdobrado de uma sequência de outros degraus, todos eles compondo o itinerário de ascensão e descensão do homem na sua ânsia de dar linguagem e expressão estética à sua consciência de si e do mundo (ÁVILA, 1994, p. 24/25).

Nesse sentido, sincrônico e evolutivo, a tabela poética nos serviu como um degrau para se chegar à poesia neobarroca-digital vista em *ordem/desordem*, de Fernando Aguiar. As revoluções contemporâneas instauram, assim como o contexto do século XVII o fez, uma tensão existencial que pode ser vista, segundo Ávila, como um “parentesco espiritual”.

A estética do poema digital de Aguiar apresenta afinidades formais em sua filosofia de composição literária com a poesia barroca setecentista: persuasão pela imagem, forma, cor. É a visualidade barroca nos meios digitais, num “vínculo de posturas de obras abertas” (id. ib, p. 26).

Como obra neobarroca, o poema de Fernando Aguiar, assim como a obra barroca, oferece um aguçamento da sensibilidade visual. Símbolos que se iconizam, e vice-versa. Movimentos, cores, formas, misturas, caos harmônico, ordem e desordem: explosão dos sentidos em meio a uma explosão sígnica.





A ordem imediatamente torna-se desordem ao sabor da interatividade por parte do leitor. Vários países, várias imagens, muitas pessoas, muitos movimentos, caos, desordem, que em seguida, dependendo do repertório do leitor, volta à ordem, aparente ordem que dialeticamente convive com o caos. Cores, raças, costumes, culturas, países, pessoas, formas, expressões, tudo num caldeirão que ferve no mundo do ecrã. Os programas computacionais traduzem os números 1 e 2 e modelizam as formas. Nada mais barroquizante. A ordem que aos poucos ou imediatamente se desfaz em desordem faz parte de um efeito estético encantatório e persuasório, encantando pelos olhos e pela possibilidade interativa. Autor-texto-leitor se reconfiguram numa superabundância de signos. A perspicácia crítica de Ávila é precisa quando diz:

O barroco preparou o caminho para o tipo de objeto artístico de hoje que já não é só pintura e é mais que escultura, antecipando por outro lado o processo da chamada arte cinética. (...) Nasceu daí [da literatura de nossos dias] uma nova noção de estrutura da obra literária, da poesia, em decorrência da qual pôde o escritor lograr uma linguagem mais inventiva. A poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia, o simples verso tradicional e recorrendo para isso ao auxílio da pintura, da gravura, em composições que se aproximam do caligrama e de outras montagens modernas (Ávila, 1994, p. 29)

A aparente simplicidade dos símbolos na tela se desfaz quando observamos e interagimos com os signos. Estes tremem, dão início a um possível caos, a uma desordem inevitável. Verbos e imagens, símbolos e ícones, interpenetram-se na dialética da ordem e da desordem. Obra estruturalista em que se encontram partes concatenadas e significativamente combinadas. O leitor ao interagir, dá o tempero da existencialidade humana, do mundo e de seus acontecimentos, ora lentos e normalizados, ora acelerados e caóticos.

Ávila conclui que “somos uma arte adulta porque soubemos, com o modernismo, reencetar a linha de tradição da inventividade, da abertura de formas que nos legou o barroco” (ib. id., p. 37). Para o autor, um grande legado que o barroco nos deixa é a “permanente consciência crítica”, consciência do contexto em que se vive, da arte e principalmente da consciência de linguagem, o que percebemos no poema digital de Fernando Aguiar

Poesia neobarroco-digital

A abordagem de uma obra como *ordem/desordem* exige uma alternância de focos e perspectivas que transbordariam os limites da extensão deste trabalho. No entanto, algumas indicações serão sugeridas para que a investida crítica possa marcar algumas importantes considerações. A modernidade da escritura de Aguiar no poema traduz uma realidade que abraça o poder renovador do pensamento criador. Olhar com a liberdade de novos olhos. Herança de 22.

Como obra artístico-digital, *ordem/desordem* constitui-se como resultado de um processo intenso e criador de tradução: um ou mais autores são responsáveis por isso. Programadores, poetas, designers, publicitários, e artistas em geral, trabalham juntos numa expressividade híbrida, concatenada, sinestésica e coletiva. Fernando Aguiar trabalhou sozinho.

Dos números 1 e 2 surgem imagens computacionais, movimentos, paradigmas verbais sintagmatizados em outro contexto, numa tela de computador. Forma que, como

vimos, a princípio se apresenta simbólica e harmônica, mas que ao sabor da interação autor-texto-leitor vai indeterminando-se com a imprecisão dos signos, que movem-se, aceleram o movimento, as imagens cada vez mais rápido diluem-se no ecrã. O apelo é para a impressão sensorial. Sente-se a confusão instaurando-se. A desordem é emergente. Os signos passam a ser comunicados sob um grau de tensão que envolve o leitor-autor, que dita o ritmo de seu envolvimento com a realidade. Ordem ou desordem? No entanto, a dialética é mais forte que a vontade. Ordem e desordem são um só.

Jorge Augusto Mourão, no livro **Para uma poética do hipertexto**, diz que:

O modo de trabalhar a palavra na cibercultura é inspirado pela linguagem gráfica dos dadaístas e construtivistas nos primeiros anos do século. Eles próprios se inspiraram na linguagem publicitária, no grafismo dos jornais e da moda. (MOURÃO, 2001, p. 3)

Segundo o autor, pode-se espacializar a linguagem verbal de várias maneiras, gramaticalizando a imagem. A palavra ordem é trabalhada no poema em meio a uma certa gramaticalidade que possibilita uma intervenção interativa que determinará outras semioses, o que levará à dialética essencial do texto.

Em *ordem/desordem* temos categorias imagéticas a serem analisadas, assim como categorias que envolvem a tradução, o movimento, o tempo, o verbo, a interatividade e a hipertextualidade. Símbolos e ícones em meio ao caos ordenado, ou desordem harmônica. Transbordamento de signos que levam ao êxtase dos sentidos. Processo que demonstra, assim como no barroco, um impulso para o jogo no ato criador. O próprio “pacto lúdico” a que se refere Affonso Ávila, cheio de invenção e fantasia criadora.

A possibilidade que o leitor tem de interagir na obra vai em direção ao movimento e a repetição para se obter determinada velocidade. Arrasta-se o ícone do *mouse* na tela até concentrar-se em alguma das palavras ordem existentes numa estrutura que sugere ordem de caracteres. Isso levará a palavra a se desestabilizar, passando a movimentar-se como que “tremendo”. Isso é acelerado ainda mais se as palavras estiverem mais abaixo da tela. A última, nesse sentido, gerará uma desordem sónica que conduz o leitor à própria iconização do símbolo, como um olhar sensitivo que melhor vive o caos estabelecido.

Severo Sarduy (1979), que trata do artificialismo barroco, identifica-lhe três elementos básicos: a substituição, processo de metonimização incessante dos signos; proliferação, em que uma cadeia de signos circunscreve um signo ausente, girando em

torno dele; e a condensação, elemento de síntese interpretativa em meio à superabundância sígnica. Tudo o que acontece no poema de Fernando Aguiar. Substituem-se signos da ordem para os da desordem e vice-versa; proliferam-se signos em imagens, cores e movimentos variados; e condensam-se conclusões relativas à dialética da ordem e da desordem. A interação de cada leitor determinará o ritmo sensitivo da leitura.

Ao interagirmos/lermos a obra *ordem/desordem* presenciamos um hibridismo e um dinamismo que são característicos das artes contemporâneas, mas que também foram próprios do barroco. Diz Sarduy:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigramas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco, insere-se, traço específico, mescla de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro. [...] (SARDUY, 1979, p. 170)

No poema de Fernando Aguiar temos – o que o caracteriza como obra neobarroca – a consciência da saturação dos signos em busca de uma expressão que tende ao desfacelamento do sentido. A saturação verbal tende à tensão da leitura, ao explodir caótico do processo. Discursos verbais simbólicos entram em choque com as imagens, que surgem e desaparecem em várias velocidades, num ritmo que apresenta as informações numa dinâmica de quase frenesi, o que se efetiva quando a desordem sígnica está atuando através dos *softwares* que traduzem os operantes da textualidade digital. Tem-se vários percursos que renovam sequências de se manter ou não a ordem dos signos, das imagens que passam, da velocidade do movimento dos ícones. Todo trajeto será um sentido, ou, por outro lado, como diz Severo Sarduy, “todo sentido é trajeto”.

Essas características neobarrocas na poesia digital, em vários exemplos²⁰¹ não apenas em *ordem/desordem*, de Fernando Aguiar, representam justamente o novo enfoque a que se tem dado à poesia dos meios computacionais, que, assim como a arte barroca, expressa uma essência volúvel de significantes, possibilitando leituras não-lineares e interativas.

²⁰¹ os poemas digitais são basicamente poéticas contemporâneas que trazem muito do barroco, mas algumas apresentam uma consciência da linguagem barroquizante que nos permite chama-las de poéticas digitais neobarrocas:

“Comedia” (André Vallias) <http://www.youtube.com/watch?v=74yIuV5UtsE>; “Poemobiles” (Augusto de Campos / Julio Plaza) <http://www.youtube.com/watch?v=gQj5a8OBES0>; e “Memória (hai-kai)” (Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado) <http://www.nomuque.net/arteria8/home.html>.

Para Severo Sarduy:

O barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência [...] arte do destronamento e da discussão. (SARDUY, 1979, p. 178)

Como se pôde observar, foram abordadas duas obras que são exemplos de poesia neobarroca, tanto expressa na bidimensionalidade do papel quando na imersão da linguagem computacional. A primeira serviu de introdução à seguinte, mas ambas são neobarrocas, conscientes de suas linguagens artificialmente conflituosas e carregadas de superabundâncias sígnicas.

Considerações finais

Como espera-se ter demonstrado, as linguagens poéticas da “Tabela Poética dos Números Íntimos”, de Daniel Santiago e “Ordem/Desordem”, de Fernando Aguiar, representam exemplarmente experimentações artísticas que seguem perspectivas artísticas de composição semelhantes à da arte barroca, com artificialismos que vão do simples ao complexo, do Ocidente ao Oriente, do popular ao erudito e da tradição à modernidade, em formas essencialmente híbridas.

Apresentam códigos visuais que culminam na saturação, num apelo visual que tende ao exagero, recursos próprios da linguagem barroca. Tem-se, enfim, construções labirínticas das sintaxes em suas gramaticalidades próprias, gerando estruturas movediças e lodosas típicas das artes paródicas.

Referências bibliográficas

ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais**. 1. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

_____. **Poesia digital: negociações com os processos digitais: teoria, história, antologias**. São Paulo: Navegar Editora; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisinde Prods; FAPESP, 2010. Livro e DVD. Edição: português.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1994.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977: Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

DANIEL, Cláudio. *Psicanálise & Barroco em revista*. v.6, n.1: 86-92, jul. 2008

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 2001.

MOURÃO, José Augusto. **Para uma poética do hipertexto**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2001. Endereço eletrônico: <http://www.triplov.com/hipert/>

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 1998.

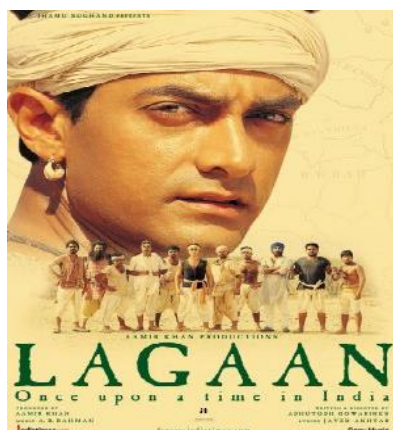
SANTIAGO, Daniel. **Tabela poética dos números íntimos**: 69 poesia. Recife, Ed. do Autor, 2012.

SARDUY, Severo. **América latina em sua literatura; O barroco e o neobarroco**. São Paulo: Perspectiva S.A., 1979.

LAGAAN, A CORAGEM DE UM POVO: AUTONOMIA E RESILIÊNCIA

Raquel Barbosa de Mesquita Batista
Especialista em Psicologia Clínica pela EPSI

Neste trabalho estudamos a autonomia como um dos pilares da resiliência no filme **Lagaan: A coragem de um povo** produzido em 2001 por Aamir Khan, escrito e dirigido por Ashutosh Gowariker e com música de A. R Rahman. Consideramos a resiliência como a capacidade que tem o sujeito para se sobrepôr às adversidades e seguir seus caminhos rumo à realização pessoal e coletiva, fizemos uma análise da autonomia na personagem principal, Bhuvar um jovem fazendeiro que desafiou o domínio Inglês na Índia do século XIX.



Capa do filme

Consideramos, como base teórica, os estudos sobre resiliência e autonomia, realizados por psicanalista e outros autores, entre os quais, destacamos as propostas de Winnicott(1994), Safra (2004),Costa (2007) e Ojeda (1997). Winnicott (p 152) aplica sua análise à psique infantil e considera que, quando a criança adquire autonomia, sua identidade é real e o seu meio ambiente torna-se um fenômeno separado da mãe. Pode acontecer que o ambiente se torne um fator adverso por não permitir ao indivíduo obter autonomia. Costa (p.27) considera que autonomia é, na atualidade, descrita como resiliência e auto-organização criativa, entre outras características do sujeito. Este autor aproxima o estudo da subjetividade ao da cultura e chama **Self** a forma substantivada do

eu, ou seja, a identidade subjetiva (p. 39). Na visão de Safra, o ser humano é a singularização de toda a história da humanidade. Cada pessoa é única e múltipla, pois ao mesmo tempo em que se individualiza traz a presença de seus ancestrais e daqueles com quem compartilha sua existência. É preciso encontrar o outro e, ao mesmo tempo, retornar à solidão. O que acontece com a pessoa ocorre por meio da comunidade humana, como os fenômenos transgeracionais enraizados nos solos do mundo cultural e do mundo natural. O homem não existe sem a natureza e sem a cultura e esta é assentada na linguagem e é vista como um mundo continuamente preservado e transformado pela criatividade humana. Ojeda (1997), coloca a criatividade e a independência em meio a outros fatores que chama pilares da resiliência.



Bhuvan e Gauri

O filme retrata a luta de um vilarejo indiano, Champaner, contra o poder britânico, no final do século XIX. Os moradores do vilarejo eram pessoas simples cujos sonhos pareciam possíveis de se tornarem realidade, como por exemplo, o da jovem Guari que era ter uma casinha com uma árvore (nim) ao lado, um grande campo com três cabras e um par de bois. O povo dependia da agricultura e pagava ao rajá (rei) um tributo muito alto, chamado Lagan, que era dividido com os ingleses para proteger a vila dos ataques de outros rajás. Para isso, o povo trabalhava dia e noite, de barriga vazia, a fim de pagar o alto imposto. Naquele ano de 1893, não havia ainda chovido e mesmo assim, o imposto foi mantido, aliás triplicado devido ao autoritarismo do coronel inglês. O imposto devia ser pago em trigo, milho e arroz e a percentagem era abusivo, sobretudo, levando-se em consideração a falta de chuva. Toda a população do vilarejo pede ao capitão para diminuir os impostos, mas, infelizmente, este não cede. Ao

contrário, faz uma aposta, irritado com o jovem Bhuvan que o desafiou para decidirem a sorte, em um campeonato de um jogo inglês (críquete).



Jogo de Críquete

Ele propõe dispensar os impostos, por três anos, se os fazendeiros vencerem. Caso contrário, eles continuariam a pagar o imposto dobrado. Bhuvan aceita o desafio porque não havia outra escolha, mesmo sem saber jogar críquete. Com palavras convincentes, reúne toda a aldeia, prepara ele próprio os instrumentos que serão utilizados no jogo e faz um treinamento rigoroso com a ajuda da irmã do capitão que os ensina a jogar. Por fim, eles vencem todos os obstáculos e ganham a aposta.



O rajá e a jovem Inglesa que ajudou os camponeses

Bhuvan reconhece o abuso do poder inglês e não se acovarda. Não se submete às injustiças, não se amedronta e, mesmo jurado de castigo, enfrenta os desafios. Toma a iniciativa para solucionar seus problemas e o da comunidade. É valente, corajoso, disciplinado e organizado. Sabe se relacionar bem com seus comparsas e trabalha, com afinco, para atingir seus objetivos, como por exemplo, quando ele próprio faz as ferramentas que utilizará no jogo.



O time de Criquete dos aldeões

Isso lhe dá autonomia e liderança em relação ao grupo. Além disso, é ciente de sua identidade: conhece o seu povo, suas necessidades e sua forma de divertimento e agradecimento através das danças. Ele segue a religião dos ancestrais, pois é um homem de fé e, como resultado disso, é um homem justo. O ambiente que, a princípio lhe era adverso, torna-se, depois, um meio de crescimento e de fortalecimento da resiliência. O homem não pode existir sem a natureza e sem está inserido em uma cultura. Esta é responsável pelo seu fazer sobre o mundo. Através da cultura, do contato com o outro, acabamos nos transformando e superando nossos próprios obstáculos. Foi esta força que fez os participantes do grupo se unirem e resistirem ao domínio inglês.

Referências

COSTA, Jurandir Freire. **O risco de cada um e outros ensaios de psicanálise e cultura**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007;

SAFRA, Gilberto. **A pó-ética na clínica contemporânea**. Aparecida – SP: Idéia & Letras, 2004;

WINNICOTT, D.W. **Explorações Psicanalíticas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994;

GOWARIKER, Ashutosh (direção). **LAGAAN: A coragem de um povo** (filme), Índia, 2001.

Imagens retiradas em 12/09/2014 dos sites abaixo:

https://www.google.com.br/search?q=Filme+lagaan+a+coragem+de+um+povo%2Bfotos&rlz=1C2AVNC_enBR615BR615&biw=1366&bih=677&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=8Od9VNzTMLf_sATXsIGwDw&ved=0CBwQsAQ
<http://www.cineplayers.com/filme/lagaan--era-uma-vez-na-india/1718>

DANÇA COM LOBOS: UM PROCESSO DE ACULTURAÇÃO

Genielli FARIAS DOS SANTOS (UFPB)

genielli@hotmail.com

Maria Irisdene BATISTA BARRETO (UFPB)

yris_bb@hotmail.com

Introdução

A construção de significados e sentidos a nosso ver é algo disponível no ato da comunicação, a construção de significados é trabalhada conjuntamente pelos interactantes ou participantes da interação. Sobre a interação Goffman diz “a interação face a face tem seus próprios regulamentos; tem seus próprios processos e sua estrutura, e eles não parecem ser de natureza intrinsecamente linguística, mesmo que frequentemente expressos por um meio linguístico” (Goffman, 2002, p. 20). Dessa forma, na interação social há diversos pontos e aspectos a serem explicados, assim acreditamos na sociolinguística interacional para desvendar as entrelinhas. A sociolinguística interacional estuda o que está explícito e implícito na interação e como os interactantes estabelecem a conversação e constroem os significados e consequentemente realizam as trocas conversacionais.

Partindo dessa reflexão, neste artigo tentaremos traçar um paralelo entre algumas cenas do filme Dança com lobos e alguns conceitos chaves da sociolinguística interacional. Precisamente objetivamos com este artigo descrever o processo de aculturação, fenômeno vivido pelo protagonista do filme Dança com lobos, Kevin Costner, (um homem branco) e pelos índios. Desse modo, exporemos o filme Dança com lobos do gênero drama que foi lançado em 1990, que conta uma história de tolerância e compartilhamento de culturas. O filme tem como pano de fundo a guerra civil americana, de acordo com a sinopse do filme: o tenente John Dunbar (Kevin Costner) é recebido como herói e decide servir numa região povoada por índios da tribo chamada Sioux. A convivência com os indígenas faz com que Dunbar, pouco a pouco, vá adquirindo seus costumes, ao mesmo tempo em que ganha respeito dos nativos. Este acaba se envolvendo com uma mulher branca, criada pelos Sioux, tornando-se um verdadeiro membro da tribo. À medida que John Dunbar vai adquirindo os costumes dos índios, a aculturação vai sendo tecida, assim, podemos ver que o filme é muito

interessante e nos permite fazer essa relação com a teoria sociolinguística interacional. Para tanto discutiremos o filme ressaltando aspectos socioculturais, o processo de aculturação vivido pelo protagonista do filme, assim como também outros conceitos pertencentes à área da Sociolinguística Interacional.

Para cumprir o nosso objetivo iremos expor um panorama histórico sobre a sociolinguística interacional, de nível apenas introdutório, em seguida discorreremos sobre o filme e os conceitos inseridos no mesmo, ou seja, iremos descrevendo o processo de aculturação existente no filme e assim definindo alguns conceitos pertinentes da teoria sociolinguística interacional, que se fazem necessário. Ao fim teceremos as considerações finais.

Nossa metodologia se apresenta de forma simples, ela se constitui a partir de uma pesquisa bibliográfica. Assim nos fixamos em textos teóricos de autores como Ducrot (1972), Chianca (2007), Ribeiro Telles e Garcez (1998), Goffman (2002), Gumperz (1982, 1998) e outros. Estes são importantes nomes no qual nos apoiamos teoricamente, para a realização deste trabalho, estes e outros autores estarão nas referências bibliográficas.

Considerações iniciais sobre a sociolinguística interacional

A sociolinguística é antes de tudo uma área da linguística que estuda a linguagem e a sociedade. É uma área que estuda a língua em seu uso real, levando em consideração as relações entre a estrutura linguística e os aspectos sociais e culturais da produção linguística. Desse modo, nessa concepção o conceito de língua retoma a noção de Saussure, ou seja, a língua é um fato social, é um sistema que é adquirido no convívio social, ela é concebida como um fenômeno cultural, social e histórico. Dessa maneira ela se manifesta no uso, Saussure afirma ainda que a língua é um produto social da faculdade da linguagem. A sociolinguística desenvolveu-se em três direções principais, a sociolinguística variacionista, a etnografia da comunicação e a sociolinguística interacional. Neste trabalho nos fixaremos precisamente à sociolinguística interacional, já que o nosso objeto de estudo é analisado dentro desta vertente de acordo com os conceitos presentes nessa área.

Segundo Ducrot (1972) A sociolinguística interacional estuda os processos pelos quais os enunciados se veem ligados a contextos que, por sua vez, tornam possível a interpretação desses enunciados. Assim a teoria da sociolinguística interacional é uma teoria da contextualização dos enunciados descrevendo como os contextos sociais são

constituídos interacionalmente pelos participantes conversacionais. Dessa forma, o contexto social não é dado, mas se torna disponível como resultado das ações conjuntas dos participantes através dos elementos verbais e não-verbais que são passíveis de interpretação graças aos processos de contextualização.

Segundo Barbosa (...) a Sociolinguística interacional interessa-se não só pela linguagem verbal, ou seja, as pistas linguísticas que se referem ao código linguístico e a maneira como ele é enunciado, mas também está interessada nas intenções comunicativas, expressas por pistas paralinguísticas (as hesitações, as pausas, o timbre de voz, etc.). Essas pistas são denominadas de pistas de contextualização, estas são constituintes da interação. Gumperz as definem como:

São todos os traços linguísticos que contribuem para a sinalização de pressuposições contextuais. Tais pistas podem aparecer sob várias manifestações linguísticas, dependendo do repertório linguístico, historicamente determinado, de cada participante. Os processos relacionados às mudanças de código, dialeto e estilo, alguns dos fenômenos prosódicos (...) possibilidades de escolha entre opções lexicais e sintáticas, expressões formulaicas, aberturas e fechamentos conversacionais e estratégias de seqüenciamento podem todos ter funções semelhantes de contextualização. (1998 p. 100)

As pistas de contextualização ajudam a construir os significados, além de também cooperar para a construção do contexto social, que é constituído pelos interactantes.

Neste trabalho nos deteremos principalmente a expor um processo de aculturação, então é necessário definir esse conceito. Segundo Redfield, Linton et Herskovits, (1938), a aculturação é definida como “o conjunto de fenômenos que resultam do contato direto e contínuo entre grupos de indivíduos de cultura diferentes com mudanças subsequentes de um ou dos vários grupos em contato.” Ao decorrer do trabalho, iremos acompanhar na prática a construção desse processo.

Para clarificar ainda mais, trazemos a voz de Ouriques (2009),

A meu ver, a contribuição da sociolinguística interacional se dá pelo fato de que, além de considerar o que, como, para quem e onde se fala, traz à arena discursiva o não-dito do(s) participante (s) conversacional(is) para se construir o significado de uma interação verbal. Esse não-dito é o que está além do verbal, atravessa o paraverbal e considera o não-verbal representado no(s) movimento(s) de corpo, o olhar(es), os gesto(s), pausa(s) e silêncio(s) e até mesmo a distância entre os interactantes. (p. 26)

Dança com Lobos: um processo de aculturação

Dança com lobos, é um memorável filme lançado em 1990 do diretor Kevin Costner, o filme mostra um jovem soldado que pratica uma ação heróica e graças a essa

ação ele tem a chance de escolher o lugar onde vai servir, assim ele escolhe servir num lugar aparentemente sem população ou qualquer turbulência, mas o lugar na verdade é tomado como as terras do povo Sioux, uma tribo de índios, a qual ele estabelece uma relação muito próxima de amizade, essa relação impõe ao soldado o rompimento de suas ligações com o exército e assim este acaba sacrificando sua carreira profissional e tornando-se instintivamente um integrante da tribo. Desse modo, a convivência com a tribo Sioux, promove uma aculturação ao soldado. Esta aculturação será descrita ao longo do trabalho.



Foto 01: John e Pássaro Esperneante

Fonte: <http://elianepotiguara.blogspot.com.br/2012/07/v-behaviorurldefaultvmlo.html>

O encontro de culturas é algo marcante para ambas as sociedades ou comunidades em contato, lembremos que cultura segundo Chianca (2007), designa os modos de vida de um grupo social, ou seja, suas maneiras de sentir, de agir ou de pensar, sua visão de natureza, do homem, da técnica e da criação artística. E assim todo indivíduo é sujeito e agente social de sua comunidade de pertença. Desse modo, todos os indivíduos têm sua representação de mundo, suas próprias representações sociais, todos apresentam visões de mundo diferentes, vemos o mundo de acordo com nossa cultura, nosso olhar. No filme dança com lobos tanto o personagem de Kevin Costner, John Dunbar, quanto os líderes da tribo Sioux compartilham dessa mesma situação. No momento em que John e os líderes da tribo começam a socializar, inicia-se com mais intensidade um processo de aculturação em John. A primeira interação entre o soldado e os índios corresponde ao momento em que ambos falam sobre o búfalo. Na cena, podemos ver que a interação se estabelece através da linguagem não-verbal, já que ambos os falantes não compartilham a mesma língua. Mas mesmo com essa dificuldade eles estabelecem a comunicação, e evitam erros de interpretação e mal-entendidos, isso

acontece devido à linguagem não-verbal, a postura, o enquadramento, o uso que os falantes fazem do seu espaço. Desse modo temos então o início da socialização.



Foto 02. Cena do filme: Dança com Lobos.

No texto de Garcez e Telles Ribeiro (1998), ele ressalta esse tipo de linguagem falando sobre as convenções de contextualização, que na verdade são pistas de natureza sociolinguística que utilizamos para sinalizar as nossas intenções comunicativas ou para inferir as intenções conversacionais do interlocutor. Também ocorrem pistas não-vocais tais como o direcionamento do olhar, o distanciamento entre os interlocutores e suas posturas, a presença de gestos, etc.

Logo no início do filme, há uma cena marcante: o soldado andando pelas terras se depara com uma mulher branca ferida embaixo de uma árvore, esta mulher faz parte da tribo, ela é chamada curiosamente de “De pé com punho”, este nome representa a identidade cultural e é um traço cultural pertencente à tribo. É um nome que diz muito sobre o indivíduo e este representa também uma característica cultural. É interessante que John leva a mulher de volta para tribo, como um ato de bondade, mas é rejeitado. Sua intenção não fica clara e os índios resistem e o tratam mal. Vemos que a língua novamente se constitui nessa cena como uma barreira social, porque os índios não entendem o que ele diz e sua vestimenta ou caracterização, mostra aos índios que o homem branco (John), não é um deles, então não há aceitação do homem, perante a tribo. Mas é preciso ressaltar que além da imagem de John, os índios possuem a representação social de que os homens brancos são inimigos e seres destrutivos então essa heteroimagem que eles possuem do homem branco, categoria a qual John pertence, influencia essa reação de rejeição que eles tiveram. John não é reconhecido como um deles, portanto, não merece “confiança”.



Foto 03. Cena do filme: Dança com lobos.

As Representações são compreendidas por Benadava, como

as representações são compreendidas como uma série de imagens de origem cultural ligadas à referência, imagens ligadas à forma, à função, aos componentes, ao sistema de relações, à distribuição, aos atributos (bom, bonito, longe, frio, necessário, caro, precioso,...) da referência em questão. (1982, p.37)

Esta mulher (De pé com punho), em um dado momento do filme é pedida para que seja a tradutora e intermediadora numa conversa entre John e o índio líder da tribo, já que esta pertence à mesma cultura de pertença de John, ou seja, ela também é branca, mas foi criada desde muito pequena pelos índios, a mesma se recusa a intermediar a conversa, porque para ela é doloroso pensar que pertence a outro grupo. E a língua teria esse poder de revelar sua identidade. Percebemos a recusa de De pé com punho como uma crise identitária, ela pertence à outra cultura mas se recusa a fazer parte dela, ela se identifica com a cultura concomitante na qual vive. Desse modo, ela vê a língua como a inserção em sua antiga cultura e acreditamos que é isso que gera a crise identitária. Mesmo tentando se recusar, ela aceita ser a intermediadora na comunicação entre os dois homens, ela usa a linguagem verbal e não-verbal e inclusive o espaço físico que ela detém. Birdwhistell (1970) demonstrou que no ato de falar, os olhos, o rosto, os membros e o torso, todas essas partes do corpo, emitem sinais produzidos automaticamente que em geral passam despercebidos, mas que transmitem informação. Esses sinais não-verbais são semelhantes a uma linguagem, por serem adquiridos através da interação, por serem específicos à cultura e analisáveis em termos de processos subjacentes. Foram esses sinais que levaram os índios a creditar o mínimo de confiança no homem branco apesar de que havia um propósito (descobrir sobre os homens que viriam atacar a tribo) a ponto de buscar maior entrosamento através, agora,

da linguagem verbal, depois de reuniões para decidirem se realmente seria feita essa interação.

A partir do momento em que a mulher aceita essa tarefa de ser intermediadora e transmissora do significado, ela começa a lembrar de sua língua e vai cumprindo sua tarefa, nesta cena do filme percebe-se que ela já se constitui de forma totalmente aculturada, pois ela se vê dentro de uma situação onde ela é, ela se significa em sua cultura de pertença através da língua, mas na verdade ela agora faz parte de outra cultura.

Voltando a John, percebemos que este possui também uma representação do que é o índio. Para ele, o índio era um indivíduo selvagem sem conhecimento, e na verdade ao longo do filme ele muda a representação que possuía do índio e passa cada vez mais a se identificar com ele. Isso fica evidente numa cena do filme onde ele faz parte de uma caçada a búfalos, nessa cena ele começa a se envolver cada vez mais com a cultura do índio, e assim num determinado momento desta cena, uma criança que faz parte da tribo, fica em perigo e John a salva matando o búfalo que atacava a criança. Como reconhecimento e agradecimento, os índios retiram o fígado do animal e o dão a John, neste momento John tem duas opções, aceitar o fígado e ter a aceitação dos índios ou não aceitar e retroceder o relacionamento dele com a tribo. Mas John aceita o fígado e acreditamos que a partir desse momento ele começa a se reconhecer como parte da tribo, como um deles.

No decorrer do filme há momentos em que percebemos visivelmente as mudanças causadas em John devido à aculturação. Há uma cena onde ele dança sozinho em volta de uma fogueira, acreditamos que ele absorveu alguns traços dos índios assim como perdeu alguns de seus traços culturais. Outra cena interessante é a das trocas de elementos de suas vestimentas, John e o índio chamado Vento no Cabelo trocam algumas de suas peças, mas em um momento outro índio pega o chapéu de John, mas John se enfurece, acreditamos que essa reação se dá porque o chapéu representa o seu papel social na sociedade, já que é um chapéu de soldado, então ele resguarda e identifica John de acordo com seu papel social na sociedade.

Esta mesma cena demonstra que John já não teme estar ali e já impõe seu desejo sem medo de ser rejeitado. Ação impensável no início da interação em que ele agia muito cuidadosamente para não “espantar” os índios. Ali ele parece “dominar o território”, no sentido de que já não pressente o perigo de rejeição.

Ainda analisando o papel da língua no processo de aculturação, mesmo quando John é encontrado pelos soldados e feito prisioneiro, ele demora a revelar que fala a mesma língua deles. Quando perguntado se era índio, ele fica calado. A rejeição pela língua chega ao auge quando ele deixa de falar em sua língua materna e prefere falar com os americanos em lakarta, língua dos índios. Ao que parece, desejava mostrar domínio da língua do índio e assim ser tido como índio também e demonstrando que sentia orgulho dessa condição.

Numa cena anterior quando escrevia em seu diário, ao assinar seu nome, já não assinava John Dunbar, assinara Dança com lobos, nome indígena dado pelos índios. Percebe-se que quanto maior o domínio da segunda língua, maior o grau de aculturação.

No primeiro encontro com os índios, em que dois ficaram perto dele e outros ficaram em seus cavalos, um pouco mais distante, John na tentativa talvez de retificá-los naquela interação, acenou com a mão (gesto americano de cordialidade) e ninguém acenou em retribuição, como se rejeitasse aquele convite. Apesar de não fazer parte da cultura deles houve um entendimento do não-verbal. Em outro momento quando já havia certo grau de socialização, houve o mesmo aceno e no momento, um deles retribuiu o aceno e os outros olharam com certo espanto. Houve aí uma troca cultural estabelecida.

O processo de aculturação no personagem John Dunbar se dá à medida que ele se identifica com alguns valores da nação Sioux e os aceita, incorporando-os de tal maneira que não é mais reconhecido pelos de sua própria etnia. John Dunbar funde a sua cultura com a dos Sioux e dá origem a uma nova cultura, representando, assim, o processo de aculturação definido anteriormente. É importante enfatizar que nesse processo de aculturação por assimilação de valores ocorre a endoculturação onde o protagonista começa a adquirir a cultura e valores dos indígenas como o modo de se alimentar, vestir, comunicar-se adequando aquele tipo de cultura. Este fato percebe-se no caso da personagem De Pé com Punho que teve seus pais mortos por uma das tribos Pawnees, outra tribo, e foi então acatada pela tribo Sioux que acreditava no contato do homem branco com os indígenas onde ela adquiriu a cultura dos índios e praticamente esqueceu a de sua origem.

Em outras palavras, ocorre a transculturação, ou seja, a adaptação dos traços de uma cultura alheia como sendo própria. Percebe-se que, De Pé com Punho, resiste às lembranças que possam levá-la de volta às suas origens, talvez pelos trágicos momentos vividos, que ainda estão muito vivos e presentes. Por outro lado, o contato entre John

Dunbar e a tribo Sioux somente foi possível através dela, por que ela tinha a competência comunicativa para interagir com o forasteiro. Para R. Legendre, “a competência cultural é indissociável da competência comunicativa” (1993: 224). Ele estabelece uma equivalência entre as duas noções e define a competência comunicativa como a “competência cultural ou sociocultural ou o saber relativo aos modos de vida, aos esquemas, aos valores e às diversas crenças da comunidade linguística”. Desta maneira então, comunicar com o outro é ser capaz de perceber culturalmente seu parceiro linguístico na troca conversacional.

Como vimos o processo de aculturação envolve diversos significados e conceitos adjacentes, esperamos ter esclarecido e exposto todos. Passamos agora ao último momento desse artigo onde teceremos as considerações finais.

Considerações finais

Neste trabalho discutimos o processo de aculturação vivido pelo personagem do ator Kevin Costner no filme *Dança com Lobos*. Nosso intuito foi de explicar esse processo a partir de uma situação explícita, como ocorreu no filme. Acreditamos assim que conseguimos estabelecer uma relação entre o filme e alguns conceitos da área da sociolinguística interacional. Percebemos ainda, que quando transportamos tais questões para vida diária, a cultura é quem define a forma como nos comunicamos seja verbal ou não verbal numa determinada situação social. Quando eu falo é minha cultura quem fala. O filme demonstrou ainda e é com o que nos deparamos a todo o momento, que numa situação social de interação de culturas, mesmo muito distintas, há trocas culturais.

O filme demonstrou exemplarmente a posição que ocupa a linguagem nessa saga de apropriar-se da cultura do outro. A língua, no filme, é sempre colocada em evidência, ela parece acompanhar o entrosamento dos personagens e das culturas, confirmando que quanto maior a confiança estabelecida, maior foi o conhecimento da língua do outro. Prova disso é o primeiro contato do branco com o índio com a presença da “intérprete”, só ali ambos (branco e índio) sentem-se como se estivessem começando de verdade um entendimento e por isso concordam em começar pelos nomes (apresentações). No final do filme percebemos que não foi apenas o branco que aprendeu a língua indígena ao conversar com um índio, percebemos que este aprendeu também. O diretor parece ter escolhido demonstrar isso nos minutos finais do filme, quando o grau de confiança já era absoluto.

Ao terminar, salientamos que o filme é exemplar para um estudo cultural, não apenas pelo enredo, mas especialmente pelo tratamento dado à linguagem e aos aspectos culturais. A análise evidencia aspectos importantes em relação aos processos de interpretação dos interactantes, como por exemplo, o nome atribuído a cada personagem, que carrega os traços da personalidade, baseando-se em fatos que o identificam. Enfim, pretendemos com este trabalho mostrar a importância das relações interacionais em contextos socioculturais e esperamos contribuir para a investigação sobre interação e aprendizagem.

Referências bibliográficas

- BENADAVA S. “*De la civilisation à l’ethno-communication*” dans le *Français dans le monde*. nº 170, pp. 33-38, Paris, Hachette-Larousse, 1982.
- CHIANCA, Rosalina Maria Sales. *L’intercultural (L): découverte de soi-même et de l’autre*. João Pessoa: Idéia, 2007.
- DUCROT, Oswald. & SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Essais, Points, Editions du Seuil, 1972, pp. 143-148.
- GUMPERZ, John J. *Convenções de Contextualização*. IN: RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, P. (eds.) 1998. *Sociolinguística Interacional*. Porto Alegre: AGE
- GUMPERZ, J. *Convenções de contextualização*. Tradução de José Luiz Meurer e Viviane Heberle, 1982. In: Garcez, Pedro M e Ribeiro, Branca Telles (orgs). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002. CPA.6, p. 149-182.
- GOFFMAN, E. *A situação negligenciada*. Tradução de Pedro M. Garcez, 1964. In: GARCEZ, Pedro M. e Ribeiro, B.T. (orgs). *Sociolinguística Interacional*. São Paulo: Loyola, 2002. Cap. 1,p. 13-20.
- LEGENDRE R. *Dictionnaire Actuel de L’Education*, 2º Ed., Education 2000, Montréal, Guérin|Paris, Eska, imprimé au Canadá, 1993.
- RIBEIRO Telles, Branca. GARCEZ M. Pedro. *Convenções de contextualizações*. In.: *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AGE,1998.
- Dança com lobos, disponível em: <http://elianepotiguara.blogspot.com.br/2012/07/v-behaviorurldefaultvmlo.html> Acessado em: 26/11/12
- BARBOSA, Josemar José. *O Uso da Linguagem e Suas Implicações na Vida Social*. UFPE._
- OURIQUES, Rose Anne Catão. *A Compreensão do Não-Verbal: a perspectiva do graduando em Letras/inglês/UEPB-Guarabira*. João Pessoa-PB: UFPB/CCHLA, 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística. Orientador: Profª. Rosalina Maria Sales Chianca. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes) Universidade Federal da Paraíba.

EIXO TEMÁTICO: Semiótica e Literatura Popular

RELAÇÕES ENTRE ENUNCIÇÃO E ENUNCIADO EM “VOCÊ SE LEMBRA?” DE PATATIVA DO ASSARÉ

Adriana Nuvens de Alencar
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
adri.nuvens@gmail.com

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
mariadefatimambatista@gmail.com

1. Introdução

Patativa do Assaré é o cognome de Antônio Gonçalves da Silva²⁰² (1909 – 2002), poeta nascido em uma pequena localidade rural do município de Assaré, situado no sul do Ceará. Paralelamente ao trabalho na agricultura, que realizou por quase toda a vida, dedicou-se à criação poética, atividade que resultou na gravação de discos e na publicação de livros, dos quais destacamos *Inspiração Nordestina* (1956), *Cante lá que eu canto cá* (1978), *Ispinho e Fulô* (1988), *Aqui tem coisa* (1994). Ele criava as estrofes, muitas vezes durante o trabalho agrícola, deixava-as retidas na memória e, só depois de pronto o poema, escrevia-o ou ditava-o para que outra pessoa o fixasse no papel. Santos (2011) nos informa que essa mesma técnica mnemônica era empregada nas “epístolas poéticas” que ele fazia.

“Você se lembra?” é uma epístola em versos decassílabos, composta de dez quadras, que o poeta fez para sua esposa, Belarmina Paz Cidrão – Dona Belinha, em novembro de 1974 e foi incluída no livro *Cante lá que eu canto cá* (1978). Ele a enviou do Rio de Janeiro (Guanabara), onde estava tratando a fratura que sofreu na perna esquerda em virtude de um atropelamento de que foi vítima quando estava em Fortaleza, para uma apresentação artística, em agosto de 1973. Nela o poeta relembra a história de amor vivida pelos dois.

Neste trabalho, analisamos essa carta com o propósito de estudar as relações intersubjetivas e espaçotemporais de enunciação e enunciado. Para tal, nos baseamos na semiótica francesa, particularmente em trabalhos sobre o discurso desenvolvidos por Benveniste (1976), Greimas (1975), Fiorin (1999), (2011) e Pais (2007), com ênfase no modelo teórico proposto por este último em: “Texto, discurso e universo de discurso:

²⁰² Os dados biográficos apresentados nesta seção foram colhidos nas obras *Cem Patativa* (2009) e *Patativa poeta pássaro do Assaré* (2002), ambas de Gilmar de Carvalho.

aspectos das relações entre enunciação e enunciado”. A análise procurou considerar o discurso como um processo de produção da significação que vai além dos limites do texto como algo enunciado, compreendendo diversos desdobramentos subjetivos, espaciais e temporais de enunciação e enunciado e suas relações. Além disso, constatamos traços de lirismo romântico nos versos patativanos, confirmando as informações dos biógrafos sobre as leituras que ele fez dos poetas desse período.

2. Fundamentação teórica

Benveniste defende a ideia de que o homem só se torna “sujeito” na linguagem e através da linguagem: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1976, p. 286).

A subjetividade, unidade psíquica que assegura a consciência de si mesmo, manifesta-se na linguagem. O sujeito se instaura no discurso quando diz “eu”, mas, a consciência de si mesmo só pode ocorrer por oposição a um “tu”. Então, a subjetividade se constitui numa relação dialética entre o eu e o tu. É no diálogo que o homem se constitui como sujeito: a intersubjetividade é condição para a subjetividade. Benveniste inclui na categoria de pessoa os pronomes pessoais “eu” e “tu”. O que determina a pessoa, para ele, é a condição de diálogo, porque implica em reciprocidade²⁰³.

Fiorin (2011) afirma que o “eu” e o “tu” integram o sujeito da enunciação, pois o “eu” produz o enunciado levando em consideração o “tu”. As pessoas, “eu” e “tu”, são os actantes da enunciação, participam da ação de enunciar.

A enunciação é o lugar de instauração do sujeito e é o ponto de referência para a organização das relações de espaço e de tempo. É o lugar do eu, aqui e agora. Ela tem o poder de colocar no enunciado pessoas, tempos e espaços, configurando-se como meio de criação de outros mundos, conforme observa Fiorin (1999). Para esse autor, a enunciação é o “ato produtor do enunciado” (p. 31), ao passo que o enunciado é o “produto da enunciação” (FIORIN, 2011, p. 55)

O ato individual e irrepetível de produção da fala, por ser singular, não pode ser estudado diretamente. Entretanto, podemos ter acesso ao ato enunciativo através do estudo do enunciado. Duas naturezas de marcas permitem reconhecer a existência da enunciação no enunciado. São elas: os traços linguísticos da presença do enunciador no

²⁰³ *id ibid.*

enunciado, mostrando a subjetividade na linguagem e as projeções das categorias enunciativas de pessoa, espaço e tempo no enunciado.

Tendo em vista que a enunciação é pressuposta pela existência do enunciado e que se projeta no texto, é necessário distinguir duas naturezas de sujeitos discursivos: da enunciação e do enunciado. O sujeito da enunciação desdobra-se em *enunciador*, o “locutor” ou emissor da mensagem e *enunciatário*, o locutário ou receptor da mensagem. O sujeito do enunciado é o “sujeito verbal”, aquele inscrito no enunciado (GREIMAS, 1975, p. 62), geralmente representado pelos atores, papéis temáticos e seus referentes gramaticais (ele, você etc.).

De acordo com Fiorin (1999), os mecanismos pelos quais a enunciação instaura no enunciado pessoas, espaços e tempos são a *debreagem* e a *embreagem*. Debreagem é a operação em que a enunciação distancia de si e projeta para fora de si as categorias de pessoa, tempo e espaço. Embreagem é a operação de retorno à enunciação, o contrário da debreagem. Na embreagem ocorre o efeito de identificação entre o sujeito da enunciação e do enunciado, o tempo da enunciação e do enunciado e o espaço da enunciação e do enunciado. A embreagem pressupõe uma debreagem anterior e a neutraliza. Nas análises em geral, é comum a utilização das denominações embreagem e debreagem, respectivamente, com o sentido genérico de proximidade/identificação/coincidência e distanciamento entre os elementos cotejados.

As relações entre enunciação e enunciado são tratadas de forma bastante minuciosa por Cidmar Teodoro Pais em: “Texto, discurso e universo de discurso: aspectos das relações entre enunciação e enunciado” (2007). O autor afirma que a semiótica e a linguística pós-estruturalista entendem o *discurso* como algo dinâmico, um *processo*, no qual ocorre a produção da significação, a semiose. O discurso é produtivo, na medida em que produz significação e informações novas. Ele pressupõe um sistema (competência), também dinâmico, que o autoriza. Assim, pode-se afirmar que o sistema produz o discurso e o discurso modifica o sistema.

O discurso é mais do que o texto (coisa enunciada). Ele ocorre em um contexto sociocultural, que se desloca no eixo do tempo da História e tem uma duração. O tempo do discurso desdobra-se em tempo do discurso do emissor e tempo do discurso do receptor. É necessário considerar também o tempo da história, inscrito no(s) texto(s) produzido(s) pelo discurso. Pais (2007) representa cada uma dessas instâncias da seguinte forma: T = tempo da História (com *H* maiúsculo); T’= tempo do discurso do

emissor; T'' = tempo do discurso do receptor; T^* = tempo da história (com h minúsculo). As relações entre T' , T'' e T^* são diversas.

De maneira análoga, Pais considera o espaço do contexto sociocultural, o espaço em que ocorre a enunciação do emissor, o espaço em que se realiza a decodificação e o espaço inscrito na história, assim representados: E = espaço do contexto sociocultural; E' = espaço da enunciação do emissor, espaço da codificação; E'' = espaço da enunciação do decodificador, espaço da decodificação; E^* = espaço inscrito na história, espaço do texto. As relações E' , E'' e E^* são igualmente variadas.

Em seu processo de enunciação, o sujeito emissor necessita de um sujeito receptor. No discurso, ocorre a produção de um texto pelo emissor e de outro texto pelo receptor. Desse modo, o discurso não se confunde com o texto. Na verdade, ele contém, no mínimo, dois textos nunca idênticos. A intersecção entre esses textos corresponde ao rendimento do processo comunicativo. Logo, o emissor e o receptor são sujeitos de enunciação. Cada um dos sujeitos de enunciação se caracteriza por um conjunto de traços psico e sociolinguísticos, o seu *semema*. Uma das condições da enunciação é a formulação de hipóteses por parte de cada interlocutor sobre o outro. Quanto maior a intersecção entre os sujeitos da enunciação e as hipóteses que lhes correspondem, melhor é a comunicação.

Ao enunciar o seu texto, o sujeito da enunciação de codificação instaura e inscreve nele um sujeito de enunciado. As representações utilizadas por Pais são: S' = sujeito emissor = sujeito da enunciação de codificação; S'' = sujeito receptor = sujeito da enunciação de decodificação²⁰⁴; $*S'$ = sujeito emissor virtual (hipótese de S'' sobre S'); $*S''$ = sujeito receptor virtual (hipótese de S' sobre S''); S^* = sujeito do enunciado.

As relações entre S' , S'' e S^* são variadas e dependem de múltiplos fatores como: a visão que o enunciador tem de si mesmo e de seu semema; a visão que o enunciador tem do sujeito da decodificação e de seu semema; como o receptor vê a si mesmo; as hipóteses formuladas pelo receptor sobre como o emissor se vê.

3. Análise

3.1. Relações Intersubjetivas

Em “Você se lembra?” temos a narração, em primeira pessoa, da longa história de amor vivida entre o enunciador e sua esposa até o momento em que profere o

²⁰⁴ Para efeito de simplificação do modelo, Pais (2007) considera como equivalentes as noções de sujeitos da enunciação e sujeitos emissor e receptor.

discurso e em que estão temporariamente separados. Nas duas primeiras e nas três últimas estrofes, ouvimos o enunciador embreado com a enunciação no tempo e no espaço, confundindo-se com o emissor da mensagem, fazendo um preâmbulo para a narração propriamente dita ou triste pelas circunstâncias que está vivendo.

O enunciador é um homem casado, há quase quarenta anos, com uma mulher de quem está distante, de quem sente saudades e cuja companhia deseja ter de volta. Esse sujeito emissor comunica-se com a esposa, o sujeito receptor, através de uma epístola.

Baseado na visão que tem de si mesmo, apresenta-se como um sujeito afetuoso, como atesta o tratamento que utiliza: “querida”, “guia do meu norte” (v. 37). Ele se vê também como alguém sensível (v. 39). Por conta disso, é um ser que sofre muito (v. 40), padecendo saudade e tristeza (v. 33, 34). O afeto pelo receptor e a sensibilidade do emissor se evidenciam na própria carta e na forma escolhida para fazê-la: o verso. Outros traços do enunciador que podem ser destacados são a religiosidade - uma vez que considera um favor divino a história vivida com a amada (v. 06) – e o fato de conhecer e empregar técnicas de versificação e o registro culto da língua.

O sujeito receptor é um enunciatário textual, embora não esteja na mesma situação espacial do emissor, explicitado através dos pronomes “você” (v. 01) e da expressão “Querida esposa” (v. 37), confundindo-se com um leitor/ouvinte²⁰⁵ específico do texto, D. Belinha.

A visão que o sujeito emissor tem do sujeito receptor, o receptor virtual, é a de alguém íntimo: “você” (v. 01); que com ele forma uma só pessoa: “nos” (v. 03), “a gente” (v. 04). Trata-se de uma mulher que não é mais jovem: “cabelo branco” (v. 36,) e que é confiável, a quem pode revelar seus sentimentos sem receio. É também alguém capaz de se sensibilizar com a forma escolhida para a comunicação – carta em versos. Essa visão, baseada em anos de convivência, verificada em muitos discursos anteriores, contribui para o provável sucesso do emissor junto ao receptor, conseguindo fazer a esposa crer na veracidade dos sentimentos expressos.

Da terceira à sétima estrofe, o enunciador põe em cena os atores do discurso que correspondem ao enunciador e ao enunciatário no passado. Nelas ouvimos a voz do presente narrando os feitos dos atores no passado, como se eles agissem num cinema mudo (a memória), porém seguindo os comandos do enunciador. Ocorre uma

²⁰⁵ Segundo declaração de Patativa no documentário *Ave Poesia* (2007, cap. 15), D. Belinha não sabia ler, portanto alguém leu a carta para ela ouvir, situação comum em comunidades tradicionais de cultura com memória predominantemente oral.

debreagem de tempo – do presente para o passado, de espaço – de “Guanabara” para a roça e, a rigor, também de pessoa, uma vez que o sujeito enunciador é, no ato da enunciação, uma pessoa diversa do jovem ator que aparece no enunciado dessas estrofes. Os atores estão representados por “nós”/“a gente” e pelos papéis temáticos “rude bardo”, “camponesa”. Além desses, estão pressupostos os papéis noivo, noiva, esposo, esposa.

O sujeito emissor às vezes propõe ao receptor que é o mesmo sujeito do enunciado ($S' = S^*$). Isso acontece quando usa o pronome “eu”. Outras vezes, o sujeito emissor propõe que o sujeito do enunciado é igual ao sujeito emissor mais o sujeito receptor ($S^* = S' + S''$). Isso ocorre quando usa o pronome “nós” ou a expressão “a gente”. Em ambos os casos, o efeito de sentido obtido é de subjetividade. A utilização de “nós”/“a gente” sugere a intimidade entre os atores que acabam se fundindo num só sujeito.

O processo de transformação dos dois atores num só é conseguido também graças à estrutura textual. No início havia duas pessoas: na terceira estrofe, temos a imagem da namorada (“você”) trabalhando nas farinhadas; a quarta estrofe traz, predominantemente, a imagem do jovem poeta apaixonado (“eu”) fazendo versos de amor para sua eleita. A partir daí, “eu” e “você” desaparecem do enunciado para dar lugar a “nós”/“a gente”, imbricados no interior das estrofes cinco, seis e sete. Eles só voltam a aparecer no último verso da oitava estrofe (v. 32): um pronome no início, outro no final do verso, devidamente separados na forma, assim como se dá no conteúdo: “(eu) Vivo afastado, longe de você”.

A visão que o enunciador tem do ator que exerce os papéis de namorado, noivo e esposo no enunciado equivale à imagem que ele tem de si mesmo no passado. O namorado aparece como um poeta que fazia versos apaixonados e doces para a amada (v. 13,14) e era correspondido (v. 17, 18); o noivo e o esposo, como sujeitos felizes. A namorada, que corresponde à enunciatária nos tempos juvenis, é vista pelo enunciador como bela (v. 11), trabalhadeira (v. 12), compreensiva e companheira (v. 16).

A visão do enunciador sobre o casal, figurativizado por “nós”/“a gente” é de que eles são um exemplo a ser seguido (v. 26), foram muito felizes (estrofes 05 e 06) e enfrentaram as dificuldades advindas da pobreza com paciência (v. 27,28). Portanto, a relação entre os atores é marcada por valores positivos - alegria, esperança, afeto, felicidade, como atestam os trechos: “Esperançosos fomos nos amando”, “feliz

noivado”, “lindo sonho”, “prazer infindo”, “Cantando e rindo pela vida afora”, “Luz e carinho”, etc.

3.2. Relações Espaciais

Como se trata de comunicação epistolar, o espaço da codificação é diferente do espaço da decodificação. O sujeito emissor se encontra em um contexto urbano, no Sudeste do país (“Guanabara”), enquanto o receptor permanece na roça. Essa distância espacial, evidenciada pelo uso do advérbio “longe” (v. 33), é o motivo do sofrimento do enunciador, constituindo a causa da existência da carta. O espaço da codificação é representado por “Guanabara”, além de “retiro” (v. 33) e “peito” (v. 34), aos quais estão associados valores negativos: saudade e tristeza.

Da terceira à sétima estrofe, o espaço inscrito na história está debreado do espaço da decodificação. Como sabemos que o sujeito receptor se encontra em uma região próxima àquela em que se passaram os fatos ali narrados, podemos considerá-lo como equivalente ao espaço da decodificação. Dizemos equivalente também porque corresponde a um modo específico de ver tal espaço, em outro recorte de tempo. Está figurativizado por “Lagoa d’Anta”, “farinhada”, “ninho”, “coração”, “guarida”.

O espaço em que se dá a união dos atores tem sempre conotação positiva. Lagoa d’Anta²⁰⁶ é lugar de prazer para o enunciador. O “conjugal ninho” é visto por ele como espaço de “luz e carinho”, em que as adversidades são superadas. A “farinhada”, espaço de interação social e trabalho coletivo, é um índice da situação socioeconômica dos jovens.

3.3. Relações Temporais

O tempo do discurso do emissor, o momento em que o emissor faz a carta, é diferente do tempo do discurso do receptor, o momento em que este a lê/ouve. Porém, ambos pertencem à mesma unidade de tempo da História (com H maiúsculo), que é o presente. É uma época triste, uma fase de separação após anos de vida conjugal, da qual o enunciador busca escapar (e induz/convida o enunciatário a fazer o mesmo já no primeiro verso), num procedimento característico dos poetas românticos, evocando o período em que os amantes estavam juntos e eram felizes.

O tempo da história (com *h* minúsculo) ou tempo do enunciado contém e ultrapassa o tempo do discurso do emissor numa visão retrospectiva. Da terceira à

²⁰⁶ Lagoa d’Anta é uma localidade rural pertencente ao município de Assaré onde D. Belinha morava quando era solteira (Informante: Antonia Cidrão Alencar –Toinha, neta de Patativa).

sétima estrofe, há uma debreagem e o tempo do enunciado equivale ao passado do enunciatário.

O pretérito imperfeito do indicativo é utilizado para indicar a repetição de ações no passado: “lavava”, “julgava”, “ria”. O frequente uso do gerúndio – “amando”, “pensando”, “cumprindo”, “cantando”, “rindo” – sugere a duração prolongada de certas ações. Ambos os procedimentos ajudam a conferir um sentido de solidez à história ali narrada, indicando que o sentimento amoroso foi construído ao longo de muitos anos: “trinta e seis”. O uso da locução “foi realizado” (v. 20), mais longa, em vez de “realizou-se” também ajuda a produzir tal efeito.

Outra expressão temporal explicitamente citada é “trinta e sete”, que marca o ano da vida matrimonial em que os esposos precisaram se distanciar e que constitui, portanto, o clímax da narrativa. O desfecho corresponde à condição final do ator, que coincide com a condição inicial do enunciatário: “Vivo afastado, longe de você.”

Finalmente, é válido observar que a imagem das noites enlustradas, presente na terceira estrofe, ajuda a construir a atmosfera romântica desse discurso de Patativa, mais conhecido pela preferência por temas sociais.

4. Conclusão

“Você se lembra?” é uma carta de amor em que o enunciatário declara que sente saudades da esposa, de quem está distante. Ele induz a amada a lembrar da história vivida por eles até o momento da separação, numa atitude de evasão que remete à dos poetas românticos. Observamos que ocorre um diálogo com o Romantismo literário também em outros aspectos, como na caracterização do espaço e do tempo, na presença da religiosidade e de traços de melancolia. Pensamos que essas marcas de lirismo romântico, que também aparecem em outros poemas de Patativa, podem ser influência das leituras que ele fez dos poetas brasileiros daquele período, segundo declarou várias vezes, embora a obra dele se caracterize principalmente por retratar a realidade nordestina: sua terra, sua vida, sua gente. Aliás, a preocupação social é certamente um dos fatores que o levam a identificar-se com um dos maiores dentre aqueles poetas, Castro Alves.

Esse discurso poético-epistolar nos permitiu verificar algumas relações entre enunciação e enunciado no que se refere às esferas de sujeito, espaço e tempo. Nas duas primeiras e nas três últimas estrofes, o enunciatário está embreado no tempo e no espaço com a enunciação. Por se tratar de comunicação epistolar, o espaço da codificação é

diferente do espaço da decodificação. O tempo do discurso do emissor e o tempo do discurso do receptor também são diferentes, embora ambos os momentos estejam inseridos no presente dos sujeitos da enunciação. O espaço e o tempo do discurso do emissor são marcados pela tristeza e pela saudade, uma vez que correspondem ao período de separação do casal.

Da terceira até a sétima estrofe, temos uma debreagem temporal e espacial. O espaço do enunciado passa a ser diferente do espaço da codificação e equivalente ao da decodificação, enquanto o tempo da história vai se situar no passado dos dois sujeitos de enunciação. Tanto o espaço quanto o tempo da história têm conotação positiva. A visão dos atores pelo enunciador, bem como a relação entre os atores, na visão do enunciador, é marcada pela felicidade, de modo que as dificuldades provenientes da modesta condição socioeconômica dos amantes parecem pequenas diante da alegria da vida em comum.

5. Referências

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BATISTA, Maria de Fátima B. de Mesquita. “O romance oral do nordeste do Brasil: significação e multiculturalismo”. In: ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. (org.). *Anais do I congresso Nacional de Literatura – I CONALI*. João Pessoa: Idéia, 2012, p. 1232-36.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Revisão: Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Ed. Nacional/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. (Biblioteca Universitária, Série 5ª. Letras e Linguística, v. 8).

CARVALHO, Gilmar de. *Cem Patativa*. Fortaleza: Omni Editora Associados, 2009.

_____. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. 2. ed. Fortaleza: Omni Editora Associados, 2002.

CARIRY, Rosemberg. *Ave Poesia*. Filme-Documentário. Produção executiva de Petrus Cariry e Teta Maia. Roteiro, direção e montagem de Rosemberg Cariry. Fortaleza: Cariri Produções Artísticas Ltda. – Cariri Filmes, 2007. 1 DVD, 84 min.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar e outros. Revisão técnica: Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1975.

PAIS, Cidmar Teodoro. Texto, discurso e universo de discurso: aspectos das relações entre enunciação e enunciado. In.: *Revista Brasileira de Linguística*, v. 14, n. 1. São Paulo: Universidade Braz Cubas: Terceira Margem, 2007.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Água da mesma onda: a peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré*. Fortaleza: Iris, 2011.

ANEXO
VOCÊ SE LEMBRA?

À minha querida esposa BELINHA

1 Você se lembra de um feliz passado	25 Trinta e seis anos nós assim vivemos
2 E inda gravado está no coração?	26 Exemplos demos de coração nobre,
3 No que nos deu uma alegria imensa,	27 Com paciência dentro da guarida
4 A gente pensa e não se esquece não.	28 A nossa vida de família pobre.
5 Daquela quadra eu faço ainda estudo	29 Aos trinta e sete, que tristeza a nossa!
6 Relembro tudo e dou louvor a Deus,	30 Deixei a roça como a gente vê
7 Versos saudosos a minh'alma canta	31 E conduzido pelo negro fado
8 Lagoa D'Anta dos prazeres meus.	32 Vivo afastado, longe de você
9 Faz muito tempo, mas relembro aquelas	33 Longe e saudoso neste meu retiro,
10 Noites tão belas, bem enlutaradas,	34 Triste suspiro do meu peito arranco.
11 Você, repleta de vigor e graça,	35 Eu quero ainda no meu lar viver!
12 Lavava massa pelas farinhadas.	36 Eu quero ver o seu cabelo branco.
13 Eu, rude bardo, uma paixão cantava	37 Querida esposa, guia do meu norte,
14 E lhe julgava nos meus doces cantos,	38 Vejo que a sorte veio contra mim;
15 A camponesa minha preferida,	39 Para quem tem um coração sensível,
16 Para na vida consolar meus prantos.	40 É muito horrível padecer assim.
17 Esperançosos fomos nos amando,	Guanabara, nov. 1974.
18 Ambos pensando em um feliz noivado,	
19 Até que um dia o nosso lindo sonho	
20 Sempre risonho foi realizado.	
21 Cumprindo as juras com prazer infindo	
22 Cantando e rindo pela vida afora	
23 A gente via no conjugal ninho	
24 Luz e carinho de uma nova aurora.	

XOTE DAS MENINAS: UMA LEITURA SEMIÓTICA DA INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PARA LIBRAS.

Késsia Cecília Fernandes Conserva²⁰⁷
ceciliaconserva@hotmail.com

Rosângela Ferreira de Melo²⁰⁸
rosangelafmel@hotmail.com
UFPB/ EAD

Introdução

A habilidade de criar, imitar, reproduzir e transformar é natural do ser humano. Apesar de a língua não ser a única estratégia utilizada na comunicação, ela se torna essencial para o homem se comunicar, seja oralmente, através de gestos ou até mesmo da escrita (CHAMARELLI Filho, p... 2008). A Língua Brasileira de Sinais (Libras) é a língua natural das pessoas surdas, sendo de modalidade visuoespacial, é constituída por sinais, expressões não-manuais e recursos miméticos. A Libras é composta por regras morfológicas, sintáticas, semânticas e pragmáticas próprias, com estrutura diferente da língua portuguesa.

Sabe-se que a Libras tem sua própria estrutura e Quadros (2007) esclarece que a iconicidade reproduz a forma, o movimento e/ou a relação espacial do referente, deixando o sinal mais claro e tornando a compreensão do significado mais fácil de aprender. Diferentemente da iconicidade, na arbitrariedade não ocorre associações ou semelhanças visuais com o referente.

Nessa perspectiva, o teórico Pimenta (2012, p. 61) acrescenta a importância do uso de recursos imagéticos como expressões faciais e corporais, movimentos, gestos, antropomorfismos diversos e classificadores (CL) para a adequação da tradução à Pessoa Surda.

Sabendo que a Libras possui modalidade visuoespacial, a semiótica nos fornece ferramentas de análise que auxiliam o processo de tradução entre os sistemas linguísticos. Dessa maneira é a ciência dos signos, a ciência geral de toda e qualquer linguagem verbal (oral ou escrita) e não-verbal, sendo assim podemos fazer uso desta ciência para o estudo e compreensão da língua de sinais.

A partir do percurso de Greimas, analisamos a música Xote das meninas de

²⁰⁷ Fonoaudióloga. Especializanda em Libras. Estudante de Musica – Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

²⁰⁸ Pedagoga. Especialista em Arte Educação. Especialista em Libras.

autoria de Luiz Gonzaga e José Dantas por apresentar uma performance que valoriza elementos linguísticos específicos da língua de sinais, a qual dentro de uma abordagem semiótica dissemina a cultura surda.

Fundamentação teórica

Haguiara- Cervellini (2003) relata que a música está presente na vida das pessoas, assumindo poderes misteriosos, mágicos, de lazer, expressando sentimentos de tristeza, alegria, medo etc.

A tradução/interpretação de músicas para Libras não é resumida exclusivamente a uma simples sinalização de trocas de palavras por sinais, mas é um trabalho que toca o corpo, que se realiza no corpo através de expressões miméticas, bem como uso de classificadores dando originalidade à mensagem. De acordo com Pereira (2008), a tradução/interpretação de uma língua para outra promove ao indivíduo o conhecimento e reconhecimento do mundo que o cerca, sendo considerada assim uma atividade complexa. A ação de traduzir/interpretar não pode ser vista como tarefa mecânica, pois vai além de conhecimentos linguísticos, bem como culturais, sociais e de proficiência tradutória, ou seja, envolve o conhecimento sobre a identidade e a valorização da alteridade dos povos das línguas envolvidas no processo tradutório.

Aubert (1978) enfatiza que a fidelidade na tradução não se restringe apenas ao texto original, pois o tradutor/intérprete de Libras deve atender a expectativa do receptor quanto ao conhecimento e perspectiva semiótica que o mesmo tem a respeito do texto de partida.

Algumas pessoas imaginam que a Libras, por ser uma modalidade gestual-visual-espacial, acham que todos os sinais são o “desenho” no ar do referente que representa. Vale ressaltar que a execução de um sinal pode ser motivada por características do elemento do fato a que se refere, mas nem sempre isso ocorre Strobel e Fernandes (1998).

A maioria dos sinais da Libras são arbitrários, ou seja, não mantem relação de semelhança com seu referente. Segue abaixo alguns exemplos de sinais icônicos e arbitrários:

- Sinais Icônicos - Uma foto é icônica porque reproduz a imagem do referente, isto é, a pessoa ou coisa fotografada. Assim também são alguns sinais da Libras, gestos que fazem alusão à imagem do seu significado. [...] Isso não significa que os sinais icônicos são iguais em todas as línguas. Cada sociedade capta facetas diferentes do mesmo referente, representadas através de seus próprios sinais, convencionalmente [...].

- Sinais Arbitrários - São aqueles que não mantêm nenhuma semelhança com o dado da realidade que representam. Uma das propriedades básicas de uma língua é a arbitrariedade existente entre significante e referente. Durante muito tempo afirmou-se que as línguas de sinais não eram línguas por serem icônicas, não representando, portanto, conceitos abstratos. Isto não é verdade, pois em língua de sinais tais conceitos também podem ser representados, em toda sua complexidade (STROBEL e FERNANDES, p.7, 1998).

De modo geral, a linguagem é entendida como as formas de comunicação, os sistemas sociais e históricos criados como forma de representar o mundo. A comunicação pode ocorrer através de cores, fotos, gestos, danças, sons, e de várias outras maneiras, atribuindo a linguagem verbal apenas uma das formas produzida pelo homem.

Com efeito, a Semiótica, é a ciência de todas estas possíveis formas de linguagem, por isso é importante ressaltarmos que seu objeto de estudo é vasto, porém seu objetivo é restrito, consiste no “exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção, de significação e de sentido”, ou seja, a Semiótica deseja “tão somente” descrever e analisar nos fenômenos sua constituição como linguagem, sua ação de signo (SANTAELLA, 2008, p.13).

A partir da observação desses teóricos citados como propostas de trabalho, que valorize a visualidade inerente à Pessoa Surda, foram analisados os sinais icônicos da tradução da música “Xote das meninas” de autoria de Luiz Gonzaga e José Dantas numa perspectiva semiótica.

Metodologia

As etapas metodológicas foram organizadas a fim de favorecer a sistematização do trabalho:

- 1- A primeira etapa realizada destinou-se ao estudo da letra da música, considerando o contexto cultural sertanejo, objetivando ter um conhecimento prévio do conteúdo a ser traduzido. A partir disso, foi realizada pesquisa para obter informações sobre a cultura sertaneja;
- 2- Com base na compreensão do texto, foi feita a seleção do léxico da letra da música para a interpretação em Libras, incluindo o uso de classificadores e sinais icônicos;
- 3- Após a tradução da letra da música de Português para Libras deu-se início a gravação da música, sendo utilizada como instrumento uma câmera digital Cannon SX50 HS. A edição do vídeo foi feita através do programa Sony Vegas versão 7.0.

4- Por último, realizou-se descrição dos sinais icônicos, utilizados na tradução. Após a interpretação e edição do vídeo, selecionamos os seguintes sinais icônicos: seca, planta nascendo, chuva, meia, sapato alto, vestido justo, pensar, acordar, maquiagem.

Análise semiótica: um olhar sobre os elementos icônicos

A canção é marcada pelo ritmo alegre do xote e apresenta uma narração interessante e divertida, mostrando as transformações físicas e emocionais vividas na puberdade de uma menina-moça. Os autores Luiz Gonzaga e Zé Dantas iniciam a música fazendo uma comparação entre os sinais do tempo, que indicam o inverno no sertão, com os sinais apresentados na jovem que sinalizam o iniciar dessa nova fase (puberdade): “mandacaru quando fulora na seca é o sinal que a chuva chega no sertão, toda menina que enjoa da boneca é sinal que o amor já chegou no coração...”

Observa-se que o desabrochar da flor do mandacaru simboliza o momento de transformação da menina em mulher, quando ela sente novas aspirações em seu corpo, o convite ao amor (só pensa em namorar) e o aflorar da sensualidade. A expectativa da chuva diante do sinal da flor pode significar o prenúncio de sua primeira menstruação. Os sintomas da mudança começam com a rejeição aos brinquedos, as vestimentas infantis são substituídas por outras que destaquem seus novos atributos (BEZERRA, 2013).

Em outro trecho da letra da música, “Não quer mais vestir timão”, retrata que antigamente no sertão, a mãe costurava um vestido feito com saco de farinha para as filhas e estas já apresentavam o gosto pelo vestido acinturado que valorizasse o corpo, para despertar o interesse do sexo oposto. Conforme o percurso greimasiano, ela inicia a busca por seu objeto de valor, um namorado, impulsionada pelo querer fazer. Deste modo, seu comportamento começa a mudar. O pai, movido pela ignorância, acredita que ela está doente e a leva ao médico. O doutor funciona como um coadjuvante, que tenta explicar ao pai que a filha não apresenta doença alguma, apenas chegou a idade de se tornar mulher. O quadro abaixo apresenta os textos em português e em Língua Brasileira de Sinais - Libras (GLOSAS)²⁰⁹

²⁰⁹ Glosas: Anotação que explica o sentido de uma palavra ou de um texto; comentário, interpretação.

Xote das
Meninas

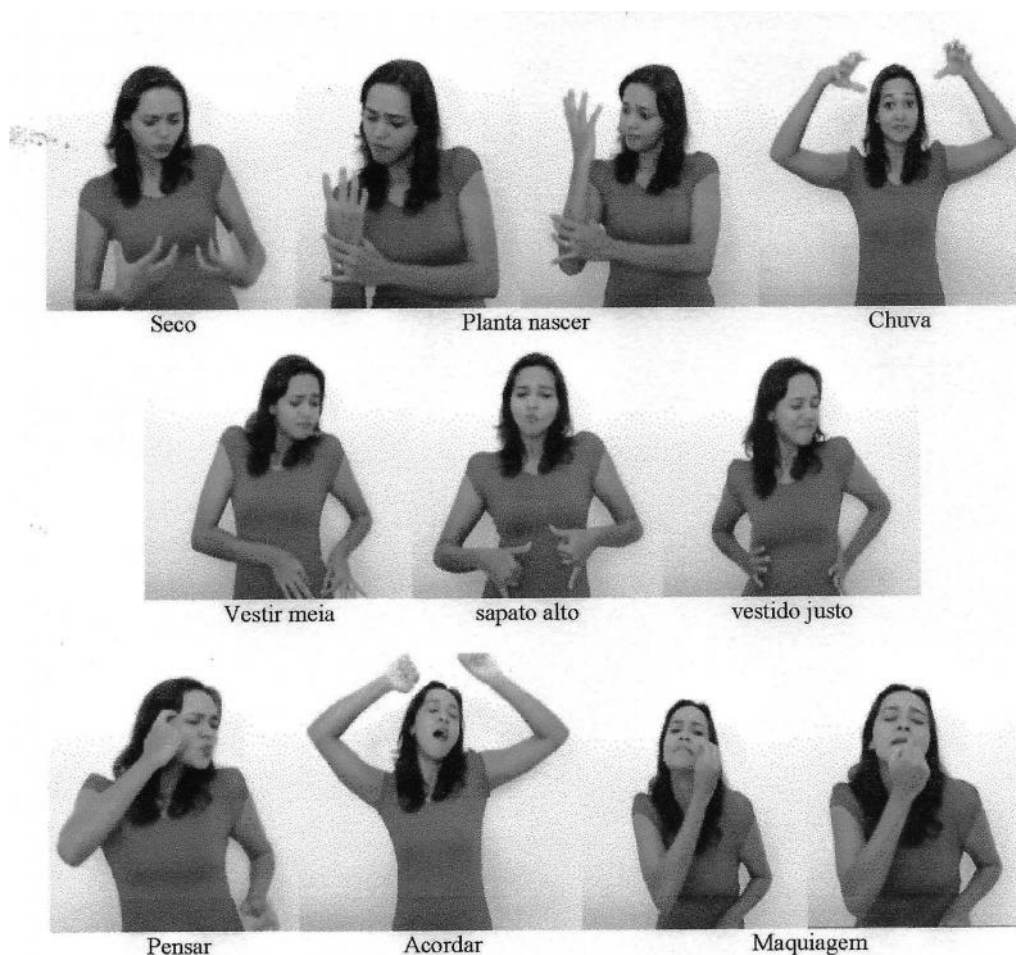
Luiz Gonzaga / Zé Dantas

Letra em português	Tradução para estrutura da Libras
Mandacaru, quando fulora na seca É o sinal que a chuva chega no sertão Toda menina que enjoa da boneca É sinal que o amor Já chegou no coração Meia comprida Não quer mais sapato baixo Vestido bem cintado Não quer mais vestir timão Ela só quer, só pensa em namorar De manhã cedo já está pintada Só vive suspirando Sonhando acordada O pai leva ao doutô A filha adoentada Não come nem estuda, Não dorme, nem quer nada Ela só quer, só pensa em namorar Mas o doutô nem examina Chamando o pai do lado Lhe diz logo em surdina Que o mal é da idade E que pra tal menina Não tem um só remédio Em toda medicina Ela só quer, só pensa em namorar	SECO NASCER PLANTA PRESUMIR CHUVA SERTÃO MENINA BRINCAR NÃO QUER PRESUMIR AMOR CORAÇÃO VESTIR MEIA, SAPATO ALTO, VESTIDO JUSTO, ROUPA COMPRIDA NÃO! ELA PENSAR NAMORAR. ACORDAR, MAQUIAGEM, PENSATIVA, SONHAR ACORDADA PAI E MENINA VÃO JUNTO DOUTOR FILHA DOENTE COMER, ESTUDAR, DORMIR NÃO QUER! ELA PENSAR NAMORAR, DOUTOR OBSERVAR...NÃO PRECISA! CHAMAR PAI PARTICULAR, EXPLICAR: IDADE MENINA IGUAL TODAS. REMÉDIO NÃO TEM! ELA PENSAR NAMORAR.

Para o surdo, as metáforas, expressões idiomáticas e algumas palavras que eles não conhecem impossibilitam a compreensão do texto. Para que essa compreensão ocorra de forma efetiva são necessários alguns elementos significativos da sua língua. Devido à modalidade visuoespacial da língua de sinais, é importante considerar os seguintes aspectos na interpretação de músicas: classificadores, ênfase nas expressões não-manuais conforme a música, velocidade da sinalização, incorporação do personagem, como também, emoções contidas na música.

Ao analisarmos os sinais icônicos empregados, percebemos o uso simultâneo de

expressões não-manuais junto aos sinais icônicos. A expressão não-manual ora possui função gramatical, quando é parte da formação do sinal, ora possui função de compor o enredo, traduzindo a emoção, o empostamento dos personagens. Dentre os sinais utilizados, selecionamos alguns equivalentes ao conteúdo. Veja quadro abaixo:



Considerações finais

A linguagem musical tem como objetivo, além de passar a mensagem, levar emoção ao ouvinte. Para o surdo, a emoção ocorrerá se a interpretação trouxer significado que o leve a entender o conteúdo que está sendo apresentado, por isso os elementos utilizados são de grande importância. Ações teatrais adaptados ao texto, expressões faciais e corporais, devem estar acompanhadas pelo ritmo da música. Esses elementos são capazes de levar emoção ao mundo silencioso do surdo.

Assim, a *imagética semiótica* é um recurso importantíssimo, capaz de inserir o surdo no mundo da música, sem que necessite de recursos sonoros para sentir emoção e

admiração pela mesma. A semiótica tem como função ser objeto da significação, não só de textos da linguagem verbal, mas também da linguagem não verbal. Uma vez que a semiótica procura conciliar as análises internas e externas do texto, ela também explica o que o texto quer dizer, levando em consideração o contexto sócio histórico do público alvo. Sendo assim, a semiótica é uma ferramenta de grande valor na tradução/interpretação da língua portuguesa/língua de sinais.

Referências

ALBERT, M.L. and L.K. Obler. **The Bilingual Brain. Neuropsychologic and Neurolinguistic Aspects of Bilingualism.** New York: Academic Press. 1978.

BEZERRA, S. M. F. **A Variação Linguística Retrutada Nas Canções de Luiz Gonzaga.** Artigo apresentado ao Curso de Letras a Distância da Universidade Federal da Paraíba, 2013.

CHAMARELLI FILHO, M. **Linguagem, Cultura e Cognição:** uma abordagem linguístico semiótica. Travessias. n. 1. p. 1- 10, 2008.

QUADROS, R. M. O ‘bi’ do bilingüismo **na Educação de Surdos.** In: Surdez e bilinguismo. 1 ed., v. 1, p.26-36. Porto Alegre: Mediação, 2005.

_____. **Estudos Surdos II.** Petrópolis: Arara Azul , 2007.

HAGUIARA-CERVELLINI, Nadir. **A Musicalidade do Surdo, Representação e Estigma.** São Paulo: Plexus , 2003.

SANTAELLA, L. **O Que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

STROBEL, K.; FERNANDES, S. **Aspectos Linguísticos da Língua Brasileira de Sinais.** Curitiba: SEED/SUED/DEE, 1998.

PIMENTA, N.C. **A Tradução de Fábulas Seguindo Aspectos Imagéticos da Linguagem Cinematográfica e da Língua de Sinais.** Dissertação de Pós Graduação. UFSC, 2012.

PEREIRA, Maria Cristina Pires. **“Interpretação Intrelíngüe: as especificidades da interpretação de língua de sinais”** In Cadernos de Tradução XXI, 2008.

Sites acessados:

<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>

<http://www.culturagonzaga.blogspot.com.br/>

<http://www.youtube.com/watch?v=5g3b4>

AS REPRESENTAÇÕES DAS LESBIANIDADES NAS CAPAS DOS CORDÉIS

²¹⁰Rozeane Porto Diniz

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)/

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

No presente artigo, realizamos o estudo das capas de quatro cordéis, *A briga de um gay com uma mulher macho* (2009), de Manoel Monteiro; *Corno, Bicha e Sapatão é o assunto da ocasião* (s/d), de Edgar Nunes Batista; *Corno, Bicha e Sapatão os sacanas de hoje em dia* (2003), de José Francisco Borges; *Chica Bananinha, a sapatão barbuda de lá da Paraíba* (1984), de autoria de Franklin de Cerqueira Machado, pseudônimo K Gay Nawara. Faremos uso da análise de símbolos a partir de Chevalier & Gheerbrant (1986), mas também problematizaremos imagens e signos a partir da semiótica. Assim, compreendemos com Peirce que signo é: “qualquer coisa que determina alguma outra (seu interpretante) para referir-se a um objeto ao qual o mesmo se refere (seu objeto); desta maneira o interpretante se converte por sua vez em um signo *ad infinitum*” (PEIRCE, 1987. p. 274). Em relação à imagem, concordamos com Jung (EPSTEIN, 1986, p.68) o fato de que uma imagem ou uma palavra é simbólica quando ela ultrapassa o seu significado aparente e não é explicado de forma definitiva tendo, assim, um aspecto inconsciente, indo além da relação convencional proposta por Peirce.

Conforme Epstein (1986), o símbolo possui pelo menos dois atributos; o primeiro é que um símbolo nunca é explicitamente esclarecido em sua totalidade, sempre haverá um ponto implícito para ser visto, e o segundo é que todo símbolo deve se assemelhar de alguma forma, refletindo, assim, um objeto que esteja simbolizado. A partir disto, percebe-se que um símbolo nunca é totalmente interpretado, já que, como foi apresentado acima, cada pessoa significará aquilo de uma forma diferente.

A capa do cordel estabelece uma espécie de diálogo com inúmeras linguagens, transformando não só num recurso estético, mas também simbólico que ou ironiza ou corrobora o conteúdo que lhe sucede. A imagem presente na capa relaciona-se geralmente ao título e remete à ideia central do conteúdo, o que não é regra, ou seja, nem sempre a imagética da capa remete imediatamente à ideia central do folheto.

²¹⁰ Doutoranda em Literatura pela Universidade Estadual da Paraíba/ Mestranda em História pela Universidade Federal da Paraíba.

Segundo Souza (1981, p. 27), num “período mais antigo da poesia popular” os folhetos eram denominados de “sem capa”. Depois entra em cena o caricaturista popular, que passa a apresentar as capas de folhetos com o desenho popular que representa geralmente seu lugar social ou os estereótipos presentes neste social. Ainda de acordo com Souza (1981, p. 71), o desenho popular é substituído pela xilogravura, mantendo a mesma relação simbólica entre capa e conteúdo. Ressaltando, no entanto, que a xilogravura é mais antiga que o desenho popular, mas seu uso no mundo ocidental é que é mais recente.

Para Barbosa (2010, p. 4), sobre este aspecto, “a impressão dos folhetos em xilogravura é deduzida por conta da importância de Leandro Gomes como um dos primeiros a imprimir folhetos, a partir de 1888. No entanto, nada é certo”, pois já havia o uso de xilogravuras em jornais, o que pode demarcar relação dos folhetos com este meio de comunicação. A configuração das capas dos cordéis é mutável e estabelece relação com o lugar social do poeta, com o contexto histórico ao qual ele pertence e com adequação de tudo isto com imaginário popular, uma vez que a visibilidade da produção depende da identificação com o público leitor, independente da configuração de sua capa, se xilogravura, fotografia, desenho, não importa, constitui um outro texto a ser lido.

A primeira capa a ser analisada é do cordel *A briga de um gay com uma mulher macho* (2009), Manoel Monteiro da Silva. A obra apresenta uma discussão entre o personagem gay masculino e uma “sapatão”, aqui identificada como “mulher – macho.”



As personagens protagonistas da capa são apresentadas de forma negativizada como transgressoras de seus papéis sociais. A *mulher macho*, máscula, com calça comprida e blusa de malha, identificada provisória e binariamente com o feminino pela

marca dos seios, embora seja a partir do conteúdo do cordel que se legitima esta idéia, pois não podemos considerar apenas os seios como marca do feminino, mas seu sapato é grande, logo remetendo ao estereótipo da sapatão e com os braços encruzados, postura de um semblante bravo na face, identificando-a enquanto viril, traço que também é ratificado pela própria massa corporal, uma vez que a sapatão é bem mais forte do que o gay que assume, pelo filtro do cordelista, um caráter franzinho, aparentemente frágil por se associar ao suposto ideal machista do biótipo das mulheres. É perceptível a ausência das mãos da personagem sapatão, em detrimento de sua performance de braços cruzados que, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (1986, p. 682), *La mano expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio*.²¹¹ Podemos, também, compreender na imagem de outras formas, mas preferimos acreditar que a ausência das mãos induz a representação da personagem como passiva ou desprovida de potência, entendendo a passividade atrelada aqui às relações sexuais entre duas iguais da forma como popularmente é configurada e apresentada pelo cordelista em sua versificação, inclusive sem fins de procriação, “um não pode procriar”. (MONTEIRO, 2009, p. 3) Quando as mãos aparecem no segundo personagem, elas são “quebradas” o que consideramos ser um sinal de indicação de ruptura com o papel social que lhe é atribuído.

A segunda personagem que têm centralidade no conteúdo do folheto é caricaturada, com o estereótipo travesti: com traços exagerados, como a cabeça e a face, roupas curtas, tamancos e uma bolsa, com os famosos trejeitos da travesti, emblematizado pela posição da mão. Segundo Silva (1993, p. 117), “travesti não é quem se veste de mulher, é quem toma hormônio e silicone”. Definição que é dada por algumas travestis ao pesquisador, mas é claro não se estabelece como regra, mas é uma definição possível, porém questionável, uma vez que a concepção de travesti como “a que se veste de mulher”, é a mais aceita pela maioria das travestis. No entanto, a postura da travesti é representada próxima a de uma prostituta, como pensaria o imaginário popular., a partir de imagens e/ou representações já formuladas ou cimentadas na cultura.

A figura do travesti geralmente é associada com a prostituição “de calçada”, com a noite, muito embora essa associação seja muito estereotipada por presumir que às travestis não pode ser dada outra qualificação profissional além do pertencer ao que é considerado como “baixo meretrício”. (VENCATO, 2002, p. 14)

²¹¹ (Tradução livre) A mão exprime a ideia de atividade ao mesmo tempo que a de potência e domínio.

Não podemos generalizar ou acreditar que toda travesti é prostituta, pois a trajetória desta pode passar por diversos caminhos, como qualquer outro sujeito travestido ou não. Evidente que esta relação passa pelo conceito que se atribui à travesti. No entanto, segundo Trigo (2008, p. 1), “A prostituição travesti é, além de uma fonte de renda, uma experiência prazerosa e recompensadora. É um trabalho visto como qualquer outro e é nesse campo que elas são reconhecidas socialmente”. Isto, não podemos desconsiderar, o reconhecimento social a partir da prostituição.

É curioso, porém, que no cordel se têm a configuração de um gay, nomeação que nem sempre é aceita pelas travestis, ou mesmo é negada em alguns estudos. Conforme Picazio (1998), as travestis são heterossexuais

... que se sentem e se comportam de acordo com seu sexo biológico, isto é, assumem a maioria das vezes papéis sexuais de acordo com o seu gênero, mas que para manter uma relação sexual satisfatória necessita usar uma peça da vestimenta ou a roupa inteira do sexo oposto ao seu (p.51)

Para ter relação sexual ela se traveste de mulher, logo, para alguns deles funciona como se não fosse uma relação entre os iguais, mesmo se forem dois homens biologicamente marcados, mas é a partir da transformação no feminino que a relação acontece para a travesti.

De acordo com Trigo (2008), elas “são homens, mas exigem ser tratadas no feminino. Vestem-se de mulheres, tomam hormônios ou aplicam silicone para parecer mais mulher, porém, no ato sexual muitas vezes o papel ativo”, pois o fato de terem seus corpos marcados biologicamente é algo inevitável, e não são só as marcas biológicas, mas também culturais, “os corpos(...) carregam discursos como parte de seu próprio sangue”, mas atrelado a sua orientação sexual. Trigo (2008) vai dizer que “são homossexuais, aliás, consideram-se os mais corajosos e genuínos, e não admitem mudar de sexo. Possuem ética e moral próprias, que desenvolvem em seus grupos de vivência”. (p.1)

Preferimos compreendê-los a partir das acepções de Trigo, uma vez que não entendemos que apenas a performance impregnada de vestimentas femininas possa, por ventura, trazer uma relação sexual satisfatória, porque o prazer sexual estaria além do aparentemente visualizado, a partir do contato corporal, se simplificássemos a travesti a sua imagética, a enquadraríamos no modelo heteronormativo, que não parece ser pertinente, porém as fantasias eróticas povoam a mente e se exemplifica na hora da relação.

O segundo cordel, cuja capa analisaremos, é o que apresenta o título ‘Corno, bicha e sapatão é o assunto da ocasião’ (s/d), de Edgar Nunes Batista. A capa apresenta-se na cor de madeira, muito comum nos cordéis mais antigos pelas próprias técnicas de pintura, feitas, por exemplo, com “pequenos pedaços de casca de cajá” (SOUZA, 1981, p. 71); a cor de madeira é identificada como bege. O professor Fontana, (s/d, p.6) diz que “O Bege é uma cor que transmite calma e passividade. Está associada à melancolia e ao clássico”. Se fizermos analogia ao que no imaginário popular significa receber o estereótipo de corno, “não dar conta do recado”, bicha; se pensarmos na definição mais chula, aquele que é passivo na relação sexual e consequentemente a sapatão, numa relação onde não ocorre penetração vaginal através do pênis, popularmente a cor se coaduna ao imaginário popular sobre estas três personagens, embora a cor em questão seja comum aos cordéis em sua maioria, pela qualidade do papel, facilidade e preço mais acessível.

Compreendemos que muitas vezes as cores utilizadas em alguns cordéis podem ser apenas técnicas e tecnologias disponíveis em determinadas épocas. No entanto, não podemos desconsiderar que “O indivíduo se desenvolve no terreno das relações sociais e políticas e, portanto, há um nível político do inconsciente” (SAMUELS, 1995. p. 78). Entendemos ainda este inconsciente em sua dimensão cultural, pois, conforme o conceito de “inconsciente cultural” de Adams (1997) compreende-se que ele está imbuído de “tanto fatores arquetípicos quanto estereotípicos, isto é, comportamentos e atitudes raciais ou étnicos.” (ARAÚJO, 2002, p. 8). Logo, o “inconsciente cultural seria a junção do pessoal com o coletivo, não há mais a bipartição, ou um inconsciente natural, ele até pode ser naturalizado, pois é forjado dentro do espaço cultural, “mente e corpo, indivíduo e cultura” (ARAÚJO, 2002, P. 8), é assim que se estabelece.



A fotografia presente na capa traz o corpo é de mulher, talvez a que trai o corno (pois apresentada como “normal”), mas também a sapatão (que não deixa de ser mulher), embora seja perceptível, repetidas vezes, a formação de um triângulo que poderia estar ali como representação dos três personagens, entendendo que o “cara” foi corneado por uma mulher, que a bicha se estigmatiza com as características femininas e a sapatão têm seu corpo marcado culturalmente, como mulher, colocando, pois, as três personagens a formar um triângulo.

Conforme Chavalier, (1986, p. 1021), o triângulo, quando *punta hacia arriba simboliza el fuego y el sexo masculino; con la punta hacia abajo simboliza el agua y el sexo femenino*²¹². Nenhum dos triângulos que se formam estão apontados totalmente para baixo ou para cima, o que nos faz compreender que o cordelista apresenta os personagens com uma definição duvidosa de gênero para o imaginário popular, colocando-os em meio termo, identificando, pois, assim a bicha e a sapatão.

A mulher apresentada como símbolo da capa do cordel em questão está quase nua, sua maior representação é o corpo. “O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. (...) Enclausurá-la seria a melhor solução. (...) Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo” (PERROT, 2005, 447). Sendo assim, a mulher representada na capa seria um “perigo” social, pois não está enraizada no seu corpo, não está enclausurada, utiliza-se de sua sexualidade e de suas vivências com liberdade, sem se prender à conduta que lhe foi imposta, embora a concepção representada pelo cordelista seja de fim dos tempos, considerando este tipo de comportamento avesso ao comportamento dito normal: “O mundo está as avessas/com esta nova geração/quando o rapaz não é bicha/mas a moça é sapatão” (s/d, p.5). Os seios também poderiam estar cobertos, porém estão nus. Segundo Chevalier & Gheerbrant (1986, p.808), *La desnudación del pecho ha sido considerada a menudo como una provocación sexual*²¹³. Desta forma, uma das significações que podem ser atribuídas é de que há, por parte dos personagens uma provocação sexual, que acreditamos ser da sapatão e também da bicha que assumem performances ditas femininas.

A capa a seguir é do cordel *Corno, bicha e sapatão os sacanas de hoje em dia* (2003), de José Francisco Borges. Apesar da subjetividade com que venhamos

²¹² Apontando para cima simboliza o fogo e os homens, com a ponta para baixo simboliza a água e feminino.

²¹³ Tradução livre – de minha autoria. O desnudamento do peito tem sido muitas vezes visto como uma provocação sexual

compreender o que significa este título, podemos elencar a complexidade da diversidade de gênero que envolve figuras do corno, da bicha e da sapatão, como os três personagens que são representados de forma preconceituosa no cordel, com imagética “efeminada” que, segundo Almeida (1981, p.105), aponta para “o indivíduo que denota aparências femininas, ou invertido sexual”. Eles são apresentados na capa contrariando a sequência de aparição desses defeitos no título do cordel, pois primeiro temos a sapatão, identificada pelo tamanho do sapato, mas com imagética de mulher; a bicha, “impinada”, mas marcada com traços femininos, e o corno com uma blusa justa ao corpo e que mostra um pequeno pedaço da barriga, o que contraria os ideais das masculinidades, propostos socialmente.

A posição das mãos também traz algumas significações, no caso da sapatão e da bicha: a mão esquerda está praticamente na mesma altura e com curvações semelhantes, o que os identifica como gays, que aqui prefiro chamar lésbica e homoafetivo, porém outros termos podem ser elencados. A mão direita da “sapatão” está numa curvatura diferenciada, mas inferior, ou seja, abaixo da mão dos demais.



Precisamos, pois, considerar que das três personagens, ela é a única desprovida do pênis, que para uma sociedade falocêntrica, lhe acarreta inferioridade. Já a mão direita da travesti é apresentada formando uma triangulação, ao qual entendemos como representação dos três personagens, como também indefinição, já que seu vértice está praticamente apontando para o meio. Lembramos aqui da expressão popular utilizada por pessoas comuns para se referir a travesti ou gay masculino como “coluna do meio”, “corda bamba”, entre outras adjetivações. As mãos do corno são apresentadas de forma mais sutil e inferior à posição das mãos da travesti, mas superior a uma das mãos da sapatão, são mais curtinhas, com pouca curvatura, tímidas como se estivessem de fato

envergonhadas, sem querer aparecer. Culturalmente, é o estereótipo do corno enquanto “chifrudo”, pois na capa os chifres estão alocados em sua cabeça, é o que o leva a uma posição inferior ao homem com o qual sua mulher o chifrou. Estamos entendendo esta relação como heterossexual, uma vez que o conteúdo do folheto a configura assim (BORGES, 2003, p.): “a mulher deixa o marido/ e arranja outra minhoca”. No entanto, no folheto há duas possíveis concepções para o corno, esta já versada e a imagem do corno com chifres que traz uma dubiedade, conforme Chevalier & Gheerbrant (1986, p. 388), *El cuerno tiene el sentido primitivo de eminencia, de elevación, (...) el cuerno es particularmente un símbolo de la potencia viril*²¹⁴. A virilidade e a elevação do outro, aquele que chifrou o protagonista do caso, torna o corno menos viril:

O corno poderia ser definido como o homem que é ou foi traído pela mulher. A utilização do passado e do presente, “é” ou “foi”, é necessária, pois uma vez classificado como corno esta qualidade é incorporada à essência. (...) A ofensa “corno” é dirigida ao homem, mas não é devido a alguma atitude ou prática que ele exerce e de quem possa ser considerado responsável, a não ser de forma indireta. Um homem é considerado corno por causa do comportamento da própria esposa, mulher, namorada. (...) O homem é atingido na sua honra masculina, não pelo seu próprio comportamento, mas como responsável do comportamento do outro. (...) Esta responsabilidade é ligada a duas acusações implícitas, que remetem em discussão o papel social e sexual do “corno”: ou ele “não dá conta”, ou seja, não consegue satisfazer sexualmente a própria mulher, admitindo implicitamente uma embaraçosa falta de virilidade, ou, então e igualmente grave, ele não consegue controlar adequadamente a mulher, revelando assim uma embaraçosa falta de poder sobre ela. (GROSSI, 2008, p. 2, 3)

E então, por toda esta construção preconceituosa em relação à figura do corno, ele é representado no cordel a partir de estereótipos que colocam em xeque a sua orientação sexual, pois sua “falta” de virilidade é embaraçosa, o leva à desconfiança social e é estigmatizado como incapaz de satisfazer os anseios sexuais de sua companheira ou, então, incapaz de controlá-la: uma vez viril, isto culturalmente seria seu papel enquanto homem “macho” numa sociedade heteronormativa, que prioriza o domínio e atividade do homem sobre a mulher.

Outra posição bastante sugestiva é a dos braços dos personagens sapatão e bicha: os braços de ambos estão elevados, o que traria uma concepção de submissão. Numa guerra, os que se rendem demonstram o ato de braços elevados e ainda, conforme Chevalier & Gheerbrant (1986, p. 198), *Los brazos levantados significan en la liturgia cristiana la imploración de la gracia de lo alto y la abertura del alma a los beneficios*

²¹⁴ Tradução livre - O chifre tem o sentido original de eminência, de elevação, (...), especialmente o chifre é um símbolo de virilidade

*divinos*²¹⁵. Se pensarmos nestes indivíduos como desprovidos desta suposta graça, a citação se faz coerente, uma vez que a filosofia judaico-cristã condena, abomina os indivíduos praticantes das lesbianidades e das homossexualidades, tanto que os braços do corno não estão elevados, diferentemente dos personagens a priori, o suposto desvio de conduta não é do corno, é de sua mulher. Vejamos falas de religiosos (um bispo da igreja católica e um pastor da igreja protestante) que, na atualidade, marginalizam gays e/ou lésbicas: “O homossexualismo é uma tragédia. Gays são gente pela metade, se é que são gente” (SCHEID, 1998, in, MOTT, s/d); “Homossexual é uma aberração. Deus fez somente o macho e a fêmea e já foi comprovado pela ciência que ninguém nasce homossexual. Nós evangélicos, temos que nos unir contra esse desvio da natureza” (MALAFAIA, 2001, in MOTT, s/d). Pela fala destes dois religiosos, podemos, então, compreender porque nas instituições religiosas gays e lésbicas são considerados impuros e, em pecado e, portanto, precisam implorar pela tal graça divina.

Nas capas dos dois cordéis a seguir faremos uma análise utilizando conceitos semióticos de teóricos como Peirce (1987), Epstein (1986), entre outros. A semiótica consiste no estudo dos signos, sejam eles em linguagem verbal ou não-verbal. Nesta análise utiliza-se o estudo das imagens e dos símbolos que, segundo Peirce, tem uma relação convencional com o objeto.

Utilizamos o conceito de imagem já discutido por Jung, lembrando que a imagem é um meio de expressão humana que acompanha o homem desde o início dos tempos, quando ainda na suposta pré-história²¹⁶ se faziam gravuras em parede como formas de representação de ações, emoções e situações cotidianas do homem primitivo. Mesmo com a escrita na sua forma sistemática e mais precisamente ocidental e com a propagação da palavra humana, a investigação das imagens acabou sendo feita por diversos campos do saber, o que lhe deu um caráter interdisciplinar. Dessa forma, seus objetos de estudo são tanto gêneros imagéticos tradicionais como a pintura e a fotografia, como as mídias imagéticas que se instauraram a partir do século XX.

A análise em questão, utilizamos as imagens sob a perspectiva da semiótica peirciana. Peirce, num primeiro momento de seus estudos, caracteriza a semiótica como *a teoria geral das representações*, usando por vezes o termo signo como representação.

²¹⁵ Tradução livre - Os braços levantados na liturgia cristã significa a súplica da graça do alto e da abertura da alma para os benefícios divinos

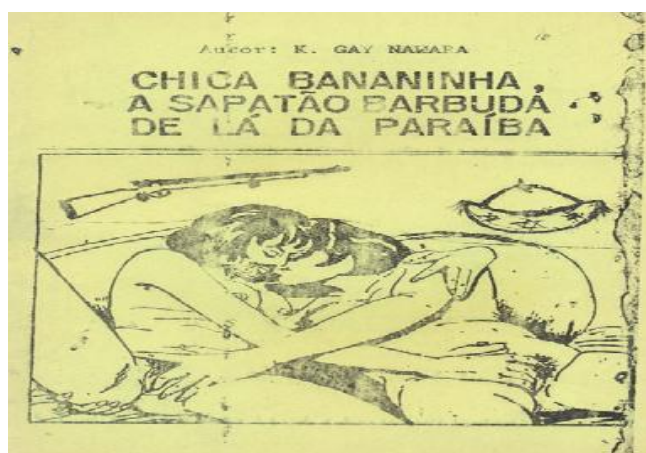
²¹⁶ A divisão tradicional entre Pré-história e História tem recebido críticas da historiografia moderna, pois o termo Pré-história pode sugerir que o homem desse período não faz parte da História. O que não é verdadeiro. O homem é um ser histórico, desde o seu surgimento na Terra.

A posteriori de seus estudos, Peirce caracteriza representação como um processo de apresentação de um objeto a um intérprete de um signo, ou simplesmente a relação entre o signo e o objeto, introduzindo mais um termo, o *representamen* (SANTAELLA, 1999, p. 17).

Sendo assim, segundo Santaella (2001, p. 191), o signo funciona como um mediador entre o objeto e o efeito que ela está apta a produzir em uma mente, já que, de alguma forma, representa o objeto. No entanto, o signo só pode representá-lo porque o objeto determina o signo, porém, embora o signo seja determinado pelo objeto, o objeto só é acessível pela mediação do sujeito, assim seria uma das razões em que não se pode dispensar a representação.

Peirce identifica três “tipos de signos, seriam eles o ícone, o índice e o símbolo”. Os *ícones* seriam quali-signos que se reportam a seus objetos por similaridade, sendo que só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a outra qualidade. Os *índices* se fundamentam a partir de uma existência concreta, ou seja, seu objeto imediato é a maneira como o índice é capaz de indicar algo existente, o objeto dinâmico que mantém uma conexão existencial. Já os *símbolos* têm uma ação mais complexa, pois se fundamentam a partir do legi-signo, ou seja, leis que operam condicionalmente, estabelecendo convenções (SANTAELLA, 2002, p. 21).

O cordel intitulado *Chica Bananinha, a sapatão barbuda de lá da Paraíba* (1984), de Franklin de Cerqueira Machado, assinado, na capa, pelo pseudônimo K. Gay Nawara problematiza a história de uma moça que gostava de mulheres e que, algumas vezes na relação, assumia o papel de homem.



Como podemos perceber, o cordel é configurado na cor bege ou na popular cor de madeira e apresenta duas mulheres flagradas em uma relação amorosa e sexual

intensa, inclusive com penetração através dos dedos. No entanto, a primeira personagem é configurada usando barba e, portanto, identificada na concepção máscula de mulher que assume fenótipo masculino. O estereótipo apregoadado à personagem sapatão é exatamente coerente com a identificação no título de que é uma sapatão da Paraíba e, logo, se atribui a concepção de mulher-macho que se constrói no Estado e que se solidifica na década de 1920 com as mulheres cangaceiras e é cantada na década de 1950, por Luiz Gonzaga, imagem esta que é corroborada pelo chapéu de cangaceiro e pela espingarda apresentada na capa do cordel, fato que motiva também a ideia de virilidade atrelada à violência trazida pela espingarda.

No entanto, independentemente dos fenótipos e estereótipos atrelados à personagem sapatão, é importante atentar para a configuração da penetração sexual mostrada na capa: pelo conteúdo do cordel, percebe-se que a ideia do cordelista era discutir a imagem da sapatão como viciada em sexo, “depravada”, vejamos: “Era difícil arranjar/menina pra sua tara” (MACHADO, 1984), reduzindo a sapatão e seu estilo de vida apenas as suas relações sexuais, mas o fato de representar a possibilidade da relação sexual com penetração, inclusive que vai além do famoso “roçadinho,” já é o reconhecimento das possibilidades de práticas sexuais entre, no caso do folheto, duas iguais, inclusive reconhecendo-se que é possível o prazer: “e todas as duas gozavam” (MACHADO, 1984). Observando a data em que o folheto foi publicado, 1984, podemos concluir que o cordelista, mesmo a despeito dos preconceitos de seu lugar de origem, inclusive ano de produção, década de 1980, faz uma constatação que era, foi e ainda é negada por quem ousa subestimar as possibilidades de práticas sexuais entre dois indivíduos sem a presença do pênis.

Referências bibliográficas

- ADAMS, M. **The Multicultural Imagination**. New York: Routledge, 1997.
- ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de termos eróticos e afins**. 2.ed – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981
- ARAÚJO, Fernando Cesar de. **Da cultura ao inconsciente cultural: psicologia e diversidade étnica no Brasil contemporâneo**. Artigo publicado na Scielo. 2002
- BATISTA, Edgar Nunes **Corno, bicha e sapatão é o assunto da ocasião**, [s.l.],[s/d].
- BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. **As representações identitárias femininas no cordel: do século XX ao XXI**. Dissertação, (Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.
- BORGES, José Francisco. **Corno, bicha e sapatão os sacanas de hoje em dia**. [s.l.], 2003.

- CHEVALIER, Jean y GHEEBRANT, Alain. 1986. **Diccionario de los símbolos**. 1ª Ed. Barcelona: Herder.
- EPSTEIN, Isaac. **O Signo**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986. 80p.
- MACHADO, Franklin de Cerqueira. **Chica bananinha a sapatão barbudá de lá da Paraíba**. [s.l.], 1984
- MOTT, Luiz. **Igreja e homossexualidade no Brasil: cronologia temática, 1547-2006**. 1998.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo, Cultrix, 1987.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento-sonoro, visual e verbal**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SAMUELS, A. (1995). **A Psique Política**. Rio de Janeiro: Ed. Imago.
- SILVA, Manoel Monteiro. **A briga de um gay com uma mulher macho**. [s.l.], 2009.
- SILVA, Hélio. **Travesti: a invenção do feminino**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**. Recife: Massangana, 1981
- TRIGO, Luiz Gonzaga Godói. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil**. Kulick D. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2008. 280 pp.
- VENCATO, Ana Paula. **“Fervendo com as drags”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina**. Anna. 2002

A VISÃO DO CORDEL NA HISTÓRIA: O ATENTADO AO PAPA JOÃO PAULO II

Renata Pinto Uchôa de Araújo
(PPGL/UFPB)
Maria de Fátima B. de M. Batista
(UFPB)

Introdução

Desde os tempos antigos, a criatividade humana desfaz a história, espalhando-a em múltiplas memórias. São elas que resguardam as marcas da atuação do homem num mundo construído pelo símbolo e pelo imaginário. Assim é o folheto de cordel: um gênero que trabalha a realidade, transformando-a consoante os desejos do *eu*. Enquanto expressão ímpar da cultura popular, o cordel faz sobreviver os valores, as tradições e as crenças de um povo, cujo imaginário social continua a alimentar os mitos e os discursos que permeiam a sociedade. Assim, o folheto também possuía a função social de informar. Através de seus cordéis noticiosos, os acontecimentos, tais como sequestros, roubos, nos dias passados, e principalmente políticos e religiosos, nos dias atuais, são temas recorrentes em suas histórias. Diante disso, este trabalho, respaldado pela semiótica greimasiana, tem como objetivo examinar as estruturas narrativas do folheto de cordel *O atentado do papa abalou o mundo inteiro*, observando como se realizam e se organizam os percursos de cada sujeito semiótico em busca de seu objeto de valor. Procurou-se, ainda, identificar as modalidades instauradoras dos sujeitos, na medida em que esse procedimento permite revelar valores axiológicos que não se encontram expressos às performances de tais actantes. Os estudos desenvolvidos pelos semioticistas PAIS, FIORIN e BATISTA constituem as fontes teóricas que orientam a referida pesquisa.

A narrativização constitui a camada intermediária (entre a superficial e a profunda) do percurso que gera a significação, apresentando uma sintaxe e uma semântica narrativas. A sintaxe narrativa “se organiza em torno do desempenho do percurso que o Sujeito realiza em busca do seu Objeto de Valor, sendo instigado por um Destinador, que é o idealizador da narrativa, e ajudado por um Adjuvante ou prejudicado por um Oponente” (BATISTA, 2001). Na semântica narrativa, aparecem as modalidades instauradoras do sujeito semiótico – querer, dever, poder ser ou fazer – que são os elementos necessários para realização da performance principal, e o Sujeito só

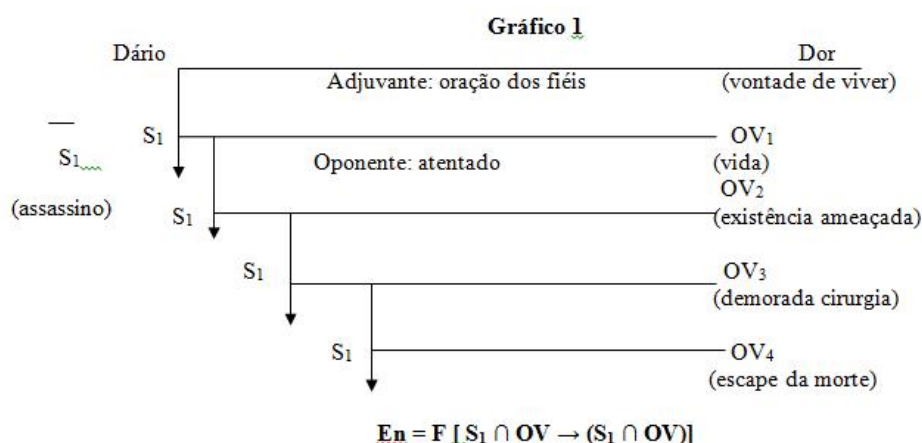
terá essa performance se apresentar, anteriormente, uma competência, que é formada por uma sucessão de modalidades.

Análise do corpus

O texto nos relata um acontecimento de destaque mundial, o atentado contra o Papa João Paulo II, figura mundialmente respeitada e adorada. O folheto representa, com precisão, a aflição sentida pelos católicos ao redor do mundo depois de testemunharem ao vivo um rapaz atirar no representante maior da Igreja Católica Romana. Após o susto do atentado, a inquietação foi pela vida do Papa, que havia ficado ameaçada após os tiros recebidos. Os católicos, então, apegaram-se à religiosidade para auxiliar João Paulo II e passaram a interceder, através de orações, pela sobrevivência do pontífice.

A propósito do sujeito semiótico 1:

O Sujeito Semiótico 1 aparece figurativizado pelo Papa João Paulo II²¹⁷. No texto em análise, o S_1 se instaura por uma modalidade de *querer-viver* e realiza um percurso em busca da vida, que corresponde ao Objeto de Valor principal, porquanto, ao sofrer um grave atentado, sua existência se tornou ameaçada (OV_2). Passou por uma delicada e demorada cirurgia (OV_3) e, com a adjuvância das orações dos fiéis católicos e a sua vontade de viver, conseguiu escapar da morte e salvar-se (OV_4). O homem que dispara a arma em direção ao cardeal revela-se como o anti-sujeito. Eis o programa principal do S_1 :

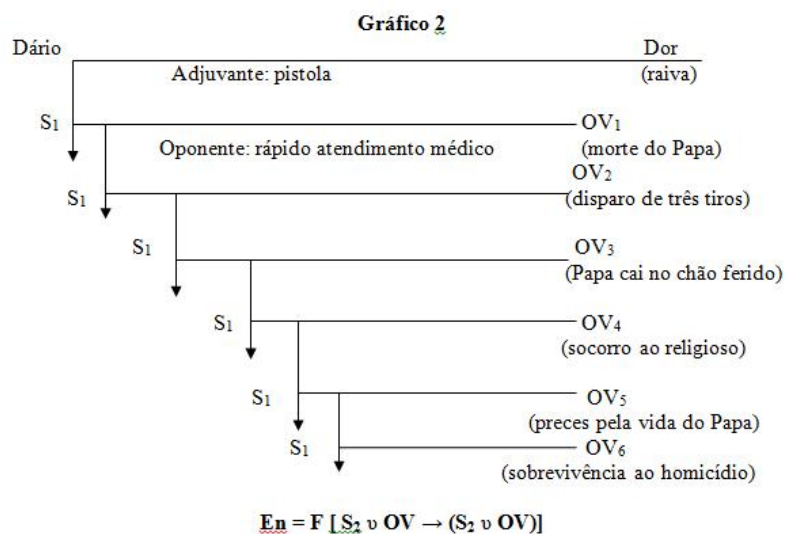


²¹⁷ No cordel em questão, o religioso é tratado por diversas vezes de Papa Paulo João

Como se percebe, o S_1 inicia e termina seu percurso em conjunção com seu objeto de valor, a vida. Uma vez que, mesmo sofrendo uma forte oponência, ele consegue alcançar seu OV.

A propósito do sujeito semiótico 2:

O responsável pelo atentado, o turco Mehmed Ali Azca, vem a figurativizar o S_2 . Destinado pela raiva, o sujeito procura tirar a vida do chefe supremo da Igreja Católica (OV_1). Para alcançar seu objetivo, utiliza-se de uma pistola e dispara três vezes em direção ao Papa (OV_2), que estava com uma criança no colo e, em meio a uma multidão de aproximadamente 20 mil pessoas, vai ao chão gravemente ferido (OV_3). O socorro ao religioso é imediato (OV_4) e os católicos de todo o mundo, abalados e comovidos, concentram-se em suas preces pela salvação da vida do pontífice (OV_5). Graças a um eficiente procedimento cirúrgico, o Papa sobrevive à tentativa de homicídio (OV_6). O percurso é sistematizado da seguinte forma:



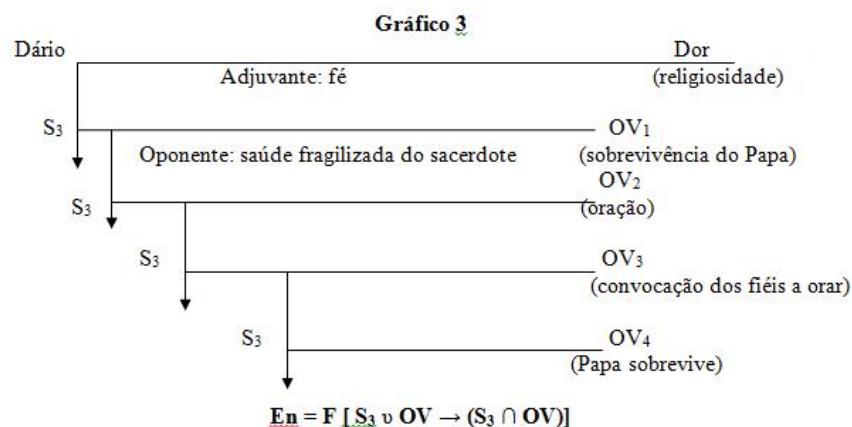
Como se vê, o sujeito semiótico 2 inicia seu percurso disjuncto com seu objeto de valor e mesmo após os disparos terem causado graves ferimentos no Papa, este sobrevive, o que culmina na também disjunção no final do percurso entre o S_2 e seu objeto.

A Propósito do sujeito semiótico 3:

O padre Hélder Câmara²¹⁸ figurativiza o sujeito semiótico 3. Ao saber do atentado contra a vida do sacerdote, transforma-se num sujeito de um *querer-fazer* algo

²¹⁸ Grafado na voz do folheto como Elder Camara

para a sobrevivência do mesmo (OV₁) e é impulsionado pela sua religiosidade e auxiliado pela fé que vê através da oração (OV₂) a única maneira de ajudá-lo. Convoca seus fiéis a orarem junto com ele pedindo a Jesus Cristo pelo restabelecimento da saúde do Papa (OV₃). Como oponente, nesse percurso, teríamos a própria saúde do patriarca da Igreja, que havia ficado muito comprometida com os ferimentos dos tiros recebidos, o que poderia acarretar no seu óbito. No entanto, o Papa consegue sobreviver (OV₄), para a alegria dos católicos existentes ao redor do mundo. Vejamos o esquema abaixo:



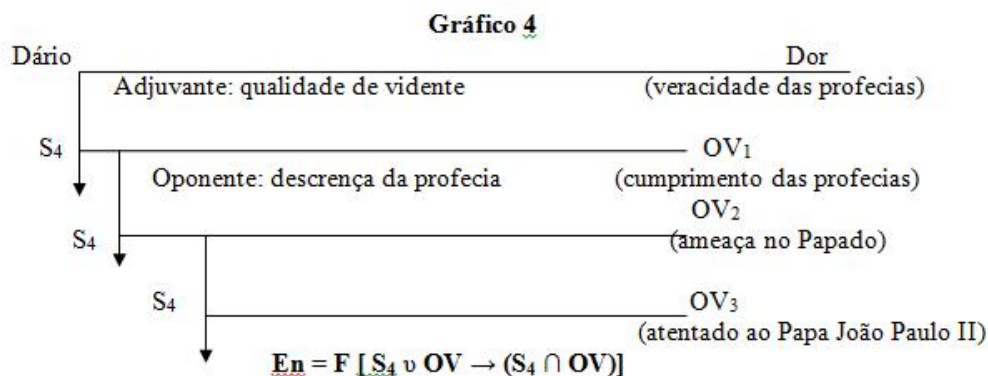
O sujeito semiótico 3 conclui seu percurso no estado de conjunção com seu objeto de valor, uma vez que o Papa consegue resistir aos ferimentos e manter-se vivo.

A propósito do sujeito semiótico 4:

O sujeito semiótico 4 é representado por Nostradamus, um apotecário e astrônomo que viveu na época do Renascimento e detentor do dom de vidência. Este ficou mundial e historicamente conhecido através de seu polêmico livro *As Profecias*, cujos presságios contidos relacionavam-se, em especial, à história do Catolicismo, doutrina a qual era convertido, e à própria história da humanidade, envolvendo questões econômicas e políticas.

Ao longo dos anos, muitas de suas profecias já se cumpriram, tais como a 1ª guerra mundial, a bomba atômica e o atentado ao Papa João Paulo II, quando menciona a respeito de uma perseguição à Igreja Católica. No texto em análise, o S₄, auxiliado pela qualidade de vidente e destinado pela certeza da veracidade das profecias que prenuncia, busca o cumprimento de seus vaticínios (OV₁) e em uma entrevista a um jornal de sua época, assegura que o Papado enfrentaria uma ameaça (OV₂) e o atentado ao Papa João Paulo II (OV₃) confirma a profecia anunciada quatro séculos antes. O

oponente aqui é representado pela descrença da profecia, no entanto, diante da efetivação dos fatos preditos, essa oponência se releva débil. Vejamos o gráfico que sintetiza o percurso do S_4 :



O sujeito semiótico 4 encontra-se no início de seu percurso num estado de disjunção com seu objeto de valor, explicável pelo fato de suas profecias se referirem a acontecimentos futuros e apenas compreendidas após a ocorrência dos fatos prenunciados, mesmo o S_4 tendo a segurança da realização concreta de seus presságios. O atentado ao Papa revela-se a concretização de uma de suas profecias, o que transforma, no final do percurso, para um estado de conjunção do S_4 com seu objeto de valor.

Conclusão

A narrativização mostrou-se simples na quantidade de sujeitos envolvidos. Nos quatro sujeitos existentes, apenas um, representado pelo responsável pelo crime, termina seu percurso disjunto de seu objeto de valor principal, os demais conseguem concluir seus respectivos percursos em conjunção com o objeto de valor, o que leva a perceber que o enunciador aparece como um sujeito representante da religiosidade católica do povo nordestino, que se mostra muito aflito e temeroso quanto à sobrevivência do sumo pontífice romano.

As narrativas de acontecimento ocupam um lugar de destaque na literatura popular. Mesmo o folheto de cordel ostentando uma acentuada variedade temática, a função de informar contribuiu para o aumento dessa diversidade, visto que os fatos que aconteciam na sociedade eram disseminados para a população de uma forma diferenciada, divergindo do jornal convencional, que transmite os fatos de modo imparcial e objetivo.

O que se percebe é que, com o passar dos anos, a função informativa do cordel está cada dia mais em crescimento. É grande a presença de folhetos ditos noticiosos, nos dias de hoje, dispostos à venda. Retratam casos de corrupção na política, escândalos no mundo dos famosos, fatos que chocam a população etc. Podemos afirmar que a velocidade com que as informações são espalhadas se torna um fundamental contribuinte na intensa produção desses folhetos.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. Sao Paulo: Atica, 1990.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O Discurso Semiotico. In: ALVES, Eliane Ferraz et alii (org). **Linguagem em Foco**. Joao Pessoa: Editora Universitaria/Ideia, 2001. pp. 133-157.

FIORIN, Jose Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. Sao Paulo: Contexto, 2001.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura Popular em Verso**. Estudos TOMO I. Colecao de Textos da Lingua Portuguesa Moderna. Rio de Janeiro:, 1973.

PESPECTIVA SEMIÓTICA DOS MITOS INDÍGENAS: TRANSFORMAÇÃO DO HOMEM EM VEGETAL

Rossana Tavares de Almeida
rossana_tava@hotmail.com

Maria de Fátima Barbosa de M. Batista
Universidade Federal da Paraíba

1. Introdução

A tradição oral da Amazônia é extremamente carregada de riqueza, investida de narrativas míticas indígenas, contendo elementos mágicos relacionados com a natureza. Muitos dos mitos foram influenciados pelas histórias trazidas pelos ibéricos e escravos africanos, por esta razão existe uma dificuldade para identificar a origem das lendas, pois os elementos culturais se mesclam. É possível assegurar que as lendas da Amazônia têm forte correspondência indígena, o que é comprovado pela ideologia presente nos textos.

Uma das características das lendas é a inclusão do fantástico, que surpreende por ser o universo em que todas as coisas são possíveis e a imaginação não tem limites. Histórias que vêm do passado são contadas, dando origem a tudo que existe na natureza, que até hoje influencia a nossa literatura popular:

Referem-se a acontecimentos de um passado distante e fabuloso, como uma "história falsa" que narra feitos históricos e vilões populares, explicando particularidades do mundo e refletindo entidades que personificam as qualidades ou as aspirações do povo que as criou, sofrendo influências de agentes diversos, a exemplo de portugueses e africanos no Brasil. Os medos, as superstições, as crendices e as histórias contadas por esses povos influíram no imaginário popular brasileiro. (BRITO, 2007, p.13)

Dessa forma, percebemos a importância do estudo da oralidade indígena, sobretudo porque narra a história de um povo, do qual somos parte integrante. Este trabalho tem por objetivo analisar, do ponto de vista semiótico, textos narrativos, conservados na oralidade indígena da Amazônia. A modalização e a actância, ou seja, a instauração dos sujeitos e sua busca por um objeto de valor formam os momentos do percurso gerativo a ser considerado. Será analisada, neste trabalho, a lenda da vitória-régia, com o intuito de observar a relação entre o homem e a natureza.

A teoria considerada foi a semiótica de linha francesa, também chamada greimasiana, que se atém ao estudo da significação, concebida como função semiótica, prevista e manifestada em discurso (Batista, 2000).

2. Teoria semiótica

Segundo Santana (2009), etimologicamente falando, a palavra semiótica vem do grego *semeiotiké* que significa “a arte dos sinais”. A semiótica é a ciência que objetiva o estudo da significação, inserida nos signos verbais e não-verbais e complexos ou sincréticos (BATISTA, 2009), além de estudar os processos de representação na natureza e na cultura. Para Barros (2010), a semiótica é a teoria que se preocupa com o texto: “o que ele diz o como faz para dizer o que diz”.

A teoria supracitada apresenta níveis de estudos: a estrutura fundamental, a estrutura narrativa e a estrutura discursiva, que constituem um percurso gerativo, durante o qual se constrói o sentido do texto.

Na primeira estrutura, estão as oposições semânticas que fazem parte da construção básica de um texto, feitas, a partir das diferenças, como por exemplo, morte *versus* vida, ou seja, os elementos contrapostos mantêm uma relação de contrariedade (FIORIN, 2010). Estas oposições podem ser representadas, espacialmente, pelo octógono semiótico, conforme veremos na análise.

A estrutura narrativa, também denominada narrativização, apresenta a sintaxe e a semântica narrativa. A sintaxe se organiza em torno dos actantes, sujeito e objeto, importantíssimos para os papéis narrativos (FIORIN, 2013, p. 29). O sujeito realiza uma ação em busca de seu objeto de valor se presentifica na narrativa, através das modalidades: um predicado que rege dois outros, o ser e o fazer. Tem-se, então, querer ser e querer fazer, dever ser e dever fazer etc.

Batista (2009) discorre que o sujeito ao desempenhar um percurso para a obtenção do objeto de valor, pode ser instigado por um Destinador, aquele que influência o sujeito, ajudado por um Adjuvante ou/ e prejudicado por um Oponente. Se o sujeito obtiver o objeto de valor, dizemos que o percurso terminou em conjunção e se o sujeito não conseguir o objeto de valor, dizemos que o percurso terminou em disjunção.

As estruturas discursivas referem-se às relações entre os sujeitos discursivos e o espaço e o tempo da enunciação e do enunciado, bem como os percursos temático – figurativos que constituem o texto. Cumpre dizer que o sujeito discursivo difere do

sujeito semiótico. Este último é aquele que possui um valor e luta para obtê-lo, enquanto que o outro é o destinador discursivo (enunciador) que emite uma ideia a um destinatário (enunciatário) que o escuta e opina sobre ela.

3.1 O corpus

O *corpus* do trabalho se constituiu de lendas que foram levantadas em diversos trabalhos já publicados, de que foi escolhida uma amostragem constituída de três variantes da lenda da vitória-régia, extraídas do livro “Lendário Amazônico”, de Apolonildo Senna Britto (2007, p. 45-47) e dos seguintes sites: Lendas do Brasil e Sumauma disponíveis em: <http://lendasdobrasil.blogspot.com.br/2010/10/lenda-da-vitoria-regia.html>/<http://www.sumauma.net/amazonian/lendas/lendas-regia.html>.

A *primeira versão*, codificada pela sigla V1, foi levantada por Apolonildo Brito, e publicada pelo mesmo autor em *O lendário Amazônico* (2007, p. 45-47) é a seguinte:

“Em uma tribo, havia uma índia denominada Naía, que sonhava em se transformar em estrela, por Jaci, a lua. Todos os dias, durante a noite, Naía saía, à procura do astro celeste a fim de chamá-la para junto de si. A índia desconsolada procurava ir até a lua, para torna-se estrela, subi nas árvores mais altas, para alcançar o céu, porém nunca conseguiu. Certo dia, ao aproximar-se de um lago para chorar, viu a imagem da lua refletida na água. Acreditando que era Jaci, Naía se jogou na água, morrendo afogada. Comovida pela morte da índia, Jaci transformou Naía em uma planta denominada vitória-régia que, em conta disso, ficou sendo considerada “estrela das águas”.

A *segunda versão*, codificada pela sigla V2, foi levantada no blog *Lendas do Brasil*, da autoria de [Catia Marilza Dias Alegria](#) (2010).

“A lua era um deus que escolhia as moças mais lindas para namorá-las e levar consigo. Em uma aldeia havia uma moça guerreira, Naía, que sonhava em um dia a lua vinha buscá-la. Naía era alertada pelos índios mais experientes, pois a moça que fosse levada pela lua deixaria a forma humana e virava uma estrela no céu. A jovem não se preocupava com isto, pois já estava apaixonada pela lua. Esta paixão tornou-se obsessão: Naía não queria comer nem beber, só admirar a lua. Certa noite, a moça via a lua refletida no lago, acreditou que o deus havia descido do céu para se banhar ali. Assim, Naía se atirou no lago em direção ao reflexo da lua. Quando percebeu que foi ilusão, tentou voltar não conseguiu e morreu afogada. O deus lua, comovido pela situação, resolveu transformar a jovem em uma estrela diferente, uma estrela das águas, vitória-régia. Por esse motivo, as flores brancas e perfumadas desta planta só abrem no período da noite.”

A *terceira versão*, codificada pela sigla V3, foi levantada do site sumaúma.

Nas margens do Rio Amazonas, as jovens e belas índias de uma tribo, se reuniram para cantar e sonhar seus sonhos de amor. Elas ficavam por horas admirando a lua, e o mistério das estrelas, sonhando em um dia ser uma delas.

”Em uma noite, alua deitava uma luz intensa nas águas, fazendo Naía subir numa árvore alta para tentar tocar a lua. Ela não obteve êxito. No próximo dia, Naía e suas amigas, subiram as montanhas distantes para sentir com suas mãos a maciez aveludada da lua, ou mesmo as estrelas. Na noite seguinte, Naía deixou a aldeia esperando realizar seu sonho. Ela tomou o caminho do rio para encontrar a lua nas negras águas. Lá, imersa, a lua descansava calmamente refletindo sua imagem na superfície da água. Naía, pensou que fosse a lua, e mergulhou nas profundezas das águas desaparecendo para sempre. A lua, sentindo pena daquela jovem vida perdida, transformou Naía em uma flor gigante, a vitória-régia.”

4. Análise semiótica da lenda

4.1 Estrutura narrativa

Na versão 1, o mito da vitória-régia, apresenta dois sujeitos semióticos: o S1 representado por Naía e S2 pela lua Jaci. O S1 tem como objeto de valor ser estrela, apresentando-se pela modalidade de querer-ser. Para conseguir o objeto de valor, Naía pede a Jaci, mas esta *a priori* não cede ao pedido. Porém, a índia vai em busca da lua, não a encontra e morre. Jaci como vida transforma Naía em estrela, tornando-se adjuvante da índia.

A relação entre S1 com seu objeto de valor é feita através do fazer, pois a índia atua em busca do seu objeto de valor. Dessa forma, percebemos que há dois percursos. Primeiramente, encontrar a lua, segundo ser estrela, mas Naía não tem competência para encontrar a lua, pois esta mora no céu. Assim, a narrativa encontra-se no conflito de querer e não poder: a bela índia quer ser estrela, mas sozinha não pode.

Na versão 2, há três sujeitos semióticos: S1 Naía, S2 o deus lua, Jaci, e, consequentemente, ter o amor dele, já que Naía estava apaixonada pelo deus. Dessa forma, a modalidade querer-ser nessa versão está caracterizada pelo querer de Naía, em ser chamada por Jaci, o que implica em estar junto do deus, sendo amada por este. A índia não possui instrumentos para realizar seu objeto de valor, ou seja, Naía não tem condições de convencer Jaci, para que ele a chame. Nesta versão, Naía não busca seu objeto de valor, apenas espera, passivamente, a reação de Jaci, o que é contraditório em relação ao adjetivo que lhe é atribuído no texto: a jovem “guerreira”. A índia sofre, ficando sem comer e beber, não realizando qualquer atitude para obter o objeto de valor.

Na versão 3, o sujeito semiótico S1, figurativizado por Naía, tem por objeto de valor ser estrela, sendo impulsionado por um destinador, Jaci. Nas três versões, podemos identificar Jaci com adjuvante de Naía, pois o Deus transforma a jovem em estrela. Percebemos que S1 conclui seu percurso em disjunção com seu objeto de valor,

porque a índia queria ser estrela do céu, para ficar perto de Jaci, porém ao morrer, a lua a transforma em estrela das águas, não a deixando junto dela no céu. De qualquer maneira ela perde a ida para junto do amado, mas atrai a atenção dele que a transforma em estrela da água. Numa parte do percurso, ela termina conjunta com o seu objeto de valor.

4.2 Estruturas discursivas

O enunciador é um narrador que se encontra distante da enunciação no tempo e no espaço nos três textos. Assim, ele conta o fato em terceira pessoa (é um não eu), em um tempo pretérito e acabado e no espaço que não é o aqui de quem conta. Portanto, está longe de quem conta e é responsável pela inclusão dois/três atores: Naía, Jaci e a tribo indígena. Este último é nomeado pelo papel temático que exerce, assim como, às vezes, acontece com Naía e Jaci cujos nomes são substituídos pelos papéis de índia e lua. Existem dois lugares que se destacam e se opõem: o céu, onde mora Jaci, e a terra onde vive Naía. Somente uma versão (v3) indica o nome do rio onde se joga Naía que é o Amazonas, nas demais versões, o fato se passa em um lago, onde ocorre o desfecho da história. Na v1 fala-se de uma tribo da qual Naía faz parte, já em v2 a índia mora em uma aldeia que não é determinada.

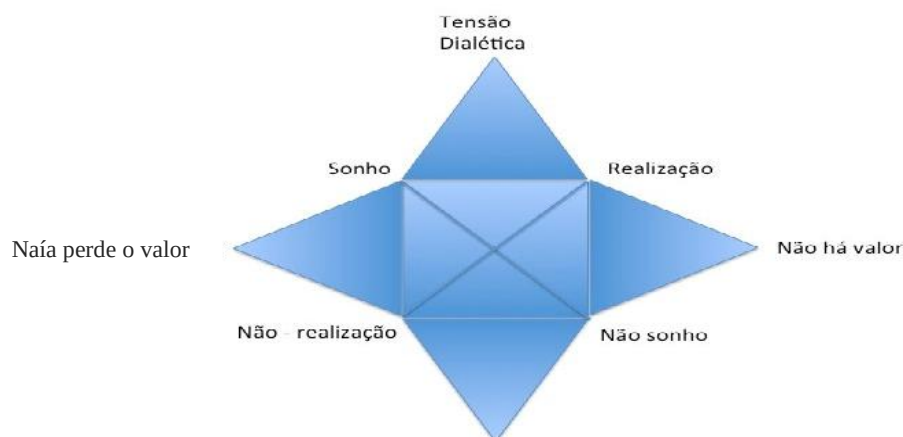
Os temas considerados são: vida, refletida no agir de Naía do início da narrativa: que chorava, via, procurava o amado, subia nas árvores e, portanto, vivia. No segundo momento, as figuras vão refletir a morte: joga-se na água e morrer afogada. Existe, ainda, um terceiro momento do percurso temático figurativo que é a transformação de Naía em vitória régia que é uma linda flor, que vive nas águas. Trata-se, portanto, de uma ressurreição, uma vez que, a planta se apresenta viva.

O mito tematiza a crença do índio, em que tudo na natureza é um ciclo que sempre está em transformação. A índia Naía não morre, transforma-se, mostrando a relação do ser humano com a natureza. Além disso, percebemos o panteísmo indígena, representado pela divinização da lua.

4.3. Estrutura fundamental

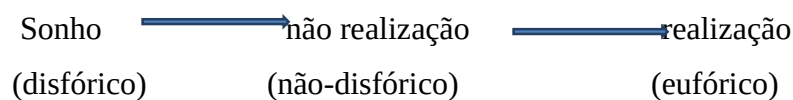
O mito da vitória-régia apresenta uma tensão dialética, construída com a junção de termos opostos sonho/*versus*/realização, que será representada por um octógono. Na dêixis superior positiva, sonho é o oposto de realização. Já na dêixis inferior negativa não-realização e não-sonho caracterizam os opostos, respectivamente, de sonho e realização. Na parte vertical do octógono, tem-se o eixo da implicação: sonho implica

em não-realização e realização implica em não-sonho. A tensão dialética entre sonho e realização é produzida a partir da busca, pois quando a índia decide ir à busca da lua para realizar o sonho, acaba morrendo: a tensão entre sonho e não-realização acontece quando Naíá perde o valor e a tensão dialética entre realização e não-sonho ocorre quando Naíá ganha o valor.



No mito em questão, sonho é uma categoria disfórica e realização eufórica. Se Naíá continuasse somente sonhando não encontraria a lua e, portanto não realizaria o sonho de ser estrela, diferentemente a realização, apresenta-se como algo positivo, porque através desta Naíá transforma-se em estrela.

Na dêixis sonho, a índia não conseguiria ser uma estrela. Sonho implica não encontrar a lua. Na dêixis realização, a índia realiza o sonho de transforma-se em estrela e de certa forma, a índia chama a atenção da lua. Dessa forma, a determinação axiológica presente no nível fundamental constitui um percurso entre os termos, sendo o sonho negativo e a realização positiva.



5. Conclusão

A partir deste trabalho, podemos identificar a relação do índio com a terra. A análise do mito da vitória-régia permitiu-nos identificar a ligação do homem com a natureza. Conforme o imaginário indígena, o homem não morre, mas se transforma, no

caso visto, em vegetal. Nesta perspectiva de transformação, a vida é entendida como um círculo, em que tudo se completa e não tem começo nem fim, aludindo a ideia do ser humano como sendo imanente à natureza que se transforma para retornar a ela.

Além disso, percebemos a importância das narrativas orais indígenas. Através delas, o índio explica e expressa o seu modo de ver o mundo, envolvendo suas crenças e práticas do dia-a-dia, como também identificamos que, para o mesmo mito, existem diversas versões, cruzando elementos entre si e ao mesmo tempo contendo elementos únicos.

6. Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. – São Paulo. Editora Ática, 2010.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. Batista. **Semiótica e Cultura: valores em circulação na Literatura Popular**. Anais da 61ª reunião Anual da SBPC – Manaus, AM – Junho/2009.

BRITO, Apolonildo Senna. **Lendário Amazônico**. Manaus: Norte Editorial, 2007, p. 169.

Disponível em: <http://lendasdobrasil.blogspot.com.br/2010/10/lenda-da-vitoria-regia.html>. Acesso em: 22/10/2013.

Disponível em: <http://www.sumauma.net/amazonian/lendas/lendas-regia.html>. Acesso em: 22/10/2013.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed., 1ª reimpressão. –São Paulo: Contexto, 2013.

SANTANA, Antonio Carlos. **Teoria semiótica**. web revista página de debates: questões de linguística e linguagem. ISSN - 1984 - 5227. ED. Nº 07- JULHo/2009. Disponível em: <http://www.uems.br/na/linguisticaelinguagem/EDICOES/07/Arquivos/2.1.pdf>. Acesso em 18/08/2014.

A CONFLUÊNCIA DOS AFETOS: UMA LEITURA DE LETRAS DE CANÇÕES INTERPRETADAS POR LUIZ GONZAGA

Cícero Émerson do Nascimento Cardoso
UFPB

1 – Introdução

Ao discorrer sobre a emblemática figura de Luiz Gonzaga, na tentativa de discutir suas obras e sua representatividade de propagador dos valores culturais do Nordeste brasileiro, alguém poderia nos advertir de que corremos o risco de realizar discursos que podem girar em torno de obviedades encomiásticas que o mitificam, não sem merecimento.

Como incorrer em obviedades, no entanto, em se tratando desse significativo músico nordestino? Para o cenário artístico brasileiro ele foi, sem dúvidas, um dos mais completos artistas. Sua arte foi absorvida pelo país e rendeu-lhe reconhecimento tanto no Brasil quanto no exterior. De guardião da “memória” do Nordeste brasileiro a pernambucano do século, reconhecido como o “rei do baião” e mitificado como um dos maiores representantes da expansão da cultura nordestina, Luiz Gonzaga deixou a cidade de Exu, interior do Pernambuco, na década de 20, e firmou-se, com parcerias bem-sucedidas, no cenário da música popular brasileira com um novo estilo musical.

Faremos, a partir daqui, uma breve discussão sobre valores de caráter afetivo recorrentes nas canções interpretadas por Luiz Gonzaga. Consideraremos, neste caso, não o termo “afeto” numa acepção mais ampla, mas, para nossa discussão, consideraremos o termo “afeto” apresentando-o, de modo simplório, a partir dos seguintes termos correlativos: “amor”, “amizade” e “solidariedade”.

Sobre o amor, problematizado a partir da liquidez que caracterizaria as relações no mundo moderno, Bauman (2004, p. 24)²¹⁹ afirma que: “O amor [...] é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado”. Mas, por outro lado, o amor, segundo este, poderia também se caracterizar como um “estímulo a proteger, alimentar, abrigar; e também à carícia, ao afago e ao mimo, ou a – ciumentamente – guardar, cercar, encarcerar”.

²¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

A propósito da amizade, em sua incursão sobre a temática, Cícero (2013, p. 87)²²⁰ considera que esta “não é senão uma unanimidade em todas as coisas, divinas e humanas, acompanhada de afeto e de benevolência: pergunto-me se ela não seria, excetuada a sabedoria, o que o homem recebeu de melhor dos deuses imortais”.

Bauman (2004), ao remeter-se à frase que é basilar para o cristianismo – “Amai ao próximo como a si mesmo” –, subsidiado pelas ideias que colhe em *O mal-estar na civilização*, de Freud, indica que recorrer a esta máxima caracteriza-se como um dos pontos essenciais para a constituição da “vida civilizada”. O respeito à condição do outro, uma resposta afetiva e generosa à necessidade do outro seria, por este viés, o que consideramos determinante para compreendermos o que caracteriza a solidariedade.

A partir daqui, discorreremos sobre esses temas com a intenção de apontar a recorrência destes em letras de canções interpretadas por Luiz Gonzaga e, em seguida, realizaremos uma leitura da canção “Prece por Exu novo”.

2 – Uma panorâmica do amor, da amizade e da solidariedade: parcerias bem sucedidas de Luiz Gonzaga

Ao analisar a discografia de Luiz Gonzaga constatamos que ele privilegiou temas recorrentes nas canções que interpretou ao longo de sua carreira artística. O sertão nordestino, com sua paisagística ora enaltecida, ora apresentada como espaço infértil em decorrência dos longos períodos de estiagem, surge pincelado, sobretudo, pelas manifestações da cultura popular. As letras dessas canções interpretadas por Luiz Gonzaga apresentam, ainda, a linguagem do povo, bem como suas crenças religiosas, tradições e ideologias.

Podemos supor que essa perspectiva presente na obra de Luiz Gonzaga de, por meio da música, trazer à tona a realidade social, política e cultural do Nordeste ocorreu numa linearidade que, poucas vezes, podemos encontrar na realidade artística brasileira. Essa persistência em tratar temas pertinentes ao Nordeste o tornou, definitivamente, a eminente voz que cantou, para o mundo, a realidade de um povo cuja história, tradição e arte se articulavam em meio a austeridade climática e a ausência, por vezes, de políticas públicas que atendessem às necessidades de maior parte da população.

Apontaremos, portanto, de modo panorâmico, algumas canções cujos temas foram importantes para a produção artística delineada por Luiz Gonzaga durante os anos em que cantou e propalou sua terra e a vida de sua gente.

²²⁰ TÚLIO, Marco Cícero. *Saber envelhecer e A amizade*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

O “amor”, que pode conduzir o indivíduo amante a diversos conflitos e tumultos íntimos, ou a excedentes de felicidade quando é correspondido, surge em inúmeras canções imortalizadas pela voz do “rei do baião”. Esse “amor”, mesmo submetido à visão patriarcalista em que se fundou a estrutura familiar nordestina, parece contrariar, em alguns casos, essa tradição que destaca a condição máscula e viril do homem e torná-lo vulnerável e capaz de sofrer profundamente pela mulher a quem devota seu amor. O amor vivido pelo homem nessas canções nos faz recordar as canções trovadorescas conhecidas como “Cantigas de Amor”, ou seja, nestas canções o homem assume uma posição de vassalo diante da mulher que nele desperta o amor quase sempre impossível de se realizar.

Como podemos constatar, em várias interpretações Luiz Gonzaga considerava, como alvo do devotado “amor” do homem, a mulher sertaneja simples, uma “Karolina com K” (Luiz Gonzaga) que não traz em si princípios moralistas estipulados pela tradição. Mas podem ser, também, moças simples, mas que, por algum motivo, seja a necessidade de retirada do amante em decorrência da seca, seja o preterimento por parte destas, ou impedimentos por elas serem resguardadas pelo nome da família, são capazes de causar transtornos a quem por elas se apaixona. Como exemplo, temos: “Kalu” (Humberto Teixeira), “A letra I” (Zé Dantas), “Cajueiro velho” (Cecéu), “Amor da minha vida” (Raul Sampaio e Benil Santos) e “Linda brejeira” (Rui Moraes e Silva e Joaquim Lima).

Em “Karolina com K”, por exemplo, a voz que apresenta Karolina na letra da canção a adjetiva, no início, como “*Mulher bagunceira da muléstia! / Mulher cangaceira*” (BARBOSA, 2007, p. 246).²²¹ Essa adjetivação está longe de ser pejorativa, mas jamais seria atribuída a uma mulher cujo comportamento se submetesse às regras sociais. O amante tem, neste caso, a reciprocidade do amor e termina por viver uma aventura ao lado da mulher sensual, trigueira, debochada que se deixa conduzir pelo homem que a corteja.

Em “Kalu”, o amante implora à moça dos verdes olhos que não o machuque mais. Uma vez que se sugere que o relacionamento vivido entre eles se acabou, ele pede que esta não o torture mais com seus olhos de escarnecimento: “*Tire o verde desses óio de riba d’eu*” (p. 245). O homem se fragiliza ante a figura eminente da mulher que o

²²¹ BARBOSA, José Marcelo Leal. *Luiz Gonzaga: suas canções e seguidores*. Teresina: Halley, 2007. A partir daqui indicaremos apenas o número da página do livro que consultamos para citação das canções.

pretere. Como solução, a ele, que se apresenta como vítima, cabe a necessidade de implorar à amada que esta não o maltrate mais do que já o maltratou.

Por sua vez, com uma construção metafórica que a torna uma das canções mais líricas que Luiz Gonzaga cantou, “A letra I” apresenta um indivíduo que, ao escrever uma carta, a envia para sua amada demonstrando toda a angústia e desolação por estar distante dela. A carta enviada é uma tentativa de expressar, enfaticamente, o quanto a saudade o tortura. A metáfora presente no trecho “*Meus óio chorou tanta mágoa / Que hoje sem água / Nem responde à dor*” (p. 161) é um exemplo do intenso lirismo contido nessa canção. Além desse trecho, o lirismo é reforçado pelas símile: “[...] *o amor / Fumega no meu coração / Tá e quá fogueira / Das noites de São João*” e “*Tando longe dela / Só sei reclamar / Pois vivo como um passarinho / Que longe do ninho / Só pensa em voltar*” (p.161).

Além dessas canções, podemos encontrar o valor afetivo do primeiro amor que surge na canção “Cajueiro velho”. A ingenuidade do amor representado por meio de um coração desenhado com as iniciais dos nomes da amada e do amante e que, submetido ao tempo e sua efemeridade, pode se desfazer como planta que, se não é regada, perecerá. Essa metáfora do amor que, se não alimentado, pode fenecer, podemos encontrar no seguinte trecho: “*A planta que não é regada / Fica adoentada / Morre no canteiro / Assim é minha vida agora / Morro toda hora / Lá no cajueiro.*” (p. 195)

Na canção “Amor da minha vida”, podemos encontrar mais um exemplar de amor devotado a uma mulher cuja ausência tortura veementemente o amante que se lamuria invocando a amada por meio de imagens metafóricas e hipérboles que expressam profundamente sua angústia: “*Ó luz dos olhos meus, / Metade do meu ser / Que amarga diferença / Sem tua presença / Nesse meu viver / Amor da minha vida, / Estou na solidão / Trocastes por saudade / A felicidade do meu coração.*” (p. 177)

Além desse tema que é mais que explorado pelo “rei do baião”, podemos encontrar também a ideia de “amizade” como um dos valores que ele costuma, em suas canções, enaltecer. A “amizade”, nessas canções, se estende a uma consciência de “solidariedade” imensa. Para discutir essas duas temáticas tão correlacionadas, recorreremos às letras seguintes: “Amigo velho” (Rosil Cavalcante), “Apologia ao jumento” (Luiz Gonzaga e José Clementino), “Canto do povo” (Jurandyr da Feira), “Assum preto” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho) e “Prece por Exu novo” (Gonzaguinha), que são canções

que ora tratam diretamente do tema “amizade”, ora demonstram excessiva “solidariedade” à figura do sertanejo nordestino.

A canção “Amigo velho” discorre sobre um suposto encontro entre dois amigos que, ao se encontrarem, se felicitam em “matar” a saudade que sentem reciprocamente. Um pergunta ao outro sobre sua família, alude ao seu aspecto físico de modo elogioso, expressa o quanto o prezava dizendo que desejava encontrá-lo assim que chegou ao local em que ocorre o encontro. A amizade, na letra dessa canção, se apresenta como um valor que ambos vivenciam de longa data e que se manifesta calorosamente numa ocasião de reencontro. Nela, a alegria, a satisfação, a manifestação de afeto é expressa à luz do modo sertanejo de demonstrar a afetividade.

A amizade surge, também, como uma demonstração de solidariedade ante a figura de um amigo injustiçado pela vida. É o que ocorre em “A morte do vaqueiro”. Nessa canção, talvez uma das mais tristes de que se tem conhecimento no país – uma espécie de elegia sertaneja – surge a imagem de um vaqueiro que foi assassinado em decorrência de questões políticas e que, em seu anonimato, só é lembrado pela canção que o rememora, pelo gado e pelo cachorro. Em solidariedade ao primo e amigo – o vaqueiro Raimundo Jacó – assassinado, Luiz Gonzaga, com Nelson Barbalho, compõe essa canção evocadora de elementos que conferem um forte teor lírico e muita pungência à melodia e à letra.

Na primeira estrofe, encontramos uma vigorosa imagem poética arquitetada por meio do uso de uma prosopopeia: também solidário à morte do vaqueiro, “*Numa tarde bem tristonha, / Gado muge sem parar / Lamentando seu vaqueiro, / Que não vem mais aboiar, / Tão dolente a cantar*”. (p. 163) Outra imagem que enfatiza a poeticidade da canção surge na terceira e última estrofe com a aparição do cachorro do vaqueiro – ressalte-se o fato de que o cachorro está sempre associado à lealdade, à fidelidade – “*Que inda chora a sua dor / É demais tanta dor / A chorar com amor.*” (p. 168)

Na perspectiva da demonstração de solidariedade, podemos colocar em pauta, também, as canções “Canto do povo” e “Prece por Exu novo”.

Na primeira, em tom metalinguístico, a canção é apresentada como a efetivação da alegria. A voz que afirma que deseja espargir alegria por meio da música, para o seu povo, também enfatiza: “*Quero ver tudo verdinho / Toda esperança brotar / Cheiro de terra molhada / um riso em cada olhar.*” (p. 198) Através dessa música, a voz lírica reúne-se ao povo que tem a esperança de que a chuva desfaça a tristeza que vem sempre em períodos de estiagens inclementes. Assim, percebemos sua demonstração de extrema

solidariedade à realidade do povo quando afirma que quer *“Encher de vida essa gente / Que espera sem reclamar.”* (p. 198)

Na segunda canção, “Prece por Exu novo”, encontramos um teor reivindicativo que coloca em destaque uma tradicional disputa entre famílias ocorrida em Exu – PE. Ante as mortes sucedidas na cidade em decorrência dessa rixa familiar, Luiz Gonzaga entoou seu canto de repúdio pela “guerra” e solidariedade pelos mortos através dessa canção composta por seu filho Gonzaguinha. Nos refrãos, a voz lírica recorre à religiosidade para sensibilizar os envolvidos na querela familiar e chamar atenção, por meio do apelo aos santos, das autoridades judiciais que pareciam ignorar o problema.

Na quarta estrofe dessa canção, podemos encontrar a perspectiva solidária da voz lírica aos pobres: *“Que os poderosos se matem / Problema é do poder / Mas sempre sobra pros pobres / Isso eu não posso entender”* e demonstra sua esperança de que, em dias vindouros, a juventude reavalie a visão acrítica dos seus descendentes e transforme a realidade da cidade: *“Confio que a juventude / Com sua revolução / Nos traga o amor e acabe / O Horror desta tradição”* (p. 300).

Mas a amizade e a solidariedade não se restringem, no cancioneiro de Luiz Gonzaga, apenas à sua gente sofrida. Em diversas canções ele devotou sua atenção a animais típicos da paisagística nordestina com a intenção de, no caso da canção falada “Apologia ao jumento” (Luiz Gonzaga e José Clementino), realizar uma homenagem àquele que muito “amigavelmente” contribuiu com a manutenção da vida cotidiana do sertanejo e com os grandes empreendimentos desenvolvimentistas da região. A voz lírica enfatiza a homenagem à figura eminente do jumento no trecho: *“Jumento meu irmão / O maior amigo do sertão!”* (p. 179) Desse modo, para retribuir a amizade do jumento ao povo sertanejo, a canção é uma apologia que discorre sobre os valores desse animal que, considerado sagrado, merece ser chamado de irmão e ser homenageado tendo em vista suas inúmeras contribuições.

Na canção “Assum preto”, por sua vez, a solidariedade ao sofrimento, por que passa o pássaro evocado no título, desperta na voz lírica uma forte empatia com a ave e, em seguida, essa voz se compara à ave identificando-se com ela por sentir que, assim como a ave teve os olhos furados para cantar melhor, também sofreu o cerceamento da vida por ter ficado sem a luz dos seus olhos – metáfora construída para referir-se ao ser a quem devota seu amor.

As canções que utilizamos, para essa breve explanação, correspondem a alguns dos muitos exemplares do cancioneiro *gonzaguiano* que discorrem sobre os afetos

ênfatizados na expressão do “amor”, da “amizade” e da “solidariedade”. Sabemos que, para discutir sobre a temática dos afetos, precisaríamos de maior aprofundamento através de consultas amplas a teorias que discorressem sobre o assunto. Além disso, sabemos que o cancioneiro de Luiz Gonzaga nos possibilitaria muitas outras abordagens e análises.

Enfim, conscientes de que poderíamos ampliar sobremaneira as investigações a que nos propusemos, afirmamos o que já constatáramos no início deste texto: não é possível incorrer em obviedades em se tratando desse significativo músico nordestino, porque sua obra, fruto de uma vida dedicada intensamente à arte musical, representa amplas possibilidades de estudos em áreas diversas.

3 – Breves considerações sobre a semiótica

Santaella (1985)²²² conceitua a Semiótica como “a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”.

Santaella (2005, p. 59 – 60)²²³ afirma que processos comunicativos apresentam pelo menos três faces em suas manifestações e, em seguida, discorre sobre como cada uma delas deve ser considerada numa análise semiótica.

- Na face da significação, a análise semiótica permitiria apreender a mensagem em três aspectos: (1 – Qualidade e sensorialidade / 2 – Mensagem na sua particularidade em um determinado contexto / 3 – O que a mensagem tem de geral, convencional, cultural);
- Na face da referência essa análise nos possibilitaria entender o que a mensagem indica, ao que se refere e ao que se aplica; e isto se apresentaria em três aspectos: (1 – Poder sugestivo metafórico e sensorial da mensagem / 2 – O poder denotativo da mensagem, capacidade de indicar o que está fora dela / 3 – Capacidade que a mensagem tem de representar ideias abstratas, convencionalmente compartilhadas);
- Na face da interpretação, por sua vez, a análise torna possível examinar os efeitos que a mensagem pode causar no receptor: (1 – Efeito emocional do receptor, quando este tem um sentimento mais ou menos definido / 2 – Efeitos reativos, o receptor é

²²² SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos)

²²³ SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson Learning, 2005.

levado a reagir em função da mensagem recebida / 3 – Efeitos mentais, quando a mensagem leva a refletir) .

Este trabalho que, no primeiro momento, remete-se a uma tentativa de localizar, nas letras de canções interpretadas por Luiz Gonzaga, a recorrência de afetos como o amor, a amizade e a solidariedade, propõe-se a desenvolver, também, à luz da Semiótica, uma breve leitura da canção “Prece por Exu novo”.

Para discutir sobre o que propõe Santaella acerca de uma leitura Semiótica, tentaremos observar essa canção com o intuito de reconhecer nela os processos comunicativos que a autora apresenta. A partir do que ela considera as três faces que constituiriam o processo de comunicação, estabeleceremos a relação com o que podemos perceber nesse texto.

“Prece por Exu novo”, canção composta por Gonzaguinha em 1982, tinha o objetivo de refletir sobre uma histórica briga de família que atravessava gerações, na cidade de Exu – PE. Sua mensagem que consiste numa exortação, com forte apelo humanista e religioso, aos envolvidos na querela familiar. Nela, localizamos a marca da solidariedade – como já foi exposto – e poderemos explorar os vieses da Semiótica tendo em vista a mensagem que o texto apresenta.

Podemos nela encontrar os três elementos que norteiam a “face da significação”, proposta por Santaella. Do ponto de vista da sensorialidade, por exemplo, o aspecto melódico atrelado à construção artística, que obedece a ditames da produção lírica, são mais que perceptíveis nesse texto. A mensagem, por sua vez, que consiste na busca pela pacificação da cidade de Exu, tem seu complemento no aspecto cultural que o texto suscita – a linguagem empregada traduz marcas linguísticas que identificam este aspecto.

Na perspectiva de entender a face referencial do processo comunicativo, com seus três elementos, poderíamos observar os aspectos metafóricos que surgem na tessitura do texto desde a recorrência de metáforas que irrompem por meio de imagens líricas, até o trabalho da linguagem, que torna esse texto peculiar.

Do ponto de vista denotativo, temos a alusão direta à realidade dos habitantes de Exu que presenciava, de tempos em tempos, a violência ceifar a vida de membros de duas famílias que viviam em confronto armado. A violência que decorre desse confronto afastaria os demais habitantes da terra, por não suportarem mais a condição a que estavam submetidos. No texto a voz lírica reforça a ideia de que, nos conflitos dos poderosos, sempre as pessoas pobres sofreriam maiores consequências. Podemos

comprovar isto no trecho: “*Que os poderosos se matem / Problema é do poder / Mas sempre sobra pros pobres / Isso eu não posso entender*”. Por esse ângulo, a voz lírica retoma a discussão sobre a diferença de classes e evidencia sua visão solidária à condição da população pobre que sofre, direta e indiretamente, as inconsequentes ações dos poderosos.

- Na face da interpretação, por sua vez, a análise torna possível examinar os efeitos que a mensagem pode causar no receptor: (1 – Efeito emocional do receptor, quando este tem um sentimento mais ou menos definido / 2 – Efeitos reativos, o receptor é levado a reagir em função da mensagem recebida / 3 – Efeitos mentais, quando a mensagem leva a refletir).

4 – Considerações finais

Luiz Gonzaga tornou-se um dos mais notáveis artistas nordestinos que propagou seus valores para as demais regiões do país. Ele passou a simbolizar, em seu projeto musical, a voz do povo, a beleza e as agruras da paisagística, o lirismo sertanejo – caracterizado pelo excedente saudosismo que o imigrante vivencia por, muitas vezes, não poder voltar à sua terra – e os costumes e crenças que constituem os aspectos socioculturais de um povo.

Esses temas a que ele recorre o afirmam como guardião por excelência dos valores do Nordeste brasileiro. Sua voz e imagem são símbolos que o tornam porta-voz do universo a que o nordestino, seja imigrante ou não, pertence. Em suas performances, o nordestino se reconhece e, de certa forma, o considera símbolo incontestado capaz de propagar suas reivindicações e resguardar suas memórias e afetos.

Em “Prece por Exu novo” encontramos possibilidades inúmeras de leituras e à luz da Semiótica...

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BARBOSA, José Marcelo Leal. *Luiz Gonzaga: suas canções e seguidores*. Teresina: Halley, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson Learning, 2005.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.

SILVA, Uéliton Mendes da. *Luiz Gonzaga: discografia do rei do baião*. Salvador: Memorial das Letras, 1997.

TÚLIO, Marco Cícero. *Saber envelhecer e A amizade*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

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

Neuma Maria da COSTA
Instituto Federal de Pernambuco
IFPE / Campus Recife

Introdução

Pretendemos, com este trabalho, revisitar o fenômeno do *Cangaço*, mais especificamente, as *Mulheres do Cangaço*, cuja trajetória histórica será analisada à luz de teorias extraídas da Semiótica da Cultura. A análise será feita em um *corpus* formado por cordéis – este gênero que tão bem reflete os valores e crenças com os quais foi construída a *memória social*. Diferente da *memória histórica*, que privilegia o gênero documental, a *memória social* se prende ao cotidiano de um povo, com o que há de mais original e humano. Sem precisar do apoio da lógica racional, que prioriza os critérios de tempo e de espaço, este plano está marcado pela *atemporalidade* e, quanto à dimensão espacial, remete ao *não-lugar*, ou ao “lugar-lá” – a *utopia*.

A partir da base teórica, extraímos uma categoria analítica – o **discurso etnoliterário** – componente tipológico preconizado por Cidmar Pais em um estudo que divide os universos de discurso em *literários* e *não-literários*. Os primeiros são vistos como os mais antigos, pois sua característica principal é a *verossimilhança*, retomada da Antiguidade greco-latina, segundo a qual “a Arte imita a vida”. Os discursos deste plano seduzem o leitor/ouvinte e têm na função *estética* o elemento determinante de sua *eficácia*.

Por outro lado, os discursos *não-literários* situam-se em pesquisas mais recentes com base em uma vertente da Semiótica, uma nova disciplina denominada Sociossemiótica. Segundo Batista (2004), a Sociossemiótica está voltada para o estudo do processo de formação, transformação e acumulação da função semiótica, nos discursos sociais não-literários e nos literários produzidos socialmente. Os discursos sociais, como são chamados, caracterizam-se por apresentarem enunciador e enunciatário coletivos, ou seja um grupo ou segmento social, como um partido político, os legisladores, a comunidade científica, entre outros, mantêm entre si relações intersubjetivas, ao mesmo tempo em que apresentam estruturas próprias e mecanismos de argumentação/verificação específicos. (Pais, 1993)

Embora tenha atendido a muitos aspectos de uma *tipologia discursiva*, a classificação prevista por Pais precisou ser ampliada para contemplar a literatura oral, assim chamada de *literatura popular*. Foi então que, no elenco tipológico, foi incluído o **discurso etnoliterário**. À medida que não recorre a fatos históricos comprovados, esta tipologia afasta-se do documental porque recria outro modelo de memória, povoada por imagens idealizadas. Enquanto os discursos documentais se apoiam na racionalidade, os etnoliterários se sustentam na historicidade, entendida como caráter duradouro da condição humana.

A base da eficácia desse discurso é a característica de *permanência*, que lhe garante a compreensão do processo histórico, já que revela e sustenta um sistema de valores e crenças que integram o imaginário coletivo de uma cultura. Responsável por esse saber compartilhado, o **discurso etnoliterário** reatualiza a memória popular, manifestada em narrativas fabulosas, cujo locutor assume uma voz coletiva.

As referências às mulheres, na literatura de cordel, correspondem, exatamente, ao espetáculo semiótico que serve como ancoragem, na tentativa de se construir uma identidade cultural. Aliado a essa função representativa, recorre-se a um modelo semiótico que permita situar o discurso etnoliterário como coadjuvante, nessa colagem de elementos concretos, com o propósito de inferir um conteúdo subjacente, por si só, revelador de um lugar social.

Fala-se, então, de um tipo de estrutura em que se evidencia o movimento de contínua aproximação ou distanciamento do Locutor, em relação ao nível de responsabilidade pelo dizer, o que caracteriza uma dualidade entre os enunciadores individual e coletivo. Esse movimento de determinação e indeterminação subjetiva explica por que o Locutor, para se representar como origem do que enuncia, é preciso que não seja ele próprio, mas um lugar social de locutor.

O discurso etnoliterário caracteriza-se por constantes deslocamentos e rupturas actanciais, temporais e modais, com emergências que transitam do local ao universal. Esse jogo enunciativo mereceu a atenção de alguns pesquisadores, entre eles, Santos (2007), em um texto que discute “os sujeitos e os sentidos no espaço da enunciação proverbial”. Segundo Mônica, essa dualidade pode ser explicada da seguinte forma: “A voz coletiva está apoiada na ideologia, no “já-dito” e, através dessa formulação textual, ela se materializa linguística e enunciativamente, sendo representada/assumida pelo Locutor” (2007, p. 66).

É deste discurso que se alimenta a literatura popular, para mostrar as marcas da oralidade, bem como as imagens e símbolos típicos dos cordéis, esse gênero que transcende o puramente dizível, e em que a imagem se torna um ser novo na linguagem. Assim, o discurso etnoliterário, preconizado por Cidmar Pais, afasta-se do documental à medida que não recorre a fatos históricos comprovados, mas recria outro tipo de memória povoada por imagens idealizadas, alimentando a fome popular por fantasia.

A base da eficácia desse discurso é exatamente sua função mítica, que lhe garante a compreensão do processo histórico, já que revela e sustenta um sistema de valores e crenças que integram o imaginário coletivo de uma cultura. Responsável por esse saber compartilhado, o discurso *etnoliterário* recorre a elementos cruciais da natureza humana, da alma, dos impulsos, da afetividade.

Aplicamos ao *corpus* uma segunda categoria, extraída da análise semiótica de origem greimasiana, um componente da Discursivização, que é a terceira fase do percurso gerativo de sentido. Esta é a fase que mais se aproxima da manifestação textual e corresponde às estruturas mais específicas, ao mesmo tempo, mais complexas, e enriquecidas semanticamente. Nesse patamar, as estruturas narrativas convertem-se em discursivas, passando para a instância da enunciação, lugar onde se integram os componentes que vão materializar o plano da manifestação.

Trata-se da *figurativização*, uma instância do discurso que assume função *representativa* e pode ser entendida como ancoragem histórica (conjunto de índices espacio-temporais) responsável pela produção de efeito de sentido da realidade. Os textos **figurativos** produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos etc. (PLATÃO & FIORIN, 1996:89).

A função do interpretante exige uma posição de distanciamento das categorias de pessoa, tempo e espaço, sendo essa uma competência discursiva em sentido restrito. Ao mesmo tempo, possibilita ao sujeito da enunciação o exercício da *figurativização*, através do qual ele constrói o mundo e a si próprio, configurando-se aí uma competência discursiva em sentido lato.

O discurso desenvolve-se num contexto sociocultural definido (relação espacial), desloca-se no eixo do tempo (relação temporal) e apresenta seus atores, que são representantes discursivos dos actantes concretizando-se na narrativa, através dos nomes próprios e papéis temáticos (BATISTA, 2009). Todos esses componentes representam

uma espécie de bússola, para orientar a operação interpretativa, sabendo-se que, a partir dessas marcas, não só o centro, mas também as margens do texto se revelam.

Figuras e temas são, portanto, dois termos categóricos que se completam na construção de programas narrativos e se confundem no processo da enunciação – seja revestindo esquemas narrativos abstratos com temas, seja valendo-se de elementos concretos para dar forma a enunciados ideológicos. Atuando dentro dos limites discursivos, esses dois procedimentos lingüístico-metodológicos acumulam valores imprescindíveis à construção do sentido, conseqüentemente, à construção do mundo pela linguagem.

Análise semiótica dos folhetos de cordel

Iniciamos este espaço, reservado à análise do *corpus*, com os cordéis que focalizam a figura de Maria Bonita, presa a diferentes temáticas, em versos que misturam o lírico ao erótico e ao épico. Claro que os ingredientes da semiose, na literatura de cordel, apresentam um colorido mais instigante porque, na alegoria da linguagem etnoliterária, as ilustrações nos tocam pela força do sentimento.

Pode parecer óbvio, mas precisamos insistir no fato de que essa figurativização do mundo é característica dos cordéis, nos quais não se flagra qualquer traço de austeridade racional, daí por que fomos buscar apoio nos efeitos produzidos pelo discurso etnoliterário. Este, caracterizado por *estruturas de poder* próprias, dominam seus mecanismos específicos de argumentação/veridicção. Em face desse estatuto etnossemiótico, é válido defender que o critério de valoração desse discurso é a *eficácia*, diferente dos literários, que se sustentam na *função estética*.

Na obra *A Dona de Lampião*, a jornalista Wanessa Campos pontua essa linguagem alegórica a partir da epígrafe, uma citação bíblica transcrita de Salomão, *Cântico dos Cânticos*. Em seguida, na Apresentação de Marcus Accioly, várias referências a essa aura, típica da literatura popular, destacando-se versos do livro *Nordestinados*, em que esse poeta atribui papéis temáticos a Maria Bonita à qual ele se refere como “dona do anti-herói, ou Maria Bonita, a anti-heroína”:

Canto a rainha das lutas
Maria Déa ou Bonita,
Que não morreu nos Angicos
Porque o povo acredita

Que entrou na história, em pessoa,
Ai, ai, ui, ui,
Com ferro e com fogo escrita.
(Accioly, Gemedeira)

Pode-se flagrar também a recorrência a símbolos e mitos, no livro de Campos, pela seleção dos títulos, entre os quais citamos: “Era uma vez...”, “A sedução das sedas”, “Nem com uma flor”, “O cordel e o mito”, finalmente, “A Pompadour do Sertão”. Este último aparece em quadrinhas que já passaram para o domínio público, como a que segue:

De renda e ouro se enfeita
a mulher de Lampião
por isso já foi eleita
a Pompadour do Sertão.
(Autoria desconhecida)

Assim também procede a lírica da poetisa Fraga quando promove o belo encontro do lírico com o erótico. Diante do efeito de sentido provocado pelos arranjos, a linguagem se liberta do seu torpor metafórico, para falar, explicitamente, do que interessa, ou seja, das sensações tátil-visuais que ganham força na cena final:

MARIA BONITA

Esta noite em Angico
A brisa calma
No silêncio farfalham
Minhas anáguas
Como farfalham asas
E no escuro minha carne
Cheira a mato.
Teus beijos como lâminas
Como espadas
Pasto de aves meu corpo
Que trabalhas
Como quem corta e lavra (...)

MYRIAM FRAGA

Myriam Fraga foge, então, do roteiro convencional, para mostrar uma mulher apaixonada, uma Maria Bonita, sem a aura de rainha, mas assumindo seus desejos femininos; uma Maria distante da ingênua Cinderela, porém materializada em fêmea, sem o pudor do moralismo cultural reinante.

O tema erótico, figurativizado no emprego metafórico de elementos e ações da natureza, transfere para a condição humana o prazer liberto dos vícios e vulgaridades. Também aqui flagramos o cruzamento de sensações formando a sinestesia, como já referido, recurso que empresta ao texto um sabor doce e agreste: “*Vem e apaga / Na pele do meu peito / Esta fome sem data.*”

Nesta passagem, o cruzamento de sensações reitera a sinestesia e, já que uma das características da linguagem verbal é a sua incompletude, a poetisa busca modelizar o mundo por diferentes apelos. O apelo ao erótico se sobressai, através de conjuntos de signos que, ao interagirem, reforçam o espaço de produção e de interpretação.

Na base da construção desse texto, não circulam categorias em relação de contrariedade, mas sentimentos materializados na impaciente natureza cosmo-humana, à espera do companheiro que lhe trará todo o insumo de que precisa para ser feliz. Eis um percurso gerador de harmonia o qual, à luz da Semântica Discursiva, deve identificar a organização de modalidades densamente atualizantes.

Por outro lado, tais recorrências vão conferir ao texto aquilo que se conhece por “presentificação do instante”, a partir do que ocorrerá o milagre da transformação de vozes dispersas em papéis sociais. Essa é a explicação que se dá à passagem do sujeito individual a ente coletivo, um processo tantas vezes flagrado na literatura, sobretudo na literatura popular, quando as produções encontram respaldo no imaginário e passam para o domínio popular.

Os encantos da literatura popular residem, sobretudo, na força dos *frames*, capazes de acordar os fantasmas do nosso inconsciente, forçados que somos a fazer associações. As analogias nos levam a colher, através de um ato reflexivo, aquilo que estava retido na memória, mas de forma desordenada. As imagens construídas nesse cordel fazem emergir corpos cobertos de folhagens, homem-peixe, mulher com calda de peixe, enfim, homens e troncos de árvores compondo uma unidade – amálgama que vagueia entre a realidade e a ficção.

É importante lembrar o laço social que condiciona a microestrutura aos valores agregados ao contexto macroestrutural. Dessa forma, o segmento feminino, no interior

do cangaço, não consegue mapear desejos singularizados, a não ser comparada a mais um adereço de feição estética ou cultural.

Debatendo-se entre o complexo de Cinderela e a cumplicidade do Tarzan, elas se rendem a um contexto sociocultural, que parece dirigido, exatamente, para serem carreadas essas representações sociais, como podemos antever na seguinte transcrição (versos de domínio popular, publicados no DP, transcritos por Monteiro (2002, p. 64).

As moças de Água Branca não cozinham mais feijão
pois só vivem na janela esperando Lampião.

Mudando o foco para todas as *mulheres do cangaço*, abordamos um folheto de Fanka, poetisa cearense, que se debruçou sobre as pesquisas no campo da cultura popular, preocupada em focalizar as transformações propostas pelas mulheres, ao ingressarem no mundo nômade do cangaço. É uma posição abalizada por conhecidos teóricos que trataram do mesmo tema, entre eles, Antônio Amaury.

Já dissemos antes que Maria Bonita foi a primeira mulher a ingressar no grupo, pois agora vamos conhecer um cordel, cuja temática foca o Cangaço *antes e após* o ingresso das mulheres. A assinatura é de Fanka, uma cearense de Juazeiro do Norte, pesquisadora no campo da literatura popular, tendo concluído seu doutorado nessa área, no PPGL – UFPB.

No texto da Dra. Fanka, vislumbramos a intenção de destacar a coragem e determinação das mulheres, na tentativa de aliviar as tensões no mundo do cangaço. Ela acredita que, realmente, houve mudanças a partir da inserção das mulheres; acredita que elas inauguraram um novo jeito de viver, forçando o cangaço a equilibrar-se num jogo dialético, construído a partir da antítese *violência vs. afetividade*.

Em que pese a força dos versos da Doutora, as pretensas mudanças ainda povoam um cenário idealizado pela literatura popular, levando-se em conta a linguagem alegórica dos cordéis, que tanto podem revelar como prestar-se ao simulacro. Quem poderá decifrar o inconsciente simbólico coletivo, com suas configurações míticas, responsáveis pela nossa maneira de pensar, sentir e agir?

A MULHER E O CANGAÇO

Da história do cangaço
Muito tem pra se saber:

As gerações diminuíram
E até vidas poupadas

Enfeite e bala de aço
Conhaque para beber.
A mulher participando,
Sugerindo nesse bando
Outro jeito de viver.
O cangaço começou
Com o Mestre Cabeleira
Foi dele que iniciou
Toda aquela pasmaceira
Pela falta de justiça
E também pela cobiça
Começou a bagaceira.
Violência era o lema
Desse bando no sertão,
Porém, para este tema,
Houve uma amenização
Com força feminina
Ingressando, de menina,
Mudando essa visão.

Devido ao que pedira,
Alguma foi escutada.
Maria Bonita, Dadá,
As duas a comandar
No sertão essa cruzada.
A mulher só ingressou
A partir de Lampião.
Muita coisa se mudou
Com a sua opinião
Pois Maria interferia
Da maneira que podia
Em cada situação. (...)
No resgate da memória
Tudo pode acontecer.
Aparece na história
A mulher para tecer
Outro lado da versão,
De Pereira a Lampião
Ela procurou vencer.

FANKA – Ed. Esp. JDO, 1997, Juazeiro do Norte, CE.

Enfim, enquanto Fanka acredita, sem nenhuma restrição, que as mulheres humanizaram o cangaço, transformando um ambiente hostil em oásis de afetividade, alguns autores, a exemplo de Ângelo Roque, falando à pesquisadora Fátima Menezes (*Nas entrelinhas do Cangaço*, 1994) destaca no depoimento um aspecto nada romântico, ou seja, “a lei que prevê castigo fatal para a traição feminina”. A referência a essas convenções acaba por neutralizar o efeito laudatório do cordel.

Vale insistir mais uma vez no aspecto da diferença de gênero, já que o discurso do depoimento tem caráter documental, mas os versos da poetisa se revestem de emoção, como convém ao discurso etnoliterário. Em relação à *semântica discursiva*, podemos observar, na primeira estrofe, escolhas lexicais que imprimem ao texto imagens predominantemente figurativizadas que nos remetem a personagens quixotescas, todas aquelas que povoaram os romances de Rabelais, e que levaram Bakhtin a formular a sua tese da carnavalização.

No entorno deste ser, criado pela antropologia semiótica, encontram-se as imagens e símbolos de uma luta metaforizada nos cordéis e divulgada pela voz da sabedoria popular: a voz dos simples e dos românticos. As mulheres, que lutaram por “outro jeito de viver”, são as mesmas que emergem na linguagem alegórica da literatura popular.

Para dar sequência à proposta temática, trazemos a seguir um folheto de Kydelmir Dantas, membro da Sociedade Brasileira de Estudos do Cangaço – SBEC, Mossoró – RN. Com o cordel “As Mulheres Cangaceiras Humanizaram o Cangaço”, Kydelmir faz uma exposição, mostrando as duas fases do movimento, sendo a segunda enfeitada pela presença feminina, como ele diz: “Surgiu a Maria Déa / Quebrando toda a rotina”. Desfilam, no cordel, várias mulheres, sempre acompanhadas dos respectivos companheiros. Enfim, é válido dizer que o texto tem um viés otimista e laudatório.

AS MULHERES CANGACEIRAS HUMANIZARAM O CANGAÇO

Autor: Kydelmir Dantas

Diferente de outros chefes,	Uma morena formosa
Daquela gente ferina,	com os olhos de catita
Que não queriam nos grupos	independente e valente,
A presença feminina,	sedosa igual uma chita
Surgiu a MARIA DÉA	a Rainha do Cangaço
	foi MARIA BONITA.
Quebrando toda rotina	A presença feminina
Com sua entrada no grupo	o cangaço humanizou
Ficou o espaço aberto	a mulher por ser mais fina
Para os outros cangaceiros	logo ele transformou
Que queriam ter, por perto,	ficando menos sangrento
Suas amantes com eles,	e muitas vidas poupou.
Pra aquecer seu deserto.	
Portanto, vamos citar,	Das fronteiras do cangaço
Essas amantes e guerreiras,	Muitas passaram no teste
Que ficaram conhecidas,	Pesquisando, indo a fundo,

As mulheres cangaceiras,
Por todos os pesquisadores
Escritores das fronteiras.

Aqueles cabras da peste
Escrevendo um capítulo
Da História do Nordeste.

Esse texto enriquece a discussão sobre o ingresso das mulheres no movimento do cangaço, já que traz elementos que fortalecem o viés histórico-cultural. O título “As Mulheres Cangaceiras Humanizaram o Cangaço”, já antecipa a posição do autor. Como referido, acompanha Fanka em relação ao teor laudatório do texto, com escolhas de epítetos– “*quase que um cavaleiro andante*” – com que constrói uma saga segundo a qual a entrada para o cangaço está amparada em razões históricas e sociais.

Nos versos de Kidelmir, vamos identificar aspectos característicos da cultura popular, destacando-se a trama conhecida como *lavar a honra* com a morte da mulher adúltera. Lembramos, também, os títulos de “Rainha” e “Princesa”, valores que mantinham viva a velha aristocracia monárquica, na memória coletiva.

Finalmente, um traço da cultura nordestina é que o homem sempre aparece como dono da mulher: Dadá de Corisco, Sila de Zé Sereno, Lúcia de Zé Baiano, Nenê de Luiz Pedro, Inacinha de Gato, Lili de Moita Brava, Áurea de Manuel Moreno, Maria de Azulão etc. Todos esses detalhes depõem em favor da problemática da nossa pesquisa, quando realçam os fatores históricos e culturais, que condicionam a trajetória das mulheres ao contexto geral.

O notável cordelista, para exaltar o papel do segmento feminino, promove um desfile de nomes próprios e papéis temáticos, numa ordem hierárquica, começando com a Rainha do grupo, Maria Bonita. Em seguida “Nas margens do São Francisco / Apareceu a Princesa / de temperamento arisco / Foi Sêrgia da Conceição / Companheira de Corisco”.

Se é pra falar de cultura popular, não poderíamos omitir desse procedimento analítico o discurso da hegemonia masculina, por exemplo, quando se refere a Sila “*Que viveu com Zé Sereno / Seu marido e capataz*”. Importante lembrar também o detalhe das mulheres serem dos homens, estes sempre abrindo os caminhos. Outro costume do cotidiano sertanejo é o uso sistemático de apelidos, aspecto bem marcado no texto de Kidelmir.

Do ponto de vista de Semântica Discursiva, como referido, pretendemos aplicar a categoria de Pais – o discurso *etnoliterário* – o qual, conjugado à Figurativização, pode explicar as formas de enunciados que recorrem à ação da linguagem alegórica,

típica da tradição oral. Mais uma vez reiteramos a tese de que só esse modelo – do mundo figurativizado na descrição etnoliterária – é capaz de dar conta dessas narrativas fabulosas, em que as personagens se debatem entre a fantasia e a realidade.

Mais um cordel vem ilustrar nosso acervo, apresentando dois títulos: “Sombras do Cangaço” ou “A Versão de Maria Bonita”. Revisado e reeditado em dezembro de 2010, o texto narra, com delicadeza e sensibilidade, a versão da mulher sobre o Cangaço, uma história permeada de paixão e sofrimento, e o mais interessante, com um desfecho recriado. Susana Moraes de França Medeiros, recifense, com raízes no Pajeú, foi membro fundador da UNICORDEL. Desde 2005 a autora se dedica a escrever cordéis, com mais de vinte títulos individuais publicados.

SOMBRAS DO CANGAÇO

Susana Moraes de França

É um conto de romance
De quimera, irreal,
Muito menos crueldade
Fantasia, devaneio,
Criação tão desigual
Da história verdadeira
Porém creio ser real.

Pra viver um grande amor
Perdi minha mocidade
Eu vivia no sertão
Com a falta de verdade
Não havia violência,
Muito menos crueldade.

Nos livros dessa história
O cangaço é conhecido
Porém a minha versão
Já dará certo sentido
Que estava encoberto
E agora eu lhe digo:

No meu nome sou Bonita,
Sou Maria, sou a Santa
Lampião, meu companheiro,
Do meu pranto ele canta,
E se de noite ele chora,
Cubro-o com a minha manta.

A começar pela capa, com xilogravura figurativizando o garboso cavaleiro com a amante na garupa, o texto vai do tema político-ideológico ao cenário de gloriosa trama romanesca. É preciso reconhecer aí o resgate de aspectos que fazem parte das grandes histórias de amor: o valente e garboso cavaleiro, carregando a bela princesa.

Aliás, é interessante registrar que os cordéis, com autoria feminina, inclinam-se para um corte que varia entre o erótico e o romântico. É a Madame Pompadour, por um lado, e a Cinderela, por outro. Essas personagens, que povoam o imaginário coletivo, ainda se debatem em um mundo distante, emergindo nas mãos das cordelistas mulheres, que trazem para a superfície os temas romanceados, que nos fazem lembrar as epopeias.

Conclusões

Tomando como base as pesquisas no campo da tradição oral, tentamos inferir o elo que faz a articulação entre a memória individual e a memória coletiva. Os cordéis, embora já tenham atingido a fase da modalidade escrita, atraem temas que apontam para esse potencial representativo da extensão do indivíduo, para construir um universo de histórias, causos, mitos e narrativas do povo – um universo denominado *memória social*.

Os folhetos de feira apresentam características perfeitamente identificadas com a cultura popular, porque traduzem, através de alegorias, as aventuras dos heróis suburbanos; e também dos anti-heróis, já que as narrativas às vezes recorrem a imagens que lembram o projeto cultural de Mário de Andrade, em *Macunaíma* – e todas essas figuras que protagonizaram os dramas humanos, tendo como palco uma terra com palmeiras e com sabiás, contando com a cumplicidade de um sol tropical.

Os autores recorreram a fatos bíblicos e a títulos nobiliárquicos, para fazer analogias. Esses apelos servem para reforçar nossa tese de que o tempo do Cangaço foi marcado por fatores históricos, culturais e ideológicos, semeados densamente, e densamente imbricados, de tal forma que é quase impossível extrair do amálgama “hoste” um ser individual. A referida dualidade também atingiu as mulheres, que foram atraídas para esse convívio, voluntariamente ou não.

Embora a historiografia do cangaço tenha como foco principal a figura do cangaceiro, é possível se flagrar a construção da imagem de Maria Bonita, desenhada com ternura e admiração, tal qual uma rainha. Por outro lado, através dessa rede de discursos que ajudou a inventar e reinventar o sertão, não é raro encontrarmos adjetivos que apontam para um perfil coletivo.

Se observarmos sob o ponto de vista da *Discursivização*, principalmente nos cordéis, permitiu-se ao sujeito o exercício da figurativização, através do qual construiu-se um mundo idealizado em relação ao cangaço, um simulacro de realidade. A figurativização da linguagem do cordel nos leva a refletir sobre a relação que se instaura

entre o que poderíamos chamar de “memória interna” (aquela situada nos membros do grupo) e a “memória externa” (aquela dos objetos culturais). A leitura dos cordéis, com sua linguagem alegórica, traz de volta a inquietação acerca do lugar dessas mulheres.

Se a proposta desta pesquisa é refletir sobre essa complexa rede de significados, estamos certos de que reunimos algumas diretrizes epistemológicas que pontuaram a interferência dos estereótipos, responsáveis pela nossa percepção cultural. Continuam as dúvidas em relação aos limites que separam a identidade individual da coletiva, até porque a história é contada sob pontos de vista diferentes. A verdade, pois, vai depender do lugar da enunciação. Sem falar que, se o mundo é construído semioticamente, a verdadeira face dessas mulheres está oculta por trás de uma infinidade de símbolos, fetiches e ídolos.

Qual a função histórica dessas mulheres, que curavam os ferimentos dos homens, deitavam com eles, dançavam o xaxado, e ainda bordavam suas vestimentas e adereços. Viveram entre fetiches e mitos, num universo simbólico, em que se confundiam imagens estigmatizadas, por um lado e, por outro, um mundo figurativizado, cujos habitantes tinham a aparência pomposa de reis e rainhas.

A fuga para o plano da fantasia é uma recorrência tão óbvia e legítima que torna ainda mais tênue a linha divisória entre realidade e ficção, assim também mais instável a relação entre a linguagem e os objetos-de-mundo. Essa instabilidade, paradoxalmente, vai gerando resultados sólidos e duradouros, pois, uma vez construído o imaginário coletivo, a ideologia predominante nessas histórias se dissemina através do processo de ativação de modelos cognitivos, ao mesmo tempo em que vai determinando comportamentos. À mercê dessa manipulação, vão-se forjando os valores, em um jogo maniqueísta de onde emergem bruxas e fadas. Em face dessa alegoria, acredita-se que a “memória volante” e anti-cangaceira ainda pesa enquanto construção do imaginário. Por isso o Cangaço não se tornou história, é ainda memória, campo de luta e ferida aberta nas lutas políticas da região.

Referências

- BARROS, Diana Luz P. de (1990). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática.
- _____. (1988). *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.
- BATISTA, Maria de Fátima B. Mesquita (org). *Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa: ED. Universitária, 2004.

CAMPOS, Wanessa. *A Dona de Lampião*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2012.

FIORIN, José Luiz . (2002). *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto.

PAIS, Cidmar Teodoro. *Literatura Oral, Literatura Popular e Discursos Etnoliterários*. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa M. (org.). *Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

SANTOS, Mônica Oliveira. *Um comprimido que anda de boca em boca: os sujeitos e os sentidos no espaço da anunciação proverbial*. São Paulo: Fapesp, 2007.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *O Cangaço nas batalhas da Memória*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

XAVIER, Neuma Maria da Costa. *Mulheres do Cangaço: uma leitura semiótica do percurso de construção da identidade*. Tese de Doutorado. UFPB, 2013.

ANÁLISE DA NARRATIVIZAÇÃO DO CONTO O MAPINGUARI²²⁴

ANALYSIS NARRATIVIZATION TALE THE MAPINGUARI

OLIVEIRA, Hellen Cristina Nascimento²²⁵
Universidade Federal de Campina Grande
E-mail: hellen_criss19@hotmail.com

FREIRES, Lizandra da Costa²²⁶
Universidade Federal de Campina Grande
E-mail: lizafreires@hotmail.com

LIMA ARRAIS, Maria Nazareth de²²⁷
Universidade Federal de Campina Grande
E-mail: nazah_11@hotmail.com

1 Introdução

Os contos populares são narrativas relatadas oralmente e apresentam um enunciador coletivo que, imprimindo seus sentimentos e visões de mundo, os repassa de geração em geração. Sofrem mutações à medida que são contados, ganhando ou perdendo elementos, já que, sendo de cunho oral, os enunciadore atribuem seus modos de pensar e ver o mundo modificando-os de acordo com suas crenças pessoais e sociais. Essas narrativas populares possuem características específicas de cada cultura, são produzidas de acordo com as expressões linguísticas que o povo conhece, da maneira como ele sabe se expressar e transmitir. (LIMA ARRAIS, 2011, p. 15)

Almejando estudar o sentido, a semiótica segue, observando os signos sem que limite seu universo a uma linguagem ou códigos específicos. Ou seja, “a semiótica procura uma forma de dar sentido.” (LIMA ARRAIS, 2011, p. 29). A semiótica greimasiana baseia-se na filosofia de que o mundo, no qual o homem atua, está circundado de significantes. O percurso gerador da significação inicia-se na mente do enunciador e completa-se na mente do enunciatário, de modo que se manifesta e se constrói ao longo do discurso e só está completo no percurso sintagmático do discurso por inteiro. (PAIS, 1995, p.56 apud LIMA ARRAIS, 2011, p. 26). Sendo assim, este percurso se divide em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. O

²²⁴ Trabalho de iniciação científica

²²⁵ Graduanda em Letras – Língua Portuguesa. *Campus* de Cajazeiras.

²²⁶ Graduanda em Letras – Língua Portuguesa. *Campus* de Cajazeiras.

²²⁷ Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora do Centro de Formação de Professores – Unidade Acadêmica de Letras – *Campus* de Cajazeiras.

fundamental pertence à estrutura profunda, ao nível abstrato; o narrativo é o nível intermediário; e, por fim, o discursivo que pertence a uma estrutura discursiva. Os três níveis possuem uma sintaxe e uma semântica.

Tomando como *corpus* o conto *O mapinguari*, este trabalho tem por objetivo analisar-lhe a estrutura narrativa. *Mapinguari* é o nome de uma figura folclórica da região Amazônica. Trata-se de um conto narrado entre as mais diversas tribos indígenas. Utilizaremos como base a semiótica greimasiana e nos deteremos apenas no nível narrativo. O trabalho está estruturado em duas partes: a primeira quer fazer o leitor conhecedor da história em análise; a segunda quer apresentar a análise dos sujeitos em seus respectivos programas narrativos.

1 O conto *O Mapinguari*

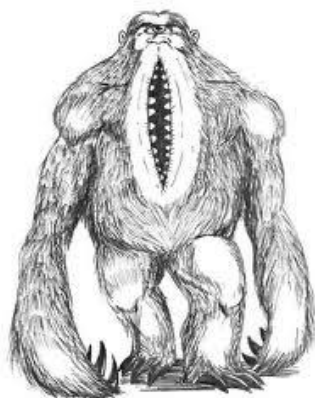


Figura 1 – O Mapinguari²²⁸

1.1 Resumo e segmentação

A narrativa centra-se na história de dois seringueiros e um *mapinguari*. Um dos seringueiros gostava de sair para caçar aos domingos e era sempre aconselhado pelo companheiro para evitar ir nesse dia. Sob o argumento de que “no domingo também se come”, o caçador não dava ouvidos ao conselho e ainda chamava o outro para acompanhá-lo. Tanto insistiu que o companheiro resolveu ir. Como desconhecia o ambiente, rapidamente se perdeu do amigo e andou sem rumo durante muito tempo. De repente, o companheiro ouviu berros assustadores, subiu numa árvore na intenção de se proteger e pôde testemunhar um *mapinguari* devorando o caçador e repetindo a frase que este sempre usava como argumento ao conselho do companheiro.

²²⁸ Disponível em: <<http://area51-5.blogspot.com.br/2010/10/mapinguari-uma-lenda-ou-mais-um-alien.html>>.

Segmentação

S₁ - Dois seringueiros moravam nos confins do mundo.

S₂ – Um dos seringueiros vai caçar aos domingos.

S₃ – O outro seringueiro alerta ao caçador para não caçar no domingo.

S₄ – O caçador insiste para o outro seringueiro ir caçar com ele.

S₅ – Na caçada, o companheiro se perde do caçador.

S₆ - O companheiro vê um *mapinguari* berrando e devorando o caçador.

1.2 Análise dos sujeitos do conto em seus respectivos programas narrativos



Figura 2 – O Mapinguari²²⁹

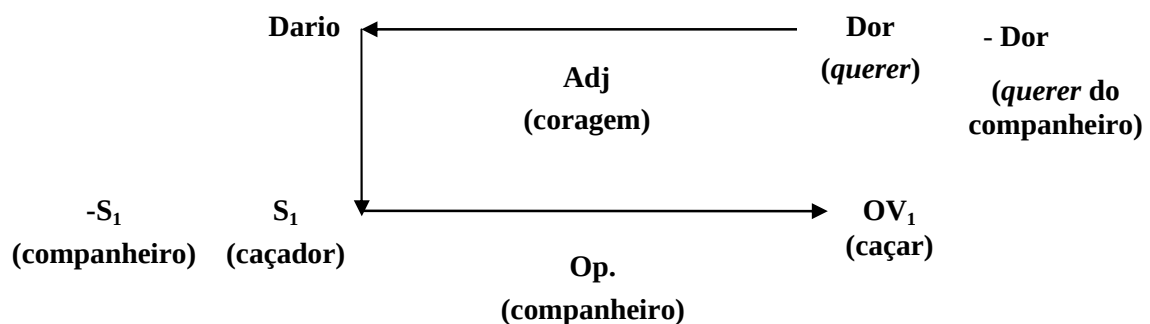
O nível narrativo, ou narrativização, é constituído por uma sintaxe e uma semântica narrativa. A sintaxe narrativa se estrutura em torno da atuação de um *Sujeito* que realiza um percurso em busca do seu *Objeto de Valor*, sendo motivado por um *Destinador* que é “o idealizador da narrativa” e auxiliado por um *Adjuvante* ou prejudicado por um *Oponente*. (BATISTA, 2001, p. 133).

No conto *O Mapinguari* o percurso narrativo faz emergir quatro sujeitos semióticos, representados por apenas três atores. A diferença entre a quantidade de sujeitos e de atores ocorre porque um dos atores assume mais de um papel actancial.

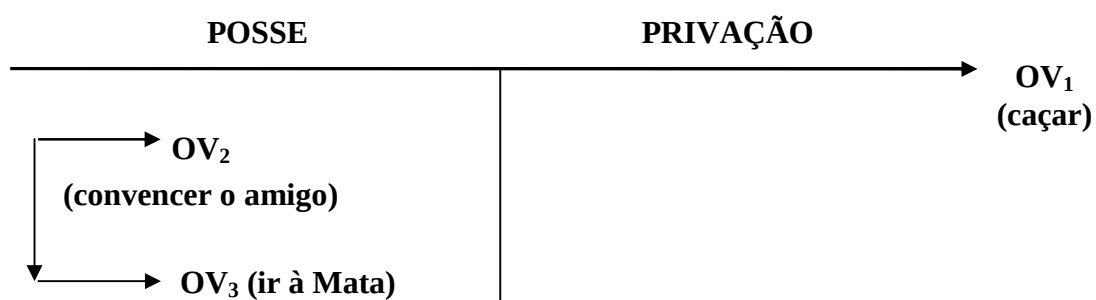
²²⁹ Disponível em < <http://community.910cmx.com/index.php?/topic/7744-rappy-reads-the-menace-manual/page-5>>.

A relação entre o *Sujeito* e seu *Objeto de Valor* ocorre por um processo de disjunção e conjunção. O *Sujeito* que está disjunto de seu *Objeto de Valor* passa a estar conjunto por um fazer transformador. No conto tanto aparecem situações de conjunção quanto de disjunção. O *Sujeito* ficou disjunto com seu *Objeto de Valor* quando não conseguiu alcançá-lo ou preservá-lo; e ficou conjunto quando conseguiu alcançá-lo e o manteve. Vejamos:

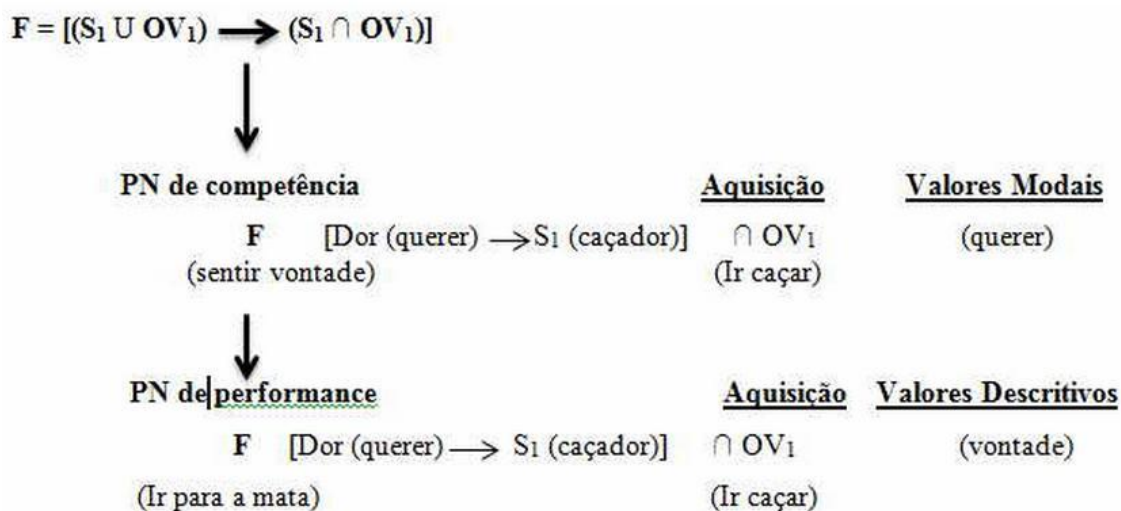
O Sujeito Semiótico 1 (S_1), figuratizado pelo seringueiro (caçador), instaura-se na narrativa pela modalização do *querer* caçar aos domingos e tem como *Objeto de Valor* caçar. Na posição de *Oponente* aparecem dois atores. Num primeiro momento do percurso do S_1 , aparece o seringueiro (companheiro), pois tenta convencer S_1 o agir de forma contrária do seu *querer*. O outro *Oponente* é o *mapinguari* que aparece no segundo momento do percurso privando-o da posse do *Objeto de Valor*, tirando-lhe a vida. O *querer* do seringueiro (companheiro) é o *Antidestinator*. A coragem com que o seringueiro (caçador) se reveste para ir em busca do seu OV é o *Adjuvante*.



O percurso do S_1 é dividido em dois momentos: posse e privação. No primeiro, convence o amigo (OV_2) e vai à mata (OV_3) conseguindo ficar de posse do seu OV; no segundo momento ele morre e, portanto é privado do seu OV.



O fazer transformador que possibilita o estado juntivo provém do próprio S_1 . Com a competência modal firmada na vontade de caçar, o S_1 consegue convencer o companheiro de que deve ir caçar e ainda o persuade a ir junto. Isso pode ser vislumbrado no esquema abaixo:



Salientamos que esse *Sujeito* inicia o percurso disjunto de seu *Objeto de Valor* e durante o percurso passa a conjunto. Novamente fica disjunto pela ação do *Oponente*, figurativizado pelo *mapinguari*.

Para a compreensão das simbologias empregadas nos desdobramentos dos programas narrativos, bem como dos esquemas de competência e *performance*, seguem as informações²³⁰:

$$PN = F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cap OV)]$$

$$PN = F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cup OV)]$$

Onde:

F= função

S_1 = Sujeito do estado

S_2 = Sujeito do fazer

$\cup \cap$ = Junção (Disjunta ou conjunta, respectivamente).

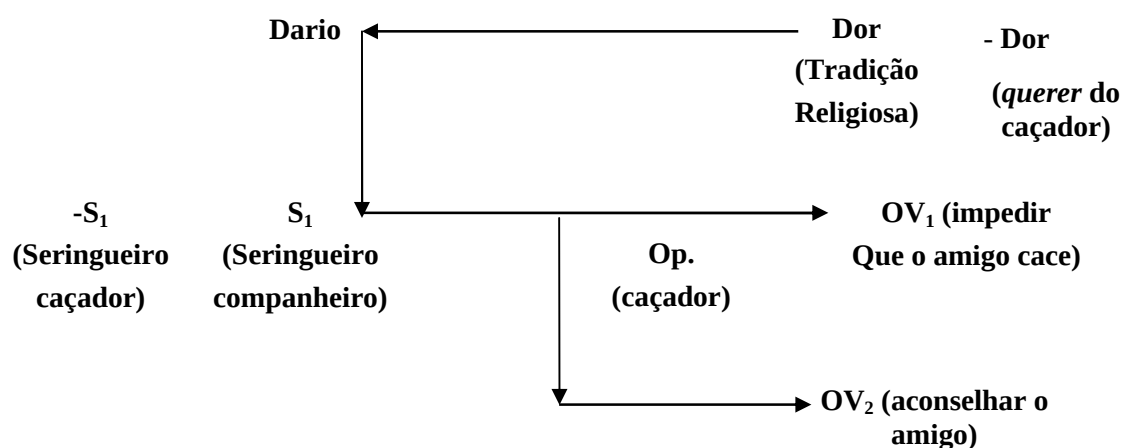
OV= Objeto de Valor

$\longrightarrow$ = Função do fazer

²³⁰ Informações colhidas em LIMA ARRAIS, Maria Nazareth de. **O fazer semiótico do conto popular nordestino: intersubjetividade e inconsciente coletivo**. [Tese de Doutorado]. João Pessoa: UFPB, 2011.

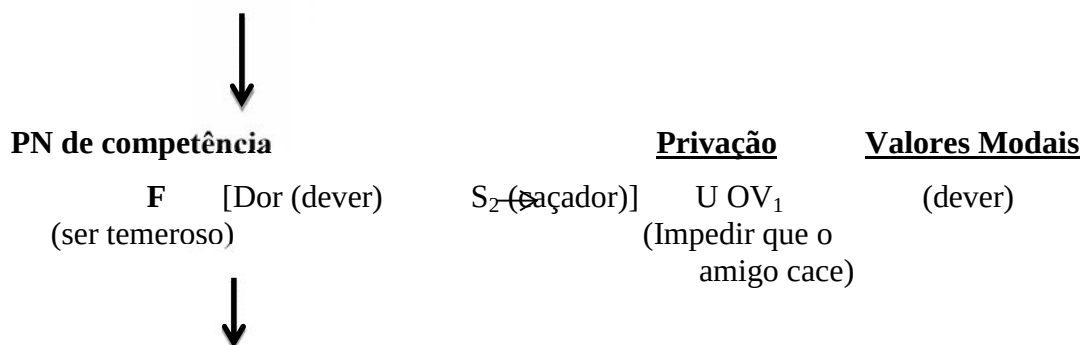
Performance = (ação de busca do sujeito pelo objeto de valor)

O Sujeito semiótico 2 (S₂), figurativizado pelo seringueiro (companheiro), figura na narrativa pela modalização de um *dever* aconselhar o seringueiro (caçador) para não caçar aos domingos, uma vez que é destinado ao recolhimento, pela tradição religiosa. O seringueiro (caçador), pela vontade de caçar, é o *Antissujeito* e é também *Oponente*, e a sua vontade é *Antidestinator* por ser contrária à vontade do S₂. O S₂ busca seu *Objeto de Valor* (OV) que é impedir que o amigo vá caçar (OV₁), para isto, ele aconselha-o (OV₂). O programa narrativo e os programas auxiliares do S₂ estruturam-se da seguinte forma:



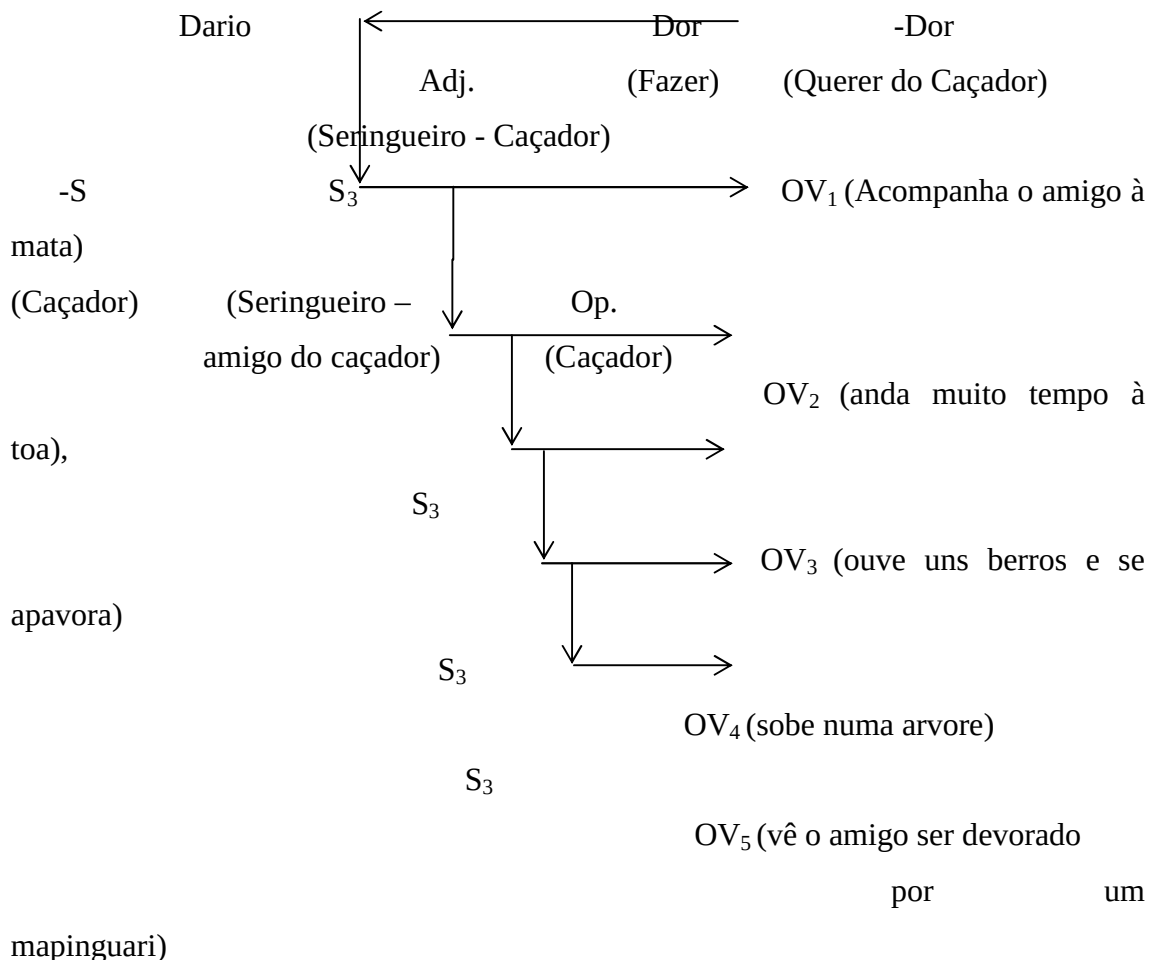
O S₂, com a competência modal centrada no temor de Deus, tenta persuadir o amigo a não caçar aos domingos. Dessa forma, a modalização fica impressa no *dever fazer* o que a tradição religiosa determina, no entanto, o S₂ permanece disjuncto do seu *Objeto de Valor*, uma vez que não consegue evitar que o amigo vá caçar. Vejamos o esquema abaixo:

$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cup OV_1)]$



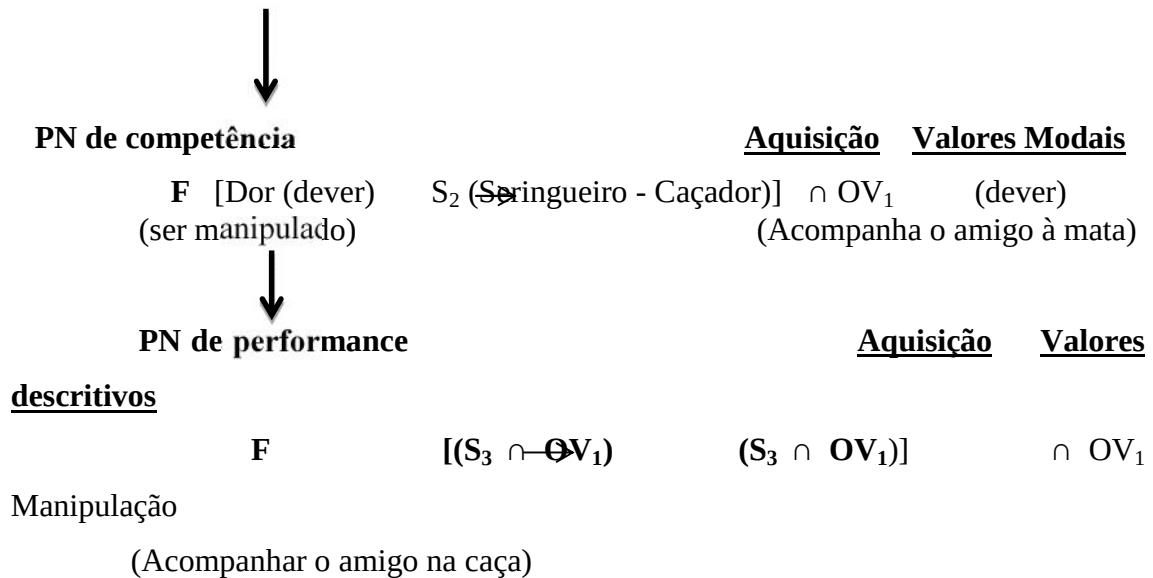
<u>descritivos</u>	PN de performance	<u>Privação</u>	<u>Valores</u>
(argumentar para convencer o amigo) —> Deus)	F [(S ₂ U OV ₁)>	(Antissujeito ∩ OV ₁)]	(Temor de
	neutralizada pela competência do Oponente.		

Depois de ser manipulado pela competência do *Oponente*, o S₂ toma a forma actancial de um S₃, e vai caçar com ele, por isso ele instaura-se na narrativa pela modalização de um *dever-fazer*, pois ele é convencido/manipulado pelo seringueiro (caçador) a fazer algo que ele não devia, de início. O S₃ tem como *Objeto de Valor* acompanhar o amigo. Figuram como *Oponentes* o medo e o *mapinguari*. Os preceitos religiosos figuram como *Antidestinator*. O *Adjuvante* é o seringueiro (caçador). Assim, ele faz o seguinte percurso: acompanha o amigo à mata (OV₁), anda muito tempo à toa (OV₂), ouve uns berros e se apavora (OV₃), sobe numa árvore (OV₄), vê o amigo ser devorado por um mapinguari (OV₅). Podemos ver esse percurso no esquema abaixo:

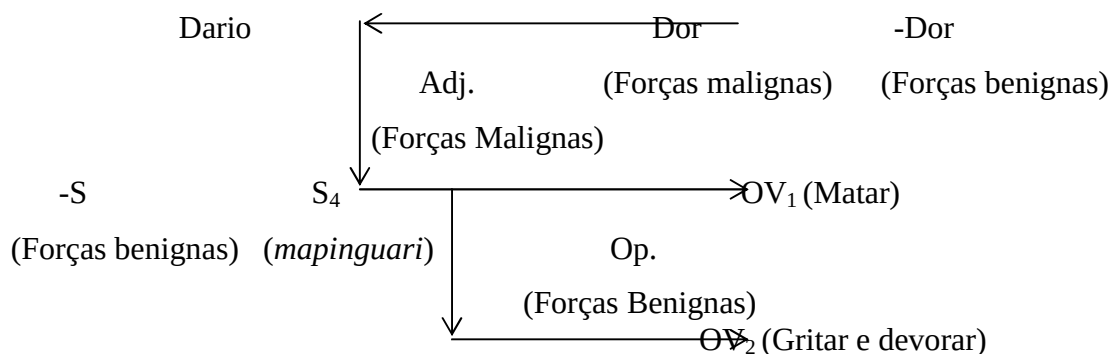


Com a competência modal centrada no ser manipulado, o S_3 fica conjunto com seu *Objeto de Valor*, uma vez que ele acompanha o amigo à caça.

$$F = [(S_3 \cap OV_1) \longrightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$

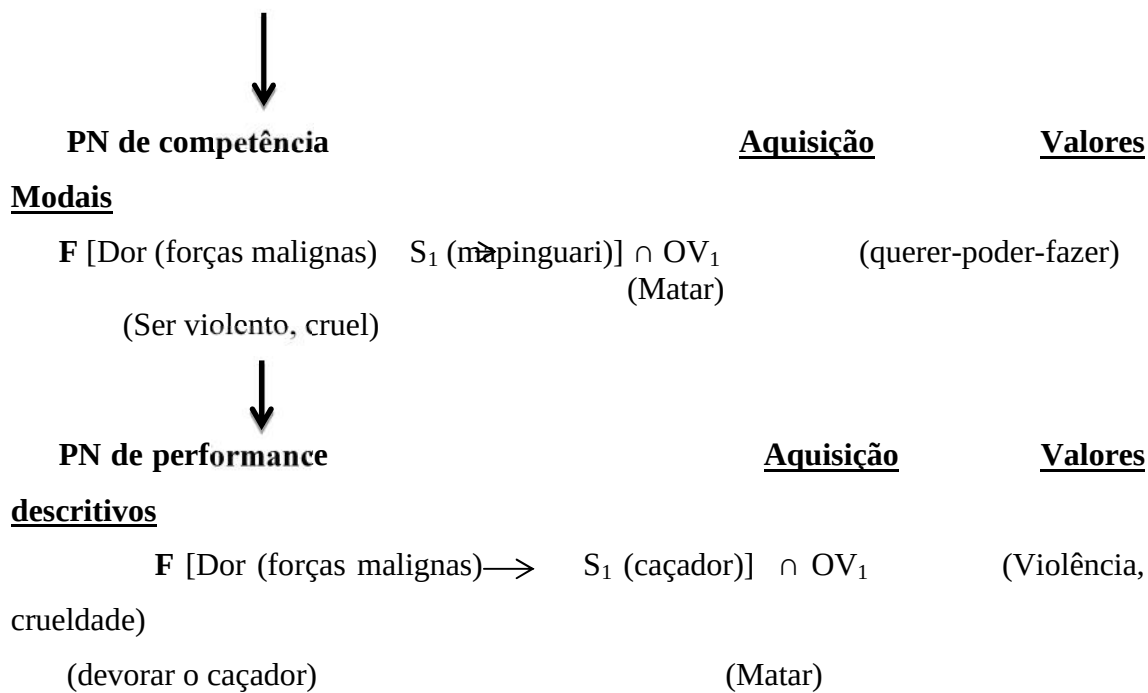


O Sujeito Semiótico 4 (S_4), figuratizado pelo *mapinguari*, aparece na narrativa com uma modalização de *querer-fazer* e *poder-fazer*, e vai em busca do seu *Objeto de Valor*, que é matar. As forças malignas figuram como *Adjuvante*, enquanto as forças benignas aparecem como *Oponente* e *Antidestinator*. Dessa forma, ele encontra o caçador, mata-o e sai andando pela mata, comendo-o e gritando a frase que o caçador sempre dizia, *No domingo também se come* o que nos faz lembrar o velho ditado: *Um dia da caça e outro do caçador*. Além de recordar, também, o terceiro mandamento da lei de Deus *Guardar domingos e festas*. Assim, ele segue o seguinte programa narrativo:



Com a competência modal firmada na violência e na crueldade, o S_4 passa de um estado de disjunção para um estado de conjunção com seu *Objeto de Valor*, como veremos no esquema abaixo:

$$F = [(S_4 \cap OV_1) \longrightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$



Considerações finais

O conto *O mapinguari* é uma lenda contada na Amazônia. Trata-se da história de um monstro violento e cruel que devora caçadores e quem encontrar pela frente. Seu desejo é sempre matar para comer. No conto analisado, um dos seringueiros tenta aconselhar o amigo, usando como argumento o terceiro mandamento de Deus.

O enunciador do conto faz emergir quatro sujeitos semióticos, na forma de três atores. A figura do seringueiro (caçador) sai em busca do seu *Objeto de Valor* caçar. No percurso enfrenta um obstáculo – encontrar o mapinguari. O percurso do S_1 passa por dois momentos: posse e privação. No primeiro, convence o amigo e vai à mata; no segundo ele morre.

Com base na análise, entendemos que figura do seringueiro (companheiro) assume a forma actancial de dois sujeitos – S_2 e S_3 . O S_2 é destinado por uma tradição religiosa e busca por seu *Objeto de Valor* que era impedir que o amigo fosse caçar. Ele realiza um percurso para alcançar seus objetivos, porém ao invés de convencer, acaba sendo convencido. O S_3 cede à vontade do amigo e vai caçar com ele. Tem como *Objeto de Valor* acompanhar o amigo.

Outro *Sujeito* é o S₄, figurativizado pelo *mapinguari*, monstro sanguinário que tem como Objeto de Valor matar. No percurso que realiza, ataca o seringueiro caçador, sai gritando a frase que seringueiro costumava usar como argumento à tentativa de persuadir o amigo a não caçar aos domingos: *No domingo também se come*, e devorando-o.

Compreendemos que a análise atendeu ao objetivo proposto, porém encontra-se incompleta quanto ao percurso gerador da significação, uma vez que para isto teria de seguir pelos três níveis. No entanto, almeja-se que seja subsídio para aqueles que realizam seus estudos no campo da semiótica greimasiana e da literatura popular.

Referências

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O discurso semiótico. In: **Linguagem em foco**. João Pessoa: Ideia, 2011. p. 133-155.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008. 542 p

LIMA ARRAIS, Maria Nazareth de. **O fazer semiótico do conto popular nordestino: intersubjetividade e inconsciente coletivo**. [Tese de Doutorado]. João Pessoa: UFPB, 2011.

AS MÚLTIPLAS FACES DA LITERATURA POPULAR NO PPLP: RECUPERAÇÃO E DISSEMINAÇÃO DA INFORMAÇÃO²³¹

Camila Rodrigues Dias²³²
Ediane Toscano Galdino de Carvalho²³³

1 Introdução

O acervo do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP) está centrado na área da literatura popular e possibilita aos pesquisadores recuperar informações impressas e virtuais. As impressas contemplam os livros, folhetos, xilogravuras entre outros documentos, quanto aos virtuais, o PPLP disponibiliza uma base de dados denominada de CLIO, onde contempla os cordéis digitalizados.

Com estas múltiplas formas de suportes informacionais houve a necessidade de criar recursos informacionais eletrônicos para disseminar esse acervo e outras informações significativas para os pesquisadores internos que são da comunidade universitária da UFPB e externos pesquisadores gerais que se identificam com a literatura popular.

Os recursos eletrônicos informacionais advindos da internet são meios que conduzem de maneira rápida e eficiente a disseminação das informações. Dessa forma, sites, blogs, e-mails, redes sociais (twitter, facebook) são fundamentais para disseminar informações.

2 Disseminando a informação no PPLP

A informação não basta ser gerada, deve necessariamente torná-la pública, ou seja, ser divulgada, difundida, disseminada. Neste sentido, uma biblioteca é uma instituição responsável por fazer a mediação entre a informação e o usuário que a utiliza, a partir de vários meios capazes de tornar pública a informação.

Corroborando com este contexto, Ginez de Lara e Conti (2003, p.2) diz que “disseminar informação supõe tornar público a produção de conhecimentos gerados ou

²³¹ Trabalho de iniciação científica

²³² Discente do 8º período em Biblioteconomia/UFPB. Estagiária do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP). E-mail: camiladiaz26@hotmail.com.

²³³ Professora Mestre do Departamento de Ciência da Informação dos cursos de graduação em biblioteconomia e Arquivologia/UFPB.

organizados por uma instituição”. Enfatizam ainda que a criação dos produtos e serviços utilizados para a disseminação da informação, dependem “do enfoque, da prioridade conferida às partes ou aos aspectos da informação e dos meios utilizados para sua operacionalização”. (GINEZ DE LARA ; CONTI, 2003, p.2).

As tecnologias abrem o leque de produtos e serviços que servem para a disseminação de informações. Inserida neste contexto, temos a internet como uma das principais promotoras de produtos e serviços utilizados para tornar pública a informação.

Diante da importância destes instrumentos divulgadores de informações, o Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP), dispõe de um blog, de facebook, além de e-mail, para disseminar informações em literatura popular, tanto com relação ao seu acervo documental como livros, cordéis, xilogravuras entre outros, como também utilizar esses instrumentos virtuais como forma de comunicação entre seus usuários que são em especial os estudantes do curso de graduação e pós-graduação do curso de Letras, particularmente os estudantes relacionados ao PPLP e também a comunidade universitária e pesquisadores externos a universidade.

Blog - <http://pplp-ufpb.blogspot.com.br> - permite disseminar e compartilhar informações ligadas a Literatura Popular, onde no mesmo contém uma lista com Blogs sobre a mesma temática, e que os usuários podem visitar para obter notícias e informações atualizadas, o que beneficia a comunidade acadêmica e os usuários em geral. (ALBUQUERQUE; et al., 2011)

Facebook - https://www.facebook.com/pplp.ufpb?ref=br_rs – são disponibilizados informações e notícias sobre o Programa, e sobre a Literatura de Cordel, datas de congressos e eventos, fotos, e listas de interesses pessoais, o que possibilita uma proximidade maior com pesquisadores da área, poetas e usuários.

E-mail - <http://www.pplp.ufpb@gmail.com>– meio de comunicação com outras instituições e usuários onde pode-se realizar divulgação de informações gerais e também intercambiar cordéis com instituições que trabalham com cordéis.

Esses recursos informacionais eletrônicos são de suma importância para a sociedade, pois a cada dia que passa tornam-se persistentes, capazes de ser buscadas e organizadas, direcionadas a audiências invisíveis e facilmente replicáveis.

Conclusão

A disseminação dos recursos informacionais eletrônicos do PPLP tem múltiplas faces, apresentando fontes essenciais na literatura popular.

Disponibilizar e divulgar a literatura popular tem valor fundamental para os pesquisadores, dessa forma, as informações postadas nas redes sociais atingem uma grande quantidade de usuários em um curto período de tempo. Por ser um ambiente interativo, estas redes contribuem para a construção do conhecimento e também para a melhoria da qualidade dos serviços.

Referências

BATISTA, Maria de Fátima B. de M.; BORGES, Francisca Neuma Fechine; FARIA, Evangelina Maria Brito de; ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa. **Estudos em Literatura Popular**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M.; ARRAIS, Maria Nazareth de Lima; ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar C. de; BATISTA, Raquel Barbosa de Mesquita. **Estudos em Literatura Popular II**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.

MACIEL, Ana Daniele. Informação e cultura: a folkcomunicação no cordel nordestino. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDANTES DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO, GESTÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 33., 2010, João Pessoa. **Anais eletrônicos...** João Pessoa: UFPB, 2010. Disponível em: <<http://dci.ccsa.ufpb.br/enebd/index.php/enebd/article/view/103/52>>. Acesso em: 23 mar. 2011.

PPLP. Disponível em: <http://pplp-ufpb.blogspot.com.br>. Acesso em: 20 jul 2014

ROWLEY, Jennifer. **A biblioteca eletrônica**. Brasília: Briquet de Lemos, 2002.

VASQUEZ, Pedro Afonso. O universo do cordel. In: INSTITUTO CULTURAL BANCO REAL. **O universo do cordel**. Recife: Banco Real, 2008.

GENI E O ZEPELIM DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA: O PROCEDIMENTO SEMIÓTICO DE NARRATIVIZAÇÃO

Maíra Costa Pizzetti (UFPB/PIBIC/PPLP)²³⁴

Introdução

Este trabalho tem a finalidade de analisar, através da teoria semiótica, a música “Geni e o zepelim”, de Chico Buarque de Holanda, lançada em 1978, no álbum “Ópera do Malandro”. Examinamos, neste trabalho, a estrutura narrativa extremamente complexa da música proposta, em que se multiplicam os enunciados de estado e de ação.

A semiótica é uma ciência que estuda as significações presentes nos textos verbais (linguísticos), complexos ou sincréticos. Estabelecendo relação entre os sentidos presentes em um texto, tanto no plano do conteúdo (abstrato) quanto no de expressão (materialidade do texto). Esse campo pode ser descrito por diversas correntes: a americana ou pisciana, a russa, a francesa; porém, este trabalho tomará por base a corrente greimasiana.

Semiótica greimasiana

Greimas viu a significação como um processo que se inicia na mente do enunciador e termina na mente do enunciatário (BATISTA, 2001) e definiu esse processo em três níveis de estudo: o narrativo, o fundamental e o discursivo. Propõe a análise da narrativa através da base actancial: o sujeito busca o seu valor, impulsionado por um destinador, ajudado por uma adjuvante e prejudicado por um oponente. A discursivização é o momento das relações dos sujeitos discursivos, entre si, na enunciação e no enunciado. Ressaltam-se, também, a modalização (que instaura o sujeito como tal) e os procedimentos semânticos discursivos que são a tematização e a figurativização. A estrutura fundamental sustenta-se nos conflitos que permeiam a narrativa.

Análise

Na narrativa de *Geni e o Zepelim*, existem três sujeitos semióticos. O primeiro sujeito semiótico, S1, é figurativizado por Geni, personagem principal que norteia toda a narrativa, seguida pelo comandante Zepelim que é o S2. O terceiro sujeito semiótico,

²³⁴ Iniciação científica

S3 vem figurativizado pelo: prefeito da cidade, o bispo e o banqueiro; que podemos definir como a voz da população da cidade, demonstrando seus medos, julgamentos e ideais.

A música dá margem a várias interpretações que abordam diversos temas sociais, porém, vamos fazer a análise baseados na interpretação que configura Geni como uma prostituta, de vida promíscua, rejeitada por todos, usada e descartada, trazendo consigo todas as diferenças sociais que existem na sociedade. Deita-se com todos os tipos de homem, porém, no desenvolvimento da narrativa, vemos que Geni também tinha seus caprichos e preferia amar os bichos á deitar-se com alguém nobre, “*cheirando a brilho e a cobre*”. A função que lhe cabe, inicialmente, é a de proporcionar prazer aos mais diversos personagens da cidade, como podemos observar no trecho: “De tudo que é torto, do mangue, do cais do porto, ela já foi namorada. O seu corpo é dos errantes, dos cegos, dos retirantes, é de quem não tem mais nada”.

Geni se prostitui desde pequena, dando prazer aos que a procuram e não lhes demonstra rejeição a elas. O autor utiliza o termo “*poço de bondade*” como uma alegoria para ilustrar a sua benevolência para com os outros. Em contrapartida, essas ações da personagem são alvo de diversos julgamentos por parte da sociedade, que é formada pelas mesmas pessoas com qual Geni se deita.

O segundo sujeito semiótico analisado, S2, é o capitão do zepelim: um guerreiro vistoso, temido e poderoso. Ele chega entre as nuvens em um zepelim gigante, brilhante e paira sobre os edifícios, observando tudo o que acontecia na cidade. Ele resolve explodir a cidade que está cheia de falsos valores morais, abrindo os dois mil canhões do seu zepelim. O personagem se depara com Geni e a vê como uma formosa dama. Ele propõe não explodir a cidade se ela passar a noite com ela.

O autor caracteriza Geni como “*coitada e tão singela*”, que cativa o forasteiro. Geni, como toda a cidade, sente medo, mas mostra-se caprichosa ao recusar deitar-se com o capitão. Sua recusa faz com que a cidade eufórica a exalte com pedidos que ela interpreta como sinceros e sentidos: “*Você pode nos salvar, você vai nos redimir*”, “*bendita Geni!*”.

Geni vê nos pedidos, a possibilidade de mudança do comportamento das pessoas da cidade para com ela e, dominando a repulsa, entrega-se ao comandante. A noite entre os dois é descrita como alucinante: ele desfruta de Geni durante todo o tempo e ela sente picadas de dores pungentes e aflitivas.

Antes de amanhecer ele parte em uma nuvem fria, deixando-a sozinha e, nesse momento, Geni se vira de lado e tenta descansar alguns minutos, pensando em não ouvir mais julgamentos uma vez que tinha feito o que a população queria. Porém, quando raia o dia, Geni é surpreendida pela cidade, que volta a lhes fazer os mesmos maus tratos anteriores.

O último sujeito semiótico, S3, é a população: representada na narrativa pelo: prefeito, banqueiro e bispo, mas que formam um único sujeito semiótico. A população da cidade sempre é representada na coletividade e a maioria se deita com Geni. Todos têm os seus falsos valores morais e julgam a personagem principal com frases como “*joga pedra na Geni*”, “*ela é feita para apanhar*”.

A sociedade dessa cidade cria uma superioridade disfarçada sobre Geni que é quebrada quando o zepelim chega, a população se vê em uma posição de inferioridade silenciosa em relação ao capitão. Todos ficam apavorados, paralisados, prontos para morrer.

A surpresa acontece quando o comandante diz que quer se deitar com Geni e todos ficam pasmos: “*não pode ser Geni*”, “*ela é feita para apanhar*”. Ao sentirem a verdade, todos mudam radicalmente o seu comportamento em relação à ela e vão implorar aos seus pés “em romaria”. É extremamente perceptível a ideia de coletividade que é passada na narrativa em relação à população.

Conclusão

O prefeito, o bispo e o banqueiro são alegorias, respectivamente, do Estado, da Igreja e do Capitalismo, que, diante do mal eminente, mudam completamente de opinião e são capazes de ficar de joelhos, implorar e até beijar a mão de quem antes julgavam para obter favores. Ao conseguir o que querem, depois que o perigo é eliminado, todos voltam aos mesmos comportamento de antes. Retomam a ideia inicial de um falso moralismo: todos fazem o que Geni faz ocultamente, mas só ela merece ser criticada e repudiada. Aos olhos do capitão, Geni é a pessoa da cidade que menos tem pecado, pois faz aquilo que tem vontade e não julga os outros, enquanto todos da cidade dormem com Geni e depois a condenam como alguém que não serve para nada. Eles não conseguem ver o próprio defeito, mas apontam e incriminam o defeito do outro, quase sempre menor que o seu.

Referências:

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita.

<http://www.dicio.com.br/actante/>

<https://www.youtube.com/watch?v=3UGU3skNTD4> Analise de Semiótica

Algirdas Greimas

NARRATIVIZAÇÃO DE “FILHO DE GATO É GATINHO”²³⁵

Flávia Gabriella Falcão Toscano Ramalho (UFPB)
Emannuelle Carneiro da Silva (UFPB/PPGL)

1. Introdução

Esse trabalho trata de uma análise semiótica do cordel *Filho de gato é gatinho*, o qual mostrará o Sujeito em busca de seu Objeto de valor. Patativa do Assaré considerado por muitos um dos maiores poetas populares do Brasil, é o autor do dessa obra. Por este trabalho possuir como principal objetivo a preservação do cordel por meio de sua utilização deve-se compreender o que é literatura popular, no qual o cordel está inserido. A literatura popular é aquela “feita pelo povo e para povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples” (BATISTA, 2009).

1.1. O que é semiótica

A semiótica é um ramo da linguística que estuda o sentindo e o significado e “tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*” (BARROS, 2011, p.7), o texto pode ser tanto verbal como não-verbal, assim como sincrético. Os estudos semióticos ocorrem em três níveis que são fundamentais para construção do sentindo e que fazem parte do percurso gerativo do sentido, são eles: Estrutura fundamental, estrutura narrativa e estrutura discursiva, seguindo do mais simples para o mais complexo. O principal estudioso foi Algirdas Julien Greimas (1917-1992), o qual nomeia uma das linhas de estudos sobre a semiótica, Linha de Estudo Greimasiana ou Francesa.

1.2. Sobre o Corpus

A obra “Feira de versos poesia de cordel” faz parte da coleção para Gostar de ler da editora Ática e conta com poesias de três poetas populares, João Melquíades F. da Silva, Leandro Gomes de Barros e Patativa Assaré, a seleção e organização foram realizadas por Cláudia Henrique Salles e Nilson Joaquim da Silva. O poema “*Filho de gato é gatinho*” é o primeiro dos sete publicados na coletânea.

²³⁵ Trabalho de iniciação científica.

2. **Análise do Corpus**

- **Sujeito 1**

O sujeito semiótico 1 (S1) é representado por Rosa, esposa ladra, cujo principal Objeto de valor (O.V.) é educar o filho da melhor forma para que ele siga um caminho distinto dos pais, além de desejar esconder do filho que está sendo gerado a profissão exercida por ela e seu esposo, a de ladrões, esse fato caracteriza-se como o O.V.2. Para atingir esse propósito ela vai à busca de seu O.V.3, persuadir o esposo da importância de esconder a profissão do filho que está para nascer. No entanto, a filha que nasce impossibilita que o S1 atinja seu objeto de valor principal, dessa forma a filha comporta-se como Oponente (Op).

Esquema:

S1: Rosa, esposa ladra.

O.V.1: Educar o filho para que tenha um caminho diferente dos pais.

O.V.2: Esconder a profissão do filho que irá nascer.

O.V.3: Persuadir o esposo da importância de esconder a profissão do filho.

Op.: Filha que nasce.

- **Sujeito 2**

Caracterizado pelo esposo, possui como Objeto de valor principal semelhante como o segundo O.V de sua esposa, esconder sua profissão e para atingi-lo passa a praticar roubos com maior sagacidade que é o Adjuvante (Adj.), auxiliando no processo de atingir seu Objeto de valor.

Esquema:

S2: Esposo.

O.V.: Esconder a profissão do filho que irá nascer.

Adj.: Roubos praticados com maior sagacidade.

3. **Conclusão**

A personagem Rosa, esposa ladra, não atinge seu Objeto de valor que era o de educar o filho para que tenha um caminho diferente dos pais, no entanto é impedida

com o nascimento de sua filha, que com poucas horas de vida já havia roubado a aliança da parteira, mostrando que as influências genéticas são mais fortes. No que diz respeito ao O.V.2 o texto não revela se houve êxito ou fracasso e o O.V.3, persuadir o esposo da importância de esconder a profissão do filho é o único alcançando. O esposo, S2, não torna explícito o sucesso, ao atingir seu Objeto de valor, mas foi utilizado o Adjuvante, roubos praticados com maior sagacidade, que o conduziriam para a conquista de seu Objeto de valor.

4. Referências Bibliográficas

ANDRADE, Cláudio Henrique Salles; SILVA, Nilson Joaquim da. (Org.). **Feira de Versos: poesia de cordel**. São Paulo: Ática, 2005

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. **Semiótica e Cultura: valores em circulação na Literatura Popular**. Manaus: SBPC, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 5.ed. São Paulo: Ática, 2011.

LITERATURA POPULAR NA EJA

Vera Lúcia de Sousa Gomes (UFPB)

Introdução

No intuito de analisar como se dão as práticas de leitura nas turmas dos ciclos iniciais da Educação de Jovens e Adultos, de agora em diante EJA, considerando os principais problemas enfrentados no processo de aquisição dessa habilidade, foi que surgiu a necessidade de desenvolver um estudo com o sentido real de pesquisar e aplicar de forma dinâmica, no campo pedagógico, práticas de leitura, em uma perspectiva de letramento, a partir do gênero literário “conto popular”. Elencamos como objetivos específicos: desenvolver atividades de leitura do gênero textual conto popular nos Ciclos I e II da EJA; vivenciar momentos de compreensão leitora mediadas pelo conto popular; reconhecer elementos comuns que caracterizam o conto popular; representar um conto popular de forma lúdica. Para tanto, fez-se necessário considerar o contexto social dos alunos e da escola em que estão inseridos. Buscamos, dessa forma, também identificar o que melhor viabilizava o processo de compreensão leitora na prática pedagógica escolar. Sabemos que os alunos da EJA chegam à escola com saberes adquiridos ao longo de sua caminhada os quais não podem ser descartados. São conhecimentos que devem ser somados ao processo de ensino aprendizagem. Mais do que a leitura propriamente dita, eles trazem alguns conceitos decorrentes da própria experiência. Geralmente dominam saberes que, embora diferentes daqueles que a escola propõe, são importantes. As dificuldades se apresentam na hora de reconstruir novas formas de pensar e de conceber as habilidades necessárias para compreensão e aplicação dos demais conteúdos na prática social. Por já ter vivenciado diversas situações em sala de aula, tais como: o aluno que lê e não compreende; o aluno que compreende e não lê; o aluno que não gosta de ler; o aluno que tem vergonha de ler; o aluno que sonha em ler, entre outras, sobre as quais, sempre me questionei, me angustiei, são situações muitas vezes constrangedoras que nem sempre são solucionadas no ambiente escolar. Esses são os principais motivos para a realização desse trabalho, com intenção de ampliar o nível de compreensão leitora numa visão interacionista.

Situação atual da escola pública

Na conjuntura atual, a escola pública vivencia um processo de mudanças. O cidadão hoje vive em uma sociedade letrada e tecnológica e a escola tenta desenvolver habilidades que contemplem essas necessidades do mundo moderno. Por outro lado, as políticas públicas de assistencialismo, direcionadas as camadas menos favorecidas da sociedade, muitas vezes são confundidas pelos nossos alunos, criando neles expectativas de recompensa dentro do ambiente escolar e gerando, com isso, um círculo vicioso em que “alguns alunos” vão à escola “em troca de alguma coisa e não em busca do conhecimento”. Essa situação é delicada e é aí onde a escola precisa fazer esse espaço lúdico e criativo e difundir o papel da didática cuja função, entre outras, é mediar a relação teoria e prática. Nesse sentido, faz-se necessário adequar as teorias adquiridas no campo acadêmico, boas e úteis proposições para a prática. O que quero dizer é que a teoria só tem sentido para o processo ensino aprendizagem se passar por um seguimento metodológico que possibilite relação harmoniosa e produtiva, entre teoria e prática.

Corpus da pesquisa

A pesquisa foi realizada em uma escola da Rede Municipal do Ensino Fundamental de João Pessoa, com alunos da turma dos Ciclos I e II da EJA, na faixa etária entre 22 e 58 anos, sob minha responsabilidade. As atividades direcionadas ao gênero literário conto popular foram desenvolvidas duas vezes na semana, nos meses de setembro e outubro de 2013. As datas escolhidas para a aplicação das atividades foram remanejadas, de acordo com a frequência dos alunos envolvidos no processo. Após identificar os sujeitos da pesquisa, solicitei seus consentimentos e fiz a divulgação do tipo de trabalho que pretendia realizar desde a situação inicial até à aplicação final das atividades.

Metodologia

O desenvolvimento das atividades contemplou os três momentos apontados por SARAIVA (2001): a) Atividade introdutória à recepção do texto, b) leitura compreensiva e interpretativa do texto, c) transferência e aplicação da leitura. Foram mediadas pelo objeto conto popular, aprimorando a dinâmica na prática pedagógica escolar e, conseqüentemente, o ato de ler com vistas a um melhor desempenho para as práticas sociais que exigem condições necessárias de letramento. Considerando o

desenvolvimento das atividades de uma sequência didática, busquei inspiração em Dolz e Schneuwly (2004, p. 82) onde eles conceituam uma “sequência didática” em um conjunto de atividades escolares, organizadas de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito, (cf. DOLZ e SCHNEUWLY, 2004). Com base nesta definição e também pensando em algumas práticas escolares que só chegam a um resultado positivo se houver planejamento e flexibilidade para as mudanças necessárias no decorrer do desenvolvimento das atividades, é que escolhi trabalhar com o gênero literário conto popular, através de uma sequência de atividades possíveis de serem desenvolvidas e de acordo com as necessidades que foram surgindo nos momentos de leitura e compreensão textual com os alunos.

O projeto foi desenvolvido, a partir da coleta de informações, da análise das leituras, das vivências em grupo, numa percepção leitora na prática pedagógica escolar. Tais dados subsidiaram, de forma positiva, minha prática na sala de aula.

Diante da necessidade de analisar as relações existentes nas Práticas de Leitura na EJA, foi desenvolvida uma pesquisa ação, a fim de obter dados acerca dos fatores positivos e negativos na prática pedagógica escolar voltada para leitura nos ciclos I e II da EJA. Os procedimentos metodológicos adotados estiveram centrados em levantamentos bibliográficos da temática em questão; no planejamento das atividades com o gênero textual conto popular; no desenvolvimento dessas atividades; nas análises das atividades desenvolvidas pela professora e pelos alunos envolvidos no processo ensino-aprendizagem; na discussão dos resultados e na elaboração da conclusão.

Participamos diariamente de diversas práticas sociais mediadas pela linguagem. Falar, ouvir, ler, escrever, situações verbais e não verbais, tudo isso faz parte da vida de qualquer pessoa que está em convívio social, que precisa se comunicar em diferentes contextos, de acordo com as circunstâncias e ocasiões. Dentre as práticas mediadas pela linguagem, existem as relativamente estáveis, nas quais se insere o conto popular. Conforme Costa *et al* (2009),

No gênero conto, o enredo se organiza em torno de um único conflito, ou seja, de uma única oposição entre forças. Esse conflito pode se dar, por exemplo, entre duas ou mais personagens, entre o protagonista e o antagonista, entre o protagonista e forças externas, etc. As causas do conflito podem ser uma diferença de opiniões entre a decisão de cumprir ou não uma regra, um desejo e os obstáculos para realizá-lo. O conflito cria uma situação de tensão que domina toda a narrativa e prende a atenção do leitor até o desfecho (COSTA *et al*, 2009, p. 15).

Com o desenvolvimento da sociedade de uma maneira geral, a linguagem, conseqüentemente, foi seduzida a ampliar seus conceitos e a denominar especificamente

cada gênero, dando conta também de várias novas formas que emergiram com o avanço da tecnologia. Tratando-se de “conto” (nada de novo, nem tão pouco esquecido), temos uma das mais belas formas de contar e ouvir histórias, a oralidade, capaz de manter laços marcantes de geração em geração. Dentro do universo do conto, temos vários tipos assim denominados: conto de fada, conto maravilhoso, conto fantástico, conto psicológico, conto de enigma e de terror, conto de amor, conto popular, entre outros. Esta diversidade que se confunde, muitas vezes, em suas características e estruturas também nos motiva a conhecer esse paraíso da literatura que, por sua vez, passa a ser parte dos nossos sonhos, ficção, devaneios, inspirações.

Sobre o conto popular, vejamos o que acrescenta Maria (1992 *apud* SARAIVA, 2001):

Assim como as lendas e as fábulas têm sua origem no folclore, muitos contos também precedem de fonte popular. Cristalizado na tradição oral dos povos através da memória de consecutivas gerações, o conto popular é um agente de transmissão de valores éticos, conceitos morais, modelos de comportamento e concepções de mundo. Contudo, sua função não se restringe somente a esse aspecto educativo ou doutrinador, pois as situações vividas pelas personagens do universo ficcional das histórias também funcionam como válvula de escape para o homem que, pelo processo de identificação, satisfaz suas necessidades básicas de sonho e fantasia (MARIA, 1992 *apud* SARAIVA, 2001, p. 46).

O conto popular é um gênero significativo, assim como todos os outros gêneros também carregam em si seu grau de importância relativo. É através do conto popular que temos registrado os mais diversos enredos carregados de regionalidade, cultura e valores morais. Histórias narradas partindo de situações reais misturadas à ficção, crença e sabedoria.

Mesmo hoje, com uma diversidade de texto muito grande, com o surgimento de novas formas de se conceber a leitura, com o impacto da tecnologia, essa maneira peculiar de expressão oral, da nossa literatura continua encantando crianças, jovens e adultos. Basta que seja reconhecida e transmitida com harmonia e prazer. Em seus modelos mais significativos, está o conto popular, gênero que utilizamos no processo de intervenção e pesquisa e que é concebido da seguinte forma por Costa *et al* (2009):

Os contos populares são narrativas de tradição oral que expressam costumes, ideias e julgamentos de um povo ou de determinada cultura. Uma característica frequente nos contos populares é a presença de seres com poderes sobrenaturais, palavras mágicas, feitiços, encantos e crendices (COSTA *et al*, 2009, p. 53).

Os contos populares estão ligados diretamente à memória. Recordamos deles relembando nossa infância; recontados por pessoas mais velhas; apresentados na

escola, ou em outras situações informais. Não conhecemos registros das primeiras versões, nem onde surgiram. O que sabemos é que existe uma grande variedade deles, e, que são recontados respeitando a região, a cultura e a história local da comunidade onde eles circulam, seja de forma oral ou escrita. Podemos considerar suas mudanças por parte de quem reconta, como características peculiares no momento em que estão sendo recontados ou reescritos, como já diz o ditado popular: *quem conta um conto aumenta um ponto*. Esses registros preservam nossas características, nossa cultura e os modos de falar de determinada região. A forma de expressar oralmente esses contos aguça, no ouvinte, sua curiosidade em saber o desfecho. Essa expressividade faz uma grande diferença na compreensão da história, na interação e até mesmo no reconto. Contar história sempre encantou o ser humano. As histórias reais ou imaginárias seguem o mundo há muito séculos. *Os contos populares, mesmo quando apresentados na forma escrita, podem manter características do modo de falar das populações das regiões e comunidades em que se originam e do tempo em que foram coletados* (COSTA et al, 2009, p. 56). Sabemos que muitos contos populares apresentam versões diferentes, naturalmente estão retratando os costumes e credences de uma comunidade preservando a cultura da região no seu modo de falar e agir.

Ainda de acordo com Costa et al (2009), os contos populares

[...] são textos que têm relação com a memória e com a cultura de comunidade. Não há como determinar onde essas histórias surgiram, nem que foram seus criadores. Muitas vezes, os contos populares são criações coletivas, em que há modificações por parte de quem os reconta. Os contos populares são, em geral, contados oralmente em situações informais, em uma reunião de familiares e amigos (COSTA et al, 2009, p. 54).

Compreendemos que as características que compõem o conto popular são bem conhecidas e praticadas ao longo dos anos, portanto, isso só facilita na hora de trabalhar esse gênero textual, pois tudo que o envolve faz parte das tradições da humanidade. Em meio às memórias e costumes se fazem presentes o bom humor e as intrigas que se encarregam de recheiar o conto de forma peculiar. Trabalhar com os contos populares traz à tona uma bela e extraordinária maneira de mergulhar no passado, vasculhando a história, através da literatura popular. Na modalidade da educação de Jovens e Adultos, essa realidade fica ainda mais evidente, haja vista que os alunos que se enquadram nessa modalidade trazem muito mais histórias para contar do que as modalidades com faixas etárias menores; de uma maneira ou de outra, eles interagem nos enredos, fazendo associações e comparações. Sobre essas semelhanças, entre os contos, apesar de serem originários de locais distantes, Costa et al (2009) observa:

É comum haver contos populares semelhantes em locais bastantes distantes. Câmara Cascudo menciona vários casos no livro *Contos tradicionais do Brasil*, como o conto “O marido da mãe d’água”, do Rio Grande do Norte, que tem versões africanas europeias. Isso demonstra que os contos tradicionais, mesmo tendo características locais, abordam questões universais, de amplo interesse coletivo (COSTA *et al*, 2009, p. 50).

Essas são condições peculiares dos contos populares, o que contribui grandemente para desvendar histórias locais, fazendo uso de conhecimentos de outras regiões e até de países. Precisamos cultivar esse patrimônio da oralidade, sem esquecer que foi através dele que os demais contos surgiram com as mais variadas formas de se registrar as histórias.

Segundo Câmara Cascudo (2001), para ser considerado tradicional, “é preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais” (CASCUDO, 2001, p. 11). Dessa forma, continuaremos a influenciar com o conto popular nossa marca na oralidade, preservando e ampliando sua repercussão, sem esquecer o quanto está cravado nas nossas raízes, nas nossas histórias.

Processo de intervenção

O projeto contemplou 15 (quinze) alunos dos Ciclos I e II da EJA, de uma Escola Municipal do Ensino Fundamental da rede pública de João Pessoa. O gênero conto popular foi escolhido por ser um referencial marcante na vida das pessoas, principalmente quando estamos trabalhando com uma clientela como os alunos da EJA, que tiveram ou têm pouco acesso à escrita. Constatei que todos eram conhecedores de algum conto, retomando registros desde a infância, a adolescência e mesmo dos dias atuais. Sabemos que o gênero literário conto popular apresenta uma linguagem informal, representando muito da nossa cultura, dos nossos costumes, não passa despercebido, mesmo que sofra algumas modificações, de acordo com o tempo e a região, quando e onde foi reproduzido, continua sendo uma referência literária. O conto é uma narrativa que envolve o ouvinte desde a situação inicial, até o desfecho. Na maioria das vezes, a linguagem registrada no conto popular é de fácil compreensão, muitas narrativas são curtas, o que também contribui para a compreensão, em sua grande maioria apresenta aspectos divertidos e de comum aceitação pelos alunos. Essas observações são verificadas no interior de cada conto, no conteúdo expresso, na construção da compreensão leitora, sendo elas, encontradas também, durante o desenvolvimento do projeto, bem como o resultado obtido. Também não podemos

deixar de registrar algumas semelhanças entre os alunos da EJA (leitores) e o próprio texto (conto popular), somados à nossa própria experiência de longos anos de trabalho nessa modalidade de ensino, EJA.

Desenvolver um trabalho sistemático com alunos da EJA foi muito desafiador, tendo em vista que essa clientela tem uma frequência irregular. Temos uma presença muito instável na sala de aula, de certa forma, imprevisível. Há alunos que frequentam uma ou duas vezes na semana, alunos que aparecem de vez em quando, alunos que vêm uma semana sim e outra não, entre outras situações que provocam lacunas no processo de ensino e aprendizagem, ocasionando uma frequência irregular e prejudicando o desenvolvimento geral da turma. Essas e outras situações vivenciadas no ambiente escolar não foram motivos para me desestimular no decorrer do processo de intervenção, porque, essa é uma realidade conhecida, não só por mim, mas por todos que trabalham na EJA. Todas essas dificuldades fazem parte do cotidiano desses alunos. Por tanto, foram consideradas, de forma singular, para o cumprimento da pesquisa em uma modalidade educacional que enfrenta situações adversas, mas, que faz parte do quadro da educação geral e merece atenção especial, respeito e cumprimento de ações para melhoria na aprendizagem. A intervenção teve como compromisso maior as atividades de leitura, com a garantia de momentos prazerosos e descontraídos, possibilitados pelo ato de ler e de contar histórias, ligados ao gênero textual conto popular na modalidade oral, levando em conta os saberes que os alunos já têm adquiridos e que, naturalmente, utilizam em suas práticas sociais.

Diversos contos foram contemplados no processo de mediação com os sujeitos da pesquisa, porém, foram escolhidos quatro para análise dos resultados: O caso do espelho, O marido da mãe d'água, O rei que virou vaca e Frei João sem cuidados. A escolha ocorreu mediante a curiosidade, atenção, diversão e compreensão dos textos. Esses aspectos foram apresentados pelos sujeitos da pesquisa, nos momentos de interação com os contos.

O encontro com o gênero especificamente programado se deu na própria sala de aula e na biblioteca da escola, onde contamos com um pequeno acervo bibliográfico, entre outros que pesquisamos e consideramos importante, para o trabalho. Nos primeiros contatos, os contos eram lidos e comentados oralmente, sem cobranças, outras vezes, os alunos também eram convidados a recontar a história que foi lida ou simplesmente ouvida. Naturalmente os alunos podiam contar outras histórias que contemplassem as mesmas características de um conto e, mesmo que não se

enquadrassem na categoria de conto popular, eram outras pertencentes ao mesmo domínio discursivo. Aproveitávamos para estabelecer relações com as características marcantes do conto popular.

Com a atividade introdutória à recepção do texto, criamos estratégias que despertassem a curiosidade pelo conto que seria lido, conseguíamos prender a atenção, despertar a curiosidade dos sujeitos, desde o título, imagens, situações possíveis de constarem no conflito, valores que poderiam estar presentes na história, do início até o desfecho da narrativa. Instigamos o interesse dos alunos (as) pelos contos, de maneira que interagissem com o texto, ou seja, que a leitura fosse propriamente feita. Esse momento, considerado relevante, nos proporcionou a observação da interação entre o leitor e a narrativa, através das suas expressões sobre o texto e todo o enredo abordado. Finalizando, usamos o momento de aplicabilidade sobre o gênero, trabalhando com instrumento de avaliação escrita e discussões acerca da compreensão leitora através do conto popular numa perspectiva de letramento.

Todos esses momentos vivenciados foram marcados pela intencionalidade como conduzi e aprofundi os laços de confiança estabelecidos pela prática pedagógica escolar entre docente e discentes. Se, de fato, esses aspectos não ultrapassassem os limites da leitura, (decodificação), ou seja, reconhecimentos de letras, palavras, sons, sem atribuição de significados, seria apenas uma leitura vazia, sem fins educativos. Constatamos que é preciso uma mediação eficiente para conseguir obter resultados satisfatórios com as ações realizadas.

Com esta intenção, as práticas de leitura em uma perspectiva de Letramento, na EJA, foram encaminhadas, com a intenção de ultrapassar o ensino codificador e decodificador e galgar espaços para uma aprendizagem significativa que possa levar os alunos a adquirirem conhecimentos necessários dentro do real contexto de letramento. Como educadora da rede pública, minha inquietação foi descobrir didaticamente maneiras atrativas de trabalhar a leitura, para que essas práticas se tornem rotineiras, efetivas e passem a fazer parte das ações mais simples e cotidianas dos alunos.

A minha maior preocupação com o trabalho era o desenvolvimento de práticas de leitura de textos que despertassem o interesse dos alunos, abordando aspectos culturais, humorísticos e regionais, atendendo às suas necessidades. Funcionou, também, como estimativa para outras leituras que fizeram parte do projeto em sua totalidade. A vivência da sequência de atividades teve início com a apresentação do

gênero conto popular que foi analisado passo a passo; cada elemento que compõe esse gênero foi explorado no decorrer no trabalho.

Foi feita uma explanação sobre o gênero conto popular, abordando suas características e peculiaridades conforme Costa (2009, p. 59 e 68): narrativa, conflito, clímax do conflito, encantamentos, credices, caracterização dos espaços e dos aspectos culturais, transmissores de ensinamento, bem como apresentadas na figura a seguir.

Essas características são marcas presentes nas narrativas do conto popular. Mesmo que um conto não tenha todas elas, mas, com certeza, está contemplado com algumas. Há, portanto, aspectos que diferem de conto para conto, de acordo com os outros elementos que compõem as particularidades de cada história.

Em seguida, fizemos a exploração de diversos contos através da contação de histórias do acervo da biblioteca escolar, de alguns filmes, entre outros textos pesquisados na internet.

Esse momento de recontar uma história lida ou mesmo contar uma que se encontrava registrada em suas memórias, sempre revelava alunos cuja competência para narrar nos impressionava. Dentre esses alunos, havia alguns que não dominavam bem a leitura e a escrita, mas que se sobressaíam na hora de se expressar oralmente. Segue imagem de um dos momentos da hora do conto:

No início, deixamos a leitura livre, espontânea, sem cobrança. Os alunos podiam escolher os livros ou as histórias, para ler à vontade, ouvir a leitura, narrar, e, assim, aos poucos, o conto popular começava a ser uma referência em suas vidas. Minha preocupação, enquanto mediadora do processo, era também despertar o prazer pela leitura, resgatando uma das expressões mais antigas e interessantes da humanidade, a oralidade.

Após esses primeiros contatos, partíamos para o conhecimento do conto que sempre se dava através de uma das alternativas a seguir: a) a leitura do conto, b) uma contação de história, c) um filme. Esse momento era relevante, quando discutíamos a compreensão do conto, destacando os elementos que compõem essa narrativa.

Fazíamos uma leitura sem interrupções, dando vez à entonação adequada, enfatizando bem o desenvolvimento dos fatos que davam vida à narrativa. Essa etapa da mediação era o momento da interpretação, da percepção e da compreensão textual. O que antes estava no imaginário, nas suposições, até mesmo da leitura fragmentada, agora era possível perceber na mensagem total do texto, numa visão bem mais completa, de maneira que um ou outro se intitulava para o reconto da história, para os

esclarecimentos necessários diante das dúvidas de alguns e também para responder às perguntas feitas pela mediadora. Era necessário auxiliar os alunos nesse processo de compreensão leitora. Sabemos que essa tarefa não é uma das mais fáceis de realizar e que os sujeitos não assimilam homogeneamente as informações dos textos. Naturalmente alguns sentem mais dificuldades do que outros, mesmo trabalhando com uma linguagem popular, com marcas da oralidade informal, pois, nem sempre o que está no texto fica claro para determinado leitor. Nossa preocupação com esse processo esteve centrada na necessidade de que os alunos entendessem o começo, meio e fim da narrativa, bem como as características dos contos populares. Por fim, aconteciam atividades de avaliação escrita acerca de conhecimentos sobre o gênero narrativo conto popular.

A última atividade da sequência era a transferência e aplicação da leitura. Após as etapas anteriores, entregávamos um exercício (anexo) para avaliação do conto popular estudado. Essa tarefa era feita individualmente, mediante uma leitura feita por mim (professora da turma). As questões propostas eram objetivas e contemplavam as características, espaços e os personagens do texto. Os alunos ficavam livres para registrar as alternativas escolhidas de acordo com a compreensão do conto. Como o propósito do estudo não era voltado para as estruturas linguísticas e sim para a compreensão textual da narrativa, foi decidido que as questões de múltipla escolha eram mais adequadas à clientela, já que os sujeitos da pesquisa eram do Ciclo II, onde os níveis dos alunos são bastante diversificados. Optamos por uma resposta individual, para ter maior segurança com os dados coletados. Ressaltamos, também, que o importante era a transparência do entendimento ou das dúvidas, quando existissem. Alguns alunos apresentavam insegurança na hora de confirmarem suas opiniões, e isso nos revelava não só a falta de compreensão, mas, até mesmo a insegurança, o medo de errar em um momento de maior observação.

Para concluir as ações planejadas, realizamos uma gincana com os sujeitos envolvidos, que foi nomeada de Gincana de “Conto em conto...”. Este encerramento foi esperado e vivenciado com muito entusiasmo. Dentro da gincana os alunos desenvolveram atividades cumprindo tarefas coletivas, de acordo com os contos trabalhados. Os alunos se prepararam para o momento final do trabalho, desenvolvido com os contos populares. Essa foi mais uma maneira de diagnosticar como as atividades foram apreendidas, pois, mais uma vez, os alunos contribuíram conosco, demonstrando terem adquirido um conhecimento por meio das tarefas relacionadas com os contos

populares estudados. Nesse desfecho, cobramos o cumprimento das tarefas exigidas, e não podemos deixar de observar que a interação, a parceria e, claro, a competição entre eles foram aspectos positivos na construção do conhecimento relativo ao conto popular. Durante a gincana, os alunos eram convidados a narrar histórias, completar histórias, identificar as características do gênero literário conto popular, reconhecer conflitos, reconhecer objetos e ou personagens pertencentes ao conto e, por fim, dramatizar um conto popular. Todas as tarefas foram desenvolvidas com êxito. Mesmo que alguns se recusassem a participar, a maioria participou ativamente e foram brilhantes na representação do conto popular - O caso do espelho, que foi escolhido por eles. Percebemos que essa escolha se deu em virtude desse texto apresentar uma linguagem bem popular e, apesar do conflito que atormenta os personagens, é um texto que traduz humor, em todo seu enredo.

Considerações finais

O processo de leitura, nesse estudo, está entrelaçado com as práticas de letramentos decorrentes de necessidades sociais, particularmente, com a ideia de que é possível, diariamente, transformar o mundo, e a leitura é, pois, uma das mais importantes ferramentas dessa transformação. No entanto, essas mudanças necessitam de um direcionamento assertivo e sério, por parte das instâncias maiores da educação e, conseqüentemente, dependem da contribuição preciosa dos educadores, que se deleitam no universo da literatura. Acreditamos na escola que viabiliza os espaços para as práticas de leitura viva, aquela que enche a alma de encantos, fantasias e emoções, que possibilita ao leitor imaginar, criar e recriar, ultrapassando os limites necessários da codificação, que vislumbra um mundo bem maior do que as palavras. Uma leitura significativa, uma leitura de vida, que é, ao mesmo tempo, de prazer e dor. Falo de prazer e dor, pois a leitura é um lugar onde cabe qualquer situação. Nesse processo, pode estar contido não só o encantamento, mas também podemos encontrar a aflição. Bartolomeu Campos de Queirós (1994) compartilha que o texto seja o lugar de encontro da diferença, e não o lugar da igualdade, da concordância, mas o lugar da discordância. Isto porque a educação não é o espaço do equilíbrio. A educação só funciona quando ela procura criar o desequilíbrio (QUEIRÓS, 1994, p. 149). Dessa forma, acreditamos que a escola, oferecendo aos alunos a possibilidade de ler vários gêneros textuais, estará proporcionando sempre um olhar inacabado sobre as coisas, sobre o mundo e sobre cada indivíduo em particular.

A literatura é um espaço maravilhoso e rico, através dela o leitor pode degustar os mais diversos gêneros textuais, conhecer os lugares mais bonitos, vivenciar as histórias mais intrigantes, contemplar as mais belas paisagens. Isso tudo não custa quase nada, somente uma boa dose de paciência e disposição de tempo para, assim, aguçar a criatividade no universo da leitura e usufruir do conhecimento literário. Essa é uma das funções mais belas da escola, contribuir para a formação de cidadãos leitores, numa visão interacionista, necessariamente, com uma metodologia de trabalho intencional por parte do docente, que precisa se envolver no planejamento e na execução dos projetos de leitura na escola. Se conseguirmos cumprir com essa função tão importante da escola, que é desenvolver o hábito de ler, estamos ao mesmo tempo, cumprindo um papel importante na formação do cidadão, tornando-o habilidoso a fazer as diferentes leituras que lhes são impostas na sociedade de todas as maneiras. É necessário criar caminhos e condições, didaticamente falando, para que a leitura seja a maior ponte entre o aluno e o conhecimento.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, percebi que, ao deixar o aluno livre com o texto, não acontecia muita atenção, interesse, a leitura não se desenvolveu, não fluiu, ficou mais como uma tarefa qualquer, provavelmente pelo pouco contato que tiveram com a leitura ao longo de suas vidas, nas escolas, em convívio familiar, em outras instancias sociais. Mas, no desenvolvimento das atividades planejadas, onde fiz toda antecipação da leitura, a venda do texto foi retirada, podemos criar possibilidades de entendimento, nos apropriando da leitura. Essas ações podem facilitar a curiosidade do aluno na busca da compreensão e do desfecho de cada história. Isso só comprova o quanto é fundamental estabelecer relações de cumplicidade, de envolvimento, desejo de aprender e de ampliar a interação entre professor e aluno. É possível fazer com que os alunos percebam o quanto é prazeroso ler o texto literário, mesmo levando em conta que a EJA seja uma modalidade de ensino na qual a maioria dos alunos estão buscando tardiamente uma recompensa, um título, para ser somado às suas experiências de trabalho, de vida. Constatamos que é através da literatura que desenvolvemos nosso potencial para fazer outras leituras, que certamente tem funções específicas na vida social. Nesse contexto, às vezes um pouco adverso, é possível reconstruir no ambiente escolar uma visão interacionista da leitura, relacionando esse processo com as práticas sociais e com sua inserção no mundo literário, de forma harmoniosa e graciosa, assim como alguns contos populares que conhecemos.

Partindo dessa reflexão, podemos dizer que o aluno jovem e o adulto tem todo o direito de ser apresentado aos diversos gêneros que circulam na sociedade e a escola é a principal norteadora desse universo literário, pois é cercada de docentes que desenvolvem planos de leitura de forma intencional e articulada.

O que discutiremos agora são algumas considerações que classificamos como importantes no decorrer do desenvolvimento do trabalho, idealizado na sequência de atividades propostas por Saraiva (2001), por meio das quais elaboramos nosso planejamento de leitura mediado pelo conto popular. Lembramos que as atividades foram divididas em três momentos: atividade introdutória à recepção do texto, leitura compreensivo-interpretativa e transferência dos conhecimentos adquiridos através da aplicação da leitura. Esses três momentos foram escolhidos para conduzir nosso trabalho de maneira sistemática, mesmo com funções distintas, os três momentos compõem um círculo de interdependência e interação. As intervenções trabalhadas no primeiro momento foram consideradas as mais importantes a partir delas suscitaram nos alunos o desejo de mergulhar na leitura, despertando o interesse, a curiosidade, estabelecendo relações que até então, estavam no imaginário, com o texto real.

Era um momento de apreciação do desconhecido, interagindo com o título, as gravuras, e a própria imaginação. Levando em consideração os laços criados antes pela mediadora e os alunos, é bem notado que esse trabalho flui de maneira mais natural com base na afetividade, na escolha dos textos, na simplicidade em que a proposta foi introduzida.

A leitura compreensiva e interpretativa do texto era o momento de comunhão da história, os alunos relacionavam todas as suposições anteriores com o próprio texto, era o verdadeiro encontro: autor, leitor e texto. Foi possível perceber mais uma vez o quanto foi importante as intervenções anteriores, como já foi dito antes, as sequências são interdependentes, juntas completam o sentido da leitura. As etapas foram sendo melhoradas gradativamente. Esse processo todo não foi direcionado facilmente, teve todo o manejo planejado, passando pelas resistências de alguns alunos, mas no final bem aceito pela maioria e com um resultado satisfatório.

Os objetivos propostos no início do trabalho foram alcançados, foi possível analisar as práticas de leitura na EJA, como elas acontecem sem quaisquer planejamento e como elas acontecem mediante uma sequência de atividades previamente planejadas. As leituras vivenciadas com os gênero textual conto popular, contemplaram meu ensejo de forma que foram desenvolvidas e compreendidas pela maioria dos alunos, e assim,

tornando esse gênero bem conhecido, o qual, comumente é trabalhado nas escolas sem apresentação de suas reais características. Os elementos comuns que caracterizam o conto popular estiveram em evidências em todas as propostas de leituras e atividades, entre elas, na representação teatral do conto, na qual, os alunos tão bem se apropriaram dos personagens e revelaram de forma lúdica as características que compõem esse conto popular.

Após a realização desse estudo fico com a responsabilidade de usar a reflexão para minha própria prática, com objetivos de trabalhar a leitura sempre na perspectiva da construção de sentidos. Desenvolvendo práticas que favoreçam o equilíbrio no processo de compreensão leitora e ampliando o universo textual dos alunos, numa visão de leitura interacionista e de leitura de mundo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond, SABINO, Fernando., ANGELO, Ivan., VILELA, Luiz., TELLES, Lygia Fagundes., ASSIS, Machado, REY, Marcos., BANDEIRA, Pedro e PIROLI, Wander **De conto em conto: antologia de contos** / São Paulo: Ática, 2001. – (Coleção Literatura em minha casa; v.2).

ANTUNES, Irandé – **Aula de Português: encontro & interação** / São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

AZEVEDO, Ricardo, **Bazar do Folclore: tradição popular** / São Paulo: Ática, 2001. – (Coleção Literatura em minha casa; v. 5).

BARTOLI, Janaina Pieruccine. **Letramento literário: leitura de contos populares na educação**. Dissertação de Mestrado em educação. Universidade Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2009.

BAZERMAN, Charles. **Gênero, agência e escrita**. BAZERMAN, Charles, HOFFNAGEL, Judith Chambliss e DIONÍSIO, Angela Paiva (orgs.). Tradução e Adaptação de CHAMBLISS e HOFFNAGEL. São Paulo: Cortez, 2006.

BRASIL. Ministério de Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais Língua portuguesa**. vol. 12. Brasília, 1998.

_____. **Educação para jovens e adultos: ensino fundamental: proposta curricular 1º segmento/** (coordenação e texto final (de) Vera Masagão Ribeiro. - São Paulo: Ação Educativa; Brasília: MEC, 2001.

_____. [Lei de diretrizes e bases da educação nacional (1986)] **LDB: Lei de diretrizes e bases da educação: Lei 9.394/96/** apresentação Carlos Roberto Jamyl Cury; edição e notas Antonio De Paulo. – 10. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Programa da CONFINTEA VI, Vivendo e aprendendo para um futuro viável: o poder da aprendizagem e da educação de adultos** – Belém, Pará, Brasil, 1-4 de dezembro de 2009. Brasília, UNESCO, 2009. Disponível em

<http://www.senado.gov.br/comissoes/CE/AP/AP20100707_UNESCO_NeroaldoAzevedo.pdf>. Acesso feito em: 22-11-2013.

CASCUDO, Luís da Câmara, **Contos tradicionais do Brasil para crianças** / 1 ed. – São Paulo: Global, 2003. - (Coleção Literatura em minha casa; v.5. Tradição popular).

CORALINA, Cora, CASCUDO, Luiz da Câmara, STEEN, Edla Van., SCLIAR Moacyr., ORTHOF Sylvia., MUNDURUKU, Daniel e FURNARI, Eva. **Conto com você** – 1. ed. – São Paulo: Global, 2003. – (Coleção Literatura em minha casa; v. 2. Conto).

COSTA, Cibele Lopresti, MARCHETTI, Greta e SOARES, Jairo J. Batista. **Para viver juntos: português, 7º ano: ensino fundamental** – 1. ed. rev. São Paulo: edições SM, 2009.

DOLZ, Joaquim e BERNARD Schneuwly. **Gêneros orais e escritos na escola**, Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

FERRAZ ALVES, Eliane, ALDRIGUE, Ana Cristina de S., FERRAZ, Paula Franssinete de L. e SARMENTO, Luciane A. Coutinho. Alfabetização de Jovens e Adultos. In: ALDRIGUE, A.C.S. e FARIA, E.M.B. (Orgs.) **Linguagens, usos e reflexões**. João Pessoa, Editora Universitária, Vol.3, UFPB, 2008.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1988.

GADOTTI, Moacir e José E. Romão (orgs.). **Educação de Jovens e Adultos: teoria, prática e proposta**. 2. Ed. Ver. – São Paulo: Cortez: Instituto Paulo Freire, 2000.

MACHADO, Ana Maria, PORTO, Cristina., SOUZA, Flávio., ROCHA, Ruth e ORTHOF, Sylvia. **Quem conta um conto?**- 1. ed. - São Paulo: FTD, 2001. – (Coleção Literatura em minha casa; v. 2.)

MATTA, Sozângela Schemim da. **Português – Linguagem e Interação**. Curitiba: Bolsa nacional do Livro Ltda. 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 10. Ed. – São Paulo: Cortez, 2010.

NASCIMENTO, Erivaldo Pereira do. Gêneros jornalísticos na sala de aula: desenvolvendo habilidades leitoras. In: PEREIRA, Regina Celi Mendes (org.). **Ações de Linguagem: da formação continuada à sala de aula**. João Pessoa: Editora universitária da UFPB, 2012.

QUEIRÓS, Bartolomeu. SIMPÓSIO NACIONAL DA LEITURA. **Leitura, saber e cidadania**. Rio de Janeiro: PROLER: Centro Cultural do Brasil, 1994.

RIBEIRO, Vera Masagão. **Letramento no Brasil: reflexões a partir do INAF 2001**. São Paulo: Global, 2003.

SARAIVA, Juracy Assmann. **Literatura e alfabetização: do choro ao plano de ação**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

SCLIAR, Moacyr, PAES, José Paulo., HATOUM Milton., COELHO, Marcelo e VARELLA, Drauzio. **Era uma vez um conto** – São Paulo: Companhia das letrinhas, 2002. (Coleção Literatura em minha casa; v. 2. Conto)

SILVA, Antônio de Siqueira *et al.* **Linguagem e vivência: Língua portuguesa**. São Paulo: IBEP, 2001.

SOARES, Magda. Alfabetização e letramento/ Magda Soares. 3ª Ed. – São Paulo: contexto, 2005.

SOARES, Magda. Letramento e alfabetização: as muitas facetas. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo: Autores Associados, v. 25, 2003. (pp. 5-17). Disponível em: www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/10413/10413_10.PDF. Acesso feito em: 01/11/2013.

_____. **Letramento: um tema em três gêneros**. 3. Ed. – reimp. - Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

O RITMO DO COCO NO ENSINO MÉDIO: UMA IDEIA E MUITAS ASSOCIAÇÕES

Maria Betânia Medeiros Maia Sales
Universidade Federal de Campina Grande
e-mail: betaniamaiaufcg@gmail.com

1. Introdução

Este trabalho relata uma experiência com a vivência do ritmo do coco em uma aula de música da presente autora realizada com duas turmas do 3º Ano do Ensino Médio da Escola Estadual Elpídio de Almeida em Campina Grande PB. As aulas foram realizadas no mês de Agosto do ano em curso em cumprimento da Disciplina Estágio Curricular Supervisionado II ministrada pela professora Dr^a Marisa Nóbrega Rodrigues.

A proposta pedagógica da aula em questão tinha a ideia central de promover a vivência do ritmo do coco dentro da própria sala de aula, utilizando o canto e as palmas com mãos encovadas. Os participantes foram convidados a formar uma roda de coco e realizar movimentos laterais deslocando o corpo para a direita, fazendo a roda girar. Enquanto estavam envolvidos com a música, repetindo os refrões cantados pela professora e dançando, dois alunos da Turma 1 (T1) reagiram naturalmente como capoeiristas e começaram a jogar Capoeira no centro da roda. Os brincantes da roda de coco passaram a alternar os versos cantados do Coco paparu com as gingas de capoeira: “zum, zum, zum capoeira mata um/ zum, zum, zum capoeira mata um” e “paranauê, paranauê Paraná/ paranauê, paranauê Paraná”. A brincadeira ganhou novo significado e a participação de todos passou a ser ainda mais ativa. A diversidade cultural do mosaico afro-brasileiro estava sendo vivenciada e socializada dentro da sala de aula de forma ativa e significativa para aqueles jovens que antes do início da aula estavam mergulhados em um mundo virtual, isolados com seus fones de ouvido, acessando as redes sociais e ouvindo músicas em seus aparelhos de celular.

Com a Turma 2 (T2) observou-se outra reação. No momento em que a brincadeira da roda de coco estava começando a fluir um aluno apoiou a mão esquerda na cabeça e com a mão direita fez movimentos que sugeriam uma relação com a incorporação de um espírito como ocorre no Candomblé. Houve risos por parte de alguns alunos e após a manifestação desse gesto ocorreu uma pausa. A professora perguntou à turma o nome daquela associação. As respostas foram as mais variadas: “macumba”, “candomblé”, “xangô”, “catimbó”, “umbanda”, “pai de santo”, etc. Os

alunos perceberam que não tinham uma resposta “certa” porque não sabiam diferenciar cada uma das associações culturais que elencaram.

Após a brincadeira da roda de coco, a professora fez uma roda de conversa com as turmas a fim de ressaltar aspectos históricos da origem do coco e a importância de Jackson do Pandeiro para a divulgação do referido ritmo no Brasil. Além de destacar o papel desafiador de Flora Mourão, mãe de Jackson do Pandeiro, que enfrentou preconceitos no início do século XX trabalhando como *coqueira* ou *tiradora de coco* para sustentar a família, a professora refletiu com os alunos sobre as associações culturais, feitas no momento da roda de coco, com a Capoeira e com o Candomblé. Houve também uma conversa sobre o ritmista Biliu de Campina que é um dos representantes da cultura popular em Campina Grande, e um dos responsáveis pela resistência do ritmo do coco atualmente.

A partir deste desdobrar de ideias e considerações surgiu a necessidade de entender por quê foram feitas as associações de identidade cultural do coco com a capoeira e com o Candomblé, como também de escrever sobre a prática pedagógica musical do Ensino Médio com a hipótese de que esta seja um espaço de oportunidades para o respeito à diversidade cultural e de manifestação da livre expressão do pensamento.

Assim, surge a realização deste trabalho que busca refletir sobre um possível hibridismo das manifestações culturais que pode ser estudado por alunos do Ensino Médio, formando cidadãos conscientes dos valores e das características da sua identidade cultural e que respeitam a diversidade cultural brasileira.

2. Educar para a diversidade

Ao refletir sobre a necessidade de uma prática pedagógica que considere a diversidade cultural buscamos uma abordagem aberta à livre expressão, promovendo a existência permanente de um espaço para o diálogo de ideias. O texto sobre a área de música presente nos Parâmetros Curriculares Nacionais para a Arte (BRASIL, PCN-Arte, 1997 p.75) ressalta que

[...] qualquer proposta de ensino que considere essa diversidade precisa abrir espaço para o aluno trazer música para a sala de aula, acolhendo-a, contextualizando-a e oferecendo acesso a obras que possam ser significativas para o seu desenvolvimento pessoal em atividades de apreciação e produção. A diversidade permite ao aluno a construção de hipóteses sobre o lugar de cada obra no patrimônio musical da humanidade, aprimorando sua condição de avaliar a qualidade das próprias produções e as dos outros.

Todo educador precisa pensar em sua prática e aceitar os desafios de criar a cada momento novas maneiras de estimular a aprendizagem dos alunos. Adotar um único método de ensino e uma só forma de motivar a busca do conhecimento pode acomodar os envolvidos neste processo na mesmice e no desinteresse. O novo sempre deve ter um lugar decisivo na prática pedagógica. Buscar novas perspectivas sempre poderá despertar novas possibilidades. A educação é um processo inesgotável no qual vários caminhos se entrecruzam.

Segundo Penna (2008, p. 90), a concepção da proposta do PCN que é uma orientação oficial para a prática pedagógica nas escolas é bastante aberta, “considerando a diversidade de manifestações musicais e trazendo, assim, o desafio de superar a histórica dicotomia entre música erudita e popular”. Para a autora, a perspectiva intercultural pode estimular o processo de reflexão e diálogo entre diversas manifestações artísticas que podem promover uma rica troca de experiências culturais na sala de aula.

Penna (2008 p. 95) chama a atenção para que se evite tomar como práticas culturais emblemas fixos, o que poderia favorecer a criação de uma *guetização*, ou seja, de um processo de fechamento cultural ao privilegiar apenas um tipo de manifestação musical. Então, afirma que “a própria cultura se transforma e se enriquece com intercâmbios, reapropriações, ressignificações, renovações”.

De acordo com Vygotsky (2004, p.67), “a educação se faz através da própria experiência do aluno, a qual é inteiramente mediada pelo meio, e nesse processo o papel do mestre consiste em organizar e regular o meio”. Desta forma, entendemos que a aprendizagem além de ser uma realização pessoal e particular é também algo social que ocorre na convivência com o outro e na troca de experiências e conhecimentos através da comunicação e da partilha de saberes.

Assim, é a partir das escolhas metodológicas, da forma de abordagem do professor e da socialização pedagógica que a prática de ensino se realiza de forma eficaz. Diante de tamanha responsabilidade, nos cabe refletir sobre o fazer pedagógico e buscar sempre novas alternativas para que o processo de ensino-aprendizagem se enriqueça e seja significativo.

Segundo Kleber (2006, p. 93) é necessário que o educador musical adote “uma perspectiva integradora de educação musical e que abarque a diversidade cultural inerente ao processo pedagógico”. Do mesmo modo, para Lazzarin (2006, p. 129) “somente uma educação que fortalece a diversidade cultural pode ser entendida como

democrática”. Temos aqui a tônica de uma educação musical aberta às novas tendências que incorporam a diversidade cultural como algo essencial para a formação do senso estético e artístico dos alunos.

A maioria dos jovens busca uma forma de expressão de sentimentos, pensamentos e ideias a partir de uma relação estreita com a música. Assim, constroem o seu gosto musical de acordo com as influências sociais do seu ambiente e buscam se integrar ao grupo ou *tribo* que possui a identidade que representa as suas escolhas. Desse modo, a música passa a ter um sentido social para o jovem. Assim, a educação musical no Ensino Médio deve considerar essas relações e estabelecer um diálogo aberto com a diversidade.

Souza (2004, p. 7) afirma que “como fato social, a música não deve ser tratada descontextualizada de sua produção sociocultural”. A autora considera que os alunos, como seres sociais, constroem sua identidade nas vivências e nas experiências sociais em diferentes lugares e o professor precisa entender que não está diante de alunos iguais, mas jovens ou crianças que são “singulares e heterogêneos socioculturalmente, e imersos na complexidade da vida humana” (SOUZA, 2004 p. 10). Segundo Souza,

Na condição de ser social, esses jovens adolescentes/crianças (com)vivem com as transformações da sociedade, cuja dinâmica globaliza as pessoas e os lugares, organizam suas representações sobre si e sobre o mundo e interagem por meio de relações sociais no cotidiano com diferentes e diversos espaços e meios de socialização. Esses meios de socialização que oferecem referências de identidade ao ser jovem ou criança não são só os lugares tradicionais que representam relações pedagógicas institucionais como a família, a igreja e a escola.

A autora ressalta que os alunos estabelecem relações sociais e culturais em diferentes espaços e meios de socialização e por isso temos a necessidade de desenvolver práticas pedagógicas que não neguem o saber do senso comum, mas que o leve em consideração e o ressignifique.

3. Sobre o ritmo do coco

De acordo com Ayala (2009 apud MELO, 2011 p. 36), “a brincadeira do coco é uma manifestação constituída por música, dança, canto e poesia oral”. A autora diz que não existe uma única teoria sobre a origem do coco, mas há uma considerável influência africana.

Segundo Vilela (2003, p.18 apud MELO, 2011 p. 36) há uma versão quase mítica em que o coco teve sua origem no Quilombo dos Palmares

[...] Eles se sentavam no chão, colocavam o coco duro sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse. A grande quantidade de pessoas a realizar essa tarefa ao mesmo tempo, criava um ritmo peculiar. Enquanto isso, algumas pessoas principiavam a cantar ou sapatear. Então a brincadeira era sempre renovada e virou um costume. [...] com o tempo, o ruído natural do coco foi substituído pelo som das palmas com as mãos encovadas, dançado por pares de casais dispostos em roda, trocando umbigadas entre si e com os casais vizinhos.

De acordo com MOURA e VICENTE (2001, p. 35-37), “o coco é desenvolvido basicamente com instrumentos percussivos e canto feérico do puxador, recheado por uma coreografia variável de região para região”. Os autores falam sobre a influência indígena e africana da origem do coco, da importância da viagem etnográfica de Mário de Andrade pelo Nordeste entre Dezembro de 1928 e Fevereiro de 1929 que resultou no livro *Os cocos*. Ainda apontam o inesquecível Jackson do Pandeiro como um dos principais responsáveis pela popularização do coco e a quebra de preconceito sócio-econômico-racial que o ritmo encerrava.

De acordo com ANDRADE (1989, p. 146), na roda de coco

“o refrão é cantado em coro, que responde aos versos do *tirador de coco ou coqueiro*. É muito comum uma roda de homens e mulheres com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé. Existe uma enorme variedade de cocos.”

Vejamos na figura abaixo o grupo de células rítmicas do coco de acordo com Edgar Rocca (1984, p. 48) :



Figura 4. Célula rítmica do Coco

A célula rítmica utilizada pela presente autora para marcar o ritmo do coco enquanto cantava a música *Coco Paparu* e as demais músicas escolhidas para a roda de coco pode ser observada na linha inferior da Figura 1 citada anteriormente. Este ritmo foi marcado com palmas de mãos encovadas que produzem um som forte e ao mesmo tempo abafado nas figuras de notas e uma inspiração nasal no tempo da pausa de semínima. Após estabelecer a fluência do ritmo, a professora passou a cantar as músicas. Os brincantes ouviam cada refrão e repetiam posteriormente. A partir do refrão da música *Engenho Novo*, a professora deu início ao girar da roda. Seguindo a mesma

célula rítmica da Figura 1, procedeu fazendo um movimento lateral com o pé direito e depois juntando suavemente o pé esquerdo ao direito. A brincadeira continuou com esta coreografia durante alguns minutos e foi anunciada a *quebra* do coco. Cantando a música Olha o coco do ritmista Biliu de Campina a roda agora passou a girar em sentido contrário e com movimentos mais dançantes do corpo. Marcando fortemente o mesmo ritmo com batidas de pés, os brincantes passaram a fazer um som forte com o pé esquerdo batendo no chão após um pequeno impulso do corpo e juntando o pé direito ao esquerdo completando o movimento *quebrado* do corpo.

As músicas que foram utilizadas na brincadeira da roda de coco com os alunos do Ensino Médio foram encontradas na obra *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS e BATISTA, 1993). São elas: *Coco Paparu* e *Crioula! Crioula!*. Outras músicas também advindas da tradição oral foram utilizadas, como: *Coco peneiro ê*, *A maré encheu* e *Engenho Novo*. A última música foi gravada em 2011 por Biliu de Campina e consta no CD *Antes que o mundo se acabe*. Trata-se de *Olha o coco!* De cada uma das músicas delas foi retirado um pequeno trecho para fazer parte da roda de coco com as turmas do Ensino Médio. O refrão da música *Coco Paparu* foi intercalado nas estrofes da referida música e entre todas as outras músicas, iniciando e encerrando a roda de coco. Os trechos ficaram na seguinte ordem:

Coco paparu

Paparu, paparu!
Candeeiro, sinhá.
Eu não sou ralador
Pra cem coco ralar.

1: Apagaram o candeeiro,
Já não posso mais dançar,
Quem pegar no candeeiro,
Candeeiro há de ficar.

2: Quando eu vou a Tambaú,
Eu vou espiar o mar.
Vejo coisa tão bonita
Do cabelo arrepiar.

3: As moças da Paraíba
Cheiram que nem uma flor
Mesmo assim ela é chamada
Mulher macho, sim senhor.

Crioula! Crioula!

Eu fui no mato, Crioula!
Tirá cipó, Crioula!
Eu vi um bicho, Crioula!
De um olho só, Crioula!
Não era bicho, Crioula!
Não era nada, Crioula!
Era uma velha, Crioula!
De um olho só, Crioula!

Engenho Novo

Engenho Novo, engenho novo
Engenho novo bota a roda pra rodar
Coco, dendê, trapiá
Dá um jeitinho de embolar
Embola pai, embola mãe, embola filha
Eu também sou da família
Também quero embolar trapiá

Coco peneiro ê

E olha o coco peneiro ê
E olha o coco peneiro á

1. Eu dei um pulo, dei dois pulos ,dei três pulos
Dessa vez pulei o muro
Quase morro de pular

2. Capim de planta, xique-xique, mela-mela
Eu passei pela capela vi dois padres no altar

A maré encheu

A maré encheu a maré vazou
Os cabelos da menina o riacho carregou
1. Lá em cima daquela serra tem um velho gaioleiro
Quando vê moça bonita faz gaiola sem ponteiro
2. Sete e sete são catorze
Três vezes sete vinte e um
Tenho sete namorados não me caso com nenhum

Olha o coco

Olha o coco, olha o coco

Segure o coco, não deixe o coco quebrar
Parte o coco, raspe o coco
Espreme o coco pra botar no mangunzá

Com a participação dos alunos, foram acrescentados alguns trechos de gingas de capoeira, cantados entre as músicas do coco que foram sempre intercaladas com o refrão do *Coco Paparu*. São elas:

1. Paranauê, paranauê Paraná/ paranauê, paranauê Paraná.
2. Zum, zum, zum, capoeira mata um/ zum, zum, zum capoeira mata um.

4. Olha a capoeira e o xangô dentro do coco

De acordo com Andrade (1999, p. 112) a capoeira é um misto de dança, jogo e luta que

Pode ser praticada apenas como brincadeira onde os golpes não atingem o adversário, mas também pode ser uma luta mortal. Forma-se uma roda de pessoas e os músicos se colocam em um ponto desta roda. Os dois capoeiristas agacham-se frente a frente diante dos músicos. Concentram-se, olham-se, bezem-se. A música se inicia e a luta também. Os capoeiristas devem se manter dentro da roda até o fim da luta. [...] A música é indispensável ao jogo da capoeira e funciona como a música de feitiçaria. O ritmo repetitivo vai se acelerando, os batuques se intensificando, levando os capoeiristas a um estado de agitação cada vez maior. As letras curtas e repetitivas, falam do cotidiano, do trabalho que cabia aos negros ou mesmo sobre a própria capoeira. Um solista canta e um coro (pessoas que formam a roda) responde com um refrão e acompanha os instrumentos com palmas.

A partir da descrição da capoeira citada anteriormente, entendemos a associação feita pelos alunos da T1 do Ensino Médio. As manifestações culturais do coco e da capoeira apresentam vários aspectos em comum, como: a formação da roda, a repetição de refrões pelos participantes da roda, a figura do solista, a utilização de palmas, o ritmo marcante e as letras curtas, entre outras.

Vejamos agora uma definição do candomblé, de acordo com Sandroni (2008, p. 72 apud MATOS, TRAVASSOS e MEDEIROS),

“O culto dos orixás, nacionalmente conhecido como candomblé, é referido na literatura antropológica sobre a cidade do Recife como *xangô*. O termo vem de uso popular, difundido pelo menos nos Estados de Alagoas, Pernambuco e Paraíba, e que ainda se mantém, conforme temos observado.”

Andrade (1999, p. 572) define o xangô como um “Rito de feitiçaria afro-brasileira que, no Recife, designa o candomblé bahiano, a macumba carioca e a religião afro-brasileira com todo o seu conjunto de crenças e práticas”.

Moura e Vicente (2001, p.223) nos trazem uma interessante passagem da vida e do pensamento de Jackson do Pandeiro, quando fez uma viagem a Recife em 1955 e com a sua sensibilidade e conhecimento musical reconhece o coco e nos fala da sua identidade

Um dia, em Pernambuco, fui ver um xangô e não é que quando cheguei e fui ouvindo o batuque, eu disse, cá comigo: 'oxente, isso é um coco'. E era. Mas um coco com agogô, com atabaques... Um coco africano. O coco é o mesmo que ser brasileiro: um tem o nariz chato, o outro é preto, outro é branco, mas todos são brasileiros. Assim é o coco.

Como vimos acima, o grande Jackson do Pandeiro percebeu no Xangô de Pernambuco uma semelhança com o ritmo do coco atribuindo este fato à nossa formação cultural fortemente influenciada e constituída de elementos africanos. O ritmista ainda compara essa mistura cultural de uma manifestação em outra com a formação étnica brasileira que se compõe pela diversidade e, portanto, reflete essa diversidade em vários aspectos.

Desse modo, podemos considerar a associação do coco com o candomblé, feita pelos alunos da T2, como uma legítima manifestação de reconhecimento dos elementos da diversidade cultural afro-brasileira.

5. Considerações finais

Escrever este artigo nos deu a possibilidade de socializar uma experiência de sala de aula que provocou muitas perguntas a respeito da diversidade cultural brasileira. A vivência do coco com turmas do Ensino Médio durante a realização do nosso Estágio Curricular Supervisionado foi algo muito positivo. Ao mesmo tempo em que despertou o interesse dos alunos pela cultura popular e pela valorização das manifestações afro-brasileiras como representações da nossa identidade cultural, contribuiu para que esse tema da diversidade cultural seja pesquisado e para que as músicas do Cancioneiro da Paraíba, do músico Biliu de Campina e as outras que foram partilhadas na roda de coco sejam divulgadas e valorizadas como bens culturais da nossa tradição oral. Ressaltamos a contribuição da obra Cancioneiro da Paraíba para as pesquisas acadêmicas e sua importância como recurso para a educação musical e cultural. Diante das muitas possibilidades de leitura das associações realizadas com o coco registramos aqui a nossa reflexão de que é preciso vivenciar a diversidade cultural brasileira em sala de aula de forma dinâmica e aberta à livre expressão. É preciso também ampliar nossas pesquisas para aprender e apreender mais com o que está ao nosso redor, com o que faz parte de nós e do nosso contexto sociocultural.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- BRASIL, SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- KLEBER, Magali. **Educação Musical: novas ou outras abordagens- novos ou outros protagonistas**. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 14, p. 91-98, mar. 2006.
- LAZZARIN, Luís Fernando. **A dimensão multicultural da nova filosofia da educação musical**. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 19, p. 121-128, mar. 2008.
- MELO, Sara. **O ambiente cantado e contado pelos brincantes de coco de roda e ciranda da Paraíba**. [dissertação] / Sara Divina Melo da Silva; orientador, Leandro Belinaso Guimarães. Florianópolis SC, 2011. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95549/301457.pdf?sequence=1>> Acesso em 22 Abr.2014.
- MOURA, Fernando. VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Ed.34, 2001.
- PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. EBM: Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: <<http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=827:ritmos-brasileiros-e-seus-instrumentos-de-percussao-edgard-rocca&catid=59&Itemid=195>> Acesso em: 08 Set. 2014.
- SANDRONI, Carlos. Transformações da palavra cantada no Xangô do Recife. In: MATOS, Cláudia Neiva de. (Org.) **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SANTOS, Idelette Fonseca dos Santos. BATISTA, Fátima Barbosa de Mesquita. **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: Grafset, 1993.
- SOUZA, Jusamara. Educação Musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, V. 10, 7-11, mar, 2004.
- VIGOTSKY, Lev Semenovich. **Psicologia Pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO NÍVEL NARRATIVO DO ROMANCE ORAL HISTÓRIA DE ATUNINO

Flaviano Batista do Nascimento (UEPB)
flanascimento@hotmail.com

Maria de Fátima Barbosa de M. Batista
UEPB/CNPq

1- Apresentação

Neste trabalho, objetivamos analisar um conto oral, tomando como base a teoria semiótica de linha francesa, também conhecida como greimasiana, a fim de identificar os sistemas de valores dos sujeitos presentes no texto em questão.

Dividimo-lo em duas partes. Na primeira, apresentamos, sucintamente, a teoria semiótica; na segunda parte, analisamos as estruturas narrativas de um conto popular.

O *corpus* consta do romance oral *História de Atunino*, o qual foi narrado por Maria das Dôres do Nascimento 66 anos, agricultora, Alagoa Grande (11/01/2014).

A escolha do *corpus* foi importante porque pudemos aplicar a teoria semiótica a um romance oral, um texto bastante expressivo e riquíssimo em características culturais que estão presentes na memória popular, mas que são postas em segundo plano nas academias. Com isto, temos a oportunidade de contribuir para que este tipo de literatura seja mais valorizada entre os pesquisadores/estudiosos e subsista e sobreviva ao tempo/espaço. Pois, como sabemos, existem no Brasil poucas pessoas que ainda contam para seus filhos este tipo de estória, como se fazia com frequência no Nordeste brasileiro.

O romance é um gênero narrativo e expressivo oral, que tem suas origens na era medieval. A palavra romance vem de romanceiro, que quer dizer ao modo de Roma. Este tipo de narrativa veio para o Brasil com os portugueses na época das Grandes Embarcações que aqui chegaram, a partir do século XV e se difundiu pelas terras brasileiras. O romance oral é um texto curto, com estrofes, versos e rimas e é transmitido através do canto. Sua temática é muito variada: podendo falar de histórias amorosas, repressoras, religiosas, educativas etc.

A partir disto, chegamos as seguintes indagações:

– Como este romance oral, tão antigo, sobreviveu ao tempo e ao espaço?

– **Quais são os elementos que fazem com que ele permaneça vivo, mesmo em meio ao surgimento de tantas tecnologias?**

Conjeturamos que o romance oral, pelo fato de ser um texto curto cantado e de apresentar musicalidade, rimas, redondilhas, refrão, conseguiu estabelecer-se como um gênero transmissor de valores coletivos e individuais, resistindo à heterogeneidade textual e às novas tecnologias. Outro fator importante para a consolidação do romance oral, acreditamos que seja pelo fato dele também apresentar saudações, repetições, eufemismos e tratar de temáticas que abordam fatos do cotidiano ou da realidade do ambiente social onde está inserido.

2- Da Teoria

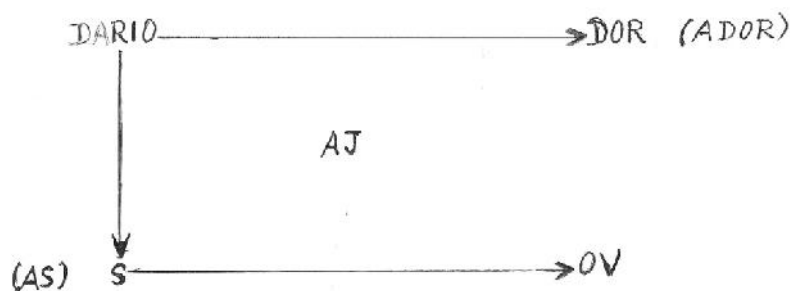
A semiótica de linha francesa, também chamada greimasiana, se atém ao estudo da significação. Esta consiste na relação de dependência entre o conteúdo e a expressão no interior do signo. Possui também uma função pragmática, isto é, o que o signo significa para o usuário e que ideologia sustenta. Greimas pensou a significação como um percurso, constituído de três momentos, chamados: estruturas narrativas, estruturas discursivas e estruturas fundamentais.

As estruturas narrativas, também chamadas pelo nome singular de narrativização, consistem na busca de um sujeito por seu objeto de valor. Compreendem dois momentos: a actância e a modalização.

A actância é a sintaxe narrativa que consiste na relação do sujeito e um predicado do ser (que representa a competência do sujeito para realizar algo) e do fazer (que é a ação do sujeito em busca do seu valor).

O **Sujeito semiótico (S)** é o actante central da narrativa. É aquele que possui um Objeto de Valor (OV), isto é, o valor almejado pelo sujeito. Toda narrativa gira em torno do par: sujeito e objeto de valor. **Oponente (OP)** prejudica o sujeito, impedindo-o de alcançar o objeto de valor e o **Adjuvante (AJ)** ajuda o sujeito a obter o valor. O **Destinador (DOR)** destina o sujeito na obtenção do objeto de valor, que é, em vista disso, o **Destinatário (DÁRIO)** da ação. O **Antissujeito (AS)** ou apresenta o mesmo valor do sujeito, ou um valor contrário ao do sujeito. **Antidestinador (ADOR)** é o destinador do antissujeito.

Costuma-se representar a estrutura actancial através de diagramas. O diagrama seguinte representa o sintagma elementar da sintaxe narrativa, ou esquema narrativo básico.



O sujeito instaura-se na narrativa através dos objetos modais. A modalização, que constitui a semântica da narrativa, acontece quando os predicados do ser e do fazer são regidos por outro predicado, chamado modal. Este representa o querer ou o dever do sujeito, que o instaura como tal, o fazer do sujeito, ou a sua performance em busca do valor, o saber que o sujeito possui para agir, ou então, o poder atingido com a obtenção do valor. Eis as modalidades:

Querer-ser.

Querer-fazer.

Dever-ser.

Dever-fazer.

Saber-ser.

Saber-fazer.

Poder-ser.

Poder-fazer.

A discursivização, também chamada estruturas discursivas, transforma em discurso as estruturas narrativas mediante a projeção dos dois sujeitos da enunciação, o enunciador e o enunciatário. O primeiro realiza um fazer persuasivo, enquanto o segundo realiza um fazer interpretativo. Sendo assim, das relações dialógicas ocorridas entre esses dois sujeitos, surgem os enunciados - produto concreto da enunciação.

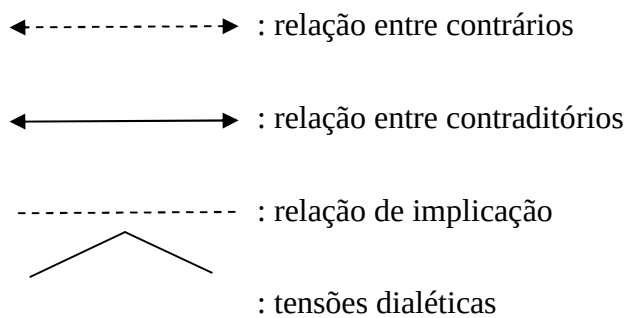
A sintaxe discursiva compreende as relações que o enunciador e o enunciatário estabelecem entre si, ou com o tempo e o espaço e os atores envolvidos no enunciado.

Portanto, existem três procedimentos de discursivização que passam pela percepção dos sujeitos enunciador/enunciatário: a actorialização (atores e papéis temáticos envolvidos no discurso), a temporalização (a constituição do tempo) e a espacialização (a constituição do espaço). Podem ser: de embreagem ou de aproximação

no tempo ou no espaço com o enunciatário; e de debreagem, ou de distanciamento com o enunciatário, no tempo e no espaço.

Na Semântica discursiva, aparecem os procedimentos de figurativização e tematização. Neste nível do discurso, os elementos do nível narrativo ganham concretude. Os temas são abstratos e nem sempre estão presentes no texto, mas são inferidos através das figuras, que são de natureza concreta. Neste caso se poderia dizer que as figuras dão materialidade aos temas.

A estrutura fundamental, também chamada semântica profunda, constitui a primeira etapa do percurso da significação e representa os conflitos no interior da narrativa. Ela é representada, espacialmente, em forma de um octógono semiótico, onde a partir de um termo chave, colocam-se as oposições, as implicações e os contraditórios da forma seguinte:



3- Da Análise

3.1- Nível Narrativo Do Romance

Encontramos neste romance três sujeitos semióticos. O S1, Atunino, o S2, o pai e o S3, o Meste.

O S1 tem por objeto de valor ficar em casa. Porém, devido à exigência do pai, vê-se obrigado a ir à escola, mesmo a imagem do Meste representando para si um empecilho.

Atunino tem dois oponentes: o Meste e a autoridade do pai. Ele não deseja ir assistir à aula, pois o ambiente escolar é repressor e permeado pelo autoritarismo, mas o pai faz com que ele cumpra com seu dever de aluno. O velho mostra ao S1 que, de certa

forma, ele é quem dita as regras do jogo, já que o destinador-manipulador lhe doara, através do contrato, a autoridade, representada pelo “poder-fazer”.

O S1 ainda relata ao pai o motivo torpe do Meste ter solicitado sua presença, mas este não acredita nas suas palavras carinhosas, pois vê nesta atitude, uma maneira de manipulação, cuja intenção única é faltar a aula.

O adjuvante do S1 é o próprio pai. Mas este adjuvante é virtual, visto que o pai não corresponde ao seu desejo. Assim, a partir deste momento, o velho passa a funcionar também como seu oponente virtual. Mesmo Atunino suplicando ao S2 por piedade, este não acredita naquele, cumprindo seu dever de pai. O que se atualiza é a autoridade do pai, em detrimento do desejo do filho de ficar em casa, sob a proteção que o velho poderia lhe proporcionar. O S1 termina seu programa narrativo disjuncto do objeto de valor.

O S1 instaura-se na narrativa pelas modalidades complexas “Não-querer-fazer” e “Dever-fazer”. Ele não quer ir para a escola, mas logo percebe que deve fazê-lo, porque o pai, sujeito do “Dever”, não o deixará faltar aula, visto que tem que cumprir sua parte no contrato que fizera com o destinador-manipulador.

O S1 tenta manipular o S2 pela súplica, ou seja, tenta seduzir o pai de que o Meste é uma pessoa má, nociva, ameaçadora, repressora, mas este não se deixa manipular, pois ele já fizera um contrato com o destinador-manipulador, como podemos perceber nos excertos: “Matei o pavão do Meste e o senhor tem que pagar”, “Vim pagar o seu pavão que Atunino matou” e “Velho, vá pra casa, não quero seu dinheiro não”.

O S1 não tem o poder para desobedecer ao pai, pois se o tivesse, faria, uma vez que ele interpretara perfeitamente a figura do Meste, ao contrário do pai.

As formas de tratamento que aparecem no romance também são maneiras de manipulação. O S1 usa “Meu pai”, “Meu papaizinho”, “o senhor” etc. na esperança de convencer o pai de que suas palavras são verdadeiras. Estas formas também demonstram o caráter do S2: firme, sério, honesto, irredutível, homem de autoridade, de deveres, mesmo sua postura não sendo autoritária.

Na competência, o S1 tem, como percebemos no trecho: “Matei o pavão do Meste”, um “Saber-fazer”, já que ele matou o pavão, mas não pode e nem sabe como exterminar o Meste, nem ao menos sabe como pedir a ajuda do pai para fazê-lo. Portanto, sua performance só se realiza diante de seres irracionais, mansos, indefesos. Ele é sancionado negativamente, recebendo a punição, no caso, a morte.

O S2 tem por objeto de valor “a educação do filho”. Para isso, tem que ser enérgico e não se deixar persuadir pelas palavras doces, melindrosas do filho. Porém ele não consegue seu objetivo, porquanto que o S3, funcionando como Antissujeito, o privou do seu objeto de valor.

É mister salientar que o que destinou o S2 a matar o Meste foi a morte do filho. Ele termina seu programa narrativo disjunto do objeto de valor.

O S2 instaura-se na narrativa pela modalidade “Poder-fazer”. Ele deve fazer e pode fazer, posto que o destinador-manipulador lhe dera a competência (um saber para agir), como percebemos no trecho “Vim pagar o seu pavão” e na parte final do romance que está na tradição oral e até mesmo em outras versões do mesmo. Sua performance (seu fazer) foi realizado satisfatoriamente, já que ele matou o Meste.

Na sanção, o destinador-julgador julga o S2 positivamente, crente de que ele cumprira sua parte no contrato. Como não é possível recompensar o S2 com a educação, este é recompensado com a morte do Meste, o qual descumprira sua parte no contrato.

O S3 tem por objeto de valor “o castigo ao S1”. O Meste é autoritário, vingativo, repressor, mesmo que ele tente passar para o S2 uma imagem de homem justo, educador, piedoso. O que destinou o S3 a matar o S1 foi a morte do pavão.

O adjuvante do S3 é virtual ou cognitivo, podendo ser inferido pela própria seriedade, a docência, o status etc. Seu oponente é o S2, pois é o único que representa um empecilho, o qual poderá impedi-lo de realizar seu intento, que é matar Atunino. Ele termina seu programa narrativo em conjunção com o objeto de valor.

O S3 instaura-se na narrativa pela modalidade complexa “Querer-fazer”. Para isso, terá que manipular o S2 pela provocação disfarçada de intimidação. Ele passa para o velho a imagem de professor, mestre, amnistiador, clemente, para encobrir o autoritarismo, a tirania, a imagem de vingador. O pai pensa que o Meste recusa o dinheiro porque é bondoso, piedoso e um homem passível de perdoar, porém o sentimento de vingança já foi estabelecido pelo antidestinador.

Podemos inferir que para Atunino, provavelmente, o Meste passa uma imagem mais corruptível, repressora, por isso o velho não percebe a manipulação por provocação/intimidação, conforme detectamos sua disposição na passagem: “Mande Atunino pra aula que tá bom de estudar”, pois esta é uma postura correta, séria, digna de mestres educadores, muito diversa da que o S1 tentara lhe mostrar.

O Meste manipula e é manipulado. Da mesma forma que ele faz com que o pai acredite nas suas palavras dissimuladas, este também o seduz pela honestidade. Inconscientemente, os dois estabelecem um contrato. O que descumpri-lo, será punido.

O S3 é sancionado positivamente e negativamente. Da mesma forma que ele é recompensado, é punido. Pois o antidestinador, representado pela figura do pavão, em uma primeira instância, premia-o pela conclusão satisfatória da tarefa a que lhe foi destinada. Em uma segunda instância, o antidestinador-julgador, o qual mediará o contrato estabelecido entre os dois sujeitos, pune-o pelo fato dele ter quebrado este contrato.

4- Resultados

Após esta análise, verificamos que o romance contém traços de outras variantes como as rimas, a musicalidade, as redondilhas, o enredo, os nomes dos sujeitos, apesar destes apresentarem uma variação fonética. O informante, ao referir-se aos sujeitos, faz analogia fonética, como por exemplo: Meste, em vez de mestre; Atunino, em vez de Antonino etc.

A análise também nos revelou que os sujeitos envolvidos possuem valores distintos, todos terminam seus programas narrativos disjuntos dos valores e se instauram por modalidades diversificadas: por um “dever-fazer”, por um “querer-fazer e por um “poder-fazer”.

As formas verbais do modo imperativo apenas em uma instância não foi atualizada adequadamente: “menino que vem da aula, daí notícia de Atunino”; quando, por questões estruturais, o correto seria dizer “Dá notícia...”. Porém, vimos dois motivos porque levaram-no a priorizar este uso: primeiro, pelo fato do informante estar arraigado a uma tradição discursiva, segundo, pelo fato dele estar localizado num ambiente onde o povo ainda mantém as duas pessoas verbais do modo imperativo: tanto o tu, quanto o vós.

Percebemos também que as repetições, dispostas em forma de refrão, têm duas funções: primeira, a função de estimular a memorização do romance; segunda, a função de manipular os ouvintes/interlocutários. As saudações também funcionam como elementos manipuladores, isto é, formas afetivas que os sujeitos usam para convencer os interlocutários a fazerem algo ou alguma coisa. Os eufemismos têm a função de criar artifícios, a fim de omitir a verdade dos sujeitos ou ocultar dos mesmos algo que eles

não desejam ouvir, embora mantenham, essencialmente, a função de suavizar uma realidade indesejada.

O romance, mesmo apresentando a supressão do último segmento, especialmente a parte que narra a morte do mestre, ele mantém uma unidade narrativa e variacional, a qual foi-nos importante para descobrirmos se as partes suprimidas do mesmo foram resultados de uma agravante temporal/espacial ou de um lapso de memória do informante. É mister destacar que, mesmo diante desta supressão, não houve alteração da invariante (que é a própria estória segmentada em nas três partes principais), já que não há no romance a cena que mostra Antonino matando o pavão do mestre, cuja qual só aparece no mesmo como sumário narrativo.

5- Referências

BARROS, DIANA LUZ PESSOA DE. *TEORIA SEMIÓTICA DO TEXTO*. 4ª ED. SÃO PAULO: ÁTICA, 1999.

_____. *TEORIA DO DISCURSO. FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS*. SÃO PAULO: HUMANITAS, 2002.

BATISTA, M. F. B. M. *A ENUNCIÇÃO: DO FAZER PERSUASIVO AO INTERPRETATIVO*. IN: XIX JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 2002, FORTALEZA. PROGRAMA & RESUMOS - XIX JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS. FORTALEZA: EXPRESSÃO GRÁFICA, 2002. v. 1. p. 72-72.

_____. *O PERCURSO GERATIVO DA SIGNIFICAÇÃO*. REVISTA DO GELNE (UFC), FORTALEZA, v. 3, 2001.

_____. *SEMIÓTICA E CULTURA: VALORES EM CIRCULAÇÃO NA LITERATURA POPULAR*. MANAUS: ANAIS DA 61ª REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 2009.

_____. *O DISCURSO SEMIÓTICO*. IN: _____; ALVES, ELIANE FERRAZ; CHRISTIANO, MARIA ELIZABETH AFFONSO. *LINGUAGEM EM FOCO*. JOÃO PESSOA: IDEIA, 2001. p. 133-157.

_____. *ESTUDOS EM LITERATURA POPULAR*. JOÃO PESSOA: EDITORA UNIVERSITÁRIA/UFPB, 2004.

COURTÊS, JOSEPH: *INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA NARRATIVA E DISCURSIVA*. COIMBRA: LIVRARIA ALMEDINA, 1979.

FIORIN, JOSÉ LUIZ. *ELEMENTOS DE ANÁLISE DO DISCURSO*. SÃO PAULO: CONTEXTO, 2009.

GREIMAS, ALGIDAS JULIEN. *SOBRE O SENTIDO: ENSAIOS SEMIÓTICOS*. PETRÓPOLIS: VOZES, 1975.

GREIMAS, A. J. COURTÊS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.

NASCIMENTO, BRAULIO DO. *ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO TRADICIONAL*. JOÃO PESSOA: EDITORA UNIVERSITÁRIA/UFPB, 2004.

6- ANEXOS

História de Atunino

Meu pai, meu papaizinho,
Uma história vou lhe contar.
Matei o pavão do Meste
E o senhor tem que pagar.
Matei o pavão do Meste
E o senhor tem que pagar.

– Bom dia, sinhô Meste!
Como vai, como passou?
Vim pagar o seu pavão
Que Atunino matou.
Vim pagar o seu pavão
Que Atunino matou.

– Meu veio, vá pra casa!
Num quero seu dinheiro não.
Mande Atunino pra aula
Que tá bom de estudar.
Mande Atunino pra aula
Que tá bom de estudar.

– Atunino, vá pra aula
Que o Meste mandou lhe chamar.
– Meu pai, eu num vou não
Que o Meste quer me matar.
Meu pai, eu num vou não
Que o Meste quer me matar.

– Meu pai, eu vou pra aula
Cum uma dor no coração,
Que a minha morada agora
É debaixo do frio chão.
A minha morada agora
É debaixo do frio chão.

– Já deu doze hora,
Tá perto de uma hora.
Todo menino da aula passando
E Atunino até agora.
Todo menino da aula passando
E Atunino até agora.

– Menino que vem da aula,
Dai notiça de Atunino!?
Menino que vem da aula,
Dai notiça de Atunino!?

– Atunino ficou preso
Com o coração pequenino.
Atunino ficou preso
Com o coração pequenino.

A TRANSPOSIÇÃO DAS FRONTEIRAS EMPÍRICA E TRANSCEDENTAL NO MARACATU RURAL

Adriano Carlos de MOURA (PPGL/UFPB)
adrianocmoura@bol.com.br

1- O Maracatu Rural e seus brincantes

O Maracatu Rural, de Baque Solto ou de Orquestra, típica manifestação popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco, ter-se-ia originado, segundo Bonald (1991), a partir do Maracatu Nação ou de Baque Virado. Este, por sua vez, seria oriundo das cidades da região metropolitana do Recife, tais como: Olinda, Abreu e Lima, Igarassu, Itamaracá e Itapissuma, onde, provavelmente entre os séculos XVII e XVIII, durante as festas de Nossa Senhora do Rosário, eram coroados os reis e as rainhas do Congo, que serviam de intermediários entre os poderes coloniais oficialmente instituídos e a comunidade negra da época.

Entretanto, há aqueles que, como Câmara Cascudo, defendem outra genealogia para o Maracatu Rural. Em seu livro *Made in Africa*, o autor afirma que o *Cambindas*²³⁶ foi a modalidade primitiva dos maracatus de Pernambuco (apud Benjamim, 1989, p. 36).

Realmente percebemos nítidas semelhanças entre as duas modalidades da manifestação da cultura popular nordestina: no Cambindas, os homens que tomam parte da brincadeira pintam o rosto e travestem-se de mulheres, a exemplo do que ocorre com a *Catirina* ou *Catita* no Maracatu. Outro ponto de contato entre elas é a grande recorrência da palavra “cambinda” nos nomes dos maracatus da Zona da Mata pernambucana, inclusive, os dois mais antigos Maracatus Rurais em atividade, o *Cambindinha*, fundado em 1914, em Araçoiaba; e o *Cambinda Brasileira*, fundado em 1918, no Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata.

O Maracatu Rural se originou nos engenhos de cana de açúcar, a maioria de seus brincantes vive até hoje do plantio e do corte da cana. De acordo com Medeiros (2005, p.206), nestes engenhos “existia um forte coronelismo, autoritarismo, cerceamento da liberdade, violência. A disciplina nos engenhos era medieval, cheia de castigos, punições, privações de divergências políticas e religiosas”.

²³⁶ A palavra vem de Cabinda, região ao Norte de Angola, acima do rio Congo.

O maracatu surge, então, como uma forma de contestação, a revolta dos brincantes transparece na força das coreografias, sobretudo no seu ritmo selvagem, na busca de proteção espiritual, no uso da lança e no conteúdo de protesto de algumas loas.

Com a proximidade do carnaval, os Maracatus se preparam para as apresentações em suas sedes, que ficam muitas vezes na zona rural. Lá fazem reuniões, confeccionam as fantasias e realizam os ensaios, que podem ser *de sede* ou *de barraca* ou uma *sambada pé-de-parede*.

O brinquedo é “ligado ao período carnavalesco, época em que seu sentido social junto à comunidade de origem se torna mais vivo” (VICENTE, 2005, p. 27). Durante o carnaval, o home simples do campo, muitas vezes explorado pelo dono do engenho, enche-se de orgulho, de alegria, pois durante a “brincadeira” são reis, rainhas, guerreiros etc.

Um momento que merece destaque na brincadeira do maracatu são as sambadas, encontro de dois maracatus, em que seus *mestres* varam a noite duelando por meio de tiradas poéticas improvisadas. É um momento mágico, até mais esperado do que aquele em que o mestre sobe no palanque e sente-se obrigado a tecer loas às autoridades presentes. Segundo Amorim (2002, p. 66), “é lá, nos embates noturnos, que a verve do poeta faz a plateia delirar”. A sambada é a mais autêntica representação da capacidade inventiva do *mestre*.

Durante as sambadas, tudo é festa, tudo é riso, os mestres constroem suas rimas de forma que seja dada ao outro a possibilidade do revidar. Eles disputam, mas riem de si mesmos, bem ao estilo do *riso festivo* carnavalesco apontado por Bakhtin (1999):

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (p. 10)

Nas sambadas, não se dança com passos ensaiados, coreografados. Na verdade, as pessoas fazem a festa, o “brinquedo”, com aquilo que sabem, com aquilo que gostam de fazer, tudo flui dentro do ritmo livre e descontraidamente, bem ao estilo carnavalesco.

O ritmo a que nos referimos é ditado pela orquestra, que é “composta de trombone, trompete, clarinete e do terno bombo, surdo, tarol, porca (cuíca) e gonguê” (REAL apud NASCIMENTO, 2005, p.97). Porém, tal composição pode variar de uma

apresentação a outra, acrescentando-se outros instrumentos como o ganzá e o saxofone, ou mesmo retirando alguns dos instrumentos já citados.

O samba de matuto, como é chamada música do maracatu, tem uma métrica e um padrão de rima muito semelhantes a de outras manifestações populares nordestinas, tais como o aboio, o repente e a ciranda.

Como as rimas são tiradas de improviso, permite-se que os *mestres* opinem sobre praticamente qualquer assunto. “Isso confere a essas loas um caráter dinâmico possibilitando que o mestre imprima sua marca pessoal, conquiste o respeito dos demais e acrescente autoridade à sua figura.” (NASCIMENTO, 2005, p.97)

Como dissemos, é o *mestre* quem conduz as apresentações, porém, todas as personagens do Maracatu possuem fundamental importância na constituição desse espetáculo festivo. O mestre é a alma da agremiação, um bom maracatu deve ter, antes de tudo, um ótimo mestre. Através de seu apito e de sua bengala, ele comanda a brincadeira e a movimentação do maracatu durante o espetáculo.

As *baianas* seguram os emblemas da agremiação, e aquela chamada de *dama da boneca* ou *dama do passo* tem também a responsabilidade de conduzir a *Calunga*, divindade que trará proteção ao grupo. Sua origem está ligada aos cultos afro-brasileiros, além disso, esse é um dos elementos comuns aos maracatus de baque solto (rural) e de baque virado ou nação, mais comuns na região metropolitana de Recife.

A *calunga* ou boneca é um elemento totêmico, sagrado, que representa a entidade espiritual protetora do maracatu. Durante o cortejo, a boneca segue protegida por todos os integrantes da agremiação. Em quimbundo, língua originária de Angola, “calunga” é o plural de “lunga” ou “malunga”. Daí a explicação para o vocábulo *Malunguinho*, que representa não a boneca, mas a própria entidade espiritual.

Katarina Real (1990) destaca que dentro da *Jurema*, ritual de origem indígena, vulgarmente chamado de *catimbó*, e que é praticado pelos membros do Maracatu, há uma entidade chamada *Malunguinho*, nome pelo qual eram chamados os quilombolas que habitavam a região. Uma curiosidade é que *malunguinho*, na Zona da Mata de Pernambuco, também nomeia a fuligem originada pela queima da palha da cana de açúcar.

Em homenagem à *Calunga*, na saída dos maracatus, são *tiradas* as primeiras loas. Nesse momento, ela é retirada do altar pela *dama da boneca*, passa às mãos da rainha, daí à baiana mais próxima e segue de mão em mão até retornar à sua condutora.

É importante lembrar que o maracatu não pode sair de sua sede sem a calunga, responsável pela proteção do grupo.

Os *caboclos de lança*, guerreiros do maracatu, são os que mais chamam a atenção, justamente por sua quantidade, pela beleza das fantasias e pelas evoluções que executam em torno da corte e dos outros membros do maracatu, a quem devem proteger. Esses caboclos fazem suas evoluções em um círculo externo golpeando o ar com suas lanças, de um lado para o outro.

Figura 1 – Disposição do Maracatu Rural²³⁷



No círculo de dentro ficam as baianas e as damas de buquê. Enquanto, no centro círculo menor, estão a corte, os caboclos de pena e o estandarte, porém este último também pode vir na frente da agremiação. O *arrea-má* ou *caboclo de pena*, que quer dizer “o que tira o mal”, é uma figura representativa do catimbó e é um dos responsáveis pela proteção espiritual da agremiação. A *corte real* é composta por um *rei*, uma *rainha*, uma *porta-estandarte*, a *dama do passo* ou *da boneca* e o *mestre caboclo*. Este último é um caboclo de lança que conduz as evoluções a serem executadas.

²³⁷ Disponível em: http://rasgue.zip.net/arch2009-12-27_2010-01-02.html, acesso em 10/05/12.

Figura 2 – Corte do Maracatu²³⁸



Ainda a respeito do Caboclo de lança, fascinante personagem do Maracatu Rural, é importante frisarmos que também há uma grande discussão sobre sua origem. Bonald (1991) acredita que ele simbolizaria os filhos de Ogum, que, no sincretismo religioso, representariam São Jorge. Daí adviria o fato de os *caboclos*, em respeito a essas divindades, não poderem tomar banho e praticarem abstinência sexual no período que vai da sexta-feira de carnaval à quarta-feira de cinzas.

Já Benjamim (1982, p. 202) defende que *o lanceiro é a mesma figura do ‘mateus’, presente no Bumba-meu-boi, com um progressivo enriquecimento dos motivos decorativos e mudança de papel*. Outra personagem do Maracatu que aparece no Bumba-meu-boi e serve para autenticar esse ponto de vista é a *Catirina*, que representa, em muitos *bois*, a mulher do *Mateus*.

Figura 3 – Caboclos de Lança²³⁹



²³⁸ Disponível em: <http://rasgue.zip.net>, acesso em 10/05/12.

²³⁹ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/a-tradicao-do-maracatu-no-interior-pernambucano>, acesso em: 10/05/2012.

Katarina Real assenta-se como defensora de outra tese sobre a origem dos *caboclos de lança*, ao estabelecer uma relação entre a região em que surgiram os *caboclos* e os antigos quilombos da Zona da Mata Norte pernambucana. Para a antropóloga, esses *lanceiros possivelmente sejam descendentes, legítimos ou pelo menos sócio-culturais, do antigo Quilombo de Catucá ou de outros Quilombos existentes nas redondezas de Goiana no século passado*. (1990, p. 188)

Na verdade, ficam nítidas as múltiplas influências recebidas pelo Maracatu de Baque Solto, o que torna inviável precisarmos uma única origem. Há nele uma verdadeira fusão de elementos de diversos folguedos nordestinos.

Seu dinamismo é inconteste. O Maracatu de Orquestra ainda vem transformando-se e absorvendo influências provenientes de manifestações culturais populares, tanto do espaço rural quanto do urbano. Pois, embora seja uma manifestação típica dos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata de Pernambuco, suas agremiações viajam para vários estados do Nordeste e até mesmo para fora da região.

Logo, não se concebe estudar o Maracatu Rural sem tentar dimensionar as influências recebidas de outras *culturas*, sobretudo da cultura de massa tão presente nos grandes centros urbanos em que os maracatus se apresentam.

2- Tensão dialética e rupturas categorias no Maracatu Rural

Rastier defende que a linguagem não tem origem, pois ela está na origem, fazendo referência aos mitos religiosos de origem do mundo e da língua. Por mais que investiguemos as origens do homem, por mais que retrocedamos nessa caminhada, não encontraremos a linguagem em uma etapa posterior. Até mesmo a criança no útero está envolta num universo semioticamente constituído, lá ela já tem contato com a língua materna e reage aos estímulos linguísticos do mundo exterior.

Segundo o autor, *a língua é um lugar de acoplamento entre o indivíduo e o seu meio ambiente* (ibidem, p.109). Mas ela também é repleta de coisas que não fazem parte desse ambiente, ou seja, ela é cheia de representações de um mundo “ausente”.

Sendo assim, é importante explorarmos as condições de emergência do semiótico e da constituição do entorno humano, no qual a linguagem tem um lugar de destaque. Rastier (2009, p.109) defende que os “*estados interiores*” dos sujeitos humanos são *apresentações – não representações, pois aparecem em acoplamentos*

específicos entre o indivíduo e seu entorno, mas não representam, por isso, esse entorno ou esse acoplamento.

Acoplamento (*couplage*), na concepção rastieriana, representa a relação do indivíduo com o meio que o rodeia através da linguagem. Para o autor, é por intermédio de práticas discursivas diversificadas que nos relacionamos com o mundo óbvio, *hic et nunc*, e com o mundo ausente.

É por meio da linguagem que a criança aprende sobre o seu passado e de sua comunidade, que ela passa a reconhecer elementos pertencentes à sua cultura e à do outro, bem como ela passa a constituir a sua subjetividade, ou seja, ela passa a ter noção de alteridade.

O caminho teórico-metodológico para demarcar essas fronteiras se caracteriza por grandes recuos ou *rupturas categorias* (RASTIER, 2010): a *ruptura pessoal* opõe as pessoas discurso: “eu”, “tu” e “ele”; a *ruptura espacial* opõe o local de onde parte este discurso: “aqui”, “ali”, “lá”, “acolá” etc.; a *ruptura temporal* delimita o momento em que este discurso foi proferido: “agora”, “em um passado recente”, “em um futuro próximo”, “em um passado remoto” ou “em um futuro distante”; e a *ruptura modal* estabelece como este discurso é articulado: “certo”, “provável”, “possível” ou “irreal”.

Essas rupturas são fruto de escolhas dos locutores, e todos enunciados situam-se em, *pelo menos, uma das zonas que elas delimitam* (RASTIER, 2010, p. 22).

Segundo Rastier (2010, p. 22), quanto à ruptura modal, *unicamente importa-nos, aqui, o modo como as línguas articulam estas categorias*. No caso Zona da Mata Norte, a utilização de uma linguagem regional é mais que uma recusa às variedades linguísticas de outras regiões, é uma atitude de autoafirmação da cultura regional fundamentada no elemento telúrico.

Ainda sobre essa ruptura modal, Batista (2007, p. 77), preceitua que *àquilo que não é reconhecidamente nosso, ou do nosso interesse, não damos a devida importância*. O homem da Mata Norte pernambucana já não se reconhece como um representante direto do colonizador português, dos índios que habitavam a região ou de uma África distante. Ele se reconhece na sua terra, no seu povo, na sua época, no seu modo de falar e, por conseguinte, na sua cultura. Isso fica mais explícito ao observarmos o Quadro 1, que demonstra como se concretiza essa relação de alteridade do homem da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Quadro 1²⁴⁰ – Rupturas Categorias

	Zona identitária	Zona Proximal	Zona distal
Ruptura pessoal	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
Ruptura temporal	AGORA	PASSADO OU FUTURO PRÓXIMOS (RECENTE, EM SEGUIDA)	PASSADO REMOTO, FUTURO DISTANTE
Ruptura espacial	AQUI	AÍ, ALI	LÁ, ACOLÁ
Ruptura modal	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL, IRREAL

Vemos, ainda no Quadro 1, que a *zona identitária* é representativa do “eu” e o seu reconhecimento só pode se dar em oposição ao da *zona proximal*, ou seja, eu só existo em oposição ao outro. Logo, é na *fronteira empírica*, presente entre essas duas zonas, que se estabelece a oposição: subjetividade-alteridade.

A *zona distal* é específica do entorno humano, justamente porque é estabelecida pela linguagem. Rastier (2009, p. 111) também estabelece duas *mediações*: uma *semiótica*, que trata das relações do sujeito com o mundo que o rodeia, ou seja, media as relações intersubjetivas e do sujeito com seus objetos; e outra *simbólica*, a qual estabelece as relações entre as zonas antrópicas e, por conseguinte, da ruptura das fronteiras empírica e transcendente. Ele defende que:

As homologias entre essas rupturas permitem a distinção de três zonas: uma de coincidência, a zona identitária; uma de adjacência, a zona proximal; uma de estranheza, a zona distal. A principal ruptura separa as duas primeiras da terceira. Em outros termos, a oposição entre zona identitária e zona proximal é dominada pela oposição que separa essas duas zonas que estão juntas na zona distal. Assim se distinguem um mundo óbvio (formado pelas zonas identitária e proximal) e um mundo ausente (estabelecida pela zona distal). (RASTIER 2009, p. 110).

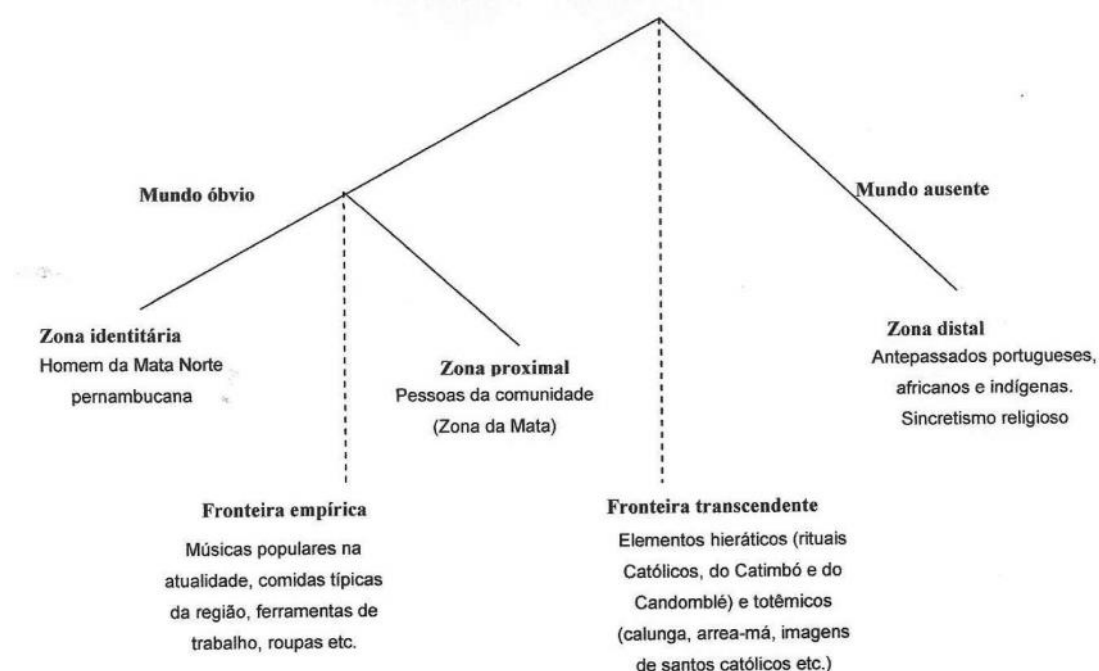
O homem da Zona da Mata não fala tupi, como já dissemos, ele não se sente em uma África distante nem no período colonial brasileiro, sua casa são os velhos engenhos de cana de açúcar ou as pequenas cidades da região, sua língua é aquela aprendida com os pais e avós. Sua brincadeira é representativa de um povo simples; que luta por melhores condições de vida: por um emprego, pela educação dos filhos, por um pedaço

²⁴⁰ Quadro adaptado a partir de Rastier (2010, p. 23)

de chão para plantar; e que se diverte em folgedos como o coco, a ciranda, o cavalo marinho e, obviamente, o maracatu.

O Gráfico 1 representa a ruptura das fronteiras empírica e transcendente no estabelecimento, por meio da linguagem, das relações do homem da Zona da Mata Norte com o mundo óbvio (à sua volta) e o mundo ausente (transcendental, onírico).

Gráfico 1²⁴¹ – Fronteiras Empírica e Transcendente



No gráfico 1, Vemos que, entre os objetos presentes na *fronteira empírica*; o que Rastier (2010, p 28) prefere chamar de *fetiches*; estão elementos que nos inserem na sociedade, que fazem reconhecermo-nos como membros de um grupo, em outras palavras, que nos ligam a nossos congêneres ou que nos remetem ao outro.

Por sua vez, os objetos que fazem parte da *fronteira transcendente* podem ser classificados como *ídolos*. Inserem-se, nesse nível de intermediação entre o mundo óbvio e o ausente, rituais religiosos, obras de arte, códigos jurídicos etc. Rastier (2009) acredita que:

a conquista do distal se afirma completamente pelo estatuto mediador dos signos. Por exemplo, a hipótese xamanista, retomada hoje por pré-historiadores como Jean Clottes, considera que as paredes das grutas são separações em relação ao além, e as mãos desenhadas a tinta, vestígios de “passagem”. Mas, sobretudo, a arte parietal, diferentemente da arte

²⁴¹ Gráfico adaptado a partir de Rastier (2010, p. 24)

mobiliária e da vestimenta, é testemunha de uma autonomização dos signos em relação ao *hic et nunc*. As grutas decoradas não são comumente locais de habitação, mas na verdade são santuários. A obra pintada se destaca no espaço como no tempo. Por oposição aos fetiches que, como as vestimentas, permanecem associados àqueles que os criam e que os vestem, ela se afirma como um ídolo (p. 116).

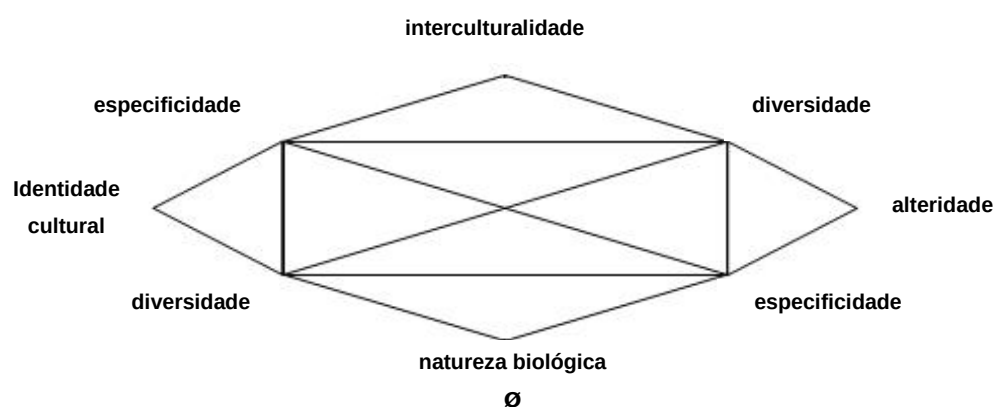
No universo cultural do homem da Zona da Mata, no qual se insere o Maracatu Rural, os elementos do cristianismo católico trazidos pelos portugueses, das religiões de matriz africana, bem como dos rituais pagãos indígenas, a exemplo da Jurema, constituem um rico amálgama que possibilita a transcendência a um plano distal.

Vemos que, esse diálogo intercultural entre eu e outro, entre o passado e o futuro, entre o aqui e o ali, entre a minha cultura e a do outro é o que preconiza Rastier (2010, p. 15):

Uma cultura não pode ser compreendida apenas do ponto de vista cosmopolita ou intercultural. Para cada uma, é o conjunto das outras culturas contemporâneas e passadas que desempenha o papel do *corpus*. Com efeito, uma cultura não é uma totalidade, porque se forma e desaparece nas trocas e nos conflitos com os outros.

Posicionamento idêntico a esse adotado por Rastier (2010), observamos em Pais (2009), para ele, para caracterizarmos uma cultura devemos contrapô-la a outra(s) cultura(s) contemporânea ou não. Nesse esforço comparativo, estabelece-se uma *tensão dialética* a *especificidade* e a *diversidade culturais*. Sendo assim, temos:

Gráfico 2²⁴² – Tensão Dialética: Especificidade X Diversidade



Referências

²⁴² Figura utilizado por Pais (2009, p. 21)

AMORIM, Maria Alice. O samba de maracatu. In: AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. *Carnaval: cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. Coleção Malungo; v. 5. p. 65-123.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora universitária de Brasília, 1999, 4ª ed.

BENJAMIN, Roberto. *Folgedos e danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cultura Popular* In: *Literatura Oral*. Belo Horizonte : Itatiaia : São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. *Made in Africa (pesquisas e notas)*, 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

GREIMAS, A. J. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar e outros. Revisão técnica de Milton José Pinto. Petrópolis, vozes, 1975

MEDEIROS, Roseana Borges. Maracatu Rural: Luta de classes ou espetáculo? Fundação de Cultura Cidade do Recife. (Coleção Capibaribe 2). Recife 2005.

NASCIMENTO, M.C.M, João, Manoel e Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folgedos de Pernambuco. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

PAIS, Cidmar Teodoro. Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcódificações transculturais in ACTA SEMIOTICA ET LINGVISTICA. Vol. 14, nº1 p.17 a 30. (2009, ano 33). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB (à venda na pós-graduação)

RASTIER, François. *Ação e Sentido por uma semiótica das culturas*. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2010

_____. *Tem a linguagem uma origem?*. São Paulo: Revista brasileira de Psicanálise, 2009.

REAL, Katarina. *O folclore do carnaval do Recife*. 2 ed. Recife: Fundaj, Massangana, 1990.

AS MÚLTIPLAS FACES DISCURSIVAS DO FOLHETO A DONZELA TEODORA

Nélson Barbosa de Araújo
Tribunal de Justiça da Paraíba

Análise discursiva comparativa das versões portuguesa e brasileira da Donzela Teodora

Elegemos para análise este romance tradicional, por ser eleito um dos cinco livros do povo, e também por fazer parte das mais bonitas histórias que ouvia recitado, lido e cantado, durante a minha infância, no sertão paraibano. Além do mais, outros valores de ordem discursiva, histórica, cultural, envolvendo o saber empírico e tantas outras relevâncias para a memória popular, conforme registra o folclorista Cascudo (1979, 38), que apresenta um estudo aprofundado sobre todos estes cinco livros²⁴³.

De acordo com este pesquisador, que esteve pessoalmente pesquisando em Portugal, a sua primeira impressão possível da História da Donzela Teodora data de 1712, assim como, é provável ser a mais antiga das traduções portuguesas. No entanto, Portugal já recebeu essa obra da Espanha, cujas impressões feitas por outros pesquisadores espanhóis²⁴⁴ da Donzela Teodora. Assim como no Brasil, Consta um número vasto de publicações espanholas, inclusive, uma que é a mais antiga, impressa na cidade espanhola de Toledo, no ano de 1498 por Pedro Hagembach.

Conforme Cascudo (1979, p. 48) que classificou a história da Donzela Teodora, um dos cinco livros do povo – a origem dessa história deve ser considerada da seguinte forma:

De um original árabe perdido foi feita a primitiva versão castelhana, a dos códices do Escorial, já adaptada à moral cristã e afastando-se da massa informativa muçulmana, divisão e origem do Koran, rito de fórmulas da fé, oração, protocolo das refeições, a ponte Sirat, os homens e animais ligados à história de Maomé, as adivinhas do ovo, da agulha, do fogo, etc, etc. A leitura da DOCTA SIMPATIA evidenciará a distância.

²⁴³ História da Donzela Teodora, História do Grande Roberto, Duque da Normandia, História da Princesa Magalona, História da Imperatriz Porcina, História de João de Calais e História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França.

²⁴⁴ Segundo CASCUDO (1979, P. 37), a divulgadora essencial da DONZELA TEODORA foi feita por: Ticknor, Gayngos, Salvá, Menéndez yPelayo, e mais duas edições catalogadas por Fernando Colón, sendo uma datada de 1424 e outra, adquirida em 1420 em Medina del Campo e outra, provavelmente de 1520.

Realmente a Docta Simpatia é anterior à Donzela Teodora, e, conforme esse estudo comparativo realizado por Cascudo (1979), apoiado nessa mesma afirmativa dita anteriormente por Teófilo Braga (1986, p.265), comprova-se a identidade entre um e outro, salvo as diferenças de ambiente e de concepção religiosa. Enquanto a primeira recorre a Maomé e ao alcorão como fontes de sabedoria para as respostas, a segunda blinda-se com a religião católica apostólica romana com os seus representantes divinos e humanos para vencer aos sábios de El-rei.

Tomamos para análise uma Versão Portuguesa, o exemplar de Lisboa, traduzido do castelhano para o português, em 1712, na Oficina dos Herdeiros de Antônio PedrozoGalraão, constando no total de uma introdução e oito capítulos, transcrita integralmente para *Os Cinco Livros do Povo*²⁴⁵, ocupando 23 páginas, contada por um narrador ou narradora anônimo(a) que detalha a história de forma calma, como se estivesse rezando uma oração, inclusive, dispensando a abertura típica das histórias comuns, geralmente iniciadas com “Era uma vez ...”. Durante a narrativa, é concedida a voz aos atores, no entanto, no final desta o ator-narrador conclui com uma pequena oração que é típica das rezas: “*Seja por tudo louvado Nosso Senhor Jesus Cristo, para todo o sempre. Amém*” (p.143).

Já a Versão Brasileira da História da Donzela está escrita ao estilo do Folheto de Cordel Nordeste, que foi publicado em 1910, transcrito para a antologia *Leandro Gomes de Barros - No Reino da Poesia Sertaneja*²⁴⁶ narrada em 142 Estrofes regulares em sextilhas heptassilábicas. Em todas as estrofes as rimas seguem o modelo tradicional ocorrendo no final do 2º, 4º e 6º versos de cada estrofe.

Na versão Portuguesa a narrativa inicia com a voz do enunciador narrador, contando de um negociante anônimo, natural da Hungria, que encontra numa casa comercial de um mouro uma escrava cristã à venda. Por achá-la interessante, compra e a leva para casa, daí em diante investe bastante nos estudos da escrava, que se faz sábia pela capacidade de inteligência e conhecimento em todas as artes e ciências.

De acordo com Cascudo (1979. P.45), esse negociante mercador anônimo que compra a Donzela é um cristão da Hungria, um reino que já era constante nos romances e novelas populares da Península Ibérica, chegando a ser o reino mais conhecido nos fabulários e cancioneiros da Europa do século XVI. O ambiente onde ocorre a história é Túnis, muito divulgada na tradição oral do sul da Europa e do mediterrâneo, enquanto

²⁴⁵ CASCUDO, 1979, ocupando as páginas entre p.120 - 143.

²⁴⁶ NEDEIROS, Irani (Org.). Idéia, João Pessoa, 2002, p 281 - 293.

centro de interesse comercial, industrial e cultural, principalmente durante o domínio dos Hafsidas.

O rei comprador da Donzela²⁴⁷ é o sultão da Babilônia. Abomelique Almançor, Harum Al Raxid em Bagdá ou Miramolin Almançor em Túnis, títulos estes que são peculiares a soberanos orientais, nas histórias populares da idade média, em Bagdá. Esse sultão tinha evidente lugar na sociedade sobre a qual exercia poderes e tornara-se figura literária e popular nos romances e novelas francesas e italianas dos séculos XV e XVI.

Nesse ambiente, onde concentra o conhecimento científico, cultural, artístico, musical, linguístico, religioso, que produziu mulheres com potencial de catalogar e produzir obras livrescas, poderia também ter dado abrigo à Donzela Teodora, com os caprichos e a sabedoria completa com que desafiou os sábios do rei Miramolin Almançor, provocando a sua mudança residencial para morar entre as feras, em consequência da derrota para a musa casta da Espanha.

Nessa passagem da história, a figura de Almançor era considerada contraditória, uma vez que, de um lado era violento, fervoroso, destruidor impiedoso. Relatam os historiadores²⁴⁸ que suas investidas caracterizavam-se pela perseguição constante e pela política sistemática de pilhagem e de destruição executada por suas tropas, no espaço de tempo entre 980 e 1002, quando esse rei foi morto. De outro lado, Almançor aportou-se de uma administração especializada, de modo que, mediante estreita vigilância, confiada a cristãos e escravos. Todavia, mesmo com propósito de demonstrar poder e civilidade, Almançor reuniu em seu palácio poetas, músicos, letrados, médicos e astrônomos que, no século X, contribuíram para o engrandecimento da cidade de Córdoba. Ambiente digno de receber uma sábia como a Donzela Teodora que tão bem se identificava com essas ciências. Vale dizer que o fato de ser uma Donzela cristã vendida por um mouro traz à tona um discurso chocante na história dessas duas civilizações, que se juntam, mas não se misturam. Ato contínuo, a história fornece elementos que contribuem para sedimentar a narrativa e suas evidências com a literatura.

Voltando à narrativa, quanto ao tipo de heroína, entende Cascudo²⁴⁹ que a Donzela Teodora inaugura na Europa o perfil da moça sábia que tem voz nas tradições

²⁴⁷ Conforme o códices de Escorial.

²⁴⁸ Rucquoi, 1995.

²⁴⁹ (CASCUDO, p. 52)

cristãos mais populares do Oriente Médio, irradiando-se do Egito. A base essencial da Donzela Teodora estaria associada à lenda da discussão entre a moça e os doutores que perfaz o tema central da lenda de Santa Catarina de Alexandria²⁵⁰, que se tornou mártir no início do século IV da nossa era cristã. Nessa discussão,

Resistiu a Maximiano Daia que reuniu cinquenta gramáticos, dialéticos e reitores em Alexandria. Catarina venceu-os a todos, convertendo-os ao cristianismo. Converteu Faustina, mulher do Imperador e a Porfírio, chefe dos guardas e a duzentos legionários. Foi degolada e seu corpo arrebatado para o Monte Sinai onde fez repetidos milagres²⁵¹

Vale dizer que, conforme esse estudioso²⁵² já havia a tradição popular da Imperatriz Teodora do reinado Bizantino, entre 527 e 548, que tinha poderes nas decisões políticas de alto porte e demais atividades enérgicas, estendendo o seu nome por todo o Oriente, embora o vocábulo Teodora seja passivo de interpretação grega, significando “Dávida de Deus”. Existem essas raízes possíveis que consubstanciam a Donzela, na história, mas ela está revestida dos valores cristãos, em postura de uma Santa justiceira que trama essa farsa toda para refletir fatos ligados à história a fim de compensar valores subtraídos da sua gente, pelo próprio El-rei, que era muçulmano.

Em todas as versões já conhecidas a história começa com a Donzela Teodora posta à venda numa praça, por um mouro, que aqui, para efeito de análise, consideramos como espaço 1 do ator Donzela Teodora. Já na versão brasileira de Leandro Gomes de Barros, editada em 1910, além de ser adotado esse mesmo começo, o mouro ainda é agraciado com o verso: *alma pura e constante*. Em ambas as versões a Donzela tem nacionalidade espanhola e beleza casta, de modo a chamar a atenção e fascinar as pessoas que a olham. Mesmo na humilde condição de escrava, apresenta figuras extraordinariamente fidalgas, num padrão de formosura superior, de modo a despertar no comprador uma vontade de educá-la ao máximo que pudesse. Como esse mercador anônimo era o mais rico da Hungria (Espaço 2), mandou-a para a escola (Espaço 3) a fim de que a Donzela aprendesse a ler e escrever, e também, todas as artes possíveis. Então esta aprendeu tanto, principalmente em filosofia, música e em demais artes, que excedeu a todos os homens e mulheres da época. Aqui se observa que, na versão brasileira, o enunciador-narrador opta por dar ênfase à narrativa, fazendo uso de

²⁵⁰ Comenta Cascudo (p.53) que o nome de Catarina concebido a Dorotéia, partir do batismo cristão (Cathara= pura, casta) justifica a tríplice coroa do martírio, da virgindade e da sabedoria, conforme explicava São Gerônimo.

²⁵¹ (Idem)

²⁵² (CASCUDO, p. 53)

adjetivos e até deslocando trechos que se referem, por exemplo, às qualidades da Donzela nos estudos, chegando ao exagero:

Mandou ensinar primeiro
Música e filosofia
Ela sem mestre aprendeu
Metafísica e astrologia
Descrever com distinção
História e anatomia.

(...)

Admirou todo o mundo
O saber dessa donzela
Tudo que era ciência
Podia se encontrar nela
O professor que a ensinou
Depois aprendeu com ela.

Tal ênfase deve-se provavelmente pela forma rimada e metrificada como os poetas cordelistas brasileiros tecem as suas obras, que implicam em buscar as respectivas palavras rimáticas com extensão silábica exata.

Para a versão portuguesa, o que promove motivo é o fato de uma catástrofe marítima ter arruinado bruscamente a vida do mercador, dono da Donzela. Nessa feita, o homem mais rico da Hungria acha-se mergulhado em descabida pobreza. Dessa forma, o conflito estabelecido no interior dessa personagem é ponto crucial para uma inquietação exaustiva de *remédio* para tal pobreza, de modo que o enunciador, sutilmente revela suas pretensões religiosas e persuasivas:

E como as coisas neste mundo sejam mudáveis e inconstantes, foi vontade de Deus dar ao mercador um contratempo que, carregando umas embarcações de fazendas de grande valor, e com uma boa fortuna, estas se perderam, de maneira que não sabia dar remédio à pobreza em que se achava;

Vale observar que esta reflexão identifica um enunciador religioso que afirma ser o mundo vulnerável (inconstante e mudável), diante dos poderes da vontade de Deus, o que provoca uma sensação de temor religioso no enunciatário. Em seguida, este enunciador prima pela veracidade e faculta diretamente a condução do discurso ao infortunado mercador para que este se retrate e tome medidas seguras para o problema. Já na versão poética brasileira (13ª estrofe), o enunciador prefere intensificar esse efeito discursivo, abalizando o leitor no eixo dos opostos, fazendo realçar os extremos:

Atrás do bem vem o mal
Atrás da honra a torpeza
Quando ele saiu de casa
Levando grande riqueza
Voltou trazendo somente
Uma extrema pobreza

Essa polarização aqui identificada é fruto da pregação religiosa, onde se opõem céu e inferno, vida e morte, salvação e perdição. É para banir o mal entre as pessoas que foi criado o Tribunal da Santa Inquisição. Na colonização brasileira, até a língua tupi, nativa dos Índios, não podia ser falada porque os catequistas consideravam como uma manifestação do diabo. Conforme Silva²⁵³.

Em seguida, tanto na versão portuguesa, quanto na brasileira, a narrativa avança de forma similar. O mercador vale-se das suas habilidades profissionais e, ao invés de invocar sua fé em Deus, opta pelo resultado do investimento humano que fizera e tenta favorecer-se do saber da Donzela como solução para o seu maior problema. Para tanto, adicionou uma justificativa clamorosa, de modo a sensibilizar a Donzela e arrancar um magnífico conselho, dentre tantos que constituíam aquela fonte máxima de sabedoria. Ao que a Donzela, imediatamente, lheoferece dois conselhos: ter fé em Deus e seguir fielmente o que ela vai mandar. Vale dizer que esta tem lugar privilegiado nesse discurso, uma vez que alimenta o tema da religiosidade, figurativizado em: cristã, donzela, alma pura, Virgem Santa, devota etc. E pelo próprio comportamento de fé e justiça, nota-se protegida pelas forças divinas. Sua direção aponta sempre para o que diz ser devota de Deus, através da única religião santa e verdadeira, que seria o catolicismo ibérico. Interessante ver que essa narrativa traduz-se numa linguagem aparentemente coloquial, popular, que permite ser entendida com mais facilidade. Porém, essa mesma voz popular, linguisticamente permite uma estrutura sintaticamente erudita, pondo em uso construções pronominais típicas do discurso bíblico (próclise, mesóclise, ênclise), produzindo efeitos de respeito e temor.

Em outro momento, encontramos um terceiro espaço: a casa do mercador, onde a Donzela vive. E é nesse espaço que esta transmite as instruções para o mercador, tornando-se assim enunciador-ator: (...); *e assim, levantai-vos, e ide ver se achais algum amigo que trate em joias, ornatos e enfeites com que as mulheres se costumam compor*, (...). Na verdade, esses ornamentos são para ela própria se compor e poder chegar à

²⁵³ SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). Histórias de Portugal – Cultura Portuguesa na Terra de Santa Cruz, Editora Estampa, 1995, p. 69.

presença de El-rei, que é muçulmano. No entanto, a Donzela não se inclui no discurso ao omitir o pronome pessoal do caso retonós. Assim, a Donzela prefere ocupar, por si mesma, um lugar fora da sociedade das mulheres que integravam a sua sociedade na época. Nesse panorama, Braga²⁵⁴ fala da moda feminina, inclusive em época coincidente com a da Donzela, descrevendo lugares e classes, por vias de folhetos publicados, constando um impresso em 1751, que promove uma lista de utensílios, a saber:

(...), meias bordadas, espartilhos, fitas de cintura com ricas bordaduras, saias de veludo, contas de ouro, roupinhas bordadas de prata e ouro, charpas bordadas de ouro e prata, guarda-pés matisados de ouro e prata, leques de marfim, pelatinas de arminho, pulseiras, manguitos riquíssimos, sapatos bordados, caixinhas de sinais, frascueiras de água de flor, alcanfor, circílios, bordas de polvilhos, frascos de óleo de jasmim, papelinhos de pós da França, frascos de água de Córdova e de Hungria, caixinhas de macilha, sabonetes de cheiro, pomadas, etc.

Nesse caso, a Donzela, enquanto escrava não teria obrigação de conhecer tantas peças que a tornassem digna de entrar no passo de El-rei. Mesmo assim, foi ela prática e direta ao termo, resumindo tudo o que seria conveniente, reservando o seu lugar de sábia e esquivando-se de ser uma mulher comum como as daquela sociedade. Por outro lado, o ato de ficar fora daquela classe social (feminina) deixa margem para alguém pensar que ela fosse Nossa Senhora.

Na versão do Brasil, o enunciador-narrador utiliza um método mais prático, referindo-se especificamente à Donzela:

O que ele oferecer-lhe
De muito bom grado aceite
E veja se ele lhe vende
Vestidos que me endireite
Compre dele todas as joias
Que a uma donzela enfeite.

Pelos dois primeiros versos dessa estrofe, subentende-se que a Donzela antevia o bom resultado do plano, já que esta não mediu os riscos em contrair uma dívida grande para o seu Senhor. Pois, se ocorresse um resultado contrário, isso arruinaria ainda mais a situação econômica deste. Mas, ela foi confiante, categórica e decidida no plano, ordenando ao mercador que trouxesse tudo o que lhe fosse oferecido. E ainda, a

²⁵⁴ BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. OPOVO PORTUGUÊS NOS SEUS COSTUMES, LENDAS E TRADIÇÕES, Volume I, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985, p. 288.

propósito que não se esquecesse de transmitir aquela proposta com zelo e persuasão, de modo a sensibilizar a compaixão do vendedor. Felizmente, o mouro de bom coração possuía os objetos de valor, que eram meio para determinado fim. Dessa forma, as palavras da Donzela na voz do mercador conseguiram provocar lágrimas que minaram a resistência de Maomé. Assim, este passou a oferecer tudo quanto quisesse de tudo que ele tivesse.

A versão portuguesa também mostra que tudo se torna fácil nessa missão, ante a sabedoria da Donzela em planejar o feito, considerando também pequenos detalhes como, a roupa parecia ter sido feita para ela, de modo a ficar tão perfeita em formosura, conforme El-rei gostava de apreciar essa virtude. Tanta elegância ampliou a credibilidade ao acesso ao rei, que abriu as portas para recebê-los. Vejamos que esse ambiente menciona a riqueza, que se consagra num tema, permeado de figuras como: roupa elegante, El-rei, rico, mercador, fortuna, ouro, vestidos, enfeites, joias, pedrarias, sedas, lãs, cabedal, dobras de ouro etc.

El-rei dirige-se ao mercador para saber o motivo de sua visita àquele passo, lugar aqui denominado Espaço 4. Ao ser informado sobre os investimentos que culminaram com supervalores da Donzela, olhou-a e ficou impressionado, por bastante tempo. Em seguida, pediu-lhe que mostrasse a face e quando viu seus olhos ficou pasmo diante dela. Sua beleza e formosura pareciam-lhe nunca ter visto em toda sua vida, em ninguém.

Já a versão brasileira ratifica essa ação e ainda destaca a habilidade do mercador em negociar com El-rei, quanto ao preço da Donzela:

Disse o mercador: El Rei
Não é cara esta donzela,
O dobro desta quantia
Gastei para ensinar a ela,
Excede a todos os sábios
A sabedoria dela.

Essa precisão astuta de argumentos faz lembrar algumas peculiaridades da região nordestina do Brasil, onde viveu o autor desses versos²⁵⁵. Isso tem reflexo na frequente presença de ciganos trocadores, nas feiras livres, atuando no comércio de

²⁵⁵ Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918), natural da cidade de Pomba, - PB. -Brasil, escreveu mais de mil folhetos, com mais de dez mil publicações.

animais domésticos (cavalos, éguas, burros), armas de fogo etc. Esses ciganos eram muito conhecidos pela argumentação persuasiva, persistente e labiosa para convencer *oganjão*, alcunha com que tratava cada pessoa em comum. A origem desses ciganos remonta a cristãos-novos e outros muçulmanos que por várias circunstâncias procuraram abrigo na caatinga sertaneja, entre Pernambuco e Paraíba, ocultando-se de serem vistos em grandes centros. Foram habitar ali, temendo as consequências pela expulsão dos holandeses, dos capitães do mato e da Santa Inquisição²⁵⁶.

Vale dizer que, para apreendermos melhor os valores investidos em cada versão, organizamos um gráfico estatístico que se constata que, das 57 perguntas feitas na versão portuguesa, pelo terceiro sábio, 44 envolvem assuntos direta ou indiretamente ligados à religião católica, equivalendo a 80%; restando 20% para os demais assuntos como história, mitologia, astrologia, filosofia, sabedoria popular etc.

Já na versão brasileira, o número de perguntas feitas pelo terceiro sábio reduz-se para 27 perguntas, sendo 14 sobre sabedoria popular, 06 sobre religião, 05 sobre filosofia e 02 sobre história, embora as perguntas também envolvam as outras disciplinas. Dessa forma, na versão brasileira do nordeste, o tema da sabedoria popular superou a religião, havendo uma inversão com relação à versão portuguesa.

Quanto ao Mercador, tanto na versão portuguesa, como na brasileira, o mesmo solicita da Donzela apenas um parecer, ao que obedece às instruções dadas por ela na estratégia para encontrar remédio para a tamanha pobreza em que se encontra.

Quanto a El-rei, na versão portuguesa, há indícios de uma conversão deste ao catolicismo, considerando que das 06 perguntas feitas à Donzela, com exceção da primeira, todas são tocantes ao Catecismo da Doutrina Cristã.

No final das contas, o Rei saiu vencido ao aceitar como superados os valores substanciais do Islamismo, diante da supremacia católica. Isso retoma os preceitos da idade média, a exemplo da história de São Cipriano e outros, na esfera religiosa. Nesse caso, Almançor foi vencido e convencido por uma mulher, o que seria uma desmoralização, considerando os preceitos maometanos, bem como, a formação e a cultura do mesmo.

Foi assim que El-rei pagou o preço pela Donzela, mas não a teve para o seu mau aproveitamento como queria de início. Esses resultados inesperados deixaram-no sem moral, o que foi ideologicamente justo, tanto por ter devolvido parte dos tesouros

²⁵⁶ Ver: PE. ANTÓNIO VIEIRA - A MISSÃO DE IBIAPABA. Org. António de Araújo, Almedina, Coimbra, 2006.

saqueados à península, como por se apresentar nessa história com cara de quem comprou, mas não levou, como se diz nas expressões populares do nordeste brasileiro.

Além disso, no contexto da catequização em que se dão as respostas da Donzela, ainda se presume a dilatação desse exercício, do que não ficou incluído no texto, mas que foi anunciado na voz do próprio enunciador: *Seja por tudo louvado Nosso Senhor Jesus Cristo, para todo o sempre. Amém*. Essa fala do enunciador-narrador caracteriza aqui uma expressão conclusiva que se utiliza tipicamente no final das orações e rezas católicas, ritmada e impostada num tom melódico que se encerra com a afirmativa convicta do coro: “Amém”. Não é por acaso essa maneira de finalização dessa história, esta vislumbra, tanto em Portugal, como no Brasil, relacionada entre outras narrativas de estrutura similar e que também compõem essa coleção de novelas tradicionais citadas anteriormente. Ao mesmo tempo, sua reprodução consta em tiragens diversas impressas e distribuídas principalmente no Brasil para efeitos de catequização, dentre farto material de cunho religioso, incluindo orações e rezas que integram o culto à Virgem Maria. Isso teve início desde 1549, quando os colonizadores jesuítas desembarcaram na Bahia, em longa missão religiosa, liderada por Tomé de Sousa, José de Anchieta, Manuel da Nóbrega e outros. Observa um investigador²⁵⁷, num comentário referente à produção o Padre José de Anchieta, que, (...) *a Arte de Gramática da Língua Mais Usada na Costa do Brasil publicada no século XVI (1595), e noutro, as criações literárias de objetivo pedagógico: poesias, canções, hinos, monólogos, diálogos e sobretudo autos, escritos em português, espanhol e tupi-guarani* (CASTELLO, 1960, p. 43). Já no que se refere ao pleito espiritual, esse autor²⁵⁸ menciona que, com relação à obra catequizadora de Anchieta, *contam-se aqui os sermões e sobretudo, as poesias de sentimento ou inspiração religiosa escritas em latim, destacando-se, no caso, o poema De Beata Virgine Dei Matre Maria*. Nos demais aspectos da obra desse missionário, configurava-se o uso de obras literárias com objetivo pedagógico em relação à catequese, traduzidas, sobretudo pelo teatro em verso e a poesia épica laudatória.

Já na versão brasileira ocorre uma diminuição nas perguntas e El-rei não precisa fazer perguntas à Donzela para se tornar vencido. O debate tange para o banal e ganha feições humorísticas de comédia, a partir de um vocabulário regional demasiadamente

²⁵⁷ CASTELLO, José Aderaldo In: *Manifestações Literárias da Era Colonial, A Literatura Brasileira*. Editora Cultrix, I Volume São Paulo, 1967, p. 43.

²⁵⁸ Idem.

ousado. O sábio não quis tirar a ceroula²⁵⁹, ficou com uma cara envergonhada e foi preciso a intervenção de El-rei para sanar o problema:

Não quis tirar a ceroula
O rei mandou que ele desse
Ou pagaria à Donzela
O tanto que ela quisesse
Tanto que a indenizasse
Embora que não pudesse.

E o caso se resolveu assim, porque com palavra de rei não se brinca. Dada a sentença do valor do pagamento pela compra da moral do sábio, colhia enfim o que havia plantado com suma sabedoria:

Cinco mil dobras de ouro
A donzela recebeu
O sábio também ali
Nem mais satisfação deu,
Aquilo foi um exemplo
Que a donzela lhe venceu.

Já El-rei Almançormanifesta sua constante arrogância e vulgar subestimação pela inteligência e capacidade das mulheres. Mas vendo aquela com tanta sabedoria e formosura, já julgando ser o seu dono, descuidou-se e falou mais do que deveria:

O rei ali disse a ela
Donzela podes pedir
Dou-te palavra de honra
Fazer-te o que exigir
De tudo que pertencer-me
Poderás tu te servir.

A Donzela que havia provocado tudo isso, para sair igualzinho dessa maneira, no flagrante do instante decidiu:

²⁵⁹ Última peça das vestimentas que um homem tira para se despir por completo. Era assim que se chamava a cueca, antigamente, no Brasil,

Ela beijando-lhe as mãos
Disse-lhe peço que dê-me
A quantia de dinheiro
Que meu senhor quer vender-me,
Deixando eu voltar com ele
Para assim satisfazer-me.

Foi quando El-rei procurou terra nos pés, mas não encontrou como se diz numa situação dessas lá no interior nordestino. Tal qual a situação do sábio Abraão, já era tarde para El-rei se recompor ou corrigir o que havia feito errado:

O rei julgou que a donzela
Pedisse para ficar,
Tanto que se arrependeu
De tudo lhe franquear
Mais a palavra de rei
Não pode se revogar.

Após conversar muito com a Donzela e ficar ciente de tudo o que ela falou, não restou ao rei outra escolha senão de mandar buscar o dinheiro e pagar uma fortuna à mesma. E ainda como garantia ordenou que uma guarda de honra acompanhasse a Donzela e o Mercador até a residência destes. Foi assim que a Donzela Teodora venceu ao rei mais temeroso e poderoso, bem como aos seus sábios, pondo por terra o reinado mouro e erguendo sobre seus escombros a supremacia ibérica cristã. Ninguém imaginava que viesse essa vitória através de uma mulher tão sábia, pura, justa e casta! Esta é a Donzela Teodora, intercessora em favor da pobreza, espelho de Nossa Senhora, Advogada dos pobres!

Feito este exame longa História da Donzela Teodora, com uma versão portuguesa e outra brasileira, chegamos às conclusões que a narrativa da Donzela Teodora, aqui em análise, envolvendo um conjunto de conhecimentos tradicionais recolhidos do da sabedoria popular, exibindo belezas de espetáculos que se exibem de forma inteligente, em diversas camadas, mas arquitetada no sentido de persuadir, educar, funcionar com outras facetas propositais.

Finalmente, é válido aqui refletirmos sobre essa obra literária, dentre as demais - como Princesa de Pedra-Fina, Roberto do Diabo, a História de Carlos Magno e os Doze Pares de França, Princesa Magalona, História da imperatriz Porcina, a História de João de Calais e outras - nunca inferiores pela qualidade e durabilidade. Justo dizer que não é qualquer produção que, até onde conhecemos, firmou batismo no Livro das Mil e Uma Noites, Arábia, século IV da nossa era cristã; migrou para a Península Ibérica, com a invasão dos mouros, a partir de 711; depois de séculos de atuação, embarcou para o Brasil, com os jesuítas em 1549, ajudou a colonizar o Brasil, enraizou-se no nordeste brasileiro, devido à sua identificação com as diversidades culturais. Não quis voltar para a Europa com a família real. Preferiu as tipografias que Leandro Gomes de Barros serviu-se para promover o espetáculo dos Folhetos, através do qual a Donzela fez-se musa dos cordelistas e dos repentistas cantadores de viola nas cantorias nordestinas e continua a florescer e a se expandir.

Bibliografia

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica**. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Lingüística. USP, São Paulo: 1999.

BRAGA, Teófilo. **O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições**. Vol. I. Publicações Dom Quixote: gráfica Barbosa & Santos, Ltda: Lisboa, 1985.

_____. **O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições**. Vol. II. Publicações Dom Quixote: gráfica Barbosa & Santos, Ltda: Lisboa, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco Livros do Povo**. 2 ed. Editora Universitária-UEPB: João Pessoa/PB, 1979.

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações Literárias da Era Colonial (1500-1808/1836)**. Vol. I, 3 ed., Editora Cultrix: São Paulo, 1960.

_____. **A Literatura Brasileira**. Vol. I - Manifestações Literárias da Era Colonial (1500-1808/1836). 3 ed. Editora Cultrix: São Paulo, 1967.

CATECISMO DA DOCTRINA CRISTÃ. Livraria Fundação Portucalense, 2012.

CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA. **Catecismo da Igreja Católica (COMPÊNDIO)**. Gráfica de Coimbra 2: Coimbra/PT, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens**. Essais sémiotique. Seuil, Paris : 1970.

MEDEIROS, Irani. **No Reino da Poesia Sertaneja**. Idéia: João Pessoa/PB, 2002.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Sociosemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento**. In: Anais do V encontro nacional da ANAPOLL. Porto Alegre: 1991.

_____. **Texto, discurso e universo de discurso.** Revista Brasileira de Lingüística. Plêiade, v.8, n.1, ano 8, São Paulo: 1995.

SARAIVA, Arnaldo. **Folhetos de Cordel e outros da minha coleção.** Catálogo com colaboração de Isabel Ventura, Ângela Carvalho, Luciana Cabral Pereira e Mariana Gomes. Execução Gráfica: T. Nunes, Ltda: Porto/Maia, 2006.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Sociossemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento.** In: Anais do V encontro nacional da ANAPOLL. Porto Alegre: 1991.

_____. **Texto, discurso e universo de discurso.** Revista Brasileira de Lingüística. Plêiade, v.8, n.1, ano 8, São Paulo: 1995.

A MEDIDA POÉTICA DE *UM COPO DE CÓLERA*, DE RADUAN NASSAR
THE MEASURE OF THE POETICS IN “*UM COPO*” DE *CÓLERA*, BY
RADUAN NASSAR

Elijames Moraes dos Santos
Universidade Estadual do Piauí
e-mail: elijamescpapel@hotmail.com;

Eloima Carvalho Pires
Universidade Estadual do Piauí
e-mail: eloilmapires@gmail.com.

1. Primeiras Palavras

Dividida em sete capítulos de parágrafos e período únicos, a novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, delineia uma poética de lirismo contido no que se refere aos aspectos discursivos da narrativa em sua organização hierárquica. Assim, temos um espaço reduzido para ambientação da trama, onde articulam-se mimeticamente as ações de dois personagens, cujas identidades caracterizam-se pela pronominalização, que não anula, mas reforça as vozes do universo diegético que enreda a narrativa envolvida pelo fluxo de consciência das personagens. Dessa maneira, o tempo não pode ser definido *a priori* como cronológico e sim, como entrelugar onde as lembranças presentificadas no interdiscurso das ações sintetizam os recursos expressivos e desse modo, propiciam o dinamismo peculiar do gênero em questão.

A partir desses elementos que constituem a literariedade da obra em análise, acentua-se uma linguagem poética entremeada de contrastes que ora traduzem o lirismo, ora questionam a realidade empírica que aproxima a narrativa dos acontecimentos cotidianos que complementam as experiências do leitor. Desse modo, a escrita de Nassar apresenta características bem peculiares que envolvem e fascinam até o olhar mais desavisado, tendo em vista as metáforas orgânicas que entremeiam todos os capítulos do *corpus* em análise, conforme a sequência: A Chegada, Na Cama, O Levantar, O Banho, O Café Da Manhã, O Esporro, A Chegada.

Essa circularidade, já apresentada na intitulação dos capítulos, delimita a estrutura organizacional no que confere a confluência nominal tanto do primeiro quanto do sétimo capítulo, que apesar de homônimos são divergentes quanto ao perfil do

narrador, visto que do início até o sexto capítulo a narrativa é realizada pelo narrador protagonista, que é o chacareiro – “ele” (NASSAR, 1987, p. 81) – e em primeira pessoa, já no sétimo ocorre uma inversão, quando a jornalista assume a narrativa – “ela” (NASSAR, 1987, p. 7) – contudo, conserva o foco narrativo em primeira pessoa.

Não obstante, a novela em estudo apesar de organizada em sete capítulos, que correspondem oitenta e cinco páginas, pode ser objetivamente dividida em duas partes. A primeira, que abrange os cinco primeiros capítulos descreve os acontecimentos automatizados pelo cotidiano aproximando-se da realidade empírica, acentuados pela convivência costumeira que chega a estabelecer uma distância consensual, no que diz respeito aos sujeitos discursivos, sobressaindo o silêncio nesse entremeio da narrativa. Composta de um texto breve, a primeira parte autoriza o leitor a participar dos eventos que coordenam as ações das personagens.

A segunda parte compreende os dois últimos capítulos, sexto e sétimo respectivamente, sendo que o sexto intitulado “O esporro” sobressai-se aos demais capítulos devido, não só a maior quantidade de páginas, mas por focalizar a tensão e desvelar a individualização das vozes, que compõem o eixo narrativo articulado a partir de incidentes metaforicamente representados pelo estrago accidental da cerca viva, provocado pelas saúvas. Já no sétimo e último capítulo, ocorre um retorno à situação inicial, preservando o foco narrativo na primeira pessoa, mas alterando o sujeito narrador cuja voz, agora, é assumida pela jornalista. Assim, este último capítulo “A Chegada”, homônimo do primeiro, encerra a novela, retomando o cotidiano circunscrito às ações desenvolvidas pelos protagonistas, previamente anunciadas no capítulo inicial.

Tendo em vista o desenrolar dos acontecimentos, pretende-se neste trabalho revisitar as teorias alusivas à temática selecionada para análise, conforme indicado no título “A medida” poética de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. Para o alcance desse intento formulou-se alguns objetivos, a saber: mostrar como se articulam os subsistemas que estruturam a linguagem poética da novela *Um copo de cólera*; discorrer sobre os pontos de confronto que mobilizam a narrativa no percurso de tradução do texto a partir da modelização primária e secundária, ambos vinculados ao aporte teórico de I. M. Lótman (1979) e a seguidora Irene Machado (2003) quando na abordagem sistêmica da tipologia da cultura e da linguagem poética. A estes se intercala uma unidade dialógica que possibilita ao leitor interagir com o texto e ainda ampliar seu horizonte de expectativas no processo de fruição estética, tal como pontuado nos estudos de Roland Barthes (2002).

2. A Poética Sob o Olhar Semiótico

2.1. Competência da Cultura

É em torno da linguagem que se concentram perspectivas teóricas de estudos distintos, dada a pluralidade e possibilidade de articulações. Entender procedimentos, recursos de estilo, modelizações, significações, entre outros são preocupações de estudiosos como os semioticistas, em especial os formadores da Escola de Tartu Moscou (ETM), que tratam a linguagem como um sistema construído a partir de modelizações de uma língua natural. Para estes semioticistas russos a modelização é um princípio fundamental da abordagem sistêmica, ao que Machado (2003, p. 146) acrescenta, “seu fim é alcançar um conhecimento sobre o mundo por meio de seus códigos”.

É a partir dessa abordagem sistêmica, instaurada com a semiótica da cultura, que se observará a estruturalidade da linguagem, seus códigos organizados como processos interativos, que resultam numa competência semiótica. É nesse meio de interação que se desenvolve a competência, “o domínio da produção de significação entendida como esfera da produção da própria semiose ou da linguagem.[...] Uma capacidade dialógica de criação da linguagem”. (MACHADO, 2003, p. 147).

Como a linguagem é um ambiente em pleno desenvolvimento, lugar de interação, transformação, enfim, os teóricos deste campo semiótico valem-se desta complexidade para expor sua visão sobre os sistemas sígnicos que se revestem em cultura, elementos representativos do mundo natural, cujos códigos culturais pertencem a um sistema natural e podem ser recodificados “quando ocorre passagem dos sistemas modelizantes primários (língua natural) aos secundários.” (LOTMAN, 1979, p. 33). Dessa maneira, a competência semiótica é entendida como uma atividade modelizante, isso posto, Irene Machado reitera que “foi essa competência semiótica criadora de linguagem que permitiu o desenvolvimento [...] da não-cultura para a cultura, fazendo com que a cultura pudesse ser entendida como *texto*.” (MACHADO, 2003, p. 148). Assim, na perspectiva semiótica da ETM, a cultura é apreciada como texto, no “sentido de tipo de cultura”. (LOTMAN, 1979, p. 33).

O texto literário, por exemplo, é um sistema reverberado de signos, de imagens que permitem ao leitor refletir sobre sua estrutura construída a partir de elementos, muitas vezes, referenciados no mundo em que está inserido. Contudo, nesse estudo da

cultura como texto, procede-se uma semiose que engendra a criação estética, enquanto modelizante secundário em que a competência semiótica da linguagem promove de forma dialógica a construção da poética do texto, permitindo, inclusive, que o leitor possa acrescentar significações antes não tecidas pelo próprio autor da obra. Nesse ínterim, configuram-se as palavras de U. Eco ao tratar a obra de arte, como um sistema fechado em sua perfeição, mas passível de interpretações diferentes, constituindo-a uma obra aberta, sem que isso altere sua singularidade. Assim, a interpretação da obra converge para o campo da fruição, uma ação que viabiliza a renovação da narrativa enquanto objeto de análise. (ECO, 2013).

Nessa realização poética, segundo os princípios da semiótica da cultura, o leitor é parte integrante dessa execução, cabendo a ele o papel de agente fruidor da linguagem artística. Então, no fluxo das relações de uma competência da cultura, dirige-se o olhar para o texto literário, sobretudo para a hierarquia da novela *Um copo de cólera*, corpus desse artigo, para poder apurar os códigos, assim como os traços sígnicos destes, no processo de estruturação da poética nassariana, cuja narrativa é mobilizada pela silenciosidade dos traços de um período de repressão, articulando significações expressivas no construto da obra, possibilitando, nesse sentido, a interação do leitor com o texto. Desse modo, a fruição ocorre de maneira livre e consciente, instaurando uma rede de relações inesgotáveis, (ECO, 2013), neste sistema sígnico de cultura denominado texto literário.

Para um melhor entendimento do texto, enquanto sistema semiótico cuja competência de cultura, possibilita um diálogo em sua organização hierárquica, é necessário apontar, também, que essa dinâmica apresenta dois planos, os quais Lótman (1979, p. 132) diz estarem presentes “nas descrições concretas dos textos [...], no primeiro plano [...] os modelos estáticos, [...] os quais presumem a peculiaridade básica [...] da abordagem”. Logo, no segundo plano, tem-se o modelo dinâmico, construído a partir de “certa quantidade de modelos estáticos”.

Desse modo, esses modelos interrelacionam-se formando subsistemas no interior da estrutura textual, o que sublinha Lótman (1979, p. 133), “o reconhecimento da vida artística do texto subentende a existência dessas duas abordagens ao mesmo tempo. Cada uma delas por si não pode representar o funcionamento do texto, isto é, sua vida.” Esta interação coaduna com os aspectos de significação do texto que são, por sua vez, enriquecidos pelo leitor no que tange a fruição estética e seu horizonte de expectativa.

Nesta medida da criação estética, promove-se o enriquecimento dos códigos de cultura e ressaltam-se, na descrição da estrutura textual, os modelos estáticos que compreendem o que se pode chamar de tradição da forma, contribuindo assim para a dinâmica estilística e significativa, e ainda para que o leitor acione suas inferências durante o fazer artístico. Nesse contexto, a vida do texto está atrelada a um processo dialético, e nesses termos, envolve tanto a tradição descritiva, no que concerne a interpretação dos subsistemas, quanto ao nível energético, o qual pode ser determinado durante a descrição estrutural da obra como a “essência de sua função estética”. (LOTMAN, 1979, p. 137). Assim, é nesse viés do estudo de cultura que se adentra à poética da novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, por meio de uma ótica que integra os níveis de uma competência semiótica à percepção do leitor como partícipe do processo de significação que converge para o prazer estético.

2.2. A estética da interpretação

A compreensão da obra literária, em sua condição de objeto artístico, não se efetiva se desvinculada da experiência estética no ato interpretativo. Contudo, deve-se considerar os limites interpretativos quando no processo de análise, tendo em vista as possibilidades que a obra autoriza como permissiva no campo da intencionalidade, sem, no entanto, adentrar as relações de conveniência.

Partindo da crítica ao fenômeno da permissividade interpretativa, através do qual são delineados propósitos distintos ao ato de compreensão da obra literária, Eco (1993, p. 29), remonta às discussões a respeito da “intenção do texto”, tendo em vista o aspecto da incompletude da obra, ou seja, sua gênese estruturalmente aberta aos diferentes modos de leitura e aos diferentes processos de ressignificação do texto que dizem respeito, não somente, aos interesses do leitor ou do autor, mas, sobretudo a mediação da experiência estética que só pode vir a ser substancialmente definida pela da intencionalidade imanente ao texto.

Desse modo, a intencionalidade do texto não se configura como uma ação circunscrita ao processo de criação e/ou interpretação, mas como emancipação do ato interpretativo, cuja significação apresenta-se mutável, dada às funções linguísticas que estimulam a experiência estética e ampliam o campo de significância denotado pela escrita enquanto meio para o estabelecimento das relações dialéticas afloradas no texto literário, ante a multiplicidade de sentidos conotados no ato interpretativo.

Precipuamente, o ato interpretativo exige o conhecimento da estrutura da obra, dos efeitos provocadores do código linguístico em sua organização formal enquanto código institucionalizado, bem como dos modos de relação desse código com os elementos materiais que o constitui, transformando-o em um sistema de referências sugestionado e coordenado pela obra e traduzido nos diferentes níveis que viabilizam o reconhecimento da obra enquanto objeto dotado de qualidade estética, “que não dizem respeito às relações formais internas na obra, mas às relações da obra com seus fruidores e às relações da obra com o contexto histórico cultural de que se origina.” (ECO, 2011, p. 91).

Assim, a prática interpretativa não corresponde às manifestações dos aspectos linguísticos identificáveis pelos elementos materiais como “objeto, o sistema de referências a que a obra se reporta, o sistema de reações psicológicas que a obra suscita e coordena etc.”, (ECO, 2011, p.89), que permitem a inserção da obra em obra em contextos diversos do literário, mas a conversão do código institucionalizado em um signo individualizado pela consciência e transformado em interpretante segundo o objeto referente.

Nesses termos, o prazer estético situa-se para além das emoções evocadas pela proximidade com a linguagem, convergindo para o enriquecimento das experiências extraliterárias, que confluem à obra elementos diversos da vivência cotidiana. Trata-se, portanto, da estética interpretativa, cuja essência principia na estrutura da narrativa e é proveniente do estranhamento aos aspectos que integram a poética do texto literário e à convecionalizam em signo, segundo os critérios imputados ao ato interpretativo. “Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado.” (ECO. 1993, p.51).

Com efeito, o exercício da interpretação não deve fugir ao texto, e sobremaneira deve ser cuidadoso quanto ao estabelecimento dos propósitos interpretativos, o que concorre para a importância de se ouvir o texto, interagir com a intencionalidade gestada em sua estrutura, tendo em vista que as referências advindas do processo de significação, que apesar de infinitas, nem sempre comportam os propósitos intencionados pelo texto. Nesse sentido, o itinerário interpretativo deve assegurar o retorno ao texto, estimulando a desautomatização do olhar, quando na apreciação dos mecanismos linguísticos facultados como essenciais para a multiplicação das possibilidades de significação:

Isso faz com que o significado seja multiforme e não unívoco e que a primeira fase do processo de compreensão nos deixe, ao mesmo tempo, satisfeitos e insatisfeitos por sua própria variedade. Daí o voltarmos à mensagem, já enriquecidos desta vez por um esquema de significações complexas que inevitavelmente puseram em jogo nossa memória de experiências passadas; (ECO, 2013, p. 85).

A operação interpretativa, nesses termos, afirma-se como possibilidade de experiência estética que intermediada pelo recurso da verossimilhança estimula o imaginário quando na percepção das ambiguidades semânticas. “Nesse sentido, a ambiguidade não é uma característica acessória da mensagem: é a mola fundamental que leva o decodificador a assumir uma atitude diferente em relação à mensagem.” (ECO, 2011, p. 97). Ou seja, fazer do exercício interpretativo um procedimento auto-reflexivo, não definitivo, segundo o qual são estabelecidas as relações de sentido entre os elementos textuais provocadores da tensão comunicativa.

Em suma, o ato da interpretação deve ser estimulado com vistas à acentuação das características imanentes ao texto literário, mas, sobretudo das características que desafiam o leitor a mapear o desconhecido, projetando-o para o campo do imaginário possível, convencionalizado pelos desejos, inquietações e frustrações, provenientes de contextos indefinidos, mas determinantes para a obtenção do prazer estético, através do qual, torna-se possível ampliar, delimitar ou ignorar as possibilidades de interpretação da obra literária, identificando-a enquanto mecanismo de referencialização significante.

3. Os Efeitos Poéticos Sob o Viés da Cultura em *Um Copo de Cólera*

Quando se volta o olhar para um texto literário é possível identificar uma série de formas de efeitos predispostos nas estruturas, coordenadas por elementos que constituem o sistema de referenciação da obra. O que suscita no leitor a predisposição para adentrar a um caminho aparentemente já trilhado, considerando sua bagagem e capacidade de decodificar a linguagem. Tendo em vista os aspectos da obra, enquanto sistema reconhecível em um contexto histórico cultural, palmilha-se em direção à semiótica da cultura apropriando-se dos planos sistêmicos para analisar os efeitos poéticos da linguagem nassariana em *Um copo de cólera*.

Assim, o leitor se depara com as personagens que configuram o enredamento das ações e proporcionam uma visualização dos acontecimentos enunciados, em parte, pelo fluxo de consciência que é referendado, logo nos primeiros capítulos, pelo silêncio velado do chaqueiro. Tal qual se nota neste excerto:

[...] sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de

tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse,[...] e sem voltar pra cozinha a gente se encontrou de novo no corredor, e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto. (NASSAR, 1987, p.8-9)

Pode-se observar que, nessa primeira parte faz-se uma referência imediata a comportamentos factuais, revestidos pela indiferença entre as personagens que quase não dialogam, pressupondo uma ausência de compromisso devido às incertezas gestadas pelos valores que particularizam cada um dos personagens. Posto que em determinados momentos a voz do chaqueiro permite ao leitor arrematar os silêncios que perduram nas tentativas de diálogos ensaiados pela jornalista: “[...] quando ela me perguntou ‘que que você tem?’, mas eu, sentindo o cheiro poderoso do café que já vinha em grossas ondas do coador lá da cozinha, eu não disse nada, se quer lhe virei o rosto.[...]” (NASSAR, 1987, p.25). Nesse limiar, as lacunas providas pelo silêncio podem ser preenchidas durante o processo de ressignificação da obra, constituindo-se no diferencial do processo de referencialização que de acordo com U. Eco (2013) não reside na obra, mas no receptor, tendo em vista que o caráter denotativo situa-se no campo da sugestividade proferida pelo autor.

O silêncio projetado ao longo da narrativa instaura uma tensão, enquanto recurso estilístico proveniente da articulação dos elementos conflitantes em diferentes níveis da novela em estudo. Nessa dinâmica, caberá ao leitor a percepção dos fatos que são enredados pelo silêncio e que requerem uma autonomia crítica no processo de tradução do código, enquanto elemento de significação, que se renova a cada trecho da prosa de Nassar. Desse modo a recorrente silenciosidade manifesta-se, ainda, em passagens como esta: “[...] e ela onde estava eu sentia que me olhava e fumava como eu, só que punha nisso uma ponta de ansiedade, certamente me questionando [...] mas eu nem estava ligando pra isso, queria era o silêncio,[...]” (NASSAR, 1987, p.28).

Nessa modelização do texto estético contempla-se um lirismo peculiar da escrita nassariana, em que os subsistemas de cultura são devidamente organizados. Assim, os elementos presentes no plano estático que constituem o enredo do *corpus*, como personagens, ambientação, momento ou tempo da narrativa, convergem para o segundo plano, o dinâmico, no qual o nível energético possibilita o envolvimento do receptor do texto por meio da percepção, confirmando assim, a fruição do fazer literário. Sob o olhar da semiótica da cultura, pode-se dizer “que o texto possui determinados índices *energéticos*. [...] A descrição coloca diante de si a tarefa não apenas de captar as

camadas isoladas da construção, mas determinar a essência de sua função estética como um todo.” (LOTMAN, 1979, p. 137).

As interseções de silêncio configuram-se no discurso da narrativa em diferentes partes da novela, desvelando tensões reveladoras dos temas conflituosos, num espaço frutivo em que o leitor pode, portanto, atuar enquanto sujeito no processo de interpretação, desfrutando do prazer de colaborar com a tarefa de criação. Pois, segundo Barthes (2002, p.19-20) “[...] o intertício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados; [...]”. Assim, não se deve esperar que o texto apresente respostas para as questões imanentes à narrativa, mas problematize o processo de interpretação, enquanto atividade produtora de sentido, e que acentue a relação dialética entre texto e leitor.

Nesse contexto, a prosa lírica, da novela em análise, propõe diferentes níveis de acesso ao imaginário, para tanto se utiliza de metáforas e comparações como nos enunciados referentes a “ele”: “o jeito tímido de raiz tenra” e “dois lírios brancos” (NASSAR, 1987, p.11 e p.15), estabelecendo o contraste entre força e fragilidade. Já na comparação alusiva à “ela” aponta-se o termo “trepadeirainha” (NASSAR, 1987,p.17), que apesar de pertencer ao campo da semântica que remonta à flora, assim como raiz e lírios, é possível se estabelecer um eufemismo neste sistema sóico, resultando em um processo disjuntivo da linguagem, onde o lirismo sobressai-se à poética enquanto recurso de sentido no processo de renovação textual.

O embate estabelecido entre a fragilidade e a força é disposto em um subsistema dinâmico, em que a tensão aflorada na estrutura narrativa, por meio de uma referência à ditadura, temática velada pelos intertícios de silêncio projetados em toda a narrativa, insurge à superfície do texto, conforme se vê no trecho abaixo:

[...] (ela sabia representar o seu papel) [...] me dizendo com bastante equilíbrio “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira fascista” ela falou isso de um jeito mais ou menos grave.[...] abastecendo com lenha enxuta o incêndio incipiente que eu puxava (eu que vinha – metodicamente – misturando razão e emoção num insólito amálgama de alquimista), [...], de qualquer forma eu tinha sido atingido, ou então, ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía.[...] (NASSAR, 1987, p.36-37)

Revela-se, na trajetória da narrativa, pontos conflituosos que se estruturam num seguimento dialógico da cultura, que tornam a criação literária um ambiente enriquecido por dados pertencentes à memória cultural, permitindo ao receptor interagir, resgatar elementos preservados em seu acervo de experiências histórico-culturais. Assim, o

silêncio que intercorta a urdidura da narrativa pode ser compreendido analogamente como um viés repressor e regulador dos comportamentos. O trecho a seguir fornece alguns aspectos plausíveis sobre a temática abordada:

A verdade é que me enchia o saco essas disputas todas entre filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez das suas botas, extraindo deste cotejo uns fungos de virtude libertária, desta purga ela gostava, tanto quanto se purgava ao desancar a classe média, essa classe quase sempre renegada, hesitando talvez por isso entre lançar-se às alturas do gavião, ou palmilhar o chão com a simplicidade das sandálias.[...] (NASSAR, 1987, p.38-39)

Pinceladas as tensões, como assinala Lótman (1979, p.135) a “qualidade essencial da obra artística”, apresenta-se numa relação figurativa, a observância de alguns conflitos gerados entre o casal protagonizador da trama, como a consciência forjada e um comprometimento fingido com as causas sociais, considerando que a satisfação individual era preservada como um bem maior, haja vista que o dilema por eles vivido situava-se no espaço das realizações individuais. “Ele” querendo preservar-se por trás de uma cerca falsamente forte, mas que não resiste as sanhas da formigas e “ela” querendo projetar-se, ultrapassando os limites daquela cerca-viva, para o alcance da liberdade. Conciliando-se, então, com essa descrição aponta-se o fragmento da novela.

[...] eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c’o imbróglio, co’as cólicas, co’as contorções terríveis duma virulenta congestão, co’as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram, e elas eram ótimas carregadeiras as filhas-da-puta, [...] alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera. (NASSAR, 1987, p.41)

É nesse impulso colérico da narrativa que se encontra um lirismo prosaico que intercala os temas do cotidiano próprio de um envolvimento despretensivamente amoroso, porém representativo num contexto de incertezas fertilizadas pelo signo da repressão. Essa despretensão fingida intensifica a consistência da efemeridade que sustentava as experiências frustrantes da busca pela liberdade, o que contraditoriamente é representada na obra pelo signo da sujeição, “ele” preso ao espaço delimitado da chácara, “ela” presa ao espaço do corpo, “ambos não tinham o bastante, só o suficiente”. (NASSAR, 1987, 33). Nesta coluna vertebral das ações do discurso narrativo o chaqueiro nega alguns valores que sustentam uma mascarada ordem e opta a viver segundo seus próprios preceitos, como se reforça nesta parte em destaque:

[...] cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo à um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada.

[...] me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, [...] me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio.[...] (NASSAR, 1987, p.52)

Apesar de diversa, a fruição no texto literário concorre para dissipação das estruturas mentais organizadas a partir de um único ponto de vista e desse modo amplia o repertório de possibilidades interpretativas, seja através da desordem dos conhecimentos preexistentes, seja através da ordem de como esses conhecimentos são confrontados no texto, que na concepção de Barthes (2002, p.23-24), é “[...] aquele que põe em estado de perda, [...] desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. Pois é o leitor que ler os códigos estruturais e compreende os princípios construtivos de sua organização. (MACHADO, 2003).

Ante o exposto, pôde-se constatar que as temáticas abordadas, quando ressignificadas enquanto elemento estético, conduzem o leitor ao encontro da ambiguidade literária, que por meio dos recursos metalinguísticos ajusta-se como elemento que excede a experiência de leitura, alcançando assim, o recôndito das inquietudes humanas, refere-se necessariamente, aos aspectos da equivalência dos sentidos, construídos a partir das invariâncias do comportamento humano, mas que passam a ser renovados com base nos questionamentos surgidos com o exercício da prática de leitura.

4. Palavras finais

A leitura da novela nassariana é um passeio por uma linguagem que parte da coloquialidade às metáforas enriquecidas num plano sistêmico de cultura, traduzidos por meio de uma modelização, cuja competência semiótica possibilita uma interação nos processos de significação do modelo escolhido para este estudo. Este processo de fruição, que coaduna diferentes linguagens oportuniza ao leitor experimentar uma poética enriquecida de intencionalidades que norteiam a prática interpretativa e desse modo ampliar as possibilidades de transformação da obra literária em um universo de significados subjacentes ao contexto histórico e sócio-cultural. Em suma, a narrativa *Um copo de cólera* em sua existência artística, estabelece relações de complementariedade entre os modelos estáticos e dinâmicos que concorrem para desautomatizar o olhar interpretativo.

Referências

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva: 2011.
- _____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção Tópicos.
- _____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LOTMAN, Iúri M. **Sobre o problema da tipologia da cultura**. In: Schnaiderman, Bóris *et al.* Semiologia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. Coleção Debates.
- _____. **Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto**. In: Schnaiderman, Bóris *et al.* Semiologia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. Coleção Debates.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 4ª ed. Revisada pelo autor. São Paulo: Brasiliense s.a., 1987.

“A RAINHA DO PIFE” – UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE A CANÇÃO “ZABÉ” DE BETO BRITO

Líllian da Cruz Régis
Universidade Federal da Paraíba
lillianregis@yahoo.com

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Universidade Federal da Paraíba
alvaro.batista@yahoo.com.br

A rainha do pife

Zabé da Loca tornou-se figura conhecida dos paraibanos depois que a mídia, especialmente, televisa, exibiu uma série de reportagens sobre sua vida de sofrimento e música. Uma mulher idosa e sofrida (semelhante a centenas de outras matriarcas nordestinas), que morou cerca de vinte e cinco anos numa loca (gruta), fechada por duas paredes de taipa, no meio do Cariri paraibano, no município de Monteiro. Sem condições básicas de sobrevivência (água encanada, luz elétrica, instalações sanitárias) a vida de Zabé teve (e ainda tem) como trilha sonora as músicas que toca no seu pífano, pequena flauta feita de cano de PVC. Esse conjunto singular de elementos fez a mídia se interessar em narrar sua história. Não fosse a combinação “loca+música” dificilmente algum jornalista teria colocado Zabé em pauta.

Apesar da aridez do clima e da vida, a ex-moradora da loca que, atualmente, mora numa casa doada pelo Incra no assentamento Santa Catarina, Monteiro/PB, não olha para trás com tristeza. “Eu morei 25 anos debaixo dela (da pedra). Era eu e os filhos. Tinha um marido, mas o marido morreu. Daí ficou eu e os dois filhos. Fui feliz, graças a Deus²⁶⁰”.

Aos 87 anos, Isabel Marques da Silva, pernambucana natural de Buíque, conhecida como a rainha do pife, é considerada uma lenda viva da cultura popular nordestina. *Da idade da pedra*, lançado em 1997, foi o primeiro disco de Zabé da loca. Em 2004, a agricultora gravou *Canto do semi-árido*. O trabalho foi premiado, em 2009,

²⁶⁰ Trecho retirado da reportagem *Conheça a história de Zabé da Loca, que é considerada a rainha do pífano*, exibida no programa televisivo Globo Rural, da Tv Globo em 06 de março de 2011 e disponível no link g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2011/03/conheca-historia-de-zabe-da-loca-que-e-considerada-rainha-do-pifano.html. Acesso em 21 de abril de 2012.

com o prêmio Revelação da Música Popular Brasileira. Já *Bom todo*²⁶¹ foi gravado em 2008. Reconhecida pelos artistas da terra, já foi homenageada pelo cantor Chico César com a canção *Zabé*, composição do disco *Francisco, forró y frevo*, de 2008, e pela banda Cabruêra com a música *Zabé sabe*, do disco *O samba da minha terra*, lançado em 2004.

Após estas considerações iniciais, vamos nos debruçar sobre a *Zabé* de Beto Brito. A canção é a 12ª faixa do disco *Imbolê*, lançado em 2007. Nele, o artista ‘casa’ a levada do rock com sua marca registrada – a rabeca. Neste, artigo, nossa análise se deterá no nível discursivo, mais, precisamente, nos processos temáticos e figurativos apresentados na canção.

1. O nível discursivo da Semiótica Greimasiana

No nível discursivo, descrito como o mais superficial na produção do sentido, manifestam-se as categorias de pessoa, tempo e espaço ou a *atorialidade*, *temporalidade* e *espacialidade*. Verificam-se, também, os mecanismos de *embreagem* e *debreagem* que operam na produção do discurso. Como veremos adiante, o nível discursivo nos permite determinar as condições de produção textual através da descoberta dos recursos de persuasão utilizados pelo enunciador. Tudo isto se opera no campo sintático. Quanto ao campo semântico, há dois procedimentos fundamentais: a *tematização* e a *figurativização*. Cada um deles será explicitado posteriormente neste tópico.

Batista explica o nível discursivo como aquele em que o sujeito enunciador faz escolhas enunciativas que levam em consideração o universo a que pertence aquele discurso e, também, o enunciatário. Assim, entende-se que o gênero e a situação comunicativa serão determinantes na produção discursiva. Senão, vejamos: um sujeito enunciador padre pretende elaborar um sermão sobre o amor. Ele deverá considerar que sua paróquia é composta de idosos, adultos e jovens entre os quais há casais, pais e filhos. Seu sermão temático poderá englobar o amor entre Deus e os homens, entre marido e mulher, entre pais e filhos, entre irmãos. O tema abstrato se tornará mais concreto à medida que o padre inserir em seu discurso exemplos de personagens e situações em que o amor seja vivenciado.

²⁶¹ As informações foram retiradas do site MYSPACE. No link WWW.myspace.com/pifedaloca/photos/15873259#imageId%3A15873259 é possível conferir fotos de Zabé. O site também disponibiliza algumas músicas dos cd's gravados pela pifeira citados nesta dissertação. Acesso em 21 de abril de 2012.

A narrativa chega até a voz, sendo organizada e assumida por um Sujeito enunciador que, tendo em vista o universo de discurso abordado e o Sujeito enunciatário em questão, escolhe o(s) tema(s), as figuras, os atores, o tempo e o espaço nela envolvidos, ou com ela relacionados e os apresenta a um Sujeito enunciatário que a escuta e interpreta. (BATISTA In ACTA SEMIÓTICA, v.16, 2011, nº2, p. 39).

Há, portanto, um fazer persuasivo e um fazer interpretativo no processo de produção da significação, no qual os elementos extralinguísticos influenciam as escolhas linguísticas. Sobre isto, afirma Pais:

Emissor e receptor caracterizam-se por outras tantas variáveis psicolinguísticas – como, por exemplo, os níveis de aquisição e manutenção da linguagem – e sociolinguísticas – como, por exemplo, o nível sócio-econômico e cultural (NSE), a região a que pertencem e/ ou de onde se originam, a faixa, o sexo, o grupo profissional em que se inserem. Tais variáveis psico e sociolinguísticas interferem na natureza do discurso e na sua produtividade. (PAIS, In REVISTA BRASILEIRA DE LINGUÍSTICA, v.14, 2006, nº1).

Daí poder-se concluir que, se todas estas variáveis influenciam a produção do discurso, elas apresentarão, de algum modo, marcas no texto.

O investimento semântico do nível discursivo se dá a partir de dois processos: tematização e figurativização. Sobre isto, Batista (2011:39) explica que, “a primeira consiste em transformar em figuras de superfície as figuras do plano de conteúdo, utilizando-se a nomenclatura proposta por Hjelmslev. A segunda procura extrair do discurso os valores abstratos ali encontrados e organizados em percursos”.

Segundo Barros (2008:68), “tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente”. Ressaltamos o fato de que não há texto exclusivamente temático ou figurativo, ambos se relacionam, sobrepondo-se um ao outro. Assim, há textos de figurativização esparsa (Barros, 2008), em que temas abstratos como amor, morte, solidão são apresentados com pouca cobertura figurativa. Os discursos tematizados utilizam muito mais os efeitos de proximidade e distanciamento da enunciação. Ora se aproximam, produzindo uma maior subjetividade, ora se distanciam, intentando expressar objetividade. Os textos jornalísticos, políticos e científicos são os que, geralmente, mais se utilizam deste recurso.

Não há figura sem tema subjacente a ela. Um percurso figurativo será sempre a expressão de um conteúdo temático. Fiorin explica as diferenças entre temas e figuras:

[...] os temas são palavras ou expressões que não correspondem a algo existente no mundo natural, mas a elementos que categorizam, ordenam a realidade percebida pelos sentidos. As figuras, como elementos concretos são elementos ou expressões do mundo natural: substantivos concretos, verbos que indicam atividades físicas, adjetivos que expressam qualidades físicas. (1990, p.72).

A figurativização torna o texto mais concreto, com referências a elementos do mundo real como tempo, espaço e pessoa (ator). Essas figuras são utilizadas para tornar o discurso mais “verdadeiro”, fazendo com que o enunciatário creia nele com mais facilidade. Para que o percurso figurativo tenha sentido “é necessário que seja a concretização de um tema que, por sua vez, é o revestimento de enunciador narrativo. Por isso, ler um percurso figurativo é descobrir o tema que subjaz a ele” (FIORIN, 1999, p. 70).

Processos temáticos e figurativos em *Zabé*

Para convencer o enunciatário sobre a veracidade de seu discurso, o sujeito enunciatário se utiliza de recursos para criar efeito de realidade. Tanto enunciatário quanto enunciatário, ou, como prefere Pais (2006), enunciatário de codificação e enunciatário de decodificação levantam hipóteses sobre o espaço, o tempo, sobre si mesmos e sobre o(s) ator(es).

A ancoragem espacial colabora nesse processo. As referências ao espaço como *loca*, *terreiro*, *praça do mei do mundo*, apontam, inicialmente, para lugares do interior nordestino. A *loca* não é comum nas áreas mais urbanizadas, mas qualquer morador da zona rural sabe o que é uma *loca*. O *terreiro* é o lugar de criar galinhas, patos, porcos, apanhar caju, manga e lavar roupa. É a extensão da casa, local de vida doméstica, lugar de atividade da mulher nordestina. A *praça do mei do mundo*, construída na década de 1980, está situada na intersecção da BR-230 com a BR-412, na direção de Campina Grande, entre os municípios de Pocinhos e Boa Vista. A praça recebeu esse nome pela localização próxima à região conhecida como Muralha do Meio do Mundo, um grande bloco rochoso que, em alguns trechos, chega a sete metros de altura, e cinco quilômetros de extensão, avançando até o estado do Piauí.

O enunciatário do discurso aponta lugares que o situam no Nordeste brasileiro, espaços que evocam a natureza, a vida do homem interiorano e a circulação de pessoas. Todas estas três referências se aproximam semanticamente. A “*loca*” serve como moradia (à *Zabé*), o “*terreiro*” existe como continuação da casa, e a “*praça do mei do mundo*” é o caminho pelo qual o homem (e a própria *Zabé*) sai para o mundo e volta

para casa. Assim, pode-se concluir que a casa, não é somente o lugar físico onde ela mora, mas a sua terra. O Nordeste é a sua casa. O espaço é valorado como positivo, sendo, pois, eufórico para o sujeito. O sentimento de pertença é evidente. Além disso, as referências espaciais sugerem uma conotação de liberdade que pode ser percebida no aspecto de amplidão contido nos vocábulos *loca, terreiro, praça do mei do mundo e mundo inteiro*. Sua terra é onde se sente livre.

Pais (2006, p. 92) afirma que “na conversação ‘banal’, na linguagem oral, podemos considerar que o espaço do contexto sociocultural (E) contém o espaço em que se dá a enunciação do emissor (E’) e também o espaço em que se realiza a decodificação (E’’)”. No caso da canção, podemos aplicar o mesmo princípio, já que ela é uma modalidade da linguagem oral em que, no momento do show, enunciador e enunciatário, ou emissor e receptor, partilham o mesmo espaço.

Entretanto, há outras relações possíveis entre o espaço da enunciação e o espaço do enunciado. O enunciador parece situar-se no *aqui* (espaço da enunciação). Embora não haja referências diretas ao local de onde enuncia, isto pode ser deduzido, se considerarmos o lugar da enunciação como o palco. O espaço do enunciado oscila entre o *lá/ali* e o *aqui*, como pode ser percebido nos versos: “Saiu da loca com seu pife de taboca pra tocar noutro terreiro”, “Lá vai Zabé” e “Lá vem Zabé”. Neste último exemplo, o enunciador se insere no espaço do enunciado no espaço do *aqui*.

Apesar de não está explícito na canção, o enunciatário se faz presente virtualmente, já que toda enunciação pressupõe o par enunciador-enunciatário, que se materializa nas funções locutor-ouvinte, escritor-leitor, cantor-plateia. No caso analisado, o enunciatário é o ouvinte ou leitor do texto da canção.

A actorialização é outro procedimento utilizado pelo enunciador. Há dois atores explícitos: o enunciador/ator e Zabé. Não aparecem marcadores linguísticos que caracterizem o EOR/ATOR. Já o ator Zabé aparece figurativizado por *dona, enxuta, sabida, inteira, bonita, veinha*. Estes substantivos e adjetivos revelam leituras temáticas.

- a. A velhice é encarada pela sociedade como uma fase da vida em que o indivíduo não possui mais vitalidade nem “utilidade”. A ideia está implícita na leitura do verso “tá veinha, tá/ mas inda satisfaz”, que poderia ser transcrito do seguinte modo: “ela tá veinha, e, geralmente, os velhos não são interessantes, mas, apesar disso, ela ainda satisfaz”;

- b. A mulher “madura” ou idosa, geralmente, não é vista como atraente pelo homem. O verso destacado acima permite esta interpretação, pois o verbo *satisfaz* pode assumir conotação sexual. Os vocábulos *enxuta* e *inteira* reiteram essa leitura;
- c. A velhice pode ser sinônima de beleza e plenitude, uma vez que o indivíduo está no auge da maturidade e da sabedoria: “tá sabida demais/ tá bonita, tá/ tá tocando demais”. A experiência do idoso deve ser valorizada.

Não há ancoragem temporal definida, não há datas ou referências a festejos ou feriados nacionais que indiquem um tempo histórico. Os verbos, no entanto, apontam algumas marcas temporais de passado, presente e futuro. O sujeito enunciador está embreado com a enunciação. Há uma alternância entre o presente, o tempo da enunciação, em que o cantador canta a música e o passado, para onde ele volta para cantar ou contar um pouco da trajetória de Zabé. “Será que ela pode me ensinar? Eu também quero aprender a tocar”, é a referência ao presente, ao momento em que ele canta. O enunciador se coloca no tempo do *agora*. O presente é disfórico para o sujeito, já que é corroído pela dúvida: “Será que ela pode me ensinar?” O tempo da enunciação é diferente do tempo do enunciado.

Quando ele vai ao passado, coloca-se no tempo do *ontem*, distanciando-se daquilo que narra. Esse efeito de proximidade e distanciamento se completa com a utilização da voz que narra. Quando está no presente, assume a narrativa em 1ª pessoa. Quando está no passado, comporta-se como um narrador distante em 3ª pessoa. O tempo é distante e o olhar também, ele narra como se apenas contasse sem se incluir na narrativa. Existe, então, essa oscilação entre trazer a narrativa para o presente e levá-la de volta ao passado. Ao contrário do presente disfórico, o passado se apresenta como eufórico, pois indica o período em que Zabé “despencou pro mundo inteiro”, tornou-se uma artista conhecida, teve seu trabalho eternizado ao gravar seu disco. O passado tem valor positivo porque representa o tempo em que ele “viu Zabé”. É o tempo do encontro, momento de conjunção, em que ele, possivelmente, esteve próximo a ela.

Os tempos verbais estão no presente (inconcluso) e, principalmente, no pretérito perfeito indicando ação encerrada: *vi, saiu, deu, despencou*. A ação é perfeitamente concluída. O sentido se modifica quando utiliza *era, maquinando*,

futucando que produzem um efeito de ação contínua, que se repete sucessivamente. Remete ao cotidiano da agricultora, trabalhando diariamente ao sol.

Mas há, também, uma expressão verbal indicando futuro, que está ligado a valores positivos como a vida: “Tá inteira, tá/ E vai viver muito mais”. Nesse sentido, o futuro, apesar de incerto, é valorado como positivo, pois, traz consigo a possibilidade de Zabé continuar espalhando sua arte, sua música. Além, claro, de vir a ensinar o sujeito a tocar.

Temas e figuras

Além dos temas e figuras abordados acima, a canção ainda oferece outras possibilidades de leituras temático-figurativas. Uma delas é o tema *pobreza*, figurativizado por *loca, terreiro, sob o teto das estrelas*. A utilização da palavra “estrelas”, ao mesmo tempo em que indica pobreza, pois cria uma cena de uma casa sem teto, torna essa pobreza menos rude e mais bela. O aspecto poético-imagético é realçado. Logo surge na mente do ouvinte a visão de um céu estrelado.

O verso ressalta a beleza da natureza interiorana, onde, geralmente, há menos poluição e é possível contemplar um céu mais limpo e cheio de estrelas.

O verso também estabelece uma comparação entre Zabé e as “estrelas” e assume outra conotação. O termo é bastante comum, especialmente no meio das celebridades televisivas, em que homens são “astros” e mulheres são “estrelas” do mundo da música ou da arte em geral. Assim, a música estabelece uma relação por contraste, já que Zabé da Loca, originalmente, não pertence ao mundo da fama, mas vem de um universo anônimo. Para o enunciador, no entanto, a rainha do pife, como Zabé é conhecida, é uma estrela, pois é digna de ser admirada por seu talento e história de vida.

O que nos coloca diante de uma questão bastante atual: na contemporaneidade qualquer pessoa pode tornar-se celebridade. Assim, é possível perceber uma crítica a essa sociedade massificada e alienada, ainda que a canção não o faça de forma explícita. Qualquer pessoa é artista? Quem merece esse nome? Quem merece status de celebridade? Beto Brito responde: uma mulher como Zabé merece ser cantada, ouvida, aplaudida.

O trecho ainda faz lembrar a música *Chão de estrelas*, composição de Sílvio Caldas: “a porta do barraco era sem trinco/ e a lua furando nosso zinco/ salpicava de estrelas nosso chão”.

Zabé é uma canção emblemática, pois, canta uma figura nordestina símbolo de coragem, luta e ousadia. É a figura da mulher nordestina incansável, não de uma mulher fraca. A música apresenta os dois lados, ou as duas grandes fases de uma moeda chamada vida: a juventude e a velhice. Apesar da fragilidade da idade, *Zabé* é sinônimo de força. É possível imaginar as rugas, os cabelos embranquecidos, as mãos calejadas. Mesmo quem nunca viu *Zabé*, pode imaginar esses sinais físicos, corpóreos, que não estão explícitos na canção, mas que fazem o ouvinte pensar na concretude da velhice. No entanto, apesar dos cabelos brancos, essa mulher é descrita como bonita, guerreira, vitoriosa, uma mulher de luta, que saiu do seu terreiro para o mundo.

Aqui temos um ponto de divergência com a mulher frágil, que vai contrair matrimônio, retratada nos romances tradicionais da literatura popular. Bela e destinada, apenas, ao casamento. Na canção, *Zabé* se opõe a essa figura meramente decorativa. É um contraponto a nossa concepção ocidental sobre o idoso. Na sociedade brasileira do século XXI ninguém quer envelhecer, principalmente, a mulher, que vive atrás do mito “eternamente jovem”. Filmes, revistas, reportagens de Tv, propaganda, os avanços da ciência, tudo conspira a favor da corrida antienvelhecimento. Não é à toa que a indústria de cosméticos²⁶² é uma das que mais crescem atualmente. Todo o mundo está em busca da fonte da juventude prometida pelos frascos de creme, cirurgias plásticas, academias de ginástica e salões de beleza. Fazemos tudo para parecer mais jovens, mesmo sabendo que a velhice é inevitável.

Considerações finais

Zabé é um contraponto ao *status* social estabelecido. Se pensarmos no cabelo branco, na mão calejada, na mulher mal tratada pelos anos de trabalho debaixo de sol e chuva, teremos diante dos olhos uma mulher castigada pelo tempo, pela dureza da vida. Quando Beto Brito exalta essa figura, quando diz que essa mulher é bonita, que ela tem valor porque é sabida, utilizando um termo bem nordestino, não somente por causa de seu corpo ou de seu rosto, instaura um novo referencial de beleza. Este é o referencial da mulher enquanto sujeito, fazedora do seu destino, enquanto artista. Porque é, principalmente, assim que ele apresenta *Zabé*. Ele a coloca como uma grande artista, como uma referência musical, uma mulher que toca um instrumento simples, não um

²⁶² Segundo reportagem exibida no Jornal da Band em 12 de abril de 2012, a indústria de cosméticos brasileira faturou, aproximadamente, 30 bilhões de reais no ano passado. Os produtos que alavancaram as vendas foram os que prometem combater o envelhecimento. Disponível no link: WWW.youtube.com/watch?v=oVVyfhUCgel.

instrumento de orquestra, e mesmo assim é grandiosa. Ela não foi à escola, no entanto, o enunciadador deseja ser ensinado por essa mestra. Há, portanto, uma valoração positiva da artista da loca.

Talvez a Zabé real não tenha plena consciência da sua força, da sua história, do que pode oferecer, mas a simples existência dessa mulher num mundo tão controverso e apreciador de frivolidades, mostra que é preciso aprofundar o olhar sobre o ser humano, ir além da aparência. Não é a roupa, o cabelo, a maquiagem que importam, mas a constituição psicológica, histórica, social, o seu lugar de mulher, artista, lutadora, e, por isso, bela.

Referências

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais**. 4ª Ed.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Semiótica e Cultura: valores em circulação na literatura popular**. Módulo 1 Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC - Manaus, AM - Julho/2009 . Disponível em:

http://www.sbpcnet.org.br/livro/61ra/minicursos/MC_MariaF%C3%A1timaBatista.pdf

Acesso em: 12 jan. 2012.

BRITO, Beto. Site oficial.

<www.betobrito.com>

Acesso em: 12 jan. 2012

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 4ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LOPES, Ivã C., HERNANDES, Nilton. *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

PAIS, Cidmar Teodoro. Texto, discurso e objeto de discurso: aspectos das relações entre enunciação e enunciado. *Revista Brasileira de Linguística*, São Paulo, v. 14, p. 89-107, 2006.

PINHEIRO, Hélder. (org.). **Pesquisa em literatura**. 2. ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

Discografia

BRITO, Beto. Zabé e Ciranda mei de feira. In: **Imbolê – Beto Brito**, 2007.

Anexo

Zabé

Será que ela pode me ensinar?
Eu também quero aprender a tocar (2x)

Eu já vi Zabé, já vi Zabé, já vi Zabé (2x)

Saiu da loca com seu pife de taboca pra tocar noutro terreiro
Lá vem Zabé
Deu um sorriso na praça do mei do mundo
Despencou pro mundo inteiro
Lá vai Zabé

Era o sol quente maquinando na moleira futucando a criação
Dona Zabé
Passava a noite sob o teto das estrelas
Quando uma delas caía
Ia Zabé

Tá enxuta, tá tá sabida demais
Tá inteira, tá e vai viver muito mais
Tá bonita, tá tá tocando demais
Tá veinha, tá mas inda satisfaz

Será que ela pode me ensinar?
Eu também quero aprender a tocar (2x)

Eu já vi Zabé, já vi Zabé, já vi Zabé (2x)

ORFEU DA CONCEIÇÃO: SAMBISTA GREGO, HERÓI CARNAVALIZADO

Michel de Lucena Costa (UEPB/IFPB)

micheldlcosta@hotmail.com

1. O Berço de Orfeu na tradição grega

A cosmogonia grega difere em vários aspectos da visão ocidental judaico-cristã, não apenas por ser politeísta, mas por aquilo que fundamenta os processos de contato com o sagrado. Os deuses gregos não se constituíam como elementos totalmente externos ao mundo, pois surgiram, nasceram e foram criados dentro dele, como explica Jean-Pierre Vernant:

Esses deuses múltiplos estão no mundo e dele fazem parte. Não o criaram por um ato que, no caso do deus único, marca a completa transcendência deste em relação a uma obra cuja existência deriva e depende inteiramente dele. Os deuses nasceram do mundo. A geração daqueles aos quais os gregos prestam um culto, os olímpianos, veio à luz ao mesmo tempo que o universo, diferenciando-se e ordenando-se, assumia sua forma definitiva de cosmos organizado. (VERNANT, 2012, p.4)

O contato entre deuses e humanos, aliás, é um dos pontos cruciais para a compreensão da mitologia grega. O próprio Orfeu ora é narrado como sendo filho do deus Apolo ora como filho do rei trácio Eagro (sendo este último também chamado de deus-rio, em algumas traduções). Orfeu, que para uns é um herói e para outros um semideus, é filho do contato entre estes dois universos, o natural e o sobrenatural, justamente por não se admitir que exista uma barreira intransponível separando-os.

Apolo (admitindo-o neste trabalho como o pai de Orfeu), assim como os deuses olímpianos, teve muito contato com os mortais, ajudando-os, punindo-os ou simplesmente se divertindo com eles. Estes laços permitiam as mais variadas relações, entre elas a sexual, que por sua vez geravam outros seres com características tanto humanas quanto divinas, traço este assaz importante para se falar sobre o orfismo. Segundo a tradição grega, ele desposou uma das musas – que era uma das filhas de Zeus com Mnemosyne, a deusa da Memória. Segundo Grimal, Apolo desposou Calíope, a musa da Poesia Épica, mas na adaptação de Vinícius de Moraes, quem aparece como esposa de Apolo é Clio, a musa da História. Esta relação revela um anagrama. Clio é um anagrama dentro de Calíope, que também pode ser entendida como um anagrama de Clio, logo, Poesia Épica e História são duas partes de um mesmo dote herdado por

Orfeu, pois por suas qualidades artísticas ficou marcado na história da humanidade, sendo ressignificado por gerações como um mito que se apoiava em sua arte para mover tudo, desde pedras a Deuses.

Importante é marcar as principais características herdadas por Orfeu, que de um lado está a música e o poder de encantar com ela, e do outro o domínio da poesia épica, tornando-o um herói singular nestas duas habilidades, agora marcado pela eternidade da história.

2. Sacralidade no Samba

Muito mais diversificado do que se imagina, o termo samba não se restringe a um único ritmo ou então manifestação oriunda do Rio de Janeiro. É uma tradição que acompanha vários povos de matriz africana, vindos para as Américas durante a colonização. Para Carlos Sandroni,

A palavra “samba” é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação ao universo dos negros. Argeliers Léon nos mostra, numa gravura cubana do século XIX, um casal de negros dançando, com a legenda “Samba, la culebra, si siñó”. Rossi menciona na região do Rio da Prata “a cantilena: ‘Samba, mulenga, samba!’”, ouvida dos africanos. Ortiz menciona uma dança afro-haitiana onde o corifeu é chamado “samba”. (SANDRONI, 2012, p. 86)

Como foi observado acima, é difícil afirmar precisamente qual a origem do samba, pois ele é citado por várias fontes nos mais diversificados lugares. O que essas citações têm em comum é a presença marcante da cultura africana, o que também não ajuda a buscar uma “origem”, um ponto de início, pois a África é um conjunto enorme de emaranhados culturais de onde foram retirados os povos escravizados nas Américas. Portanto, o objetivo deste trabalho não será realizar uma pesquisa sobre a origem do samba, mas se deter sobre uma vertente na qual foi baseada a adaptação de Vinícius de Moraes, que é o samba urbano carioca.

O primeiro registro sonoro de samba aos moldes cariocas ocorreu em 1917, que foi o “Pelo Telefone”, de Donga²⁶³. Embora de autoria controversa – pois na época afirmavam que este samba fora produzido coletivamente na casa de Tia Ciata –, esta gravação foi fundamental para a divulgação de um determinado modo de se fazer samba. Como se percebe, as casas das “Tias Baianas” foram fundamentais para a gênese deste estilo. Essas casas eram espaço tanto para acolhimento quanto para lazer e culto. Em contraste com o modelo burguês de moradia, que organizava a casa com cômodos

²⁶³ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido por “Donga” (1890-1974) foi o responsável pela primeira gravação de um samba, datando este registro de 1917.

separados e com funções determinadas, as casas populares destas tias quase não tinham divisões, sendo geralmente seccionadas por cortinas e biombos. Esta peculiaridade denota que o espaço da casa, ao invés de segmentar, congregava, pois unia praticamente todas as funções²⁶⁴:

Assim, o tempo de trabalho pode se conjugar perfeitamente com o de lazer. Metaforicamente, o profano e o sagrado não constituem peças separadas, mas são espécie de forças geminadas, uma existindo em função da outra. Nesse sentido, é comum que os terreiros sejam simultaneamente local de residência e de culto religioso. (Velloso, 1990, p. 215)

Conforme estudado, estes espaços da casa eram divididos por biombos, mas estas divisões não tinham o objetivo de impedir o trânsito entre eles, apenas delimitar o espaço de cada função. Assim, uma pessoa poderia ir de um local para outro sem grandes barreiras, salvo a intimidade com a dona da casa. A organização dela através destes biombos – que congregavam ao invés de segregar – nos remete ao conceito de fronteira (ou moldura), formulado por Uspênski. Para este semiótico, as fronteiras são os limites da obra de arte, que indicam a perspectiva em relação a ela. Utilizando um conceito presente na arte da pintura, a perspectiva interna ou externa nos remete ao ponto de vista em relação à obra, logo ela pode ser interna (por exemplo, uma tela sobre um pintor pintando um quadro em família, como se pode conferir em *Las Niñas*, de Velásquez²⁶⁵), ou externa, como a do observador diante deste quadro. A moldura, nesse caso, serve para delimitar o espaço entre o real e o representado que dialogam entre si. Para Uspênski:

Em vista disso, adquire uma importância muito grande o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado, o problema da organização especial das “molduras” da obra de arte. Tal problema apresenta-se como puramente composicional; já do que foi dito é possível depreender que ele está ligado diretamente a uma alternância definida de descrição “de dentro” e “de fora” – ou melhor, à passagem de um ponto de vista “externo” para outro interno e vice-versa. (USPÊNSKI, 1979, p. 174)

Esta possibilidade de passar para pontos de vista diferentes em uma obra artística indica que estas molduras não são rígidas. Ao contrário, possuem uma característica esponjosa, pois favorecem o diálogo. Nas palavras de Irene Machado (2013, p. 149), “O que permanece inalterado é a noção de fronteira como espaço semiótico capaz de investir de função interna aquilo que lhe é exterior”. Realizando uma analogia, podemos aplicar estes conceitos de molduras/fronteiras às casas das tias

²⁶⁴ Segundo Sandroni, função significa “Antiga denominação de festividades religiosas, e das familiares de batizados, casamentos e aniversários... ainda mantida pelos músicos, que assim chamam às solenidades de qualquer natureza em que tomam parte.” (2013, p. 103)

²⁶⁵ Cf. o quadro no site <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/velazquez/>

baianas e seus “biombos culturais”²⁶⁶. Embora cada divisão da casa possuísse uma função específica, as fronteiras entre estes espaços não eram rígidas, o que facilitava o livre trânsito entre duas esferas – o sagrado e o profano – por todos os espaços da casa.

Cada espaço desses da casa era usado, a princípio, para uma atividade, como podemos entender nos relatos coletados por Sandroni:

“A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (João da Baiana). “Baile na frente, samba nos fundos” (Carmen do Xibuca – outra sobrevivente daquela época, entrevistada por Moura quase centenária). “Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro.” (Pixinguinha) (SANDRONI, 2013, p. 104)

A organização desses espaços em torno das funções, como estudado anteriormente, não eram estanques, pois como foi visto, a divisão dos biombos não segregavam. Assim como as festas de rua e os bailes entravam no terreiro, a via inversa também acontecia, logo, o samba visitava o candomblé e vice-versa, tecendo uma malha cultural que se percebe nas manifestações de ambos. Vale salientar que o terreiro não se restringia apenas como espaço de culto, sendo utilizado para várias atividades, como festas e etc., ou até mesmo o convívio social cotidiano, embora para fins de melhor entendimento deste trabalho optemos por ressaltar as características sagradas do tropo “terreiro” para compreendermos o diálogo cultural.

Do ponto de vista do observador ao do observado, os vários campos da casa dialogavam, permitindo uma troca simbólica entre eles e os diversos espaços, sem necessariamente perderem suas características fundamentais. Como exemplo, podemos citar João da Baiana, que foi um dos nomes importantes para o samba carioca no início do século passado, que gravou em 1936 o LP “*Viva meu orixá*” pela Odeon, mesclando o iorubá com português, cantando sambas em homenagem ao candomblé. Assim como João da Baiana, outros compositores fizeram o mesmo caminho, como Heitor dos Prazeres e Pixinguinha, que cantaram não só o cotidiano das casas das tias baianas e das ruas, mas trouxeram para seus sambas traços do sagrado vindos dos terreiros, o que ratifica a afirmação de Velloso (1990, p. 215), de que “Metaforicamente, o profano e o sagrado não constituem peças separadas, mas são espécie de forças geminadas, uma existindo em função da outra”.

²⁶⁶ Este termo foi usado por Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*, mas fazendo menção ao seu uso por Muniz Sodré.

3. A escolha pelo mito de Orfeu

Esta primeira parte acerca da sacralidade – no mito de Orfeu na tradição grega e no samba carioca – nos ajuda a delinear o perfil de Orfeu da Conceição. O próprio Vinícius de Moraes afirma que uma das motivações era fazer a ponte entre estes dois universos culturais:

...pus-me a ler, por desfastio, num velho tratado francês de mitologia grega, a lenda de Orfeu – o maravilhoso músico e poeta da Trácia. Curiosamente, nesse mesmo instante, em qualquer lugar do morro, moradores negros começaram uma infernal batucada, e o ritmo áspero de seus instrumentos – a cuíca, os tamborins, o surdo – chegavam-me nostalgicamente, de envolta com ecos mais longínquos ainda do pranto de Orfeu chorando a sua bem-amada morta. De súbito as duas ideias ligaram-se no meu pensamento, e a vida do morro, com seus heróis negros tocando violão, e suas paixões, e suas escolas de samba que descem à grande cidade durante o Carnaval, e suas tragédias passionais, me pareceu tão semelhante à vida do divino músico negro, e à eterna lenda da sua paixão e morte, que comecei a sonhar um Orfeu negro. (MORAES, 2013, p. 8)

Pelo depoimento de Vinícius, pode-se perceber que, dentre outras coisas, o que ligou fortemente estes dois universos foi a música. O sagrado se manifesta neste mito da tradição grega através do som, assim como o samba, que se configura como um produto híbrido, não necessariamente sagrado, mas que pode comportá-lo. Deste modo, escolher um sambista para ser porta-voz da tradição grega, aliando o que há de comum entre estas duas culturas foi o grande achado estético de Vinícius de Moraes.

Assim nasce Orfeu da Conceição, “como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga — um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida” (MORAES, 2013, p. 7). Entende-se por estas impurezas (ganga) a que se refere o poeta como uma cultura que ainda não alcançou um determinado grau de complexidade — tomando como modelo a apolínea — logo, é uma cultura ainda fortemente ligada às fontes populares que não obedecem a alguma formalização (dionisíaca). Esta raiz na tradição popular, segundo Bakhtin, é uma das marcas da carnavalização, ponto este a ser estudado em seguida para entendermos a modelização do mito grego sob uma perspectiva carnalizada.

4. A Carnavalização Bakhtiniana e a Semiótica da Cultura

O conceito de carnavalização foi trazido por Bakhtin para compreender a obra de François Rabelais. Para tanto, ele realizou um percurso sobre o contexto no qual estava inserido o escritor francês: suas imagens escatológicas, hiperbólicas e

entrecortadas por risos, brincadeiras, bebedeiras e inversões. É o domínio do grotesco, ou melhor, do *realismo grotesco*.

Para Bakhtin, o principal objetivo de se estudar Rabelais é pelo fato dele estar estritamente ligado às fontes populares:

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se às imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo. (BAKHTIN, 2010, p.2)

O estudo das fontes populares compreende os modos de vida e de representação na esfera da cultura popular, especificamente, o papel do cômico na Idade Média e no Renascimento. Neste ponto ressalta-se a importância do riso carnavalizado, que tinha como alguns de seus atributos, ser uma oposição à vida oficial, séria, religiosa e feudal.

O que Bakhtin fez foi realizar estudos para entender como se organizava este mundo paralelo e o que ele significava não só para a sociedade, mas para a literatura de seu tempo e depois.

A organização do festejo carnavalesco, dada à sua estrutura ser mais próxima do jogo, foi entendida com características de espetáculo teatral, mas ao mesmo tempo diferiu do teatro primeiramente por não ter uma finalidade artística. Embora em alguns momentos se apresentasse dentro do teatro popular, este não era o seu objetivo, o seu foco. Nos carnavais não existiam palcos, tampouco atores. Todas as representações eram vividas por seus participantes, que durante os festejos viviam apenas as leis do carnaval, logo, a liberdade. Para Bakhtin (2010, p.6) “o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.”.

O “segundo mundo”, carnavalizado, tem por características o avesso, o contrário, uma forma paródica da vida “oficial”; o seu riso festivo é universal, atingindo todas as coisas e pessoas. Isto torna o riso além de universal, ambivalente, portanto, ele não exclui ou segrega os burlados e burladores, logo, aquele que burla e escarnece dos outros também é escarnecido, precisamente por estar incluso nesta prática, não sendo admitido fora do mundo carnavalizado. É escarnecido tanto e quanto, sendo esta uma das maiores diferenças entre o riso popular medieval e o riso da idade moderna:

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (Ibidem, p. 11)

Esta distinção entre a forma de compreensão do riso na Idade Média e na Idade Moderna foi importante para Bakhtin por minar determinadas incongruências teóricas que estudaram o cômico medieval a partir de uma ótica moderna. Portanto, as suas explicações sobre carnavalização são incisivamente delimitadas em um determinado eixo temporal. Isso não impede de se estudar a carnavalização nos dias atuais, mas para compreendê-lo completamente é preciso focalizar o contexto em que este conceito foi concebido.

Conclusa esta etapa, acreditamos que se pode utilizar esta perspectiva analítica para estudos de textos contemporâneos com características carnavalizadas, como é o caso de Orfeu da Conceição: filho de pessoas humildes, ele é reverenciado no morro quase como um Deus. Sua ascendência divina restringe-se ao nome dos pais fazerem menção aos deuses. O que dá nobreza a Orfeu não é a sua filiação e nem a sua condição financeira, mas o seu domínio da arte e a forma como lidera o morro com ela. Sendo um sambista de primeira categoria, consegue transformar sentimento, amor, angústia e até mesmo brigas em música. Tudo vira som nas mãos de Orfeu. Para compreendermos este processo de carnavalização utilizaremos a semiótica da cultura. Por se deterem nos procedimentos de processamento e armazenamento de informações, o núcleo conceitual duro desta escola eram os textos da cultura:

Se entendemos que os seminários da escola de verão se concentravam na busca do conhecimento das linguagens da cultura, não será difícil descobrir que o núcleo conceitual duro das pesquisas da ETM não foi a cultura propriamente dita, mas, sim, seus sistemas de signos que, conjugados numa determinada hierarquia, constroem um texto – o *texto da cultura*. (MACHADO, 2003, p. 37)

A grande questão posta pelos semioticistas da cultura é o *como* se organiza a intersemiose. Um dos principais expoentes desta corrente chama-se Iuri Lótman, que deixou como legado o estudo do signo sistêmico: “O facto de os sinais não existirem como fenómenos isolados, separados, mas sim como sistema organizado constitui uma das regras essenciais de qualquer linguagem” (LÓTMAN, 1978, p. 13). Logo, para interpretação do signo não podemos extraí-lo de sua dimensão cultural, em sociedade, ou seja, da linguagem, muito menos quando falamos de uma obra artística. Nas palavras de Lótman, “Uma obra artística, sendo um modelo determinado do mundo, uma

mensagem na linguagem da arte, não existe pura e simplesmente fora dessa linguagem, assim como fora de todas as outras linguagens das comunicações sociais” (1978, p 101).

5. **Eu sou o samba**²⁶⁷

Quando Vinícius de Moraes conta o mito de Orfeu, mas sob a perspectiva de Orfeu da Conceição, efetua o que a semiótica da cultura chama de modelização, ou seja, recodifica, sistematiza o *Orfeu*. Neste momento observamos o que Irene Machado chama *tradução da tradição*, que é a releitura do mito grego, porém recontado com as cores e mores locais. O *Orfeu da Conceição* conta a história de um sambista que, embora tivesse várias mulheres, queda de amor apenas por uma, Eurídice. Contrariando a ordem de sua mãe, Clio, resolve casar-se com aquela que, além de ser alvo do amor alheio (Aristeu), torna-se a motivadora de sua própria morte por ciúme de várias mulheres do morro, especialmente Mira de Tal.

O Orfeu da Conceição, assim como o mito grego, tem uma ascendência divina, pois é filho de Clio e Apolo, mas que agora são moradores do morro. Na peça, este é o pontapé inicial para compreender como ocorre a tradução do mito, através de seu processo de carnavalização, que tem como marca característica a inversão. Por *inversão*, Bakhtin nos ensina que:

Todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. Ela caracteriza-se principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamento de bufões. (BAKHTIN, 2010, p. 9)

Como estudado, a *inversão* é uma característica iminentemente carnalizada, que ocorre quando se toma algo que é sagrado e inverte-se em profano ou vice-versa. Apolo e Clio neste sentido são na peça *Orfeu da Conceição* os equivalentes carnalizados da mitologia grega. Apolo, especificamente, é enquadrado como um “*malandro, um coisa ruim*”. Apesar destas características demeritórias, alguns traços do mito grego ainda se mantiveram. Mesmo sendo um produto híbrido de duas fontes diferentes – o mito grego e a carnavalização —, ambas as partes podem ser compreendidas no final da tradução. Apolo na trama atual é um boêmio, malandro, mas

²⁶⁷ Menção à música “A voz do Morro”, de Zé Ketí, gravada em 1955.

também é divino, portanto, tanto na versão grega ou na de Vinícius de Moraes, foi com ele que Orfeu desenvolveu o ofício artístico, seu dom.

Destas duas personagens nasce Orfeu da Conceição, o herói que, diferente do mito grego, possui atributos físicos e artísticos para conquistar várias mulheres, mas que escolhe ficar apenas com Eurídice. Nas palavras de Clio:

CLIO
(...)
Que descalabro, filho, que desgraça
Esse teu casamento a três por dois
Tu com essa pinta, tu com essa viola
Tu com esse gosto por mulher, meu filho? (MORAES, 2013, p. 26)

Orfeu da Conceição não apenas possui estes dotes, mas os usa em benefício próprio e também do morro, do interesse coletivo. Na verdade Orfeu cairá em erro quando quiser restringi-lo apenas ao seu interesse particular com Eurídice. Além disso, como se pode observar no decorrer de toda a dramaturgia, é uma personagem que traz em si o riso como elemento transformador de tensões

Completando esta caracterização carnavalizada de Orfeu, um elemento merece atenção especial: o violão. Para a semiótica, os signos são elementos fundadores, pois podem remeter a significados diversos. Enquadrado no que Kowzan chama de “acessórios”, o violão pode significar o que ele é em si, ou seja, um instrumento, mas também pode significar uma extensão de Orfeu. Também chamado de viola, é através desta extensão que Orfeu consegue produzir os sons que interagem com a natureza e com os outros habitantes do morro, incitando toda sorte de sentimentos. A importância atribuída a este instrumento é tanta que ele, mesmo sozinho, é capaz de soar:

APOLO
Quem teve a idéia? Quem pagou o dinheiro
Pelo melhor violão? um instrumento
T'esconjuro! que, às vezes, eu te juro
Clio, tocava com o roçar do vento... (MORAES, 2013, p. 20)

Ou dialogar com o próprio Orfeu, estando preparado para a batalha, como a presenciada no clube dos Maiorais do Inferno, em que Orfeu armado com o violão avança contra o baile. Não só para a luta vai o violão, mas também funciona criando atmosferas de ternura e paixão, ou adiantando tensões, quase alertando Orfeu de algum perigo iminente, como se pode perceber em algumas rubricas:

(De repente retorna o vento, e os rumores estranhos da noite. **O violão toca agitado por alguns instantes enquanto Eurídice se afasta.**)

ORFEU (num grito)

Eurídice!

EURÍDICE (voltando-se assustada)

Que foi, Orfeu? alguma

Coisa, meu bem-querer?

ORFEU

Não sei. Me deu

De repente uma coisa, uma agonia

Uma vontade de te ver... (MORAES, 2013, p. 33) [grifo nosso]

O violão, enquanto acessório, é o porta-voz dos sentimentos de Orfeu. Todas as músicas tocadas na peça são introduzidas pelo violão. Os ânimos da peça são marcados a partir do dedilhado das cordas, portanto, elas funcionam como parte integrante de Orfeu, como um signo fálico, hiperbólico. A própria estrutura do violão denota esta leitura, pois basicamente esse instrumento é composto por três partes: corpo (caixa acústica), braço e mão ou cabeçote (se traduzirmos do inglês o *headstock*). Assim, sob nosso ponto de vista, essas características, como uma caixa acústica de formato ovalar e um braço longitudinal culminando em um cabeçote, propiciam a correlação entre o instrumento e um falo. Ao portá-lo, não só a dimensão física de Orfeu é ressaltada, amplificada, mas tudo aquilo que envolve, deste modo, o violão, em sua “falicidade”, compondo organicamente este jogo de imagens carnavalizadas do protagonista.

Orfeu, em seu monólogo, confessa que o “violão é a vida da cidade” (2013, p. 35), podendo-se entender esta imagem como uma referência do violão ao baixo corpóreo, das regiões genitais. Os símbolos fálicos aludem ao processo de procriação, de fertilidade, de vida, morte e renascimento, deste modo, os signos são fálicos na carnavalização não pertencem meramente ao universo da sexualidade, mas também ao universo da vida/morte/renovação. Retomando Bakhtin,

No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nestas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. (BAKHTIN, 2010, p. 18)

Quando Orfeu traz para si a responsabilidade por tudo o que ocorre no morro, o faz com o violão em punho. Em uma cena de disputa, por exemplo, é armado com as cordas que expulsa a Dama Negra. Como se vê no fragmento a seguir, os domínios da vida e da morte estão ligados diretamente ao violão:

ORFEU

No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida
No morro ninguém morre antes da hora!
Agora o morro é vida, o morro é Orfeu
É a música de Orfeu! Nada no morro
Existe sem Orfeu e a sua viola!
Cada homem no morro e sua mulher
Vivem só porque Orfeu os faz viver
Com sua música! Eu sou a harmonia
E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu
O músico! (MORAES, 2013, p. 43)

O violão também é o elo entre Orfeu da Conceição e outro elemento base para esta peça: o samba. Mais que um elo, ele é o próprio prisma da sonoridade de Orfeu. É a ligação com a *cultura popular*, um dos fundamentos da carnavalização, como estudado no primeiro capítulo. Retomando Bakhtin:

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (BAKHTIN, 2010, p. 3)

6. Concluindo...

Este trabalho se propôs a apresentar, sucintamente, uma análise semiótica de Orfeu da Conceição. No contexto da peça, um dos elementos da cultura popular tocado pelos habitantes do morro, é o samba. Quando o Orfeu se põe a tocar este tipo de música, demarca não só a sua maestria enquanto músico, mas também o seu espaço de pertença. Sua origem, embora tenha uma sombra divina, é popular, assim como a música que toca. Nesta roda da carnavalização, que rebaixa os nobres e enaltece os rebaixados, surge Orfeu, ressignificado como personagem ambivalente.

7. Referências

- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural Ltda. 1987.
- BAKHTIN, M. "Apresentação do problema". In: _____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais. 7ª ed. Trad. Yara Frateschi. S. Paulo: Hucitec, 2010, p. 1-51.
- GRIMAL, Pierre. A mitologia grega. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. A Concise Dictionary of Classical Mythology, ed. Stephen Kershaw. Basil Blackwell, 1990.

- KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro - Introdução à arte do espetáculo. In: *Semiologia do Teatro*. GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-124
- LÓTMAN, I. "O conceito de texto". In: *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 101-112.
- MACHADO, Irene. (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p.27-68.
- _____. "Um projeto semiótico para o estudo da cultura". In: _____ *Escola de Semiótica; a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. S. Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP. 2003, p. 23-66.
- _____. *Concepção sistêmica do mundo: Vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (2): 136-156, Jul./Dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/09.pdf> Acesso em 27/01/2014.
- _____. *Conhecimento como Ato Semiótico*. In: *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008, p.23-66.
- MORAES, Vinícius. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.
- _____. "Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu: songbook I—Músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes." Rio de Janeiro: Jobim Music (2003).
- PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In.: CANDIDO, Antonio. et. Alli. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 83-101.
- ROSENFELD, Anatol. *O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais*. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1927. p. 27-36.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Zahar, 2001.
- USPÊNSKI, B.A. "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra de arte em pintura e literatura". In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). *Semiótica russa*. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p. 163-218.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As Tias Baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.3, n. 6, 1990, p.207-228.
- Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2303/1442>
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

O ROMANCEIRO PORTUGUÊS NO BRASIL: Discurso e produção cultural

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFPB
Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP
mariadefatima.mbatista@gmail.com

Introdução

O termo literatura oral é aplicado a um conjunto de obras literárias de expressão popular que são produzidas na modalidade oral da língua, apresentando, portanto, o falante e o ouvinte como sujeitos da comunicação. Por essa razão, cumpre diferenciá-las do cordel, modalidade popular escrita em um suporte especial – o folheto que é impresso de forma artesanal.

A expressão oral popular comporta uma multiplicidade de gêneros, como: o conto e o romance orais, a lenda, o mito, a cantiga (de roda, de ninar, a parlenda), a embolada, a peleja ou as cantorias de viola, de um modo geral. É costume entre os estudiosos fazer-se o levantamento dessas peças orais e publicá-las em dois tipos de coletâneas: *romanceiros* (conjunto de romances orais tradicionais que nos vieram de épocas muito antigas da língua) e *cancioneiros* (conjunto de cantigas tradicionais não narrativas).

Este trabalho centra-se no romanceiro popular: características que o diferenciam de outras peças orais, difusão no solo brasileiro e o procedimento semiótico de discursivização. Na verdade, constituem resultados de pesquisa (levantamento de campo e estudos) que, vimos fazendo, desde 1982 para a realização do *romanceiro do Brasil: Paraíba e Pernambuco* que se encontra no prelo. Como modelo teórico, utilizamos os procedimentos da semiótica das culturas e os estudos etnoliterários que fizeram levantamentos e análises comparativas dos textos, em busca de suas origens.

O romance oral: conceito e origem

Difundido largamente, entre nós, com a chegada dos primeiros colonizadores portugueses ao Brasil, o romance oral pode ser definido (BATISTA, 2005) como uma narrativa curta, poético musical e em linguagem popular, composta de versos com uma só rima (monorrímicos) de dezesseis, catorze e doze sílabas que são distribuídas em

dois hemistíquios de oito, sete e seis. Apresenta um conteúdo épico ou épico-lírico e uma riqueza infinita de variação, explicada pela sua natureza oral.

O termo *romance* atribuído às narrativas orais provém de *romanzo* ou *romance*, língua falada na România pós-bárbara, que foi o estágio intermediário entre o latim e as línguas neolatinas. Teve suas origens no advérbio latino *romanice* que significava falar à moda de Roma. A designação dada à língua ampliou seu campo de significação para abarcar as composições literárias feitas nessa língua. Tendo sido os cantares de gestas também escritos em *romanzo*, é comum vincular-se àqueles a origem dos romances. Milá y Fontanals são desse parecer quando os consideram “*herdeiros diretos e legítimos dos antigos cantares de gesta*.” (apud Michaëlis. 1980: 25). Outros, entretanto, dão como marco inicial da produção romancística a primeira publicação escrita de um romance que aconteceu em 1421, no início do Renascimento.

As gestas apontadas, escritas em língua românica, eram de natureza eminentemente épica, contando longas narrativas de batalhas e feitos heroicos de seus personagens. Os romances, ao contrário, apesar de terem mantido a fidelidade formal primitiva quanto à rima e metrificação (versos longos e monorrímicos) perderam os caracteres da epopeia antiga, adquirindo tonalidades líricas. São fragmentos “*desengranzados do colar épico*” no dizer de Menéndez y Pelayo. (apud MICHAËLIS C. 1980: 25). Aos elementos épicos primitivos, uniram-se tendências líricas assimiladas, provavelmente, da poesia trovadoresca que se produziu em Provence, em *langue d'oc* e que iriam influenciar grandemente a literatura ibérica, principalmente em Portugal. Esse fato levou os estudiosos a considerarem a inexistência de uma herança imediata dos cantares de gesta.

Ao examinar a língua presente nos textos, Augustin Duran (apud FERRÉ, 2000 p. 191) considera os romances anteriores aos cantares de gestas. Estes eram obras escritas mais buriladas, enquanto que os romances apresentavam uma língua “*rude e bárbara*”, segundo o autor. Pode-se falar, portanto, de uma de tradição oral anterior à escrita das gestas medievais e do primeiro romance que só começou a ser publicado nos meados do século XV (em 1421). A história da humanidade é rica de fatos como este. A título de exemplo, lembramos as grandes epopeias antigas, como a *Ilíada* e a *Odisseia* e os livros sagrados, como a *Bíblia*, que foram escritos a partir de uma oralidade rica e fluente. Mesmo nesses casos, houve um acontecimento marcante que ficou gravado na história de uma comunidade que se encarregou de guardá-lo e difundi-lo. A forma de guardar pode não ter sido, necessariamente, oral, nem a primeira vez que se contou um

fato marcante foi, obrigatoriamente, através da escrita. Houve, inclusive, muitas formas de registro dos fatos em outras linguagens que não a verbal.

O discurso oral do romanceiro

O uso dos romances nas atividades recreativas transformou as narrativas antigas em narrativas dialógicas à semelhança do que se faz no teatro. Daí Menezes Pidal (1953: 63-65) admitir a existência de duas formas de apresentação do romance, nomeando-as *romances cuento* y *romances diálogo*. O autor afirma que as formas dialogadas “*no exponen una serie de sucesos complicada y completa, sino que si limitan a desarrollar una escena, una situación, un momento*” Por seu turno, examinando o romance *As filhas da Condessa*, Theóphilo Braga considera-o “*verdadeiramente um drama digno de ser estudado como elemento orgânico do teatro português*” (1985, p. 253).

Nas narrativas dramatizadas, o enunciador discursivo que antes era, apenas, um narrador, debreado do enunciado e da enunciação, no tempo e no espaço, passa a ser um ator, embreado com a enunciação e o enunciado²⁶⁸,. Cria-se um simulacro do discurso em que os atores assumem a enunciação como sujeitos enunciadore (eu) e enunciatários (tu), mas ao mesmo tempo, atuantes da narrativa, como heróis que contam sua própria história, opinando sobre os fatos nelas contidos. Veja-se os exemplo seguinte:

— Dona Branca, qu’ é que tu tem, por que estás tão desmaiada?

— Água fria, senhor pai, que bebo de madrugada.

(Recitado por Maria Pontes de Jesus (Sinhá), 87 anos, do lar, Vila de Lagoa do Carro/PE.)

Além de autor, o informante é o cantor/recitador que, num momento qualquer, canta/recita seu texto em presença de um ouvinte/pesquisador. Mesmo porque, paralelo ao enunciado *formular*²⁶⁹, inspirado na tradição, apresentando métrica e rima, flui outro, da autoria do próprio informante no qual, ele tece comentários sobre o texto que chamamos de *paralelo*.

²⁶⁸ BATISTA, M. F. B de Mesquita. Tese de doutorado defendida na USP (1999) que teve como base teórica a semiótica greimasiana, sobretudo os trabalhos sobre o discurso desenvolvidos por PAIS (1993) e RASTIER(1974/1989/2010).

²⁶⁹ Esses dois tipos de enunciado são considerações nossas, feitas a partir da comparação do romance oral com os folhetos de cordel. Para maiores esclarecimentos, ler o artigo *Do oral ao escrito: limite entre o romance oral e o folheto de cordel* in **Santa Barbara Portuguese Studies**, vol. IX: 2007: P. 94 à 101.

A viúva de ciúme mandava cortar
Lá em cima nas gainhas, eles iam se abraçar (*enunciado formular*)
— Isso é que amor! (*enunciado paralelo*)

Passado esse primeiro momento que chamaremos de histórico ou real, ele delega sua voz a outro que chamaremos aqui de enunciador, termo mais em consonância com a teoria semiótica, onde é definido como o produtor do discurso, “o *destinador implícito da enunciação*” (Greimas e Courtés, 1979: 236), nomeando-se enunciatário, o “*destinatário implícito*”. Ambos, enunciador/enunciatário, são os Sujeitos da comunicação. Haverá tantos enunciadores quantas forem as enunciações de um romance, sendo impossível determiná-los, tendo em vista, sobretudo, que estamos tratando de um romance tradicional que vem sendo repetido desde épocas antigas da língua.

Na tese que defendemos na USP (mencionada acima), estabelecemos, para os actantes da comunicação, com base na proposta de François Rastier (1974) e ainda na teoria literária tradicional, a tipologia seguinte: enunciador/enunciatário-ator e enunciador-narrador/enunciatário-narratário. O primeiro grupo corresponde aos atores que assumem a voz e a audição no enunciado e que, em vista disto, seu enunciado aparece em primeira ou segunda pessoa. Do outro grupo, fazem parte o narrador/narratário que contam/escutam o fato, em terceira pessoa, sem deste participar efetivamente. O primeiro tipo de comunicação caracteriza os *romances-diálogo*, propostos por Pidal, enquanto que o último caracteriza os *romances conto*.

Divulgação e preservação do romance oral no Brasil

No Brasil, a difusão dos romances se deu através de cantorias de cegos, de espetáculos realizados em escolas, igrejas, vaquejadas, teatros ambulantes, (circenses e de ciganos que foram responsáveis por sua penetração nas zonas interioranas). Os violeiros e cordelistas também recriaram os romances e os transmitiram ao ávido público que encontravam nos vilarejos e fazendas onde se apresentavam. Esse público, constituído de familiares de fazendeiros ricos e pessoas a eles agregadas, aprendia de cor os romances e os repassava de uma geração a outra.

Além de veicular informação sobre a vida do reino, o romance oral serviu, ainda, como instrumento de catequese para a igreja que os fazia representar em suas comemorações, tendo sido, ela própria, a responsável pela criação de muitos romances orais, sobretudo os de natureza religiosa. Os jesuítas, por exemplo, instruíam ou

evangelizavam os nativos com o auxílio de peças teatrais e estas encenações persistem, ainda hoje, nas escolas interioranas onde, nas festas juninas e no encerramento das aulas, muitos romances são utilizados como dramas. A confirmação desses fatos foi feita pelos próprios informantes, durante as gravações. Muitos alegaram conhecer uma *cantiga* que aprenderam participando de um drama na escola ou na paróquia e quando os ouvimos cantar, reconhecemos, de imediato, o romance. A análise dos romances classificados como de conquista amorosa mostra uma semelhança grande com textos utilizados nos casamentos de matuto das quadrilhas juninas, da mesma forma que os textos de valentia (sobretudo os do ciclo do boi) são comuns às vaquejadas. Por esta razão, não se pode dizer que o romanceiro do Brasil continua o mesmo trazido pelos portugueses na época da colonização. O gênero é o mesmo, mas foi transformado e enriquecido com o colorido local ao ser usado em muitas atividades populares.

Desde a segunda metade do século XIX, em consonância com uma das propostas do Romantismo que era voltar-se para as tradições populares da terra e da gente, começaram a surgir as primeiras publicações de romanceiro que comprovam, não só a persistência dessa tradição poética, como mostra o anseio dos estudiosos de preservarem, para outras gerações, o tesouro poético primitivo.

O primeiro a se interessar pelo assunto foi Celso de Magalhães²⁷⁰ que fez uma recolha no Maranhão, Pernambuco e Bahia, publicando-a, em 1873, como artigo no jornal *O Trabalho*, em Recife, sob o título *A poesia popular brasileira* que foi editado por Braulio do Nascimento, em 1973, através da Biblioteca Nacional. Em 1874, o cearense José de Alencar publicou o *Nosso Cancioneiro*, no qual incluía uma versão recriada a partir de diferentes romances do ciclo do gado. Em 1883, Sílvio Romero publicou, em Lisboa, a primeira edição dos *Cantos populares do Brasil* que se tornou uma obra de referência para os estudos na área, tendo levantado romances e cantigas orais em Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Ceará, Bahia e Rio de Janeiro. A edição brasileira dos seus *Cantos* aconteceu catorze anos depois, em 1897. Em 1903, ocorreu a primeira edição do *Cancioneiro do Norte* de Rodrigues de Carvalho, levantado principalmente na Paraíba. Em 1908 surgiu a edição do *Folk-lore Pernambucano* de Francisco Pereira da Costa, “o mais extenso, sólido e surpreendente documentário da cultura popular do nordeste”, utilizando-se a expressão do grande etnógrafo brasileiro Luís da Câmara Cascudo cuja admiração pelo trabalho vai mais além ao assegurar que

²⁷⁰ Mais detalhes sobre esta publicação estão contidos em nossa tese, defendida na USP, sob a orientação Prof.º Dr.º Cidmar Teodoro Pais.

“não existe na bibliografia brasileira realização comparável” (Apud COSTA, 1974). Em 1929, Antônio Americano do Brasil publicou um *Romanceiro e trovas populares*, em Goiana, no qual, levantou romances de animais, principalmente do ciclo do gado. No espaço compreendido entre 1945 a 1947, Hélio Galvão dedicou-se ao estudo e levantamento de romances tradicionais no Rio Grande do Norte, realizando o trabalho *Romanceiro pesquisa e estudo* que seria publicado, em 1993, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Fundação Cultural Hélio Galvão. Em 1971, Rosssine Tavares de Lima publica o *Romanceiro Folclórico do Brasil*, em São Paulo e em 1983, Guilherme Santos Neves faz o mesmo com o seu *Romanceiro Capixaba* (Vitória/ES). Modernamente, convém citar, entre outros: *O Folclore em Sergipe: Romanceiro*, de Jackson da Silva Lima, trabalho que recebeu o prêmio Sílvia Romero do Instituto Nacional do Folclore em 1977; *Romanceiro Alagoano* de José Aloísio Vilela, publicado em 1983, em Maceió; *O Romanceiro de Alcaçus*, de Défilo Gurgel, publicado em Natal/RN, em 1993; *O Romanceiro ibérico na Bahia*, de autoria conjunta de Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria do Rosário Soares Albã, publicado em 1996 e em 2007, o *Romanceiro de Tia Beta*, de autoria conjunta de Altimar Pimentel, Osvaldo Trigueiro e Bráulio do Nascimento. Por fim, incluímos aqui os inúmeros levantamentos que vimos realizando na Paraíba e em Pernambuco, de que resultou a confecção do *Romanceiro do Brasil: Paraíba e Pernambuco*, com cem tipos de romances diversos, acompanhados de registro musical, uma ficha catalográfica com dados importantes sobre os romances, incluindo a origem, o motivo histórico e uma bibliografia internacional.

Conclusões

O estudo do romance oral permite outras discussões além daquelas mencionadas neste trabalho. Podem envolver, por exemplo, as metodologias de levantamento, transcrição e preservação dos textos, a criação poética, os percursos temático-figurativos, os diferentes tipos de romances já levantados no Brasil e no mundo, as classificações que permitem ao estudioso organizar as coletâneas e que tomam como fundamento as origens (ibéricas, brasileiras ou regionais), a estrutura narrativa, o gênero e os temas propostos, etc. No entanto, devido ao espaço de tempo disponibilizado para esta apresentação, não foi possível tratar de todos os temas que o estudo pode permitir. Assim, sugerimos, aos interessados, a leitura dos livros citados na bibliografia, lembrando, também, que a publicação do *Romanceiro do Brasil* está prevista para 2015.

Bibliografia

ALCOFORADO, Doralice e ALBÁN, Maria Del Rosário Soares. *Romanceiro Ibérico na Bahia*. Salvador: Livraria Universitária, 1996

ALENCAR, José de. *Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962

BATISTA; Maria de Fátima B. de M. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2000

_____. *O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica*. Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Linguística da USP. Tomos I e II. São Paulo: 1999

_____. O discurso semiótico in ALVES, Eliane Ferraz et alii. *Linguagem em foco*. João Pessoa: Ideia/UFPB, 2001: 133-156.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. Vol. I, II e III. Lisboa: Vega, 1982.

BATISTA, Maria de Fátima de Mesquita, BORGES, Francisca Neuma Fechine, FARIA, Evangelina Maria Brito, ALDRIGUE, Ana Cristina de Souza. *Estudos em Literaturas Populares*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

BRASIL, Americano, *Cancioneiro de trovas do Brasil Central*, (1925) e o Romanceiro(1929).

CARVALHO, José Rodrigues. *Cancioneiro do Norte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967

COSTA, Francisco de Assis Pereira da. *Folk-lore Pernambucano. Subsídio para a história da poesia popular em Pernambuco*. 1 ed. Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974

GALVÃO, Hélio. *Romanceiro Pesquisa e estudo*. Natal: UFRN – Fundação Cultural Hélio Galvão/Fundação Sócio Cultural Santa Maria, 1993.

GURGEL, Défilo. *O Romanceiro de Alcaçus*. Natal: UFRN/PROEX/Cooperativa Cultural, Ed. Universitária, 1992

LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro Folclórico do Brasil*, São Paulo, Irmãos Vitale, 1971.

LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

MAGALHÃES, Celso de. A Poesia Popular Brasileira in *O Trabalho*, Recife: 1873

NASCIMENTO, Braulio. *Estudos sobre o Romanceiro Tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004

NEVES, Guilherme Santos. *Romanceiro Capixaba*. Vitória-ES: Fundação Nacional da Arte e Fundação Ceciliano Abel de Almeida, Ed. Campus Alaor de Queiroz Araújo, 1983.

PAIS, Cidmar Teodoro. Sociosemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento. In *Anais do V Encontro Nacional da Anpoll*. Porto Alegre: Anpoll, 1991: 452-461.

_____. *Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive*. Doctotat d'État en Lettres et Sciences Humaines. 3 tomes. Paris: Université de Paris-Sorbone (Paris-IV), 1993.

- PEREIRA DA COSTA, F. A. *Folklore pernambucano: subsidios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Prefácio de Mauro Mota. Primeira edição autónoma. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974.
- Santa Barbara Portuguese Studies*, Vol. IX:2007. Published on an annual basis by the Center for Portuguese Studies at the University of California, Santa Barbara.
- RASTIER, François. *Ação e sentido por uma semiótica das culturas*. Trad. de Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João Pessoa: ed. da UFPB, 2010.
- *Essais de sémiotique discursive*. Tours (France): Mame, 1974.
- *Sens et textualité*. Paris: Hachette, 1989.
- ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954
- SANTOS, Idelette e BATISTA, Fátima. *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: Grafset 1993.
- VASCONCELLOS, José Leite de. *Romanceiro Português*. Acta Universitatis Conimbrigensis. Por ordem da universidade Vol I e II, Universidade de Coimbra: Tipografia da Atlantida, 1958
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Romances Velhos em Portugal*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1980.
- VILELA, José Aloísio. *Romanceiro Alagoano*. Maceió: Edufal, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

EUFORIA E DISFORIA SEMIOTICAMENTE REPRESENTADAS NA CANTORIA “O SERTÃO E A CIDADE”: UNIVERSO DISCURSIVO

Thiago da Silva Almeida

Universidade Federal da Paraíba
thiago04_rhcp@hotmail.com

1. Introdução

O presente trabalho constitui-se da fusão de duas microsemióticas as quais compreendem domínios mais amplos: a primeira é a cantoria de viola, enquadrada no universo da cultura popular; e a outra, a teoria gerativa da significação, de base linguística, incorporada em uma ciência geral, a Semiótica, ciência que se ocupa precipuamente com o estudo da significação. O fator em comum que possibilita o diálogo entre esses dois universos é um componente da linguagem que está na base de todas as ciências, isto é, a língua, por sua característica metalinguística. Esta componente é o núcleo capaz de extinguir qualquer ideia que se baseia em fundamentos hierárquicos. Mesmo abandonando esses princípios, a teoria citada nos auxiliará a compreender o universo de significação presente na cantoria de viola.

Portanto, o objetivo primeiro desta pesquisa é a análise semiótica de textos da literatura popular, mas como esta se trata de um campo muito vasto, optou-se por abordar apenas uma das expressões heterogêneas dessa manifestação. Por conseguinte, o material analítico é a cantoria de repente “O sertão e a cidade”, produção autoral da dupla de cantadores Moacir Laurentino e Sebastião Dias. Nesta, serão analisados, no plano do conteúdo, as categorias semióticas da euforia e da disforia, como desencadeadores dos sentidos globais da narrativa entoada. Para este desenrolar, será consultada a teoria semiótica proposta por A. J. Greimas, por se tratar de um conjunto de postulados nos quais trabalham com o conceito das categorias escolhidas, além de já se encontrarem teoricamente bem definidas. A euforia e a disforia são a articulação de um conteúdo semântico maior denominado timização. Um elemento ou um valor é considerado eufórico quando são atribuições que um dado sujeito semiótico julga ser positivas para ele ou para os outros atores; ao contrário, a disforia diz respeito a objetos ou valores considerados de força negativa para o sujeito individual ou coletivo. Nesse caso, a euforia e a disforia não devem ser entendidas de acordo com as atribuições dadas

pelo senso comum, elas são regidas pela composição discursiva implicada no texto, ou seja, são os enunciadores quem vão assinalar o que é considerado eufórico ou disfórico entre eles.

O material bibliográfico disponível para o entendimento geral da teoria semiótica se constitui de postulados dos principais expoentes que se dedicaram aos estudos sobre a significação, como Joseph Courtés, em *Introdução à semiótica narrativa e discursiva* (1979); Greimas & Courtés, *Dicionário de Semiótica* (2011); Em relação aos estudos bibliográficos em cantoria, indica-se principalmente a obra de Elba Braga Ramalho, *Cantoria nordestina: música e palavra* (2000) e Linhares e Batista, *Antologia ilustrada dos cantadores* (1978).

O levantamento do *corpus* se fez através do registro fonográfico da cantoria escolhida, respeitando as variações linguísticas de cada cantador. Este princípio é fundamental devido não somente à preservação do falar caipira, mas da identidade sociocultural do repentista.

A arte da cantoria é executada conforme uma modalidade, que é o modo como os cantadores executam os versos. Na cantoria escolhida, a modalidade entoada é a sextilha, modalidade mais recorrente nesta manifestação popular. A organização interna é estruturada da seguinte forma: a rima deve ser realizada sempre levando em consideração o 2º, 4º e 6º versos e o 1º da estrofe seguinte, porém esta será executada pelo outro cantador que respeitará a mesma ordem.

Na cantoria escolhida existe uma constante disputa para saber qual lugar é melhor de se viver, o campo ou a cidade. Muitas das estrofes são configuradas da seguinte forma: uma exaltação do lugar em que se está defendendo, seguido de uma desqualificação do lugar do outro, ou vice-versa. Mas pode ocorrer que apenas uma dessa ordem se manifeste, e é nesse ponto que reside o problema: por exemplo, ao elogiar um determinado ambiente, será que ao mesmo tempo, por pressuposição, não se está pretendendo também estigmatizar o lugar do outro e, evidente, que o inverso seria possível. Há de se averiguar se essa regra predomina em todas as treze estrofes da cantoria, pois assim contribuirá para desmistificar a crença segundo a qual a cultura popular possui conteúdos desprovidos de ideologia, de intenções que não ultrapassam os limites daquilo que está sendo dito.

2. Teoria Greimasiana

A teoria semiótica de vertente francesa ou greimasiana é a ciência que se empenha com o estudo da significação. Esta se define como a relação de dependência entre o plano do conteúdo e o plano da expressão no interior do texto. Greimas entendeu a significação como um percurso gerativo que dá investimento semântico às ações dos sujeitos e, para tanto, trabalha com três níveis de análise. Estes vão do mais superficial ao mais profundo e que são denominados: Estrutura fundamental, Estruturas narrativas e Estruturas discursivas. Os dois primeiros níveis dispõem de dois componentes: um sintático e outro semântico, que são categorizadas em sintaxe narrativa, semântica narrativa, sintaxe discursiva e semântica discursiva.

A **estrutura profunda** ou nível fundamental é o patamar que elenca as categorias semânticas que estão em oposição no texto. A organização fundamental é representada, espacialmente, através de um octógono semiótico onde são definidas as relações de contrariedade, de contraditoriedade e de implicação do texto.

As **estruturas narrativas** elencam uma sintaxe e uma semântica. A sintaxe narrativa compreende o percurso de um *Sujeito* em busca de seu *Objeto de valor*, sendo impelido por outro actante, o *Destinador*, podendo ter ou não um auxiliar positivo, o adjuvante, e o auxiliar negativo, o oponente. O sujeito é o actante sintático cuja existência semiótica é pressuposta pela presença ou existência de outro actante, que é seu objeto de valor.

O destinador é o actante narrativo responsável pela transmissão e circulação dos valores modais, exerce um *fazer* sobre o sujeito, qualifica-o para a ação e com ele estabelece um contrato. Ou, ainda, o destinador “exerce um fazer visando provocar o fazer do sujeito” (COURTÉS, 1979, p. 32). A partir dessa definição, infere-se que o destinador tem a função de manipulador do sujeito, exercendo um *fazer persuasivo*. O destinador pode, inclusive, manifestar-se a partir de um ente que se encontra no próprio sujeito e, neste caso, manifestando-se uma autodestinação.

O destinatário é o actante narrativo que recebe a competência para fazer, ou seja, nele são investidas todas as qualificações propiciadas pelo destinador. O destinatário exerce o papel de manipulado e, conseqüentemente, opera um *fazer interpretativo*, podendo aceitar ou recusar a relação contratual e ainda ser sancionado positivamente ou negativamente pelo destinador.

O adjuvante é o actante narrativo que tem o papel auxiliar o sujeito, facilitando sua busca. De modo contrário, o oponente tanto pode ser ele mesmo um incômodo como gerar obstáculos para o sujeito, impedindo-o de realizar seu objetivo.

Opondo-se ao sujeito, tem-se o antissujeito que é o actante sintático que disputa com o sujeito o mesmo objeto de valor ou cujo objeto-valor se opõe ao do sujeito. Este actante, da mesma forma que o seu oposto, permite acionar mais dois outros actantes: o antidestinador, que é seu destinador e o antidestinatário, que estabelece uma relação contratual com o antidestinador.

O sujeito e o objeto se apresentam numa relação transitiva, que pode ser de natureza conjuntiva ou disjuntiva. A partir disso, diferenciam-se os enunciados conjuntivos (sujeito tem posse do objeto) dos enunciados disjuntivos (sujeito não obtém o valor desejado), que são generalizados sob um eixo categorial denominado *enunciado de estado*.

Há ainda os enunciados de fazer que dizem respeito às transformações ocorridas na narrativa e operadas pelo sujeito do fazer. Este *fazer* transformador é o resultado das ações que o sujeito executa e que o põe em conjunção ou em disjunção com o objeto almejado.

A semântica do nível narrativo é o estudo das modalizações que estão na construção dos valores disseminados na narrativa e também “determina a modalidade assumida pelo sujeito no seu percurso em busca do valor” (BATISTA, 2009, p. 3).

São, portanto, cinco os tipos de predicados modais: *querer*, *dever*, *saber*, *poder* e *crer*.

Estes regem outros predicados de base que são o *ser* e o *fazer*. Da combinação dos predicados modais com os predicados de base resulta na formação de predicados complexos: *querer-ser*, *querer-fazer*, *dever-ser*, *dever-saber*, *saber-ser*, *poder-ser*, *poder-fazer*, *crer-ser*, *crer-fazer*.

Pelo exposto, vê-se que existem dois tipos de modalização: uma do *ser* e outra do *fazer*. A primeira diz respeito ao predicado do *ser* que é chamada modalização do *ser* ou *modalização veridictória* que incide nos enunciados conjuntivos e nos enunciados disjuntivos, modificando, assim, as relações do sujeito com o objeto de valor. A outra modalização está vinculada ao *predicado* do *fazer* e incide sobre a ação do sujeito que transforma o mundo.

A competência é a fase em que são atribuídos valores modais ao sujeito da ação. Neste sentido, a competência do o sujeito realizador é constituída de um poder e/ou um saber. Esta fase pressupõe a o seguinte, a performance, que é a fase em que ocorre a transformação essencial da narrativa mediada por um *fazer*. É aqui que o sujeito entra em conjunto ou disjunto do seu objeto de valor. Se a desempenho se realizou, então se

tem a última fase do percurso, a sanção, que compreende as punições e recompensas destinadas aos atores envolvidos na narrativa.

O percurso narrativo do sujeito é composto de uma estrutura complexa compreendida de quatro fases conhecidas como manipulação, competência, performance e sanção. Cada um dos actantes explanados acima é passível de se manifestar nestes estágios e sua ausência é inteiramente justificável.

A **discursivização** tem a característica de ser o patamar mais superficial em relação aos outros níveis de significação, pois as relações são manifestadas na superfície do texto. Aqui, o sujeito do discurso adquire voz e, por meio do discurso-enunciado, escolhe os temas, as figuras, os atores, o tempo e o espaço discursivos. Portanto, o discurso é a unidade máxima onde se manifestam, no plano do conteúdo, categorias temporais, espaciais, argumentativas, temáticas e figurativas.

O nível discursivo é também constituído de dois componentes: sintaxe discursiva e semântica discursiva. Cabe à sintaxe do nível discursivo analisar as relações intersubjetivas entre enunciador e enunciatário, os efeitos de realidade ou referente e os efeitos de proximidade e distanciamento produzidos pela enunciação.

Nas relações intersubjetivas, ocorridas entre enunciador e enunciatário, o enunciador executa um fazer persuasivo, levando-o ao enunciatário, que executa um fazer interpretativo, do que está sendo dito. Neste fazer persuasivo, o enunciador utiliza dois procedimentos para tentar manipular o enunciatário: os efeitos de realidade e os de proximidade e distanciamento.

No entender de BARROS (1999, p.61), os procedimentos de referência à realidade são: actorialização, que é a constituição das pessoas do discurso; a espacialização, a constituição do espaço e a temporalização, constituição do tempo.

A actorialização é o processo em que se dá a escolha do ator, que é uma entidade discursiva que cumpre papéis actanciais e, além disso, exerce uma função social a qual denominamos papel temático; a espacialização refere-se ao lugar propriamente dito e a percepção que os Sujeitos têm desse espaço. Deve-se levar em consideração o contexto sociocultural e o espaço discursivo que o emissor e o receptor vivem; a temporalização diz respeito à percepção que os Sujeitos têm em relação ao tempo cronológico, englobando o tempo histórico, o momento de duração do discurso e o próprio tempo textual produzido pelo discurso.

A semântica do nível discursivo compreende os percursos temáticos e figurativos do enunciado, também chamados de procedimentos de tematização e figurativização.

A figurativização é o procedimento semântico através do qual os percursos temáticos são revestidos pelas figuras, que são conteúdos concretos do mundo natural e, como os temas, selecionam componentes do léxico da língua.

“A figurativização consiste em transformar em figuras de superfície as figuras do plano do conteúdo, utilizando-se a nomenclatura proposta por Hjelmslev (...). A tematização inicia-se pela identificação dos traços semânticos pertinentes ao discurso e neles reiterados, podendo-se colocá-las em sequência pela ordem em que aparecem no texto”. (BATISTA, 2001,p.3-4)

A tematização é o procedimento pelo qual o sujeito da narrativa dissemina, sob a forma de temas, os valores inerentes a si mesmo quanto os que foram obtidos. A tematização pode ainda incidir na figura do sujeito a partir do seu papel temático, que é a sua função social no discurso. Quando um determinado agente, humano ou antropomorfizado, desempenha um papel actancial no discurso e, ao mesmo tempo, possui uma dada função social, este indivíduo é reconhecido, em semântica discursiva, como um Ator.

3. Análise Do Corpus

3.1. Estruturas Narrativas

A cantoria “O sertão e a cidade” trata-se de uma disputa ideológica na qual os valores são disseminados na voz dos repentistas e, no momento em que os cantadores tomam a palavra, tentarão exaltar seu lugar e desqualificar o lugar do outro. Atente-se que os pontos de vista são apenas figurativos, pelo fato de os cantadores Moacir Laurentino e Sebastião Silvafuncionarem como vozes que emanam de um imaginário coletivo.

Como se trata de um *corpus* cuja intensão discursiva é transparente, ou seja, ao ler os versos dos repentistas já fica evidente o que eles querem transmitir, o principal desafio na análise é alcançar níveis de profundidade, a fim de mostrar que a literatura popular produz discursos ideológicos capazes de romper as fronteiras do enunciado.

Uma vez estabelecido o tema, a canção já se inicia com o S1 apontando o objeto de valor tanto dele quanto de S2:

“A cidade é toda sua
E o sertão é todo meu
Cada qual tem o direito
De defender o que é seu”

Portanto, S1 e S2, nesta cantoria, estabelecem uma relação contratual no que diz respeito à distribuição dos objetos de valor: o primeiro se encarregará de “defender o sertão”, enquanto o segundo se incumbirá de “defender a cidade”. E veremos que esse ato assumido pelos repentistas é geralmente seguido de uma desqualificação do objeto valor do outro.

Uma vez definido o Objeto de valor de S1, este se instaura por um *dever-fazer*, ou seja, é sua obrigação defender o sertão, devido ao fato de ter nascido e vivido neste ambiente. Este último fator é essencial para a constituição de sua competência, visto que a sua vivência lhe garante autoridade para falar da cidade.

Aqui a destinação não provém de algum agente externo ao sujeito, mas próprio a ele, e por essa razão manifesta-se uma autodestinação, cujo ator e todo o conjunto de laços que ele mantém com o sertão. Adjuvantes não aparecem, mas é justificável, porque arte da cantoria, principalmente o desafio, predomina o fator **individualidade**. A ausência deste actante, no contexto da cantoria, não pode ser vista como algo negativo, mas como um fator que afirma a autonomia do cantador. O oponente de S1 é o próprio S2, na medida em que este tentará, com seus versos e seus argumentos, colocar obstáculos a S1 para que este não consiga “defender” o sertão.

Identicamente ao sujeito anterior, S2 se instaura por um *dever-fazer*, pois sendo a cidade o lugar em que ele nasceu, se criou e viveu, é membro representante deste ambiente e, por essa razão, possui a competência necessária para defendê-lo de qualquer acusação sobre o mesmo.

Como S2 executa as ações por sua própria vontade, manifesta-se uma autodestinação, cujo ator se encontra dentro do próprio sujeito, podendo ser traduzido simplesmente como a relação íntima que ele tem com a cidade. O adjuvante de S2 não aparece pelo mesmo motivo exposto acima no programa de S1, pois é o individualismo que está em jogo, a capacidade de se mostrar bom cantador diante do outro, resultando no caráter autônomo de seu ofício. O seu oponente é o próprio S1, ou toda a sua capacidade argumentativa, pois este tentará impor sua verdade, desqualificando o objeto de valor de S2.

3.2. Estruturas discursivas

A cantoria “O sertão e a cidade” é construída sob as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário. É nesse momento onde se realizam os mecanismos de manipulação em que um sujeito tentará persuadir o outro conforme os valores que sustenta. No caso desta cantoria, os elementos eufóricos e disfóricos compõem a base dessa manifestação folclórica em análise. Atente-se para os versos seguintes:

Já eu gosto da cidade
Onde existe evolução
Máquina gerando progresso
E desenvolvendo a nação

O enunciador¹ além de exaltar a cidade, já deixa pressuposto que o campo é um lugar onde reina o atraso, por não existir evolução ou progresso. Estes são lexemas que sugerem o sema/desenvolvimento/para a cidade; enquanto a máquina que gera o progresso faz articular outro sema a /modernização/. Neste caso, a percepção que ele projeta é a ideia de dinamicidade de um lado em contraposição a vida inerte no campo. Para este sujeito, semas acima são base de um ambiente que ele considera como ideal.

Na cidade tem ladrão
Assaltando a mão armada
No sertão a gente dorme
Com a porta escancarada
Nu de cintura pra cima
Sem sentir medo de nada

Nos versos do enunciador 2, configura-se o que já se havia percebido, um elogio e uma desqualificação. Para ele, a cidade é um ambiente ausente de segurança, propiciando o cidadão urbano a ficar enclausurado, tal é a visão que o sujeito tem devido à expressão “porta escancarada”, para significar que o morador rural, além de viver tranquilamente, goza de liberdade, sem amarras e sem preocupações.

Cidade é organizada
Pra viver e trabalhar
Pra se cuidar da saúde
Progredir e estudar
E o que precisam no campo
Vem na cidade buscar

O homem urbano entende que elementos como o trabalho, a saúde e o estudo, que são elementos eufóricos para ele, estão ausentes no campo. Nesta estrofe, é estabelecida uma relação de subordinação na qual a cidade representaria a abundância, detentor de toda produção industrial, intelectual e, portanto, sinônimo de bem-estar; enquanto o campo seria o personagem da necessidade. Perceba-se mais uma vez que a ideia do **progresso** na percepção do homem urbano é essencial para a manutenção e estabelecimento de um ambiente orgânico. Para ele, a estrutura da cidade é um referencial para o campo no sentido de que se este último tivesse as mesmas condições daquela, seria um ambiente organizado. Pressupõe-se que o campo, não tendo tais condições, é o lugar da desordem e da subalternação à cidade, ideia reforçada pelo argumento de que o campo não tendo outro meio a não ser recorrer a ela para obter as necessidades mais básicas.

No sertão pra se curar
Tem planta medicinal
Água boa em toda fonte
Roseira em todo o quintal
Legume em todo o celeiro
E gado em todo curral

O sertão é o local
Que o atraso ainda impera
Lá quando adoece alguém
Morre ou se desespera
Vem se operar na cidade
Porque lá ninguém opera

As duas estrofes foram dispostas conforme o conteúdo central: saúde. Há um jogo de oposições marcado por um lado sobre propriedades medicinais naturais e, por outro, o serviço especializado ou técnico. Na primeira estrofe o elemento eufórico gira em torno da valorização do natural, sendo que a ideologia se sustenta pela ideia de que o cidadão campestre também tem autonomia nesta questão e que o fator industrialização é apenas aparente. A outra estrofe, ao mesmo tempo em que valoriza o serviço “qualificado”, põe o campo como seu dependente, o que já tem sido recorrente nesta cantoria.

Eu sei que a cidade gera
Progresso diariamente
Mas tem trânsito agitado

E a chaminé poluente
E a quentura do progresso
Tem matado muita gente

O homem do campo entende que os elementos: trânsito agitado, chaminé, são disfóricos para seu sistema de valores, porque constituem um desvio aos seus valores. São figuras que se opõem a valores que o cidadão campestre assume como eufóricos: a pureza do ambiente campestre, a tranquilidade, a vida serena, sem perturbações. Pois acredita que são fatores que proporcionam bem-estar ao ser humano, culminando na longevidade e qualidade de vida do homem. É preciso salientar o tom de ironia desenvolvido no penúltimo verso, no qual o enunciador, baseado nos valores que ele considera disfóricos, reprova a ideia de uma cidade evoluída, ou seja, não entende por que as pessoas estão cada vez mais sufocadas pelo clima latejante já que elas vivem em um ambiente evoluído.

A cidade é ambiente
Do povo que pensa bem
E todos graus de ensino
É na cidade que tem
Sertão não tem faculdade
Que dê diploma a ninguém

É evidente os elementos eufóricos para este sujeito: os graus de ensino, a faculdade, diploma, são elementos que articulam o conteúdo /educação/, altamente ideológico nessa relação. Aqui nos deparamos com um tipo de discurso que predominou por tempos de que, devido às condições precárias que assolavam o campo, a educação também estaria comprometida e, neste sentido, o homem do campo era considerado ignorante por não possuir o saber técnico do homem urbano. Aquele possuindo um saber popular e este um saber erudito; o primeiro considerado analfabeto, enquanto o segundo alfabetizado. Esta dualidade se refletiria no comportamento de cada indivíduo, porque enquanto o homem urbano se considerava civilizado, o seu antagonista era considerado rústico.

Porém na cidade tem
Barulho que me faz medo
No sertão os passarinhos
Cantando no arvoredor
Alegrando as alvoradas
Pra a gente acordar mais cedo

Cidade a ninguém faz medo
Tem também evolução
Rádio, jornal, telefone,
Revista e televisão
Enquanto a fome e miséria
Ataca o nosso sertão

Nestas duas estrofes, aparentemente sem alguma concatenação de conteúdo, tem-se a oposição entre a natureza x tecnologia. Pela leitura da primeira estrofe, os valores considerados eufóricos pelo homem do campo são a serenidade e a alegria, atribuídas pela temática da natureza. Esta funciona como um condutor na busca e permanência destes valores. É na sua relação com a natureza que o homem do campo se realiza como tal. O canto dos pássaros funciona como a negação do alarido da cidade. A expressão “Pra a gente acordar mais cedo” não dever ser entendida apenas literalmente, mas como outro valor que esse sujeito tem de conduzir seu cotidiano pela rotina de trabalho e ainda pelo fato de que o “acordar” e o “dormir cedo” estão ligados à ideia do **saudável**, valor que este homem aprecia. Na visão do homem campestre, a natureza, em contraposição aos meios eletrônicos assumidos pelo homem urbano, constitui-se de um meio natural de conduzir sua vida.

Ao contrário, o habitante citadino tem a tecnologia como qualidade eufórica. O Jogo de afirmações e negações incide na oposição entre evolução x miséria, sendo que sua resposta não teve correspondência com a proposição do seu enunciário. No caso, apenas confirma a observação assumida desde o início da cantoria: o elogio seguido de uma desqualificação do outro.

O caboclo do sertão
Na sua propriedade
Broca queima cava e planta
Produtos com facilidade
É quem junta a produção
Abastecendo a cidade

Precisamos na cidade
De algo que o campo cria
Se campo não produzisse
A cidade não comia
Se a cidade não comprasse
O campo nada vendia

A primeira estrofe revela-se sob um tom de supremacia do campo, este sendo o lugar de onde provém todo o consumo da cidade. A estrofe pode ser lida como resposta

à quarta estrofe: agora a cidade se encontra na posição de subordinado. O elemento eufórico para este enunciador está centrado no caráter eminente do trabalho, na dimensão que ele ocupa para fornecer os subsídios necessários à cidade.

Analisando a segunda estrofe, é perceptível uma aceitação, por parte do enunciador, a respeito dos argumentos do seu enunciatário, mas mesmo assim conserva sua ideologia: o campo só venderia se a cidade comprasse. Apesar dos pontos de vista acima, as duas estrofes revelam ações voltadas para o atributo da reciprocidade, mas mesmo assim, cada um empenha-se na valorização desse ambiente. Essa ação é ainda reforçada na última estrofe, entoada na voz no cantador representante do campo:

Entre a tecnologia
E o trabalhador do eito
Cada qual faz sua parte
Cada um é do seu jeito
Ambos são filhos de Deus
E merecem o mesmo direito

A disputa é desfeita com o tom de igualdade. Neste momento, preza-se pelo respeito mútuo no qual cada representante, mesmo tendo valores diferentes, se constitui como tal tendo o reflexo do outro. Em outras palavras, são nos contrastes que cada sujeito se constrói e se reafirma na sociedade em que vive. Cada imagem construída faz transparecer o conjunto de valores sustentados por cada sujeito. Por fim, nesta última estrofe, há um valor eufórico comum aos dois representantes: a identidade.

4. Conclusões

Ao longo das análises, verificou-se que o enunciador e o enunciatário não abdicavam dos seus pontos de vista, abraçando a causa até os últimos instantes. Aqui, o sujeito e o espaço discursivos são equiparados a sujeito e objeto narrativos, ou seja, constituem uma relação transitiva na qual um não tem existência sem o outro. Era transparente que quando um dos espaços era distorcido, consequentemente o sujeito que nele habitava acabava sofrendo as afrontas.

As análises do conteúdo em cantoria de viola, tendo como referencial teórico a teoria semiótica de linha francesa, são ainda escassas. Não se nega que as cantorias apresentam um conteúdo transparente, mas é possível abordar além do que está dito, sem transgredir os limites que o próprio texto permite. Apesar de as mensagens serem

dirigias ao público em geral, as relações ideológicas entre enunciador e enunciatário mostraram-se mais profundas medida que os temas foram descobertos, bem como os mecanismos de pressuposição que se mostraram ser um fator imprescindível a estabilidade das análises.

Referências

BARROS, D. L. P. de. *Teoria Semiótica do Texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

BATISTA, M. F. B. M. *O percurso gerativo da significação*. Revista do GELNE (UFC), Fortaleza, v. 3, 2001.

BATISTA, M. F. B. M. *Semiótica e cultura: valores em circulação na literatura popular*. Manaus: Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC, 2009.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.(Coleção Novalmedina)

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2011.

SAMBA NO ESCURO A DISCURSIVIZAÇÃO DE “APESAR DE VOCÊ”

Naíla Cordeiro Evangelista de Souza – UFPB
nailajp@hotmail.com

Emannuelle Carneiro da Silva (UFPB/PPGL)
emannuellecarneiro@hotmail.com

Renata de Oliveira Pinto (UFPB/PPGL)
renataolipinto@gmail.com

1. Introdução

Em 2014 comemoram-se os 70 anos do grande compositor Francisco Buarque de Hollanda. Nascido no Rio de Janeiro, Chico vem de uma família erudita, sendo o seu pai o historiador Sérgio Buarque de Hollanda e sua mãe a pianista Maria Amélia Buarque de Hollanda. Desta maneira, além de possuir todo o aparato em casa, ele convivia com artistas célebres como João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

Começa a compor em 1959, com *Canção dos olhos*. Porém, o reconhecimento só chegará sete anos mais tarde, quando *A Banda* conquista o primeiro lugar no II Festival da Música Popular Brasileira, ao lado de *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theófilo de Barros Filho.

Em seguida, Chico Buarque envolveu-se cada vez mais com a política e tornou-se um dos maiores compositores do país, escrevendo canções belíssimas, ora puramente líricas, ora criticando o regime militar e a repressão.

As intituladas canções de protesto têm um papel fundamental na história do país, pois serviram de suporte e incentivo para um povo que almejava mudança. Povo para o qual Chico compôs diversas músicas, dentre elas: *Deus Lhe Pague*, *Roda Viva*, *Construção* e, a canção que será analisada logo a seguir, *Apesar de Você*.

Apesar de Você foi enfocada neste trabalho por ser a primeira letra dele que exprime de forma clara e extremamente eficiente o clamor da população horrorizada com as medidas impostas pela ditadura.

A análise dar-se-á através da perspectiva semiótica com foco na discursivização. “A discursivização corresponde ao nível mais superficial do percurso gerativo da significação e coloca em discurso as estruturas narrativas” (BATISTA, 2009, p. 4). Uma

vez que pelo viés semiótico são estudadas as significações de certa linguagem, este trabalho dará ênfase apenas a uma parte dessas significações, a análise discursiva.

2. Análise

Em meio ao caos da ditadura, no ano de 1970, Chico lança a canção *Apesar de Você*, um samba descaradamente direcionado ao atual presidente Médici e à situação do Brasil na época em que, por incompetência dos censores, conseguiu passar como uma suposta briga de amantes e, assim, ser distribuída. O governo apenas barrou a música quando ela já tinha sido amplamente divulgada, tendo o seu compacto na faixa de 100 mil cópias vendidas, percebendo a real intenção da canção.

Nela, há uma oposição constante entre o bem e o mal: o eu lírico, por vezes acompanhado de “sua gente”, é contrário à figura do *você*, o primeiro representando o bem, e o segundo, o mal. Assim como a dualidade entre o tempo presente e o tempo futuro. O presente, associado diretamente ao *você*, é negativo, enquanto o futuro é positivo.

Vejamos os primeiros versos da canção:

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão; não
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

Os elementos de oposições citados anteriormente fazem-se presentes no discurso, como a presença do tempo, empregado na utilização do advérbio *hoje*. No quarto verso, o eu lírico não se coloca junto às pessoas, mas fala como se fosse alguém de certa forma à parte da sua gente, colocação que será abordada mais adiante.

É possível ver, ainda, o destaque de duas expressões: *falando de lado* e *olhando pro chão*, recurso que irá aparecer em todo o discurso, como mostra a tabela a seguir:

PRESENTE	FUTURO
Falando de lado	Enorme euforia
Olhando pro chão	Água nova brotando
Sufrimento	Jardim florescer
Amor reprimido	Dia raiar
Grito contido	Manhã renascer

Samba no escuro	Céu clarear
Lágrima rolada	Coro a cantar

As expressões relacionadas ao agora remetem ao pessimismo, ao medo, à aflição e são causadas pelo comportamento do sujeito *você*. Ao passo que as do depois referem-se ao otimismo, ao benéfico. Destaquemos a oposição *samba no escuro* e *dia raiar/manhã renascer/céu clarear*.

À *moda do barroco*²⁷¹, o compositor traz a dualidade luz e sombra, tão trabalhada nas artes plásticas, que evoca de forma imediata o imaginário do receptor. *Samba no escuro*, expressão que também dá título a esse trabalho, alude à censura da época, simbolizando não só as composições de Chico Buarque referentes ao tema, e sim todas as canções de protesto. Junto a ela, *dia raiar*, *manhã renascer* e *céu clarear* tratam de metáforas feitas a partir de elementos naturais.

Tal qual é apresentado em Lefebvre:

Como na linguagem literária, é preciso que a materialidade da linguagem icônica (as cores, as linhas, a pasta e a maneira) permaneça para nós presente no próprio tempo em que projectamos, através dele, a imagem mental. É nesta intersecção das duas visões (percepção real, imaginário construído) que se produz a presentificação. (LEFEBVRE, 1975, p. 142).

Desta maneira, a natureza na canção não se revela mera ambientação: ela demonstra o não consentimento com as ações da figura do *você* através da escuridão, como também demonstra o apoio ao eu lírico e sua gente ao evidenciar a claridade.

Aliás, a distinção entre o eu lírico e sua gente já vista é contínua em toda a música; ele fala em nome do seu povo, como se se tratasse de um porta-voz. Tal fato leva a crer que o eu lírico não é um personagem inventado, e sim o próprio compositor. Ora, Chico, como músico conhecido e engajado em causas sociais, era — assim como ainda é — capaz de expor os problemas e anseios da população.

Recapitulando os primeiros versos, vemos que apesar do pronome possessivo *minha* ao se referir à *gente*, a impressão é de que ele não está lá. Portanto, o eu lírico não estaria incluído, sendo, por sua vez, uma figura próxima conhecedora do dia-a-dia daquelas pessoas.

Atestando a teoria de que o poeta é o eu lírico, temos algumas colocações como: “eu pergunto a você/onde vai se esconder” e “eu vou morrer de rir/que esse dia há de

²⁷¹ Movimento artístico caracterizado pelo conflito, tensão entre o profano e a salvação; o bem e o mal.

vir/antes do que você pensa” que retomam o poderio de contestador e uma espécie de líder.

Observemos os seguintes versos a respeito do *você*:

Você que inventou esse estado
Inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão
[...]
Você que inventou a tristeza
Ora tenha a fineza
De desinventar

Ao transcender o mesmo pensamento, confirmamos *você* como sendo o presidente vigente na época (1969-1974), Emílio Garrastazu Médici. As razões para tal afirmativa seriam as pistas deixadas pelos substantivos que acompanham o verbo *inventar* nos excertos acima.

O primeiro deles, *estado*, não significa o “modo atual de ser (de pessoa ou coisa)”²⁷², como acreditavam os militares do governo. No texto, *estado* é sinônimo de nação, e não está grafada com a inicial maiúscula justamente com o intuito de confundir a censura. O segundo e terceiro substantivos — *escuridão* e *pecado* — estão em seus sentidos figurados. *Escuridão* remete novamente a ideia do sofrimento, do clima pesado, assim como *pecado*. Este último também evoca as torturas acontecidas na época, contrapondo-se a *perdão*, pois não era dado às vítimas nenhum tipo de absolvição. Por fim, em *tristeza* conclui-se o panorama geral da condição degradante do povo.

Por ser um presidente complacente e ativo no âmbito da crueldade, tendo ocorrido no seu governo inúmeros casos de mortes, desaparecimentos e torturas, Médici torna-se o sujeito *você* porque é o representante maior da ditadura no momento. Foi ele (juntamente aos seus aliados) quem “inventou” o Estado, a escuridão, o pecado e a tristeza.

Outras pistas adicionais seriam as passagens: “como vai proibir/quando o galo insistir/em cantar” e “como vai abafar/nosso coro a cantar/na sua frente”, em que o

²⁷² Definição encontrada no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/estado>. Acessado em: 20/08/2014, às 14h35min.

autor faz perguntas diretas ao sujeito. Tais perguntas indicam que *proibir* e *abafar* eram práticas comuns do sujeito. Entretanto, num momento futuro, deixarão de ser.

No refrão, Chico reafirma a esperança depositada no futuro, fazendo uso da locução frequentemente ouvida na época: “há de ser”, que expressa de forma eficaz a crença num cenário melhor.

3. Conclusão

Utilizando ciclos de disparidades, predominantemente alternando presente e futuro e bem contra o mal, Chico Buarque compõe uma das melhores e mais conhecidas canções de protesto já escritas.

Apesar de Você foi um marco na luta contra o regime militar. Ela segue viva na memória tanto de quem participou dos movimentos de repúdio à ditadura, quanto de qualquer indivíduo que é interessado na cultura do Brasil.

A análise discursiva feita neste trabalho é apenas o começo do desenlace dessa canção que possui a letra simples em conjunto com a melodia típica do samba. Tal fato não empobrece em momento algum a composição, pelo contrário: tem aí uma riqueza que vai exatamente ao encontro do sujeito enunciatário: o povo.

4. Referências:

BATISTA, M. F. B. M. *Semiótica e Cultura: valores em circulação na Literatura Popular*. In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 61., 2009. Manaus.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios* por Adélia Bezerra de Meneses Bolle. São Paulo: Abril Educação, 1980.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal*, 1979. In: FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

5. Anexo:

Apesar de Você

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão; não
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar
Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada

Nesse meu penar
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar

Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa
Apesar de você
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal

MITOLOGIA DA MATA AO SERTÃO

José Maria Tavares de Andrade
Universidade de Strasbourg

Esta comunicação que apresentei no Congresso Internacional de Semiótica e Cultura - Semicult versou sobre o livro que foi publicado pela Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, este ano, mas com a data de 2013.

Mitologia, como sabemos, são narrativas que contam a origem das coisas como na Grécia antiga, na mitologia Romana, ou segundo os povos indígenas em geral; Existe mito hoje no nordeste brasileiro? Sim, isso foi minha descoberta. Então na capa do livro aparece uma talha que foi feita por mim e que me pareceu muito apropriada na medida em que a paixão de Cristo serviu como um espelho para a explicação de sofrimentos do corpo humano, no corpo social do novo mundo; Em geral, os livros não contam sua própria história, mas esse livro conta logo no início eu explico que esse livro nasceu de uma descoberta de narrativas que contam a vida, a morte e a “canonização” de santos da devoção popular. Descoberta ocorrida ao longo de uma pesquisa sobre música popular religiosa que foi encomendada por Hermilo Borba Filho em 1967.

Desta pesquisa resultaram seis monografias sobre diferentes gêneros das músicas mais antigas: excelências de defunto; os cantos dos penitentes; os cantos de petição - dos cegos que cantam que pedem e agradecem em nome de Deus; os benditos; os ternos de pífanos; e cantos panteístas, e tudo isso foi utilizado para a criação do movimento armorial, que nasceu com um seminário de criação e interpretação musical nordestina. Eu mesmo fui intermediário em trazer músicos, brincantes do interior de Ferreiros, por exemplo, Zé Neguinho, os rabequeiros (tocadores rabeca) de Ferreiros e nós fizemos seminários com músicos do Conservatório de Pernambuco e dessa pesquisa nasceu o Movimento Armorial.

Sobram as histórias de santos, narrativas que não entraram no relatório desta pesquisa. Um dia chega à minha casa meu amigo Zeca Barreto que estava desempregado, comunista perseguido, hospedei e dei um trabalho para ele que foi fazer as transcrições desse conjunto de narrativas que se referia à vida dos santos.

Nesse conjunto podemos distinguir as histórias de santas propriamente ditas; os casos, e os testemunhos. Testemunhos, a palavra já diz; e os casos que são moralizantes.

Trabalhei as histórias propriamente ditas da Mata e do Sertão. Cabe aos novos pesquisadores, nova geração, de saber se atualmente, essas histórias, ou outras continuam sendo contadas, para a explicação da razão de ser das devoções populares aos santos da religiosidade popular.

Esclareço que o termo religiosidade nesta obra foi definido como sendo práticas mágico - religiosas do polo não institucional. A Igreja Católica chegou com os seus ritos e a população não tinha língua e nem condições culturais para entender a mensagem da Igreja Católica, quase sempre dita em latim. Na missa os padres davam as costas para o povo e repetiam o “latinorum” lá de Roma. Então a população foi aos poucos escutando, reinterpretando e se (re)apropriando daqueles ritos que para eles não tinham conteúdo, não eram entendidos e foi surgindo um novo conteúdo que vai preenchendo esse conjunto de ritos externos.

Sabemos que a palavra mito tem o sentido antropológico que eu não poderia evitar nem mesmo no título. Mas quando se fala de “mito” entende-se na linguagem corrente e na imprensa, um sentido vulgar da palavra que significa mentira. Para o etnólogo não existe verdade nem mentira. Nós procuramos descobrir as raízes mais profundas das culturas humanas, e para nós aquilo que é dito como lendas, estórias, contos, podem explicar a origem de manifestações de devoções da religiosidade popular.

Vejamos — escutadas essas histórias, transcritos esses elementos da literatura oral, o que fazer com eles? Eu fui para Paris e mostrei isso a um assistente de Lévi Strauss, o Professor Chivas, no Laboratório de Antropologia Social. Lévi Strauss então analisou essas histórias e disse: olhe você deve procurar o Roger Bastide. Eu fui ver o Roger Bastide, e esse tema das histórias de santo - como a população chama - deveria compor apenas um capítulo de dez de um projeto de tese de doutorado.

Roger Bastide percorreu as histórias de santo e encontrou a história do Negro Benedito, São Benedito, santo que aparece na Mata como aparece no Sertão. No Sertão não houve a escravidão como a ocorrida na costa, então contamos com duas versões, e o sertanejo ao falar de São Benedito, ele se propõe a explicar o que é a escravidão; como é que viviam os escravos, o que as pessoas da costa teriam isso de uma maneira ou de outra como uma herança cultural da escravidão.

Precisei estudar Linguística e terminei obtendo um diploma, além do diploma de Sociologia para fazer face ao desafio das histórias de santo. A grande vantagem é preciso que se diga: nesta pesquisa os dados foram coletados sem a necessidade de se fazer

perguntas. Nós sabemos as desvantagens de se fazer perguntas, que muitas vezes insinua respostas. Ora, essa é a grande vantagem, mas a grande desvantagem é que Roger Bastide me disse: “Olhe esse Projeto Tavares você vai retomar quando você tiver 60 anos. Você está muito novo para isso. Agora me escreva 200 páginas sobre essas histórias de santo, e a partir daí nós vamos ver o desenvolvimento da sua tese”.

Como escrever 200 páginas sobre as histórias de santo que já estavam transcritas? Aí vem o grande problema metodológico, como transformar elementos da cultura oral em indicadores de uma hipótese em Antropologia? Minha hipótese é que essas histórias servem como explicação da razão de ser e origem das devoções. Essas histórias para mim são mitológicas, porque o pensamento mitológico inverte a ordem histórica das coisas. Nós sabemos que primeiro chegaram as devoções e depois elas foram reinterpretadas. E depois existiram as devoções, os centros de peregrinação, como São Severino dos Ramos, Santo Cristo de Ipojuca e tantos outros. A dificuldade foi transformar esses elementos da literatura oral em indicadores de uma hipótese em Antropologia. Eu tive que perguntar a nossa literatura oral do nordeste brasileiro, fazer um questionário como se cada espécie de literatura oral pudesse responder quais são seus enraizamentos dentro da experiência cultural local dos analfabetos.

A presença ou a ausência da escrita é muito importante. A civilização brasileira nasceu na cidade, na costa com a exploração do pau-brasil, da cana-de-açúcar, depois é que vai penetrar com o gado para o Sertão. E a literatura oral vai sendo interrogada quanto ao grau de representatividade que ela poderia ter com relação ao conteúdo de significação do vivido da cultura popular. Esse foi um trabalho enorme e aí nós comparamos elementos da literatura oral que são mais ligados ao sagrado e outros que não são sagrados ou profanos.

E aí nós fomos vendo, e tem um quadro que mostra que no caso das histórias de santo a representatividade dessas histórias com relação ao vivido e ao contado pela população. Ela era coerente a cem por cento, ou seja, nós podemos utilizar esta literatura oral como indicadora da cultura popular.

Esse livro resultou na minha tese de doutorado que foi defendida em 1976 e por conta dessa distância de tempo eu tive a curiosidade de verificar se a população do interior ainda se referia a essas narrativas das histórias de santo. Como é que um indivíduo nasceu e viveu no interior e depois de morto a terra não comeu o corpo. Chama-se um “corpo santo”. Em francês existe a expressão: em odor de santidade - “*en odor de sainteté*” - pois

não se estraga na terra, mas também existem os “corpos secos”, ou seja, aqueles que a terra não quer comer porque são pessoas condenadas.

Voltei ao campo para verificar se de 1976 para cá havia, por ocasião do enterro de nosso amigo, o grande teólogo José Comblin, aproveitei o momento dessa ida para o interior e conversei com algumas pessoas:

- “Isso não existe mais”. Ele sabia, ele conhecia e já era uma prova. “Mas eu não acredito mais nisso, o povo de antigamente é que dizia isso”. E outros diziam: “Ah! O corpo santo existe ainda. O corpo santo vai pra Roma”. Olha a ordem inversa: primeiro viveu uma pessoa aqui, essa pessoa foi enterrada, a terra não comeu. O corpo dele foi para Roma, e em troca vem a imagem. Fica tudo explicado. Porque essa imagem do Coração de Jesus que chegou lá na beira do São Francisco e as pessoas não entenderam que era o Jesus do evangelho. Então as pessoas associaram a violência contra aquele corpo com certos acontecimentos históricos, locais, graves e trágicos, como a violência contra Delmiro Gouveia, assassinado pela indústria inglesa de fios, linhas, e tecelagem.

Esses acontecimentos e talvez da guerra do Paraguai que saiu arregimentando “voluntários” na marra para ir fazer a guerra, todos esses acontecimentos faz com que a população vai juntando elementos e vai dando uma explicação para dizer que a imagem do Coração de Jesus veio de Roma porque havia um indivíduo que era fiscal da Prefeitura de Tacaratu (PE), e que o nome dele era Inacinho. Então os enigmas e os fatos históricos violentos que a população não podia entender, nem atribuir ao imperialismo inglês, passa a ser explicados através do pensamento mitológico.

Qual é a conclusão a que se chega? Em termo empírico a descoberta vai provar que o pensamento mitológico - dos gregos, de milênios atrás; dos índios - como pensamento milenar, tudo isso para nós parece muito distante no tempo e no espaço, continua a existir como uma cognição, como uma maneira de conhecer, de explicar, e de comemorar acontecimentos primordiais. Essa é a importância que tem em se ler esse livro; do ponto de vista da academia o livro equivale a uma espécie de passarela entre a Linguística, as Ciências da linguagem, a Semiótica narrativa e a Antropologia – tema deste evento.

Trabalhando com a epistemologia da complexidade, com Edgar Morin, tento articular diferentes campos do conhecimento, as diferentes disciplinas, sobretudo do caso da Antropologia que estuda o homem: o homem que é filho do cosmos, o homem é matéria do mundo; o homem é auto-organização viva a partir de sua própria biologia; a partir do funcionamento do próprio corpo e do cérebro. Mas nós obedecemos não apenas a lei da

Física, - pisando numa casca de banana a gente cai! A gente obedece à lei da Biologia, a gente nasce, cresce e morre. Alguns se tornam santos para se tornar modelos de vida e para se dá a esperança aos outros, nós que não somos santos, para continuar a resistência na luta pela vida.

Esse livro é fruto de uma tese intitulada “Religiosidade e sistema simbólico”: foi reescrito várias vezes e esperei completar 70 anos para tentar publicá-lo. Existe uma edição que saiu há poucos meses pela Editora L’Harmattan, na França, e existe uma edição em inglês que está sendo preparada. Está disponível nas livrarias brasileiras, sob encomenda à Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco - José Maria Tavares de Andrade. Quanto às outras obras que venho publicando ultimamente, gostaria de lembrar que basta escrever o meu nome no site da <Amazon.com.br> , lá estão disponíveis outros títulos de minha autoria.

Eixo temático
HUMANIDADES NUMÉRICAS E CIÊNCIAS DA CULTURA

Sémantique de corpus pour les humanités numériques

Mathieu Valette

Travaux menées en collaboration avec Egle Eensoo

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

mathieu.valette@inalco.fr, egle.eensoo@inalco.fr

INALCO – 2 rue de Lille, 75007 Paris

1. Introduction

1.1. Dématérialisation et immatérialité des documents

Les humanités numériques constituent aujourd'hui une mutation importante des sciences humaines et sociales. La banalisation du support numérique et les grands chantiers de dématérialisation des textes anciens offrent de nouvelles opportunités, non seulement en termes d'accès aux données, mais aussi en termes d'analyses renouvelées desdites données. L'utilisation d'outils informatiques de traitement permet en effet la création et l'observation de nouveaux objets sémiotiques.

S'inscrivant dans une problématique de *dématérialisation des documents*, les premiers pas des humanités numériques, relevaient d'ambitions à la fois patrimoniales, éditoriales et documentaires. Beaucoup d'initiatives consistaient en collectes, numérisations et collations de documents. Les documents étaient ainsi interrogeables au moyen d'outils d'analyse des données textuels souvent rudimentaires (concordanciers, par exemple). Les projets ont ensuite porté sur la normalisation des bases textuelles avec l'établissement de formats d'échange (Extensible Markup Language, XML) et de normes d'encodage (Text Encoding Initiative, TEI). Cette normalisation a facilité les travaux d'annotation philologique et d'étiquetage (morphosyntaxique, lexical) et a permis de complexifier les outils d'interrogation.

Aujourd'hui, les gisements inépuisables de nouvelles formes d'expressions liées à Internet font l'objet de travaux approfondis en traitement automatique des langues (TAL), notamment en fouille de texte (*text mining*) et en fouille de données (*data mining*). Toutefois, les humanités numériques n'en bénéficient pas encore. Or, non seulement ces

nouveaux documents numériques augurent de profondes mutations sociales et culturelles, mais ils sont une chance pour les sciences de l'homme et de la société, par exemple pour la sociologie, la psychologie sociale. En somme, ils sont de nature à inscrire les humanités numériques non plus dans une problématique de la dématérialisation des documents mais dans une problématique de l'*immatérialité des documents*. Les nouvelles formes textuelles et les nouveaux objets culturels, qu'ils soient sociaux (web 2.0) ou artistiques, témoignent de transformations sociales auxquelles les humanités numériques ont à se confronter. A cet égard, les méthodologies du TAL doivent être interrogées.

1.2. Une linguistique, science-pivot des humanités numériques

Actuellement, la linguistique offre principalement aux humanités numériques un ensemble de propositions philologiques. Elles participent notamment à l'établissement des textes existants dématérialisés. Cette linguistique est *ressourciste*, c'est-à-dire qu'elle est pourvoyeuse de corpus normalisés, de lexiques et d'annotations. La linguistique est donc, de plus en plus, une linguistique de *production* de données et non d'*analyse* des données. La théorie y est secondaire.

Or, l'utilisation, l'adaptation et la création de nouvelles méthodologies d'analyse textuelle constituent un défi important pour les humanités numériques. A la puissance des algorithmes statistiques qui s'imposent aujourd'hui dans l'analyse des données textuelles (ADT) et dans le traitement automatique des langues (TAL), il est possible d'associer un appareil méthodologique proprement linguistique en matière d'analyse sémantique des textes.

Jadis *science-pilote* des sciences humaines, la linguistique peut prétendre aujourd'hui au statut de *science-pivot* des humanités numériques en étant notamment prescriptrice de méthodologies. La linguistique bénéficie en effet d'une expérience du texte, tant d'un point de vue théorique (linguistique textuelle, analyse du discours, sémantique interprétative, philologie) que pratique, avec la linguistique de corpus. Complémentairement, la linguistique doit prendre part et position face aux nouveaux enjeux théoriques et méthodologiques naissants, et de ne pas laisser à d'autres disciplines (sciences de l'information, sciences de la communication, informatique) le soin de décrire, seules, ces nouveaux objets sémiotiques.

1.3. Objectif de l'article

Cet article entend faire le point sur la contribution possible d'une sémantique de corpus (Rastier, 2011) aux humanités numériques, en s'appuyant sur différents exemples de traitement de fouilles de textes issus du Web social. Nous entendons donc les humanités numériques, dans cet article, dans l'acception émergente liées l'analyse des données sociales issues du Web. Nous nous intéresserons en particulier aux productions textuelles d'internautes exprimant des *valeurs et des points de vue*.

L'article est composé de 3 parties. Dans un premier temps, nous dressons panorama critique des relations entre TAL et sémantique. Puis, nous esquissons, au moyen de quelques exemples issus d'applications en fouille de textes du web 2.0, une discussion sur l'apport possible d'une sémantique de corpus dans le contexte des humanités numériques.

Nous souhaitons en particulier mettre en lumière le bénéfice potentiel d'un dialogue méthodologique entre une théorie (la sémantique textuelle), des méthodes en textométrie et les usages actuels du TAL en termes d'algorithmiques mais aussi de pratiques évaluatives.

1. Mise en œuvre d'une sémantique de corpus

1.1. Sémantique et Traitement Automatique des Langues

Nous proposons d'envisager la sémantique en premier lieu par rapport à son instrumentation en traitement automatique des langues. Les rapports entre le TAL et la linguistique sont inconstants. Longtemps unis par des objets formels similaires sinon communs (la proposition, la phrase) et un positionnement référentialiste persistant, leur relation s'est appauvrie depuis une quinzaine d'années. Les modèles théoriques de la sémantique formelle se sont avérés inadaptés à la prise en compte de l'évolution rapide de la demande applicative à laquelle le TAL a été confronté. Jusqu'au début des années 2000, la plupart des applications concernaient la thématique, le lexique ou la terminologie. La plupart des tâches nécessitant une automatisation (résolution d'anaphore, désambiguïsation lexicale, l'identification des parties du discours) relevaient d'une sémantique de la *phrase*. Rapidement, les technologies de l'information et la *redocumentarisation* du monde (Pédauque 2007) ont réactualisé le statut scientifique du texte – statut que la linguiste ne lui accorde encore que marginalement et au sein de courants minoritaires (analyse du discours, sémantique textuelle en France). Des tâches telles que la classification de textes et la fouille de textes ont émergé, rendant nécessaire une approche macroscopique et à grande échelle des productions langagières plus en phase avec l'unité *texte* qu'avec l'unité

phrase. Les modèles formels de la sémantique de la phrase, avec leurs analyses « profondes » mais très locales apparaissent moins efficaces pour l'analyse de grands corpus, bien qu'elles proposent encore des solutions pertinentes pour l'extraction d'informations ciblées (Zweigenbaum et al. 2008).

L'essor, dans le courant des années 2000, des applications en fouille de données subjectives (fouille d'opinion, analyse des sentiments, détection des émotions, etc.) implique également une évolution des tâches en sémantique. Alors que le TAL sémantique se focalisait sur des concepts ou, d'une manière générale, des unités référentielles (entités nommées, termes, thèmes), il est aujourd'hui confronté à des *valeurs*.

Certes, les méthodes d'extraction et de classification n'ont guère évolué : naïvement, on s'imagine que les adjectifs sont aux données subjectives ce que les substantifs sont aux concepts (Strapparava et Valitutti 2004) et on applique aux premières les méthodes qui ont fait leur preuve sur les secondes. Dépasser le « lexicalisme » du TAL est un des enjeux de la sémantique. L'inventaire des objets de la sémantique susceptibles d'être appréhendés par le TAL est, en effet, loin d'être clos. Il est possible que les contraintes de genres, de discours, que la structure actancielle des textes, que le schéma de la communication, soient utiles à l'interprétation des émotions, sentiments ou des opinions.

En somme, tout se passe comme si les questions qui se posent au TAL sémantique évoluaient d'une problématique logico-formelle dominée par le primat référentiel et le choix historique de la phrase comme unité d'analyse, vers une problématique rhétorique/herméneutique dont l'objet est la réception et l'interprétation des textes considérés comme des unités de sens complexes portées par un projet de communication. La proposition a été formulée par (Rastier 2001) et oppose, *in fine*, deux paradigmes, la linguistique des langues et la linguistique des textes.

Ce moment d'incertitude paradigmatique est l'occasion d'esquisser des méthodes fondées non pas sur les présupposés théoriques du paradigme logico-grammatical mais sur le paradigme rhétorique/herméneutique, peu exploré encore en TAL. Concrètement, nous proposons de combiner une approche inspirée de la sémantique textuelle (Rastier 2011) et les méthodes de l'analyse statistique des données textuelles.

L'analyse statistique des données textuelles (ou textométrie) est un ensemble particulier de pratiques relevant du champ général de la linguistique de corpus. Elle compte des traitements statistiques (analyse factorielle des correspondances, spécificités fondées sur le modèle hypergéométrique, cooccurrences, etc.), mais aussi des outils de visualisation

des corpus (nuages de mots, histogrammes, etc.) et documentaires (concordanciers) destinés à l'aide à l'interprétation des textes.

1.3. Vers une sémantique de corpus : la textométrie et la sémantique des textes

Les affinités de la textométrie et de la sémantique des textes ont été identifiées précocement (Rastier, éd. 1995). La plupart ont été explicitées par (Mayaffre 2008) et de façon systématique par (Pincemin 2010) à laquelle nous renvoyons le lecteur.

Le texte ne fait l'objet d'aucune préconception réductrice – Les signes qui composent le texte ne sont pas hiérarchisés (les substantifs ne sont pas préférés *a priori* aux mots grammaticaux ou aux signes de ponctuations) et ne sont pas substituables par des constructions artificielles (en particulier si elles sont de haut niveau, tels les concepts, les hyperonymes, les synonymes). Or, l'annotation de corpus au moyen de ressources variées est non seulement très courante en TAL mais ne fait guère l'objet de réflexion critique. Pourtant, même le traitement basique qui consiste à lemmatiser un corpus, parce qu'elle en factorise les formes, fait l'objet de débats circonspects en textométrie (Brunet 2001) comme en sémantique des textes (Bourion 2001).

Le retour au texte est la condition de l'interprétation – L'analyse en textométrie comme en sémantique textuelle repose sur une itération entre l'analyse des sorties logicielles et la consultation des textes ; en d'autres termes, la connaissance des textes est une condition nécessaire à leur analyse, elle est notamment génératrice d'hypothèses interprétatives. Comme on l'a vu dans le paragraphe précédent, les données linguistiques qualitatives sont, de plus en plus fréquemment, exclues des articles de TAL. On leur préfère des données quantitatives.

Le contexte global construit par le corpus de référence joue un rôle déterminant dans l'interprétation des faits sémantiques – C'est le principe souvent répété de détermination du global sur le local, qui périmé nombres des problématiques linguistiques relevant d'unités inférieures, comme la phrase. Du côté de la textométrie, la constitution de corpus de référence, de travail et d'élection, dont il a été question précédemment en est une mise en œuvre.

« Dans la langue, il n'y a que des différences » – Héritée de la tradition saussurienne, le différentialisme fonde la sémantique interprétative et est sans doute un aspect remarquable de la textométrie dans le contexte général de la linguistique de corpus.

Le succès jamais démenti des mesures de spécificités (tests χ^2 ou d'écart réduit, modèle hypergéométrique) destinées à contraster une partie d'un corpus avec une autre de manière à en faire émerger les singularités, en atteste.

1.4. Synthèse

Prenons acte (i) de l'évolution du TAL vers une problématique rhétorique/herméneutique intéressée par l'interprétation des textes et non plus seulement par l'extraction des données discrètes qu'ils recèlent ; (ii) de l'inadéquation des modèles linguistiques dominants, préoccupés par des phénomènes relevant de la langue et non du texte ; (iii) de l'affinité invétérée entre la textométrie et la sémantique textuelle. À partir de cet inventaire, nous formulons le projet de jeter un pont entre la sémantique textuelle et le TAL par le truchement de la textométrie, afin de mutualiser les avantages d'une association entre celles-ci et les standards du TAL en fouille de textes. Nous illustrerons notre propos à partir d'une tâche de fouille de données subjectives.

2. Méthodologie de sémantique de corpus : identifier les opinions, les sentiments

2.1. Concepts théoriques empruntés à la sémantique textuelle

Il s'agit d'évaluer l'hypothèse selon laquelle les discours porteurs de valeurs et de subjectivité se construisent par des interactions entre différentes *composantes sémantiques* ne relevant pas du strict vocabulaire des valeurs. Nous proposons ci-dessous une synthèse basée sur des études récentes, (Eensoo et Valette, 2012, à paraître). Nous avons montré dans le cadre de deux tâches d'analyse des sentiments et de fouille d'opinion, par méthodes d'apprentissage, que les descripteurs classifiants les plus efficaces pouvaient être organisés selon les différentes composantes sémantiques telles qu'elles sont théorisées par (Rastier 2001). Il s'agit de :

- *la composante dialectique* (représentation du temps et du déroulement aspectuel, des rôles et des interactions entre acteurs),
- *la composante dialogique* (représentation des acteurs, modalités notamment énonciatives),
- *la composante thématique* (contenus et univers sémantiques exprimés dans les textes).

L'expression des états privés apparaîtrait comme un phénomène hétérarchique mettant en jeu plusieurs niveaux de la textualité, au delà d'un vocabulaire subjectif.

Par ailleurs, nous avons mis en évidence l'élaboration, par le biais de faisceau de

critères sémantiques et textuels, d'acteurs stéréotypiques que nous avons nommés des *agonistes*, adaptant à notre objet le concept que (Rastier 2001) emprunte lui-même à la critique littéraire. Nous définirons l'agoniste comme *une classe d'acteurs stéréotypés correspondant à une position ou à la défense d'une valeur (ou d'un ensemble de valeurs)*. L'agoniste est une *construction textuelle* reposant sur une combinaison d'éléments relevant des composantes sémantiques. Avec l'agoniste, nous nous démarquons des travaux en analyse du discours qui stipulent l'existence d'éléments dévolus au discours évaluatifs tels que les unités lexicales ou des segments prédicatifs.

2.2. *Élaboration textométrique des critères de catégorisation*

Notre objectif est de trouver des critères de classification linguistiquement explicables et suffisamment robustes pour servir comme descripteurs aux méthodes d'apprentissage supervisé. Nous conformant à la caractérisation du textomètre effectué précédemment, nous faisons l'hypothèse que les critères de classification *interprétables* sont plus performants que les descripteurs trouvés par des méthodes d'apprentissage, souvent non signifiants d'un point de vue textuel et incidents au corpus d'apprentissage (ex : présence de fautes d'orthographe non pertinentes par rapport aux catégories de classification). Ainsi, lors de l'étape de sélection de critères, le textomètre écarte les critères liés à l'échantillon du corpus et choisit les critères textuels cohérents avec les composantes sémantiques (thématique, dialogique, etc.) actualisées dans le corpus.

Pour nos expérimentations, nous avons utilisé différents types de critères : (i) unités isolées : un choix de formes, lemmes ou catégories morphosyntaxiques ; (ii) collocations de taille variée (de 2 à 4 unités) ; (iii) cooccurrences phrastiques multiniveaux (combinant les éléments de différents niveaux de description linguistique : formes, lemmes ou catégories morphosyntaxiques). Tous les critères sont sélectionnés selon quatre principes : leur caractère spécifique à un sous-corpus, leur répartition uniforme dans le sous-corpus, leur fréquence et leur pertinence linguistique.

L'analyse du corpus et l'extraction des critères a été effectuée avec deux logiciels textométriques – Lexico 3 (Salem *et al.* 2003) et TXM (Heiden *et al.* 2010) – qui implémentent les algorithmes de spécificités (Lafon, 1980) et de cooccurrences (Lafon, 1981). Nous avons choisi les deux premiers types de critères selon la procédure suivante :

1. calcul des spécificités des items isolés (formes, lemmes et catégories morphosyntaxiques) et de leurs n-grammes pour chaque sous-corpus ;
2. analyse des contextes d'apparition des items spécifiques (au moyen de concordances textuelles) afin de s'assurer de leur pertinence textuelle et de l'unicité de leur fonction (les critères ayant une seule fonction et signification ont été privilégiés) ;
3. vérification de la répartition uniforme des items dans le sous-corpus ;

La sélection des cooccurrences s'est fait comme suit :

1. calcul des cooccurrences des items spécifiques fréquents et uniformément repartis sur la totalité du corpus ;
2. analyse des contextes d'apparition de ces cooccurrences ;
3. sélection des cooccurrences spécifiques à un sous-corpus ;

Dans les deux cas, les critères de classification pour chaque texte sont des fréquences ou des valeurs booléennes (présence/absence) des items sélectionnés.

2.3. Classification par apprentissage supervisé

La deuxième étape consiste à utiliser des algorithmes d'apprentissage supervisé pour classer les textes. Nous en avons expérimenté plusieurs, chacun d'une famille différente : les arbres de décision (J48), *Naïve Bayes* et les Machines à Vecteurs de Support (SMO). L'objectif est d'observer les différences et similitudes au niveau des performances en changeant la nature et la quantité des critères. Dans le présent article, nous ne mentionnerons les résultats que des deux algorithmes les plus efficaces pour les tâches choisies.

3. Deux études de sémantique de corpus²⁷³

3.1. Agonistes dysphoriques et euphoriques dans un corpus d'ego-documents

Cette étude²⁷⁴ s'insère dans le contexte de la veille sanitaire et intéresse la psychologie sociale. Il s'agit d'identifier les marqueurs linguistiques de la tristesse (*dysphorie*) et de la joie (*euphorie*). Nous disposons d'un corpus de 300 ego-documents de langue française (témoignages, récits d'histoires vécues) postés par les internautes sur

²⁷³ Pour un exposé complet des résultats, nous invitons le lecteur à se reporter aux publications correspondantes : (Eensoo et Valette 2012, 2014) pour la première étude, (Eensoo et Valette, à paraître) pour la seconde.

²⁷⁴ Lire Eensoo et Valette 2012 pour un développement.

différents forums de discussion à dominante médico-sanitaire (aufeminin.com, doctissimo.fr, etc.) et catégorisé en deux classes²⁷⁵ : les textes dysphoriques et les textes euphoriques. Nous avons ainsi identifié et inventorié 70 critères sémantiques à partir de l'analyse textométrique puis nous les avons caractérisés en fonction des composantes sémantiques. Il en résulte la construction de deux agonistes.

L'*agoniste dysphorique* est construit sur la noyau sémique /inaccompli/ + /dysphorique/. D'un point de vue dialogique, l'acteur-énonciateur apparaît égocentré (surreprésentation de la 1^e personne du singulier) et enclos sur son univers intime, il exprime un univers impressif et non factuel (« *Je ne sais pas*²⁷⁶ comment cela va évoluer »). Du point de vu dialectique, on constate une excentration de l'action (+/passivité/) : (« *On me dit* que les causes de cette maladie ne sont pas encore précises »). L'*agoniste euphorique* est élaboré sur un noyau sémique inverse : /accompli/ + /euphorique/. Du point de vue de la composante dialogique, c'est un acteur-énonciateur altruiste qui s'adresse à un tiers (surreprésentation de la 2^e personne du singulier) (« Alors *tu* vois il faut avoir espoir »). L'agoniste euphorique construit des univers alternatifs en faisant part de son expérience à des fins d'édification (« Je tenais à faire part de *mon expérience* ») et en intertextualisant son témoignage (« Je te file une adresse : *http://www. ...* »). Le caractère le plus remarquable des textes euphorique réside au niveau de la composante dialectique. À la différence de l'agoniste dysphorique, l'agoniste euphorique élabore un texte séquencé, descriptif ou argumentatif (« *Par contre* j'étais soignée à l'homéopathie »).

Évaluation des critères – Au total, 70 critères ont été construits : 30 critères relevant de la composante dialectique ; 16 relevant de la composante dialogique ; 17 critères relevant de la composante thématique (non décrits ici) et 6 critères thymiques (idem). L'évaluation de la capacité classificatrice des critères qualifiés dans le paragraphe précédent, a été réalisée au moyen d'une classification de textes effectuée en utilisant un algorithme d'apprentissage automatique de la famille des *Machines à vecteurs de support* – SMO (Platt, 1998).

²⁷⁵ La catégorisation, autrement dit l'annotation manuelle, a été réalisée par un prestataire de la société SAMESTORY qui nous a confié ce corpus à des fins de recherche.

²⁷⁶ Désormais, tous les éléments en italique sont des exemples de critères de catégorisation.

Types de critères	Exactitude
Mots simples (10700 critères)	68 %
Cr. dialogiques (16 critères)	64 %
Cr. dialectiques (30 critères)	73 %
Cr. dialectiques + dialogiques (45 critères)	77 %
Tous les critères (70 critères)	84 %

Tableau 1 : résultat de la classification, agonistes dys- et euphoriques

Le tableau 1 donne à voir quelques résultats de la classification. Notre ligne de comparaison (*baseline*) est la classification sur formes simples, qui permet d'obtenir un taux d'exactitude de 68 %. En bref, on notera que c'est le cumul des 45 critères dialectiques et dialogiques qui nous permet de nous élever significativement au dessus de notre ligne de comparaison (77 %). Ce résultat est particulièrement intéressant car ce sont ces composantes qui se démarquent le plus nettement des pratiques en fouille de textes, lesquelles, en général, privilégient des descripteurs thématiques ou thymiques. Enfin, la totalité de nos 70 critères issus d'une analyse textométrique permettent d'atteindre une classification réussie à hauteur de 84 %, soit 16 points de plus que la ligne de comparaison, ce qui est un résultat très encourageant.

3.2. Agonistes pro-Roms et anti-Roms dans un corpus de commentaires d'articles

Cette seconde étude²⁷⁷ relève du champ de l'étude des discours médiatiques. Il s'agit d'identifier les marqueurs linguistiques du racisme et de la xénophobie. Notre corpus est constitué de 644 commentaires d'articles de presse écrits par les lecteurs-internautes relatif à la situation des Roms en France (faits divers, initiative politique, etc.). Ils proviennent de quatre quotidiens français : *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro* et *Le Parisien*. Ces commentaires ont été classés en deux supercatégories, *hostile* et *non hostile*, elles-mêmes divisées en cinq catégories plus fines : *raciste*, *xénophobe* et *défavorable distancié* d'une part, et *compassionnel* et *favorable distancié* d'autre part. Nous avons inventorié 143 critères sémantiques (90 critères thématiques, 42 critères dialectiques et 11 critères dialogiques) à partir de l'analyse textométrique effectuée sur ce corpus.

²⁷⁷

On lira Eensoo et Valette, à paraître, pour un développement.

L'*agoniste compassionnel* se caractérise par une élaboration égocentrée, relevant de la zone anthropique identitaire²⁷⁸. D'un point de vue dialogique, il exprime à la première personne du singulier (*Je, J'*) son opinion personnelle, en s'adressant à une communauté d'interlocuteurs (*vous*). Les critères thématiques s'organisent en trois thèmes : un thème proximal exprimant l'empathie (évocation des mendiants : *femme, enfants, misère*) et deux thèmes distaux. Le premier est relatif aux opposants, au sens actanciel, il est incarné par les *mafias*, les *réseaux*, *organisant la migration* des Roms. Le second thème distal concerne les adjuvants (charité *chrétienne*). Le texte apparaît, en revanche, peu élaboré d'un point de vue dialectique. Les marqueurs de structuration sont particulièrement rares. Cette pauvreté dialectique concorde logiquement avec l'importance des critères proximaux. On a vu précédemment que les critères dialectiques argumentatifs relevaient de constructions sémantiques distales.

L'*agoniste favorable distancié* n'investit pas la zone anthropique identitaire. Il s'efface au profit de son interlocuteur et surtout, de grandes thématiques générales. Les critères dialogiques sont rares : anaphore et adresse interlocutoire (*tu*). Les critères thématiques relèvent de deux thèmes sémantiques principaux : les *valeurs* humanistes de citoyenneté (*insertion, éducation, formation*) et de *respect*. Sont dénoncés les *propos racistes*, le *racisme* en général, la *haine*. Les noms propres sont particulièrement nombreux dans cette catégorie et sont peut-être l'indice d'un fort ancrage politique et sociétal. Les critères argumentatifs (*Mais, comme, comment, dont*), caractéristiques de la composante dialectique sont ici statistiquement significatifs. C'est l'indice d'un ancrage dans la zone anthropique distale (construction intellectuelle, abstraction, mise à distance).

L'*agoniste raciste*, comme l'*agoniste compassionnel*, investit la zone anthropique identitaire. On l'observe par l'usage important qu'il fait des pronoms personnels en particulier de première personne. La composante dialectique repose sur une rhétorique de l'emphase (*dire que*). Du point de vue thématique, le thème dominant est celui de la spoliation générale : pour cet agoniste, les Roms *viennent* en France *profiter* de l'*argent* des *Français*. Un thème symétrique au thème compassionnel proximal évoqué précédemment est particulièrement intéressant parce qu'il actualise les mêmes traits : l'*agoniste raciste* se scandalise que l'État français laisse des *Français* vivre *dans la rue*.

²⁷⁸ Nous empruntons à Rastier (2001) le concept de zone anthropique.

L'*agoniste xénophobe* a ceci de particulier qu'il n'est pas caractérisable en termes de composante dialectique ni de composante dialogique. En contrepartie, les thèmes statistiquement caractéristiques qu'il actualise sont lexicalement riches et sémantiquement très homogènes. Il s'agit des thèmes du renvoi dans le *pays d'origine* (*solution, renvoyer, expulser, retour, dans leur pays*), de la politique européenne (*libre, circuler, Europe, frontière*) et de l'installation en France (*s'installer, insérer, ressources*).

L'*agoniste défavorable distancié* partage plusieurs traits communs avec l'agoniste raciste, notamment en termes de composition thématique, mais son expression diffère. Ce qui le distingue des autres agonistes hostiles, c'est sa rhétorique de l'indignation. Elle s'exprime, d'un point de vue dialectique, par des marqueurs narratifs (*depuis des années, puis*), de locution disjonctive (*alors que*), mais aussi par des ellipses (points de suspension) et des marqueurs d'emphase (point d'exclamation). Du point de vue dialogique, l'agoniste défavorable distancié adopte avec une grande régularité phraséologique la posture modale de l'indigné (*je ne comprends pas*). Comme nous l'avons dit, les thématiques qu'il aborde recoupent en partie celles de l'agoniste raciste, mais il a recourt à un vocabulaire différent. Le thème principal demeure donc celui de la spoliation des Français par les Roms, avec la complicité de l'État (*logement, charge, payer, impôt*).

Types de critères	Exactitude
Mots simples (6075 critères)	40 %
Cr. dialogiques (11 critères)	38 %
Cr. dialectiques (42 critères)	43 %
Cr. thématiques (90 critères)	47 %
Tous les critères (143 critères)	51 %

Tableau 2 : résultat de la classification, agonistes pro- et anti-Roms

*Évaluation des critères*²⁷⁹ – Les 143 critères ont été évalués au moyen de l'algorithme Naïve Bayes Multinomial (A. McCallum & K. Nigam, 1998). Notre ligne de comparaison demeure la classification sur formes simples, qui permet d'obtenir un taux d'exactitude de 40 %. Ce taux apparemment bas s'explique par la présence de 5 classes : le taux d'exactitude correspondant au hasard est de 20 %. Le gain concernant l'ensemble des

²⁷⁹ Nous avons ici passablement simplifiés la présentation des résultats de l'étude. Pour une analyse plus fouillée, le lecteur voudra bien se reporter à Eensoo et Valette, *à paraître*).

critères est de 11 points. Les 11 critères dialogiques seuls sont un peu en deçà de la ligne de comparaison, mais font mieux que les adjectifs ; les 42 critères dialectiques sont plus performant que la ligne de comparaison et même que les critères lemmatiques. Enfin, les critères thématiques, les plus nombreux, permettent d'obtenir un score honorable de 47 %, qui n'égale pas toutefois le résultat obtenu avec la classification binaire. Sans doute les frontières entre les différentes catégories sont-elles trop précises pour un certain nombre de critères les subsumant.

Conclusion

Dans cet article, nous avons tenté de coupler la sémantique textuelle, la textométrie et des méthodes d'apprentissage automatique issues du TAL pour mettre en place une méthodologie générale applicable aux humanités numériques. Il s'est agi en premier lieu de valider certaines des propositions de la sémantique textuelle par le biais du TAL. En cela, notre méthodologie permet d'identifier des segments textuels (et des structures de traits) pertinents et non triviaux pour une tâche de fouille de données subjectives et de les analyser suivant une grille de lecture linguistique. L'analyse résultante permet de comprendre les interactions entre les différentes composantes sémantiques dans la production et l'interprétation de textes d'opinion ou exprimant un sentiment. Par ailleurs, les résultats obtenus montrent que ces segments textuels singuliers donnent de meilleurs résultats que les techniques standard du TAL ; c'est donc une piste possible pour l'amélioration des méthodes de fouille.

J'ai plaisir à remercier Egle Eensoo avec laquelle les recherches exposées ici ont été menées.

Bibliographie

Eensoo Egle et Valette Mathieu, 2012, « Sur l'application de méthodes textométriques à la construction de critères de classification en analyse des sentiments », dans G. Antoniadis, H. Blanchon, G. Sérasset (éds), *Actes de la conférence conjointe JEP-TALN-RECITAL 2012*, vol. 2, TALN, 4-8 juin 2012, Grenoble, p. 367-374.

Eensoo Egle et Valette Mathieu, à paraître, « Approche textuelle pour le traitement automatique du discours évaluatif », dans A. Jackiewicz, (éd), *Études sur l'évaluation axiologique, Langue française*.

Heiden Serge, Magué Jean-Pierre et Pincemin Bénédicte, 2010, « TXM : Une plateforme logicielle open-source pour la textométrie – conception et développement » dans I. C. Sergio Bolasco, editor, *JADT 2010*, vol.(2), p. 1021-1032.

Lafon Pierre, 1980, « Sur la variabilité de la fréquence des formes dans un corpus », *Mots*, 1, 127-165.

Lafon, Pierre, 1981, « Analyse lexicométrique et recherche des cooccurrences », *Mots*, 3, p. 95-148.

McCallum Andrew et Nigam Kamal, 1998, "A Comparison of Event Models for Naive Bayes, Text Classification", dans *AAAI-98 Workshop on 'Learning for Text Categorization'*, p. 41-48

Mayaffre Damon, 2008, « De l'occurrence à l'isotopie. Les cooccurrences en lexicométrie », dans M. Valette (éd), *Textes, documents numériques, corpus. Pour une science des textes instrumentée, Syntaxe et sémantique*, 9, p. 53-72.

Pédaque Roger T. (collectif), 2007, *La redocumentarisation du Monde*, Paris, Éditions Cepadues, 213 p.

Pincemin Bénédicte, 2010, "Semántica interpretativa y textometría", dans C. Duteil-Mougél et V. Cárdenas (éds), *Semántica e interpretación, Tópicos del Seminario*, 23, Enero-junio 2010, p. 15-55.

Platt John, 1998, "Machines using Sequential Minimal Optimization", dans B. Schoelkopf, C. Burges et A. Smola (éds), *Advances in Kernel Methods - Support Vector Learning*, Cambridge, MIT Press.

Rastier François (éd.), 1995, *L'analyse thématique des données textuelles : l'exemple des sentiments*, Paris, Didier, collection Études de sémantique lexicale, 270 p.

Rastier François, 1998, « Le problème épistémologique du contexte et le statut de l'interprétation dans les sciences du langage », *Langages*, 129, p. 97-111.

Rastier François, 2001, *Arts et sciences des textes*, Paris, PUF, 303 p.

Rastier François, 2011, *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion, 272 p.

Rastier François et Pincemin Bénédicte, 1999, « Des genres à l'intertexte », I. Kanellos (éd.), *Cahiers de Praxématique*, 33, *Sémantique de l'intertexte*, p. 83-111.

Salem André, Lamalle Cédric, Martinez William., Fleury Serge, Fracchiolla Béatrice, Kuncova André et Maisondieu Aude, 2003, *Lexico3 – Outils de statistique textuelle, Manuel d'utilisation*, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3. URL: [<http://www.tal.univ-paris3.fr/lexico/>]

Schmid Helmut, 1995, "Improvements in Part-of-Speech Tagging with an Application to German", *Proc. of the ACL SIGDAT-Workshop*. Dublin, Ireland, p. 47-50.

Strapparava Carlo et Valitutti Alessandro, 2004), "WordNet-Affect: an Affective Extension of WordNet", *Proceedings of the 4th International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2004)*, Lisbon, p. 1083-1086.

Zweigenbaum Pierre, Bellot Patrice, Grau Brigitte, Ligozat Anne-Laure, Robba Isabelle, Rosset Sophie, Tannier Xavier et Vilnat Anne, 2008, « Apports de la linguistique dans les systèmes de recherche d'informations précises », *Revue française de linguistique appliquée* 1/ 2008 (Vol. XIII), p. 41-62.

DETECÇÃO DE VOCABULÁRIO ACADÊMICO POR MEIO DE MÉTODOS ESTATÍSTICOS

Eduardo Batista da Silva
(PPGEL – Unesp/Ibilce, São José do Rio Preto, UEG/UnU Quirinópolis,
eduardobatistadasilva@gmail.com)

Maurizio Babini
(Unesp/Ibilce, São José do Rio Preto
maurizio@ibilce.unesp.br)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo principal apresentar procedimentos de Estatística Lexical para a detecção de vocabulário acadêmico. Para a fundamentação teórica, foram utilizados textos sobre Estatística Lexical, Terminologia, Linguística de Corpus e Vocabulário Acadêmico. Após a constituição de dois corpora, um em língua inglesa e outro em língua portuguesa, contendo textos acadêmicos das grandes áreas do saber, os termos foram selecionados por meio dos seguintes métodos estatísticos: frequência (absoluta e relativa), desvio padrão, coeficiente de variação, coeficientes de dispersão e de uso.

Palavras-chave: Vocabulário Acadêmico; Terminologia Acadêmica; Estatística Lexical; Coeficiente de dispersão; Coeficiente de uso.

0. Introdução

O vocabulário acadêmico desempenha um papel de destaque na comunicação técnico-científica por estar presente em todos os domínios de especialidade, caracterizando-se como um conjunto de substantivos, verbos, adjetivos e advérbios típicos da comunicação acadêmica, não sendo identificado como pertencente a um domínio de especialidade específico.

Apesar de já existirem algumas iniciativas de compilação de corpora com textos de especialidade disponíveis para acesso gratuito, nem sempre a busca do vocabulário acadêmico é uma atividade simples, seja porque o acesso ao corpus é parcial ou porque não existe a possibilidade de consultas mais avançadas, como por exemplo: presença/ausência de palavras em diferentes corpora, ou mesmo a frequência de palavras em determinados corpora. Frente ao exposto, fez-se necessário desenvolver um corpus baseado em conteúdo acadêmico especialmente concebido para servir como um material de consulta/exploração dos textos de especialidade em diversas áreas do conhecimento, subsidiando pesquisas que

envolvem a descrição e o ensino-aprendizagem do vocabulário acadêmico. O corpus constituído especialmente para essa pesquisa recebeu o nome de *Academic Corpus in English* (ACE).

Este trabalho tem como objetivo principal apresentar contribuições da Estatística Lexical – frequência absoluta, frequência normalizada, desvio padrão, coeficiente de variação, coeficiente de dispersão e o coeficiente de uso – para a detecção de vocabulário acadêmico.

1. Fundamentação teórica

Para a fundamentação teórica, foram utilizados textos sobre Terminologia, Vocabulário Acadêmico, Linguística de Corpus e Estatística Lexical.

Barros (2004, p. 21) atesta que a Terminologia, com inicial maiúscula, é uma “disciplina científica que estuda as chamadas línguas (ou linguagens) de especialidade e seu vocabulário”. Com inicial minúscula, trata-se de “um conjunto de termos de uma área especializada.”

Nosso trabalho segue a Teoria Comunicativa da Terminologia, concebida pelas ciências da linguagem, mas que integra elementos da teoria do conhecimento e da comunicação. Adotamos as ideias de Cabré (1999) na qual a teoria contempla a variação linguística em todas as suas dimensões e considera que o uso dos termos está sujeito ao princípio da adequação ao tema, função, usuários, tipo de texto. Portanto, os termos não são unidades fixas e estáticas, mas sim, realizações subordinadas às condições pragmáticas, sociais, psicolinguísticas, etc., tanto como as demais unidades do sistema léxico de uma língua.

Cabré (1999) indica que é possível analisar as unidades terminológicas a partir de dois pontos de vista: fora de seu contexto de uso habitual, isoladamente por meio das unidades recolhidas nos dicionários, léxicos, bases de dados ou tesouros; ou em seu meio natural em uma comunicação especializada, por meio da análise de textos especializados orais ou escritos oriundos de produções reais. Um trabalho de pesquisa com base na terminologia de orientação comunicativa contará com a descrição das unidades terminológicas que aparecem nos textos especializados para poder observar como são usados e como funcionam em seu contexto natural.

De acordo com a referida autora, as unidades que representam e transmitem o conhecimento especializado são as unidades terminológicas, objeto de estudo da

terminologia, porque é a unidade que expressa e comunica os temas especializados de forma concisa, precisa e eficiente. Vale lembrar que outras unidades também servem para transmitir o conhecimento especializado como elementos não linguísticos (símbolos, fórmulas, etc.) e outros elementos linguísticos: unidades inferiores à palavra como prefixos e sufixos ou unidades superiores à palavra como a fraseologia.

Recorremos à Cabré (1999) com o propósito de destacar que as unidades terminológicas foram parte da língua natural e da gramática da língua, não sendo unidades que foram parte de um sistema léxico diferente, mas sim de unidades léxicas que em determinados contextos ativam um significado especializado. Os termos não se distinguem das palavras do ponto de vista formal ou semântico. No entanto, existe diferença com relação aos critérios pragmáticos ou comunicativos, já que o traço mais característico das unidades terminológicas, em contraste com o léxico comum, consiste em que serve para designar os conceitos próprios das disciplinas e atividades de especialidade. Consequentemente, “as unidades lexicais só se tornam termos quando são definidas e empregadas em textos de especialidade” (KOCOUREK, 1991, p. 105 apud BARROS, 2004, p. 41)

A pesquisa terminológica se propõe, primeiramente, a identificar termos que comunicam conhecimentos especializados. Sua função principal consiste em transmitir os conhecimentos especializados e autenticar o uso terminológico. (PAVEL; NOLET, 2002). Neste contexto, Babini e Silva (2012) definem a terminologia acadêmica como sendo um conjunto de substantivos, verbos, adjetivos e advérbios típicos da comunicação acadêmica, não pertencente a um domínio de especialidade específico. Pelo contrário, a terminologia acadêmica, é aquela que está presente em diversos domínios e não acaba sendo identificada *a priori* como tal.

Os autores acrescentam que

Quando se pensa, por exemplo, no termo “radiação solar”, é comum o relacionarmos ao domínio da astronomia. Trata-se de um termo/vocábulo composto que, inicialmente, não seria incluído como sendo um termo, digamos, da linguística aplicada. O termo “método”, por sua vez, poderia ser usado nas mais variadas áreas do conhecimento, devido ao seu caráter geral (BABINI; SILVA, 2012, p. 417).

Ao tratar dos itens lexicais que podem ser caracterizados ora como termos ora como vocábulos, Barbosa (2009, p. 39) oferece a seguinte explicação: “podemos detectar termos/vocábulos que se situam na interface entre o discurso científico e o discurso banal, como, por exemplo, o termo/vocábulo câncer”. A autora indica que esse tipo de termo

garante a comunicação entre especialistas de uma área, entre leigos, entre os primeiros e os segundos. “Por conseguinte, entre o mais alto grau de cientificidade e o mais alto grau de banalização, existe sempre um subconjunto que tem dupla natureza, a de termo e a de vocábulo” (BARBOSA, 2009, p. 39).

Existe uma relação profícua entre a Terminologia e a Linguística de Corpus. Concordamos que o “surgimento de novos paradigmas teóricos na Terminologia de caráter comunicativo e textual que levaram a uma alteração no método de investigação dos termos e da metodologia terminográfica.” (BEVILACQUA, 2013, p. 25). Essa mudança anunciada nos paradigmas teóricos da Terminologia, nomeadamente com a Teoria Comunicativa da Terminologia, juntamente com a popularização da Linguística de Corpus e do avanço da informática permitiu que os termos fossem tratados sob uma ótica distinta, incluindo sua descrição diretamente nos contextos de uso específicos, ou seja, sua ocorrência *in vivo* nos textos de especialidade – não mais *in vitro* como era de costume.

A ideia de que a utilização de corpus nos estudos terminológicos traz benefícios para a pesquisa encontra amparo em inúmeros pesquisadores brasileiros que lidam com Terminologia. Barros (2004, p. 264), por exemplo, diz que “a Linguística de Corpus tornou-se fundamental às pesquisas em Terminologia e a outros campos linguísticos”.

A definição mais completa de corpus, segundo Berber Sardinha, pode ser a seguinte:

Um conjunto de dados lingüísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso lingüístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise. (BERBER SARDINHA, 2004, p. 18).

A Linguística de Corpus estuda a língua com o auxílio de ferramentas computacionais a fim de processar grandes quantidades de dados linguísticos reais (textos falados e/ou escritos) provenientes da comunicação natural, ou seja, da língua em uso. A Linguística de Corpus é uma abordagem que privilegia a observação de grande quantidade de dados autênticos coletados a partir de corpora eletrônicos, cujo objetivo é o de pesquisar a partir de ferramentas computacionais dados linguísticos textuais coletados criteriosamente (BERBER SARDINHA, 2004).

Biber, Conrad e Reppen (2004) afirmam que a abordagem baseada em corpus fornece um meio de manipular grandes quantidades de língua e manter o controle de muitos fatores

contextuais ao mesmo tempo. Trata-se de uma tendência do mundo contemporâneo a criação de materiais educativos ou profissionais de qualidade com o subsídio de estudos baseados em corpus.

Berber Sardinha (2004, p. 30) pontua que “a Linguística de Corpus trabalha dentro de um quadro conceitual formado por uma abordagem empirista e uma visão da linguagem como sistema probabilístico [...]”. A partir desse conceito, podemos constatar a importância do Corpus como fonte de informações, visto que corresponde ao registro da linguagem natural utilizada pelos usuários da língua em situações reais. A Linguística de Corpus não oferece somente um conjunto de técnicas computadorizadas para verificação de questões tradicionais do léxico, semântica, sintaxe, etc. Pelo contrário, a análise de um Corpus pode revelar fatos a respeito de uma língua pelos quais nunca se tinha pensado procurar.

Sinclair (2004) defende que a observação da linguagem real apresenta-se como uma maneira segura de se descrever uma língua. Sinclair acredita que as evidências observáveis sugerem a existência de uma amplitude de padrões, muitos deles inesperados. Sem dados empíricos, acaba sendo dificultada a tarefa de indicar se determinado fenômeno linguístico realmente ocorre naturalmente em um dado contexto. Entendemos que também são válidos para os estudos terminológicos esses pontos mencionados.

Se por um lado as explorações da Linguística de Corpus tipicamente geram uma grande quantidade de dados, por outro, a Estatística fornece instrumental para a análise. A aproximação entre as duas áreas pode incrementar a discussão dos resultados, criando aprimoramento na análise, novas perspectivas de estudo, além de descobertas não previstas do ponto de vista linguístico. Portanto, possuímos uma resposta afirmativa para o questionamento retórico de Muller (1977) quando questiona se seria razoável submeter ao estudo quantitativo uma realidade tão rebelde quanto a língua. Sager, Dungworth e McDonald (1980) ressaltam que textos são considerados de especialidade graças a métodos estatísticos que determinam a frequência de ocorrência dos termos.

Tais estudos são importantes para a compilação de glossários, por exemplo. No entanto, na época, os autores lamentam a escassez de estudos que levam em conta a contagem de frequência de termos em estudos comparativos entre diferentes áreas. Sager, Dungworth e McDonald (1980) dizem que métodos estatísticos auxiliam na atribuição de textos de especialidade à áreas de conhecimentos específicas.

Sentimos a necessidade de apresentar e contextualizar alguns conceitos basilares do estudo estatístico. O entendimento deles garante que os procedimentos da análise dos dados estejam seguramente amparados e possam acima de tudo ser acompanhados criteriosamente nos próximos capítulos, especialmente nos resultados e análise dos dados.

A Estatística, uma parte da Matemática Aplicada que fornece métodos para a coleta, organização, descrição, análise e interpretação de dados e para a utilização dos mesmos na tomada de decisões (LARSON; FARBER, 2012), revela-se um pré-requisito para a análise eficiente de dados linguísticos. Algumas vezes, o termo estatística também acaba sendo empregado para designar os próprios dados ou números, como é o caso de “estatística educacional”.

2. Metodologia

A detecção de vocabulário acadêmico por meio de métodos estatísticos depende de um corpus que possa servir como uma referência. Para tanto, houve a necessidade de compilar um corpus com conteúdo acadêmico que fosse o mais representativo do discurso acadêmico quanto possível, incluindo textos acadêmicos das grandes áreas do saber. As principais fontes utilizadas foram artigos acadêmico-científicos e livros científicos. Os corpora em questão compreendem apenas a modalidade escrita das línguas de especialidade.

No que se refere ao processamento do conteúdo textual dos corpora de especialidade, optamos pelas ferramentas linguístico-estatísticas do *WordSmith Tools* (WST), versão 5. O WST é um conjunto de programas integrados destinados à observação de como as palavras se comportam em textos. Os candidatos a termo foram tabulados em uma planilha eletrônica do MS Excel 2013.

No âmbito dos procedimentos metodológicos, a pesquisa pode ser dividida em quatro etapas: 1) constituição do corpus de pesquisa na língua inglesa; 2) processamento dos textos por meio dos recursos presentes no WST, a saber: lematização, *stop list* e o uso da lista de consistência detalhada; 3) cálculos estatísticos e 4) tabulação dos dados em planilhas eletrônicas.

A seguir, descrevemos cada etapa:

1) Constituição do corpus de pesquisa na língua inglesa.

O primeiro passo realizado no tocante ao trabalho de processamento do corpus foi a coleta do material de estudo. Todo o conteúdo textual nas línguas inglesa e portuguesa foi

digitalizado para que pudesse ser posteriormente analisado pelo WST. Para viabilizar a manipulação dos dados pelo software e para que fossem legíveis computacionalmente, todos os textos tiveram que ser convertidos para o formato “texto simples”, com a extensão “txt”. Nessa conversão, as fórmulas, as tabelas, as figuras e os gráficos não puderam ser aproveitados ou porque se encontravam no formato de imagem ou porque os símbolos não foram reconhecidos durante o processamento do WST. As legendas, no entanto, foram aproveitadas e constam no corpus.

Para que o corpus contemplasse um número de linhas de estudo científico seguindo um parâmetro coerente para a devida inserção de subáreas às grandes áreas, foi adotada como modelo uma tabela com a divisão das áreas do conhecimento, elaborada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), no ano de 2002. No total, foram consideradas 8 grandes áreas e 68 subáreas, abrangendo um número considerável das áreas pertencentes ao conhecimento acadêmico.

A primeira grande área coletada foi “Ciências Exatas e da Terra” (contendo 7 subáreas). A segunda grande área foi “Ciências Biológicas” (com 14 subáreas). Na sequência, as “Engenharias” (incluindo 12 subáreas). A quarta grande área foi “Ciências da Saúde”, (com 9 subáreas). Posteriormente, “Ciências Agrárias” (6 subáreas). Na grande área “Ciências Sociais Aplicadas” estão alocadas 12 subáreas. O corpus com a grande área “Ciências Humanas” traz 10 subáreas. Finalmente, o corpus “Linguística, Letras e Artes” que inclui as subáreas com a mesma nomenclatura, ou seja, Linguística, Letras e Artes.

2) Processamento dos textos por meio dos recursos presentes no WST, a saber: lematização, *stop list* e o uso da lista de consistência detalhada.

A lematização pode ser feita manualmente no WST, porém, frente às dimensões do ACE, a lematização foi realizada automaticamente pelo programa. Para a língua inglesa, utilizamos a lista extraída do *British National Corpus* – previamente lematizada por Paul Nation, da Victoria University of Wellington – disponível em http://www.lex tutor.ca/vp/bnc/nation_14/. Houve a necessidade de realizar algumas adaptações na formatação para que a lista lematizada pudesse ser utilizada no WST. No momento em que o WST gera uma lista de palavras, caso haja uma lista de formas lematizadas à disposição, o procedimento de lematização é iniciado automaticamente.

Após a escolha do arquivo com a lista lematizada em formato texto simples localizada em uma pasta qualquer, o botão *Load* carrega a lista na memória do WST. Desse momento em diante, qualquer lista que for gerada será automaticamente lematizada.

Para que seja viável a identificação do vocabulário acadêmico nos corpora de estudo, não serão consideradas as 2.000 palavras mais comuns da língua geral. A justificativa reside na premissa de que o discurso acadêmico recorre a um grupo de palavras mais formal – menos comum – e mais ligado às ciências. A exclusão do léxico fundamental da língua inglesa serve como um filtro linguístico no trabalho de identificação do vocabulário acadêmico funcional. Para tanto, recorreremos à lista lematizada conhecida como *General Service List*, compilada por Paul Nation, na qual encontram-se as 2.000 palavras mais comuns da língua inglesa. Essa lista lematizada foi inserida no WST de forma a funcionar como uma *stop list*.

Na sequência, foi gerada e salva em uma pasta do WST uma lista de consistência detalhada para cada uma das 68 subáreas.

3) Cálculos estatísticos

Os principais cálculos utilizados em nosso trabalho são a frequência absoluta, a frequência normalizada, o desvio padrão, coeficiente de variação, coeficiente de dispersão e o coeficiente de uso:

frequência absoluta - número de vezes que determinada palavra ocorreu no corpus

frequência normalizada - número de vezes que determinada palavra ocorreu no corpus a cada milhão de palavras. A frequência normalizada (FN) é igual à frequência absoluta (FA) dividida pelo tamanho do corpus (TC). O valor obtido é então multiplicado por um milhão:

$$FN = (FA/TC) \times 1.000.000 \quad (1)$$

desvio padrão - medida de dispersão que indica o grau de variação dos valores observados na amostra em torno da média, sendo calculada pela seguinte fórmula:

$$\sqrt{\frac{\sum (x - \bar{x})^2}{n - 1}} \quad (2)$$

coeficiente de variação - medida que fornece a variação dos dados obtidos em relação à média ao comparar o grau de concentração dos dados ao

seu redor. Corresponde, portanto, ao resultado obtido pela divisão do desvio-padrão (s) pela média aritmética ($\bar{x}$). Quanto menor seu valor numérico, mais homogênea será a distribuição dos candidatos a termos. É calculado por meio da seguinte fórmula:

$$\frac{s}{\bar{x}} \quad (3)$$

coeficiente de dispersão. Pode-se recorrer ao coeficiente de dispersão de Juilland (D) (OAKES, 1999), para indicar quão bem estão distribuídos os valores de determinado evento em diferentes grupos. Mostramos a seguir a fórmula desse coeficiente, explicando como são calculados seus componentes:

$$D = 1 - \frac{V}{\sqrt{n-1}} \quad (4)$$

$V = \text{coeficiente de variação} = \frac{\text{desvio padrão}}{\text{frequência média}}$
 número de amostras do corpus de referência

Assim, o coeficiente de dispersão leva em conta o coeficiente de variação (V) e o valor n que representa o número de subseções do corpus.

coeficiente de uso - O coeficiente de uso (U) é igual à frequência normalizada da palavra (FN) multiplicada pelo coeficiente de dispersão (D), expresso pela seguinte fórmula:

$$U = FN \times D \quad (5)$$

frequência normalizada = $\left(\frac{\text{frequência absoluta}}{\text{tamanho do corpus}} \right) \times 1.000.000$
 coeficiente de dispersão

Conforme o exposto, o coeficiente de uso emprega todos os cálculos apresentados anteriormente.

4) Tabulação dos dados em planilhas eletrônicas.

Após ter efetuado todos os cálculos estatísticos, os termos coletados foram inseridos em planilhas de MS Excel 2013 e as fórmulas foram inseridas nas diferentes colunas das planilhas.

3. Análise dos dados

Para que fosse possível analisar corpora de dimensões desiguais, procedemos a normalização dos valores da frequência absoluta dos candidatos a termos por meio da fórmula (1). Assim, todas as comparações são realizadas levando em consideração a mesma escala, com as mesmas proporções. Dessa maneira, uma palavra que ocorre 5 vezes em um subcorpus contendo meio milhão de palavras é mais frequente que outra que ocorre 7 vezes em outro subcorpus com um milhão de palavras. Portanto, após a normalização, todas as comparações entre as áreas de especialidade podem ser efetuadas em um determinado número de ocorrências a cada milhão de palavras.

No entanto, a simples observação direta das frequências normalizadas nos diferentes corpora revela-se ainda insuficiente para afirmar se determinado candidato a termo ocorre uniformemente nas diferentes áreas do conhecimento. Vale destacar, também, que uma palavra com uma alta frequência pode se concentrar em apenas um, ou ainda, em poucos corpora, não constituindo o tipo de termo idealizado nesse estudo. Por outro lado, um candidato a termo pode ter uma distribuição equânime entre todos os corpora, mas uma frequência baixa.

O intuito, portanto, é selecionar os termos do vocabulário acadêmico levando em consideração os valores da frequência absoluta, da frequência normalizada, da distribuição desses termos nos oito corpora de pesquisa e de seus respectivos coeficientes de uso.

Para o cálculo do coeficiente de dispersão, aplicamos a fórmula (4). Na Figura 1, encontra-se parte da planilha eletrônica com o cálculo do coeficiente de dispersão entre as subáreas — em destaque, a área das Ciências Exatas.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1	Word	Total	Texts	Lemmas	exatas_cie	exatas_fis	exatas_geo	exatas_mat	exatas_pro		MÉDIA	DP	CV	RAIZ N-1	D
2	REACT	27,419	33	25,397	450	306	1	21	48		165	201.511	1.2198	2.4494	0.50
3	FUNCTION	22,755	161	8,840	6,393	663	51	10,430	2,777		4,064	4338.803	1.067671	2.4494	0.56
4	DATA	21,049	169	33	9,911	444	384	799	7,154		3,733	4486.437	1.200055	2.4494	0.51
5	VARY	21,037	78	20,346	4,675	840	173	3,529	9,537		3,751	3730.238	0.994465	2.4494	0.59
6	CHAPTER	18,007	75	4,756	2,921	549	8	3,340	2,938		2,031	1465.562	0.721525	2.4494	0.71
7	EQUATION	17,535	134	5,561	2,274	3,022	128	8,207	1,209		2,963	3126.154	1.053286	2.4494	0.57

Figura 1 – cálculo da dispersão na grande área das Ciências Exatas

Conforme pode ser atestado pela Figura 1, a fórmula da dispersão foi fracionada e calculada nas colunas K, L, M e N da planilha. A fórmula da média foi inserida na coluna K; a fórmula do desvio-padrão na coluna L; a fórmula para obter o coeficiente de variação na coluna M e, na coluna N, o valor da raiz de 4 (nesse caso, n equivale a 5, o número de subáreas, o que resulta em $n-1 = 4$).

O coeficiente de dispersão desempenha um papel importante na detecção do vocabulário acadêmico pelo fato de indicar se uma palavra possui uma distribuição alta ou baixa dentre os corpora analisados.

Com relação ao coeficiente de uso, os valores da coluna D são multiplicados pela coluna C, ou seja, a frequência normalizada é multiplicada pelo coeficiente de dispersão.

	A	B	C	D	E
1	Word	Total	D	FN	U
2	REACT	27,419	0.50	1975.174	992
3	FUNCTION	22,755	0.56	1639.195	925
4	DATA	21,049	0.51	1516.3	773
5	VARY	21,037	0.59	1515.436	900
6	CHAPTER	18,007	0.71	1297.164	915
7	EQUATION	17,535	0.57	1263.163	720

Figura 2 – cálculo do coeficiente de uso na grande área das Ciências Exatas

Na verdade, como o coeficiente de dispersão varia entre 0 e 1, seu papel no cálculo do coeficiente de uso é justamente o de relativizar o peso da frequência. À guisa de exemplificação, uma palavra que tem uma frequência igual a 500 em dois corpora distintos com dimensões distintas pode ter uma dispersão variada (baixa, média ou alta), que influenciará para mais ou para menos o valor final do uso. Tomando dois valores hipotéticos para a dispersão dessa palavra, a saber 0,2 e 0,8, pode-se calcular o coeficiente

de uso. Então, $500 \times 0,2 = 100$ e $500 \times 0,8 = 400$. O uso no primeiro caso é de 100 ocorrências por milhão de palavras e no segundo caso é 400 por milhão.

Após os cálculos descritos, os termos fundamentais da comunicação acadêmico-científica foram identificados. Apresentamos a seguir uma lista com 15 termos acadêmicos em língua inglesa, organizados em função do coeficiente de uso:

Word	FN	D	U
VARY	4,911	0.85	4164
FUNCTION	4,954	0.81	4025
ANALYSE	4,692	0.84	3930
STRUCTURE	4,398	0.86	3803
REQUIRE	4,782	0.78	3712
PROCESS	5,039	0.78	3952
CHAPTER	4,179	0.84	3521
METHOD	4,361	0.80	3479
DATA	4,007	0.79	3149
AREA	3,890	0.81	3146
RESEARCH	3,597	0.75	2716
FACTOR	3,532	0.77	2713
OCCUR	3,462	0.76	2635
INDIVIDUAL	3,143	0.83	2603
INVOLVE	2,675	0.89	2386

Figura 3 - Termos acadêmicos fundamentais

Nossa pesquisa revela que a utilização do coeficiente de uso permite selecionar o vocabulário acadêmico que apresenta uma alta frequência nos textos acadêmico-científicos e uma distribuição homogênea entre as áreas do conhecimento.

4. Considerações finais

Esse trabalho teve o propósito de apresentar dois cálculos relevantes – o coeficiente de dispersão e o coeficiente de uso – para a detecção do vocabulário acadêmico. Os procedimentos descritos em nosso trabalho mostram que rotular um termo como acadêmico implica levar em consideração detalhes fundamentais como a frequência (absoluta e normalizada), a dispersão entre as áreas do conhecimento e o uso, este último obtido por meio da frequência normalizada e da distribuição. Portanto, o vocabulário acadêmico identificado em nosso trabalho por meio desses critérios apresenta, além de uma ocorrência significativa, uma distribuição homogênea nos diferentes corpora, não sendo identificado, por estas razões como pertencente a um domínio de especialidade específico.

Referências bibliográficas

- BABINI, M.; SILVA, E. B. A terminologia acadêmica nos textos científicos em língua inglesa: uma abordagem baseada em corpus. In: ISQUERDO, A. N.; SEABRA, M. C. T. C. (Org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. v. 6. Campo Grande: Ed. UFMS, 2012. p. 415-427.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Terminologia aplicada: percursos interdisciplinares. *Polifonia*. Cuiabá: Edufmt, n. 17, p. 29-44, 2009.
- BARROS, Lídia Almeida. Aspectos epistemológicos e perspectivas científicas da terminologia. *Ciência e Cultura*, v. 58, n. 2, São Paulo, p. 22-26, abr./jun. 2006.
- BERBER SARDINHA, Tony. *Linguística de Corpus*. Barueri: Manole, 2004.
- BEVILACQUA, C. R. Por que e para que a Linguística de Corpus na Terminologia. In: TAGNIN, S.; BEVILACQUA, C. R. *Corpora na terminologia*. São Paulo: Hub Editorial, 2013. p. 11-28.
- BIBER, Douglas; CONRAD, Susan.; REPPEN, Randi. *Corpus linguistics: investigating language structure and use*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- CABRÉ, M. T. *La terminología: representación y comunicación*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, 1999.
- LARSON, R.; FARBER, B. *Estatística aplicada*. 4. ed. Trad. Luciane Paulete Viana. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2012.
- MULLER, Charles. *Principes et méthodes de statistique lexicale*. Paris: Hachette, 1977.
- OAKES, Michael. P. *Statistics for corpus linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- PAVEL, Silvia; NOLET, Diane. *Manual de terminologia*. Tradução Enilde Faulstich. Québec: Travaux Publics et Services Gouvernementaux, 2002.
- SAGER, J. C.; DUNGWORTH, D.; MCDONALD, P. F. *English for Special Languages: principles and practice in science and technology*. Wiesbaden: Brandstetter, 1980.

SINCLAIR, John. Corpus and text: basic principles. In: WYNNE, Martin. (Ed.). *Developing linguistic corpora: a guide to good practice*. 2004. Disponível em: <<http://ota.ox.ac.uk/documents/creating/dlc/chapter1.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2015.