

12 confrontos

intersemióticas
linguagens e imagens



editora
UEA



12 contras correntes

intersemióticas: linguagens e imagens



Governo do Estado do Amazonas

Amazonino Mendes
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo Costa
Reitor

Cleto Leal
Vice-Reitor

*editora*UEA

Maristela Silva
Diretora

Socorro Freitas
Secretária Executiva

Jamerson Eduardo Reis
Editor Executivo

Samara Nina
Produção Editorial

**Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar
em Ciências Humanas**

Prof. Dr. Otávio Rios
Coordenador

Profa. Dra. Veronica Prudente
Subcoordenadora

Responsáveis por este número

Profa. Dra. Neiva M. M. Soares
Profa. Dra. Socorro Viana de Almeida

Comitê científico deste número

Dra. Neiva M. M. Soares (UEA- PPGICH)
Dra. Regina Célia Pagliuchi da Silveira (PUC-SP)
Dra. Eni Abadia Batista (UnB)
Dr. Otávio Rios Portela (UEA- PPGICH)
Dr. Adelson Florêncio de Barros (PUC-SP)
Dra. Maristela Barbosa Silveira e Silva (UEA)

André Yukio Tanaka
Erick Cundiff
Samara Nina
Silas Menezes
Projeto Gráfico

Samara Nina
Diagramação

Nota editorial

Mais um número da Revista *Contra Corrente* está sendo disponibilizado ao leitor. Assim como a revista de número 11, esta edição surge em um novo momento da Revista, com uma nova política de produção editorial, visa dialogar de forma mais pontual com inúmeros temas relacionados a pesquisas nas áreas de Ciências Humanas e afins. Essa edição contempla uma linha de estudos interdisciplinares, congregando pesquisas do Mestrado Interdisciplinar de Ciências Humanas e do Curso de Letras - UEA.

O presente volume tem como tema: *Inter (semióticas): linguagens e imagens* e reúne artigos que possuem pontos de convergência com a *Semiótica, Literatura, Cultura e outras Artes*. São oito artigos e uma resenha resultantes da produção de mestrandos e docentes de programas de Pós-Graduação da UEA, incluindo o PPGICH, conta ainda com a parceria do grupo de pesquisa **Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na Contemporaneidade (GP-SDISCON)**, ao trazer artigos sobre temas apresentados em mesas temáticas e comunicações orais durante o I Encontro Internacional do GP -, em 2017, produzidos por professores e seus respectivos orientandos.

No que diz respeito ao conteúdo da presente edição, temos o primeiro artigo intitulado **Análise dos recursos semióticos em filme publicitário**, assinados conjuntamente pelas autoras Josenia Antunes Vieira e Maria Lílian de Medeiros Yared que empreendem uma análise semiótico-social de um trecho de comercial midiático televisivo de uma instituição pública bancária, a Caixa Econômica Federal. Como ferramentas teórico-metodológicas, utilizaram a Teoria Semiótica Social da Multimodalidade (TSSM), de Gunther Kress (2010), e a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), de Halliday (2014). Recorreram ainda à Matriz de Recursos Semióticos de Baldry e Thibault (2010) à guisa de instrumento metodológico. Os resultados apontam para um processo de “emocionalização” realizado no comercial por meio dos recursos semióticos utilizados, o que sugere uma focalização na metafunção interpessoal, possivelmente objetivando não apenas vender um produto, mas ratificar uma visão de mundo.

O artigo **Ecos da mitologia grega: a ressimbolização semiótica da lenda do Boto**, apresentado pelas autoras Socorro Viana de Almeida e Cleidiane Oliveira de Paula, ocupa-se de um estudo sobre o percurso da conversão semiótica experimentada pelo Boto, da água para a terra. As autoras procuram mostrar que há ricas nuances simbólicas no processo de transformação do Boto em homem. Para tanto, buscam referências da cultura amazônica com Loureiro (2015) e Cascudo (2002), a ressimbolização semiótica na concepção de símbolo de Peirce (1972; 1998) e Santaella (2008) aliados ao ciclo da mitologia grega com Vernant & Naquet (1977), Leite (2001),

Fontes (2003) e Hesíodo (2006). Como resultados, destacam que enquanto homem transgressor, o Boto é também de uma certa maneira um herói trágico. Um violador da ordem natural, um sobrenatural/humano. Em festas de dança, quando é surpreendido e perseguido, foge para atirar-se de volta ao rio. Retorna à condição animal. Degrada-se.

No terceiro artigo: **O alcance de um grito: uma reflexão acerca da estética e cosmovisão expressionista**, o autor Alexandre Rodrigues Gomes, discorre sobre o Expressionismo enquanto fenômeno estético visão da realidade, mapeando suas manifestações e influência cultural através da literatura e outras artes, assim como o período finissecular em que o termo expressionismo passou a ser empregado. Entre os resultados, assinalam-se a constatação de expressionismo(s) em língua portuguesa e a evidência do Expressionismo não apenas como vanguarda cultural situada num contexto histórico e geográfico específico - que são as sociedades nórdica, germânica e do centro-leste europeu, durante a passagem do século XIX para século XX - mas também como estética absolutamente atemporal, cujas raízes remontam à Idade Média e ao Barroco e cuja influência prossegue até os dias hoje.

Os autores Adriano Ferreira da Silva e Socorro Viana de Almeida, no quarto artigo, **As Representações simbólicas em “Filhos da várzea”, de Anibal Beça**, analisam as imagens verbais e representações simbólicas em três poemas do livro *Filhos da Várzea*, de Aníbal Beça e utilizam como aporte teórico o trabalho de Charles Sanders Peirce (1839-1914), semiótica norte-americana. À luz das categorias fenomenológicas peirceanas, os autores mostram que Aníbal Beça por meio de signos, imagens e símbolos coloca em evidência a vida cotidiana do caboclo, o espaço e o imaginário local. Representado na linguagem através das imagens, o simbolismo nos poemas de Anibal Beça se corporifica recortado pela cultura amazônica.

O quinto artigo **Variação, preconceito e intolerância linguística: do ambiente físico para o digital** de autoria de Camilla Evangelista; Nathalie Anne Conceição de Barros e Silvana Andrade Martins apresenta uma reflexão sobre o preconceito e a intolerância linguística que, contemporaneamente, tem sido evidenciado nas redes sociais, especificamente, no *Facebook*. Analisam comentários de um *post*, com base nos preceitos da teoria da Sociolinguística Variacionista e do preconceito linguístico. O referido *post* ganhou notoriedade em rede social por ter sido publicado por um famoso cantor brasileiro. Ao observar como os fãs do cantor se portam diante de tal situação referente às variações da língua, constatam que a grande maioria concorda com tal prejulgamento, menosprezo e opressão ao indivíduo desviante das normas cultas da língua, tal como mostrado na postagem. Isso permite confirmar que o preconceito existente no ambiente físico se propagou e, com o advento da era digital, tem migrado para esse novo ambiente em expansão.

No sexto artigo, **O objeto ausente da semiótica pós-moderna**, de Victor Leandro da Silva, o autor enfatiza que na contemporaneidade, os fenômenos que dizem respeito à espetacularização e virtualização têm provocado sensíveis mudanças nas estruturas e nos mecanismos de semiotização, produzindo novas e inusitadas configurações. O presente texto visa discutir alguns aspectos dessa mudança, com ênfase nos traços remodeladores da relação entre signo e realidade e suas consequências para as teorias semióticas.

Já o sétimo, **Contando a história de um objeto: o portacaneta sarcófago**, de Maria Evany do Nascimento, discorre que os objetos ‘falam’ de nós mesmos e da sociedade que os produziu e consumiu, pois estão carregados de significados que podem ser lidos e interpretados. Neste texto, a autora objetiva ler um objeto numa perspectiva transdisciplinar. Não se detém em uma teoria específica, mas parte-se de referenciais teóricos da área das ciências humanas e sociais relacionados à cultura como história da arte, antropologia, literatura, semiótica e design. Metodologicamente traça-se o percurso da história do objeto partindo da sua escolha para esta análise, passando por abordagens sobre o nome, características formais e materiais, a contextualização e trajetória do objeto além de uma discussão sobre diferentes categorias de valor. Com isso, o objeto é apresentado sob diferentes prismas nas suas dimensões material e imaterial possibilitando uma leitura da sociedade e do indivíduo que o porta.

A autora Francisca de Lourdes Souza Louro contempla o oitavo artigo, intitulado **As imagens da paixão no conto amazônico Cismas de Caboclo, de Arthur Engrácio**. Cismas de Caboclo é um conto que expõe com elegância e estilo, as facetas da paixão juvenil na vida de um caboclo que habita as regiões deste universo amazônico. Para a análise do conto, a autora recorreu à Semiótica peirceana e a teóricos da Hermenêutica Filosófica. Ao final da investigação, constatou-se que o texto literário é um espelho onde o leitor se vê e anda na cidade pelos desenhos da arquitetura romanesca, mas não aperfeiçoa esse traçado, porque o espetáculo histórico se desenrola à sua frente somente guiando-o pelas pistas dadas. Por fim, a revista ainda inclui uma resenha do livro **Análise em discurso: semiótica e multimodalidade** de autoria de Neiva Maria Machado Soares, produzida por Helene Arantes Carvalho. Mestranda em Linguística na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A autora tece considerações acerca da produção do livro, considerando cada capítulo e o que o compõe, principalmente destacando as teorias multidisciplinares em campos da linguística, semiótica, multimodalidade e ADC que sempre permearam os interesses dos integrantes do Grupo de Pesquisa SDISCON. A autora ainda afirma que a totalidade dos capítulos permitem ao leitor enxergar a realidade por meio de uma perspectiva interdisciplinar.

Com esse percurso multidisciplinar, a Revista *Contra Corrente* põe ao alcance do público um material que decorre de estudos originais e espera estar assim cumprindo a contento uma de suas principais metas. Pois, este volume constitui-se um diferencial no âmbito da produção científica ao incentivar a pesquisa, oportunizar novas perspectivas de publicação e estabelecer diálogos concretos entre as diversas áreas que compõem o escopo interdisciplinar. Reforçam-se, assim, os laços que vão se construindo ao longo da trajetória acadêmica, os quais só contribuem para a eficiência do trabalho responsável de pesquisa e para o crescimento de todos.

Este é o volume 12, correspondente ao segundo semestre de 2018, publicado no sexto ano de sua criação, fruto de um trabalho coletivo e cuidadoso.

Manaus, 30 de novembro de 2018.

Votos de boas leituras!

Profa. Dra. Neiva M. M. Soares (UEA)
Profa. Dra. Socorro Viana de Almeida (UEA)

Sumário

artigos

- 9 – 21 Análise dos recursos semióticos em filme publicitário
Josenia Antunes Vieira e Maria Lílian de Medeiros Yared
- 22 – 34 Ecos da Mitologia Grega: a ressimbolização semiótica da
lenda do boto
Socorro Viana de Almeida e Cleidiane Oliveira de Paula
- 35 – 50 O alcance de um grito: uma reflexão acerca da estética e
cosmovisão expressionista
Alexandre Rodrigues Gomes
Otávio Rios
- 51 – 69 As representações simbólicas em “Filhos da várzea”, de
Anibal Beça
Socorro Viana de Almeida e Adriano Ferreira da Silva
- 70 – 85 Variação, preconceito e intolerância linguística: do
ambiente físico para o digital
Camilla dos Santos Evangelista, Nathalie Anne Conceição de Barros
e Silvana Andrade Martins
- 86 – 98 O objeto ausente da semiótica pós-moderna
Victor Leandro da Silva
- 99 – 110 Contando a história de um objeto: o porta-caneta
sarcófago
Maria Evany do Nascimento
- 111 – 126 As imagens da paixão no conto amazônico Cismas de
Caboclo, de Arthur Engrácio
Francisca de Lourdes Souza Louro
- 127 – 134

resenha

SOARES, Neiva Maria Machado (org). Análise em discurso: semiótica e multimodalidade. Manaus: UEA Edições, 2017.
Helene Arantes Carvalho

135 – 136

sobre os autores

Análise dos recursos semióticos em filme publicitário

Josenia Antunes Vieira (UnB)
Maria Lílian de Medeiros Yared (UnB)

Introdução

Este texto tem por objetivo analisar um trecho de comercial televisivo da Caixa Econômica Federal — uma instituição híbrida, misto de banco público com banco privado. O trecho do comercial será analisado e interpretado à luz da Teoria Semiótica Social da Multimodalidade, de Gunther Kress (2010) e da Linguística Sistêmico-Funcional, de Halliday (2014). O vídeo é uma peça publicitária de 60 segundos, veiculada em 2014 na televisão durante o chamado horário nobre — entre 21 horas e 22 horas.

Esta pesquisa pretende elucidar como os recursos semióticos – posição da câmara, texto no modo fala, distância do participante para o *viewer*, olhar dos participantes, gestos, cores etc – foram utilizados pelo autor do comercial e integrados no texto multimodal para a construção do todo significativo. Consideramos que o autor do comercial é o Governo e, dessa forma, ele também é o fazedor de signos, aquele que tem os recursos semióticos e econômicos à sua disposição para utilizá-los e, com isso, transmitir a mensagem com o efeito que deseja, o que equivale a realizar uma ação semiótico-social.

Recursos teóricos

Transcrever e analisar imagens em movimento (vídeo) não é tarefa simples, porque requer instrumentos teóricos de campos diferentes para a sua consecução. Como o vídeo é uma entidade semiótica multimodal, ele precisa ser transcrito de tal modo que sejam colocados em evidência os vários modos de expressão nele contidos e isso requer uma inevitável tentativa de convergência de teorias.

Para o presente texto, recorreremos a duas teorias: à Teoria Semiótica Social da Multimodalidade (TSSM) e à Linguística Sistêmico-Funcional (LSF). Pensamos ser relevante apresentar esses dois construtos teóricos, uma vez que a TSSM recorre a alguns termos referentes à LSF para a análise multimodal. Além disso, no dado analisado, existe o texto no modo fala, que necessita ser interpretado à luz da Linguística Sistêmico-Funcional, especificamente quanto aos processos relacionais no âmbito da posse, às metáforas gramaticais e às avaliações expressadas pelas imagens.

Em 2010, Gunther Kress, em seu livro *Multimodality*, esboça uma Teoria Semiótica Social da Multimodalidade, na qual procura estabelecer uma abordagem que descreva de forma precisa conceitos e definições relativos à comunicação humana em geral, com os seus vários sistemas semióticos. Preocupa-se em construir um arcabouço teórico capaz de analisar os diversos textos multimodais que estão se proliferando em praticamente todos os atos comunicativos das sociedades modernas. Agora, não existe mais a predominância do texto verbal na comunicação em geral e, sim, uma integração do sentido realizada pelo texto verbal, imagens, som, cores, expressão corporal etc.

A Teoria Semiótica Social da Multimodalidade defende que o homem é um fazedor de signos. Ela insere a noção de recurso semiótico, mais abrangente que o conceito de signo, fazendo referência ao fato de que nem todos possuem os mesmos recursos em uma sociedade. As sociedades humanas se valem dos recursos semióticos para realizar a comunicação. Assim, para Gunther Kress, autor da teoria, os recursos semióticos são a verdadeira ferramenta da comunicação humana. E entre esses vários modos de se expressar, existem a linguagem verbal, as imagens, os gestos, o tom, o ritmo etc. Neste trabalho, podemos observar como os vários recursos semióticos se integram para a formação de um todo significativo.

Podemos dizer ainda que a TSSM foca a sua atenção no significado construído durante o processo da comunicação – seu papel e função na ampla rede social de transmissão, reiteração e perpetuação de valores e visões de mundo. Ela parte do princípio de que todo autor/escritor de textos é um fazedor de signos e, dessa forma, ele escolhe os recursos semióticos de acordo com os seus interesses e com o que está ofertado pelo ambiente social.

A teoria da multimodalidade vê a comunicação humana como um sistema complexo e rico de produções semióticas. Ela surgiu graças à necessidade de se desenvolver uma teoria que conseguisse abarcar os textos multimodais da modernidade, principalmente aqueles veiculados na televisão e na Internet, ou aqueles feitos para os novos suportes, como os *tablets*. Mesmo os chamados livros didáticos estão se transformando para atender à demanda cada vez mais crescente da sociedade por luzes, cores, movimento, interação, enfim, por textos definitivamente multimodais.

O conceito mais fundamental da Teoria Semiótica Social da Multimodalidade é o conceito de *recurso semiótico*, que amplia a ideia de signo e torna claro que o uso, o contexto e o interesse do autor são os fatores que definem o rumo funcional e, assim, o uso do recurso semiótico em determinado ato comunicativo. O recurso semiótico é qualquer aparato (cor, fonte, palavra, gesto, fisionomia) usado para comunicar. O recurso semiótico é o conceito que redefine o signo como sendo motivado – e não arbitrário –, de acordo com o interesse do autor. Em relação a esse conceito basilar da semiótica social, afirma van Leeuwen:

Então, na semiótica social, recursos são significantes, ações observáveis e objetos que foram desenhados no domínio da comunicação social e que têm um potencial semiótico teórico, constituído por todos os seus usos passados e por seus usos potenciais, e um potencial semiótico real, constituído por aqueles usos passados que são conhecidos e *considerados relevantes pelos usuários do recurso* e por usos potenciais que podem ser descobertos pelos usuários, com base em suas necessidades e interesses específicos¹. (van LEEUWEN, 2006, p. 4, tradução nossa, grifo nosso).

Essa afirmação de acordo com a qual o usuário do recurso semiótico escolhe o recurso com base em seus interesses coaduna-se com a Linguística Sistêmico-Funcional, pois esta sustenta que a linguagem evolui de acordo com as necessidades sociais.

Ao estabelecer o esboço de sua Teoria Semiótica Social da Multimodalidade (TSSM), Kress reiterou o caráter multimodal da maioria dos textos circulantes nas sociedades modernas. Como afirmam Vieira e Silvestre:

À parte as mudanças globais, que exerceram marcante influência sobre a linguagem, pertencemos a uma sociedade da imagem; somos cidadãos multimodais a ponto de descansarmos quando vemos imagens em frente à TV. Somos fruto de uma sociedade digital, uma sociedade multimodal. Foi nesse favorável contexto que o discurso monomodal encontrou terreno fértil para se ressemiotizar e compor os atuais discursos multimodais (2015, p. 38).

É possível constatar que nossa sociedade não se encontra meramente num mar informativo verbal, mas num oceano cultural multimodal. Os textos são multimodais porque são realizados por vários modos: o modo escrita, o modo fala, o modo imagem, o modo cor. E modo, segundo a TSSM, é o recurso semiótico trabalhado, evoluído e moldado histórica e culturalmente em uma dada comunidade. Segundo Kress,

[...] o modo carrega e é moldado por profundas orientações ontológicas e histórico-sociais de uma sociedade e carrega sua cultura com ele em cada signo. O modo nomeia os recursos materiais, moldados em histórias frequentemente longas de esforço social e disponíveis como recursos de significado (KRESS, 2010, p. 114)².

Dessa forma, o modo é o recurso semiótico histórico-social, com a carga semântica de vários usos passados e reconhecido pela comunidade. E o modo pode servir de expressão para o discurso. Assim, por exemplo, o par verde/amarelo no Brasil incorporou uma dimensão muito grande de significação, dentro da qual se encontra necessariamente a ideia de Nação, de identidade brasileira; nesse sentido, também podemos observar que o modo potencial típico do sorriso do brasileiro, presente em vários comerciais, por exemplo, pode expressar a cordialidade, nossa identidade cultural básica.

1. So in social semiotics resources are signifiers, observable actions and objects that have been drawn into the domain of social communication and that have a theoretical semiotic potential constituted by all their past uses and all their potential uses and an actual semiotic potential constituted by those past uses that are known to and considered relevant by the users of the resource, and by such potential uses as might be uncovered by the users on the basis of their specific needs and interests.

2. Mode is meaningful: it is shaped by and carries the 'deep' ontological and historical/social orientations of a society and its cultures with it into every sign. Mode names the material resources shaped in often long histories of social endeavour and available as meaning resources. (Kress, 2010, p. 114).

Os recursos semióticos servem ao interesse do autor/escritor (*fazedor de signos*) para que este possa construir a sua unidade comunicativa, que pode ser um comercial. Em um vídeo publicitário, a linguagem, as imagens, as cores, os movimentos, a música, trabalham integralmente na construção do significado do texto. É o chamado “princípio da integração dos recursos semióticos”, expressão cunhada por Baldry e Thibault. Segundo esses autores, o significado de um texto multimodal não é a soma dos diferentes recursos semióticos, mas a sua integração (BALDRY e THIBAUT, 2006, p. 18).

Lembremo-nos de que normalmente os comerciais para televisão podem apresentar várias pequenas narrativas, como é o caso do comercial da CEF. Nesse trecho analisado, há duas narrativas (o gerente abrindo a conta do cliente e a participante convidando o *viewer* para abrir uma conta na Caixa). Em relação a representações de narrativas, podemos dizer que, assim como em um enquadramento de uma paisagem, a percepção humana deduz o que está em volta, em um enquadramento de uma imagem “em movimento”, em uma “narrativa visual”, nossa percepção deduz o que aconteceu antes e o que acontecerá depois. Nesse processo, o *viewer* pode ser induzido a deduzir determinados fatos de acordo com os recursos semióticos utilizados e com a representação social que está sendo transmitida.

Um dos principais recursos semióticos utilizados na produção desse tipo de comercial ainda é linguagem. A Linguística Sistêmico-Funcional define a linguagem como uma ferramenta/teoria social desenvolvida pelo homem para conhecer a realidade (metafunção ideacional), interagir com os outros (metafunção interpessoal) e produzir textos (metafunção textual). Trata-se de ferramenta extremamente complexa e sofisticada, formada por vários sistemas, cada um com a sua funcionalidade dentro do universo da sociedade humana.

Embora Halliday tenha enfatizado o caráter simultâneo das metafunções da linguagem em uma comunicação verbal, é relevante observarmos que, neste tipo de gênero publicitário – propaganda de um banco público e, portanto, propaganda do Governo –, existe uma tendência à ênfase na metafunção interpessoal, porque a finalidade maior de uma peça publicitária dessa espécie é o convencimento e a inculcação de uma visão de mundo para a venda de um produto ou de uma ideia, por meio do afloramento das emoções do *viewer*. Por isso, é importante atentarmos para os processos utilizados e as metáforas gramaticais (ordem ou convite expresso por uma afirmação), ambos no texto no modo fala. O sistema da metafunção interpessoal da linguagem diz respeito aos atos de fala (demanda, oferta), que, no caso do dado em análise, pode ser realizado visualmente.

Das três metafunções de Halliday, a função que está ligada ao emissor/autor da mensagem é a função interpessoal, ou o significado interpessoal. Ela diz respeito a três características: indexalidade (finito, o aqui e o agora

estabelecido pelo autor da mensagem); modalidade (a intromissão do autor da mensagem na questão dos graus de certeza da sua representação ou de obrigação), também relacionada à dêixis interpessoal, e funções de fala (a ordem ou a oferta; a afirmação ou a pergunta, conforme estabelecido pelo autor). Todos esses campos categoriais estão relacionados à metafunção interpessoal, muito relevante para este estudo. Para a análise desse comercial, é procedente considerarmos como prioritárias essas quatro grandes áreas de categorias interpessoais de análise: o finito (localização temporal e espacial), a modalidade, o tipo de função de fala e a avaliatividade.

A metafunção interpessoal está conectada à variável de contexto denominada de “relações” (tenor), semanticamente ligada à troca, relacionada ao *quantum* de interação. Essa função é expressa também pelos recursos lexicogramaticais do sistema do MODO, no qual se encontram as escolhas determinantes de uma ordem (imperativo), uma pergunta ou uma afirmação (indicativo).

Como fazer para projetar o sistema de transitividade, pertencente à metafunção ideacional, na metafunção interpessoal? Nesse caso, é procedente identificar o autor da mensagem como dizente de uma *verbiage* (o comercial). Se considerarmos o vídeo uma *verbiage* do Governo Federal, teremos que o vídeo é uma representação e, dentro dele, há outro dizente não participante (apresentador cuja imagem não está presente), que constrói representações das práticas sociais. Assim, a voz do Governo fica camuflada na voz do apresentador não participante e, desse modo, as práticas sociais são recontextualizadas como uma representação da representação. Dessa forma, considero que o Governo Federal é o dizente de uma *verbiage* específica (o vídeo com a propaganda). O caminho percorrido entre a ideologia governamental, sustentáculo do comercial, e o produto final pode ser descrito à luz do conceito de ressemiotização de Iedema, um conceito muito útil para entendermos as modificações ocorridas em um conjunto semiótico ao longo da produção de um texto multimodal. Esse caminho percorrido, em escala institucional, no caso dos dados do nosso estudo, seria: ideologias governamentais, departamento de marketing da Caixa Econômica Federal, agência de publicidade, transmissão pelos canais de comunicação e recepção pelos *viewers*. Tal como a brincadeira infantil do telefone sem fio, o produto final frequentemente não diz muito de sua origem.

Recursos metodológicos

Os *corpora* desta pesquisa compõem-se de um trecho de 4 segundos de um vídeo de 30 segundos referente a um comercial da Caixa Econômica Federal de 2014. Esse vídeo foi seccionado em trinta imagens, mas selecionamos para o presente artigo apenas quatro quadros, inseridos na matriz de transcrição multimodal, o que permitiu a percepção de vários recursos semióticos utilizados nos comerciais.

Foi utilizada como ferramenta interpretativa a matriz de recursos semióticos elaborada por Baldry e Thibault (2010), ligeiramente modificada para a consecução da pesquisa em tela. Como essa matriz separa o filme quadro a quadro e considera cada quadro uma imagem a ser analisada, ela permite vermos a integração dos vários recursos semióticos para a formação do significado (gestos, postura, distância do *viewer*, olhar direcionado ou não ao *viewer* etc.)

A matriz original de Baldry e Thibault define em suas colunas os seguintes elementos: o tempo em segundos, o quadro visual (um quadro por segundo), a imagem visual (com glosas notacionais sobre as perspectivas horizontais e verticais, sobre as distâncias entre os participantes e o *viewer*, olhar dos participantes), cinestesia, trilha sonora e interpretação metafuncional. Para este texto, nossa matriz contém quatro colunas, a saber: *tempo*, *quadro visual*, *imagem visual e texto no modo fala*. Não inserimos a coluna interpretação metafuncional, porque nosso objetivo é apontar pontualmente os recursos referentes à metafunção interpessoal. Também optamos por mudar o nome “trilha sonora” por “texto no modo fala”, uma vez que o filme não contém música de fundo, mas a voz do apresentador.

O construto matricial mostra a evolução das imagens e as unidades que formam o todo, ratificando o fato de que o significado de um texto multimodal não é produzido pela mera soma dos recursos semióticos, mas pela *integração* desses recursos. Em cada quadro visual, essa matriz se utiliza das seguintes categorias: PH (perspectiva horizontal); PV (perspectiva vertical); D (distância entre o participante e o *viewer*); PV (participante do vídeo); CV (conteúdos do vídeo), cor e cinestesia. A matriz terá quatro linhas, correspondentes a quatro quadros.





Análise dos dados

Será feita a análise de excerto de comercial em forma de vídeo da Caixa Econômica Federal, veiculado na TV a cabo, Canal SportTV, no dia 09/02/2014, às 21h30min, dia e horário em que parcela significativa da população brasileira assiste à televisão, porque o futebol é a ‘paixão nacional’, como nos é reconhecidamente repetido e inculcado. Esse comercial tem 30 segundos. Ele mostra que a Caixa Econômica Federal é diferente de todos os outros bancos, porque *é de todos*

os *brasileiros*, o que descreve uma situação irreal, mas provocadora de emoções. Nenhum banco público pertence ao cliente, mas oferece um serviço a esse em troca de dinheiro; ademais, há muitíssimos brasileiros que não possuem conta corrente por absoluta falta de condições financeiras.

A sequência de imagens da matriz de recursos semióticos devolve a lembrança da percepção de movimento do filme. Embora haja perda de significado na transcrição do comercial, uma vez que as imagens visuais matriciais são estáticas, ganha-se no aumento da consciência dos recursos semióticos utilizados simultaneamente. Quando assistimos a um comercial, quase não percebemos as nuances dos recursos semióticos utilizados pelo fazedor de signos, pois as imagens (cerca de 14 por segundo) passam rapidamente pelas nossas retinas. Essa matriz permite uma análise no sentido pleno da palavra, uma “quebra” das partes para visualizar melhor o todo. Veremos a seguir, a matriz de integração dos recursos semióticos (Quadro 1).

Quadro 1 – Trecho do comercial da Caixa Econômica Federal

T	FRAME VISUAL	IMAGEM VISUAL	TEXTO MODO FALA
24		PH – oblíquo PV – mediano D – tomada média (social) CV – mesa de gerente de banco PV – gerente e cliente Cor – azul Cinestesia: sorriso e aperto de mão.	<i>Você precisa</i>
24		PH – oblíquo PV – mediano D – close médio CV – persiana da janela atrás PV – cliente Cor – azul Cinestesia: sorriso	<i>De um banco</i>
25		PH – oblíquo PV – baixo D – social (cintura para cima) CV – agência da CEF, placa, céu azul PV – moça vestida de azul Cor – azul Cinestesia: sorriso e gesto com a mão.	<i>Que é de todos</i>
26		PH – oblíquo PV – baixo D – social (cintura para cima) CV – agência da CEF, placa, céu azul PV – moça vestida de azul Cor – azul Cinestesia: sorriso e gesto com a mão.	<i>Os brasileiros</i>

Fonte: Elaborado pelas autoras.

A primeira coluna da matriz, intitulada T, de tempo, indica o momento do filme em que o quadro apareceu e a duração de quadros visuais semelhantes. Ela permite localizar a imagem na sequência e ver a duração de determinada sequência. No caso do comercial, podemos ver que a duração dos quadros visuais finais (T25 e T26) é de

dois segundos, o que é muito para um filme. Isso significa que a mesma composição visual (uma moça vestindo azul, sorrindo, perto de um prédio com fachada da Caixa, sob um céu azul) foi enfocada por meio da utilização de 28 imagens, na verdade. Levando em conta que, para cada segundo, são 14 quadros que passam rapidamente por nossos olhos, podemos constatar que essa sequência dos quadros em T25 e T26 apresentou 28 quadros com a mesma estrutura. Assim, é possível afirmar ser bastante relevante para a formação do significado desse texto multimodal, utilizar recursos como o sorriso da participante, a pequena distância dela para o *viewer*, o céu azul, e a cinestesia corporal da participante convidando o *viewer* a abrir uma conta na Caixa.

O quadro visual nos mostra a imagem, que pode ser relacionada com o texto no modo fala (há um apresentador), e com os componentes da imagem que revelam as categorias de interação entre os participantes e de interação entre os participantes e o *viewer*. Nos dois primeiros quadros não há a interação dos participantes com o *viewer*, mas pode-se perceber que o texto no modo fala é dirigido ao *viewer*, informando-o sobre o que ele precisa. Essa forma verbal “precisa” significa “tem que ter”, realizando um processo relacional no âmbito semântico de posse.

No que diz respeito à utilização da cor como recurso semiótico, prevalece a cor azul; trata-se de um matiz que na cultura brasileira indica felicidade (“tudo azul”; “vesti azul, minha sorte então mudou”), tranquilidade e paz. O azul remete à calmaria do mar e à bondade do céu, temas muito presentes em nossa cultura. Por si só, essa cor tem uma carga simbólico-emotiva muito grande, e sua utilização no comercial enfatiza o acolhimento quase maternal da Caixa aos brasileiros.

Quanto à cinestesia, ou movimentos corporais, há uma relação de proximidade crescente entre os dois participantes (o cliente e a gerente) e entre a participante e o *viewer*. Essa distância encontra-se no limiar entre a distância social recomendada e uma distância menor, característica de relações menos formais, quase de amigos.

Considerando a perspectiva vertical dos quadros visuais, percebemos uma prevalência da perspectiva vertical alta, com o participante ficando em um plano superior em relação ao *viewer*, especialmente nos quadros 25 e 26. Em princípio, isso poderia indicar uma relação assimétrica, denotando que a Caixa Econômica Federal é uma instituição bancária que tem mais poder que os telespectadores, o que é verdade. Mas essa aparente assimetria pode indicar também uma suposição de que o *viewer* não é ainda cliente da CEF e, como tal, de certa forma é “inferior” ao participante que o encara. Entretanto, ela o convida a mudar de posição e a ficar no mesmo plano que ela, o que resolveria a assimetria inicial. É possível afirmar que se está diante de uma proposta de se manter no mesmo nível que os outros clientes da Caixa.

Em relação aos conceitos da Linguística Sistêmico-funcional, pode-se observar, no trecho analisado, que há um comando (proposta) realizado pelo movimento corporal da participante nos quadros 25 e 26. O texto verbal (texto no modo fala) é composto de dois processos relacionais, ambos indicando posse: “Você *precisa (tem que ter)* de um banco que *é de (pertence a)* todos os brasileiros.”. Isso perfaz uma metáfora de modo: uma proposta realizada como afirmação com processos relacionais na área semântica da posse. Há ainda uma interação da participante com o *viewer*, quando a participante realiza uma metáfora interpessoal visual com o gesto das mãos, chamando-o para entrar, quando está “convidando-nos” a abrir uma conta na instituição. Trata-se de uma ordem-convite (papel de fala) realizada visualmente; é uma troca de serviços.

No que tange ao finito (*dêixis* temporal), os processos verbais estão no presente do indicativo, um tempo indefinido que indica a perpetuidade do que está sendo dito. As orações têm baixa modalização, porque não há incertezas no que está sendo dito — isso significa que, gramaticalmente falando, não foram usados os recursos que põem em dúvida o que está sendo comunicado, os modalizadores, especificamente advérbios de modo que indicam probabilidade ou possibilidade.

Nas imagens visuais, as avaliações positivas podem ser vistas no sorriso e na alegria dos participantes que são clientes da CEF. No texto falado, temos avaliações positivas em relação à instituição, basicamente introduzidas pela oração encaixada (um banco *que é de todos os brasileiros*). Essa oração encaixada funciona como suporte para a construção da identidade da instituição.

A integração entre as imagens do trecho do filme e o texto no modo fala (apresentador) é feita pelos processos relacionais que estabelecem a relação de posse. Para Halliday, os processos relacionais ligam estaticamente duas entidades, criando classificações, seja caracterizando, seja identificando. As relações possessivas incluem outros traços semânticos em determinados processos como precisar (necessitar de requerer, demandar). Na oração “Você precisa de um banco”, o verbo “precisar” não tem a conotação de uma necessidade, mas de uma exigência, um requerimento (precisar ter). Em relação a essas relações abstratas, afirma Halliday:

3. In addition to possession in the usual sense of ‘owning’, this category includes abstract relationships of containment, involvement and the like. Among the verbs commonly occurring in this function are include, involve, contain, comprise, consist of, provide. Some verbs combine the feature of possession with other semantic features; for example *exclude* [negative] + have, *owe* ‘have on behalf of another possessor’, *deserve* ‘ought to have’, *provide* ‘have as a resource’, *require* ‘need to have’, *lack* ‘fail to have’.

Em adição à posse, no sentido comum de ‘ter a propriedade de’, esta categoria inclui relações abstratas de contenção (containment) e semelhantes. Entre os verbos comumente ocorrendo nesta função estão incluir, envolver, conter, compreender (comprise), consistir de, aprovisionar. Alguns verbos combinam o traço de posse com outros traços semânticos: por exemplo ‘excluir’ [negative], ‘ter a propriedade de’ (ter em nome de outro possuidor), merecer (‘ter que ter’), prover, fornecer (ter como recurso), **requerer (precisar ter)**, faltar (‘falhar em ter’) (HALLIDAY, 2014, p. 296, tradução nossa, grifo nosso).³

Essa classificação de “precisar” como “ter que ter” está em consonância com a expressão “banco de todos os brasileiros”, também indicativa de posse. O comercial vende a ilusão de que os brasileiros são donos da CEF, o que não é verdade, mas essa retórica fantasiosa serve como um excelente recurso para despertar a emotividade restrita do *viewer*/telespectador.

Considerações

Textos em formato vídeo contêm vários sistemas semióticos interagindo ao mesmo tempo e no mesmo contexto para a formação do significado. O texto em formato vídeo é um grande signo, cujas formas de expressão podem ser sistemas semióticos complexos como a linguagem verbal falada ou a imagem. Há um entrelaçamento entre o construto linguístico e o construto visual, formando um todo textual em formato de redes de relações intersemióticas.

A análise do dado aponta para a utilização de recursos que facilitam a interação emotiva e a identificação do *viewer*/telespectador com a idealização do brasileiro realizada pelo comercial. São recorrentes no comercial as cores nacionais (especialmente o amarelo e o azul), o sorriso dos participantes, a amabilidade e o acolhimento realizados pelo movimento corporal dos participantes, pela curta distância entre o participante e o *viewer*, pelas perspectivas horizontal e vertical da câmera, e também especialmente pela recontextualização das práticas sociais, representadas sem as contradições que lhe são inerentes. Convém lembrar que, em uma interação como essa, entre o *viewer* e o vídeo, há uma assimetria evidente, em que o fazedor de signo teve todo o tempo para preparar o seu texto, podendo realçar a metafunção que lhe for mais conveniente. Além disso, o *viewer* não pode responder nada, visto que não há tomada de turno, nesse caso. Sendo assim, o fazedor de signo pode, de fato, realçar a metafunção interpessoal, apelando à emotividade do *viewer*. Mesmo se considerarmos o texto no modo fala, perceberemos que ele se limita a fazer declarações em forma de metáforas gramaticais (convite ou ordem em forma de afirmações: “você precisa de um banco que é de todos os brasileiros”) e não descreve a realidade do banco e de seu atendimento ao público. E como todo texto tem efeitos sobre o *viewer*, não podemos encarar esse tipo de afirmação (banco de todos os brasileiros) como um “modo de falar”, mas como um recurso semiótico muito bem usado para despertar a emoção no *viewer* e fazê-lo aderir inconscientemente a essa ilusão de posse.

Cada modo semiótico possui seu efeito no significado total do texto multimodal. No caso do modo verbal, as unidades componentes daquilo que é construído são as orações. A oração, unidade gramatical do sistema de transitividade, casa de força da linguagem verbal nos termos de Halliday, comporta apenas um processo, que, de modo geral, determina

os tipos de participantes. Caso haja mais de um processo, ou haja vários processos, teremos um complexo oracional. Por sua vez, as imagens podem realizar vários processos ao mesmo tempo, o que consideramos mais perto de situações gerais da comunicação humana, que utiliza simultaneamente os recursos de vários sistemas semióticos. Em uma imagem, podemos ter realizados processos mentais e materiais. Na análise dos comerciais, foi possível vermos vários processos realizados simultaneamente pelos quadros que compõem o filme. Isso indica uma capacidade maior de comunicação da imagem, o que ratifica a velha, batida, mas verdadeira frase feita: uma imagem vale mais que mil palavras.

As imagens visuais carregam de forma mais intensa a dimensão emocional. Dessa forma, os processos mentais são “mais bem realizados” pelas imagens do que pela linguagem verbal. As imagens dos quadros do filme são portadoras da emotividade dos processos mentais como apreciar, gostar, amar, para ficarmos em uma gradação. Nesse caso, a saturação das cores, a distância do mundo retratado para o *viewer*, o brilho dos olhos e o sorriso dos participantes do filme carregam de forma mais eficiente os traços de emotividade (afeto) dos processos mentais – o olhar de felicidade da gerente e do cliente em seu aperto de mão dizem muito mais do que a oração: “Você é muito bem-vindo nesta instituição” ou “Estou feliz por estar neste banco”.

A expressão corporal (incluída a expressão facial) é responsável por grande parte do sentido da mensagem do comercial e, sem ela, mais da metade do significado teria ido embora. A linguagem verbal, nos comerciais analisados, serve para se integrar e ratificar o significado das imagens visuais, nesse caso mais capazes de realizar os sentidos do afeto, no sistema de avaliatividade, emoções no *viewer*.

Finalmente, devemos discorrer um pouco, neste momento conclusivo do texto, sobre a transcrição multimodal de filmes. Esse tipo de transcrição esbarra em algumas dificuldades e a principal delas refere-se à impossibilidade de transcrever o movimento real nas imagens, a menos que a tecnologia se desenvolva a tal ponto que já nos permita inserir um vídeo completo em uma revista tradicional de papel, por exemplo. Mesmo se nos lembrarmos de que um vídeo pode ser inserido em um artigo publicado em uma revista eletrônica, devemos ter em mente também que esse tipo de inserção ainda requer grande quantidade de memória e uma excelente rede de transmissão de dados, o que pode inviabilizar esse intento. Mas essa “deficiência” é compensada pelo processo de transcrição e análise, visto que somente na matriz de recursos semióticos poderemos ficar cientes da integração dos vários modos de expressão. Ao assistirmos ao comercial na televisão, não percebemos a simultaneidade dos recursos semióticos utilizados. Assim, em uma transcrição multimodal, de certa forma fazemos o caminho inverso daquele feito pelo produtor do vídeo, explicitando as interações entre imagem, texto no modo fala, olhar dos participantes, movimento dos participantes, cores etc.

Outro impasse nas transcrições multimodais é o fato de que sempre nos expressaremos em linguagem verbal na transcrição, não havendo outra forma de fazê-lo obviamente, uma vez que não podemos explicar imagens utilizando imagens. Sendo assim, as transcrições de textos multimodais serão sempre traduções ou transduções, uma transformação modal, uma vez que transformamos um texto multimodal em um texto em que prevalece a linguagem verbal escrita. Kress diz o seguinte:

A transdução é vista como subordinada à – um tipo de – tradução. Ela nomeia o processo de mover o material-significado de um modo para outro – da fala para a imagem; da escrita para o filme. [...] Esse processo implica uma – geralmente total – rearticulação do significado das entidades de um modo para as entidades do novo modo (KRESS, 2010, p. 125).⁴

Por isso, não são bem definidos os limites entre análise e transcrição. Melhor dizendo, uma transcrição multimodal já carrega em si a análise, porque o pesquisador define certos rumos e não outros para explicar as imagens. Sobre isso, afirmam Flewitt, Hampel, Hauck e Lancaster:

O que é transcrito depende do contexto de pesquisa e do que o pesquisador está tentando encontrar, mas as transcrições devem ser consideradas como versões reduzidas da realidade observada, na qual alguns detalhes são priorizados e outros são deixados de lado (FLEWITT et al, 2009, p. 49).⁵

É relevante enfatizarmos o caráter parcial de toda transcrição. Se considerarmos que a transcrição é uma espécie de teoria parcial de uma realidade objetiva, necessariamente verificaremos que toda e qualquer transcrição carrega em si uma escolha de ênfase. Essa escolha pode significar que o papel do transcritor não é neutro, mas carregado de decisões que podem influir na interpretação de um texto multimodal.

4. Transduction is seen as subordinate to – as one kind of – translation. It names the process of moving meaning-material from one mode to another – from speech to image; from writing to film. [...] This process entails a (usually total) re-articulation of meaning from the entities of one mode into the entities of the new mode.

5. Transcription depends on research context and must be viewed as ‘reduced versions of observed reality where some details are prioritized and others are left out’.

Referências

BALDRY, A; THIBAUT, P. J. *Multimodal transcription and text analysis*. A multimedia toolkit and coursebook with associated on-line course. London: Equinox, 2006.

FLEWITT, R; HAMPEL, R; HAUCK, M; LANCASTER, L. What are multimodal data and transcription? In: JEWITT, C. *The Routledge handbook of multimodal analysis*. London: Routledge, 2009.

HALLIDAY, M; MATTHIESSEN, M. *An introduction to functional grammar*. London: Hodder Education, 2014.

IEDEMA, R. Multimodality, ressemiotization, extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. In: *Visual communication*. Stanford. vol. 2, n. 1, 2003, p. 29-57.

KRESS, G. *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge, 2010.

KRESS, G; van LEEUWEN, T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (second edition). London: Routledge, 2008.

van LEEUWEN, T. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge, 2006.

VIEIRA, J; SILVESTRE, C. *Introdução à Multimodalidade: Contribuições da Linguística Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Crítica e Semiótica Social*. Brasília: CEPADIC, 2015.

YARED, M.L.M. *A ação semiótico-social da publicidade governamental sob a perspectiva da Análise de Discurso Crítica e da Multimodalidade*. Tese de Doutorado defendida na Universidade de Brasília em 2015.

Ecos da mitologia grega: a ressimbolização semiótica da lenda do boto

**Socorro Viana de Almeida (UEA)
Cleidiane Oliveira de Paula (UEA)**

Introdução

O Brasil é um país abundante de cultura popular e, uma das características que ajuda a reconhecer este título é justamente a grande quantidade de lendas folclóricas. As lendas são narrativas orais que visam justificar acontecimentos misteriosos ou sobrenaturais, misturando fatos reais e históricos com imaginários ou fantasiosos e que vão se modificando através do tempo e do imaginário popular. A história cultural, em concreto, da Amazônia, região que passou por longo período de grande isolamento até o início da década de 1960, tem sido palco de conflitos de imagens e signos em um processo de conversão semiótica. Esse processo inicia-se nos primeiros séculos após o descobrimento do Brasil (em 1500), com a catequese e pedagogia dos padres da Igreja que foram agentes de uma imposição simbólica sobre a cultura indígena. Inseriram no imaginário indígena símbolos religiosos, morais, culturais estranhos a essas populações. Outro momento importante foi o do Ciclo da Borracha (séc. XIX), uma das épocas mais destacadas da história econômica e social da Amazônia. Esses novos elementos, novos conteúdos justapostos à base cultural indígena passaram por uma mudança de qualidade simbólica e compõem hoje os fundamentos da cultura própria da expressão amazônica cabocla.

Para Cascudo (2002, p. 147), os portugueses que vieram colonizar o Brasil trouxeram suas lendas e adaptaram-nas às existentes na terra conquistada. Bastava que um detalhe coincidissem ou o aspecto geral lembrasse as histórias ouvidas na pátria. O episódio ficava assimilado com as nuances locais e se tornava um só. Diante do exposto, busca-se neste trabalho lançar um olhar sobre a cultura amazônica, que é resultante de uma intensa relação com elementos orquestrados de outros mundos. Essa cultura, em grande parte por preconceito ou pela limitação atual da linguagem (no caso das culturas indígenas), ainda não é estudada de forma efetiva. Ademais, a literatura oral amazônica é essencialmente simbólica, seus textos ultrapassam seus sentidos referenciais, não se mostrando de forma direta em suas significações mais profundas em um primeiro contato. O desvelamento de sentidos se faz à medida que se analisam e interpretam as imagens veiculadas, justificando-se, assim, a sua leitura simbólica.

Para tanto, o nosso propósito é proceder a um olhar semiótico que os perscrute de uma forma mais profunda. E será a “lente” da semiótica que permitirá a descoberta de indícios para a legibilidade das imagens através de relações entre os signos verbais e os signos extraverbais ou culturais. Assim, com base na semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 1998) faremos uma reflexão do simbolismo manifesto na representação sígnica, presentes na superfície linguística do texto “a lenda do Boto” e no seu espaço simbólico ou representativo. Trata-se de reconhecer que os subsídios da semiótica peirceana apresentam uma consistência ímpar com as variáveis mais humanas da semiose ou processo de significação que nos possibilitam perseguir as trilhas materiais do texto e nos conduzem aos seus significados prováveis, *ad infinitum*.

O enfoque da pesquisa será o fenomenológico e a metodologia empregada será de natureza exploratória com pesquisa bibliográfica qualitativa. A pesquisa bibliográfica servirá para fundamentar teoricamente tanto a temática da pesquisa, quanto a metodologia a ser aplicada. A análise será feita com base no referencial teórico adotado (PEIRCE 1972, 1998; SANTAELLA, 2008; LOUREIRO, 2015; BRANDÃO, 1991; VERNANT & NAQUET, 1977; ROSSEAU, 1998; CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005; HARVEY, 1998; JOLY, 1996; CASCUDO, 2002; FONTES, 2003; HESÍODO, 2006; LEITE, 2001). Pretende-se com esta pesquisa vir a somar e aumentar o conteúdo teórico sobre este assunto, sendo mais uma análise que facilitará novas leituras e novas reflexões sobre a questão.

Amazônia: uma floresta de símbolos

A Amazônia é uma floresta de símbolos, com incontáveis imagens que vão se instalando no vasto mundo do imaginário caboclo. O caboclo amazônico – espécie de Hesíodo tropical – no exercício de sua teogonia cotidiana, ao valorizar esse mundo cheio de representações, parece acreditar no realismo primordial das imagens. Incansável doador de sentidos, em um mundo insaciável de sentido, assim se foi constituindo o homem amazônico. Ele é um plantador, pescador de símbolos, e a imagem parece estar constituída de uma força própria, criadora de uma realidade instauradora de novos mundos. É a Uiara, ser que atrai os jovens fascinados por ela, para as águas profundas do amor e da morte. Mas o amor também pode estar expresso pelo tambatajá, uma planta que brotou no lugar onde um amoroso índio macuxi enterrou sua índia bem-amada; também é o amor um golfinho encantado, o Boto, incorrigível sedutor, que ora aparece sob a forma humana e vestido de branco, ora volta ao rio sob a forma animal. E, as lendas vão sofrendo suas adaptações necessárias à lei da credibilidade.

A Literatura Oral na Amazônia

Segundo Cascudo (2002, p. 20), na população amazônica vivem os mitos europeus, com suas nuances locais. A massa gigantesca das tribos vem, continuamente, carreando modificações que se divulgam, assimiladas, noutros mitos. A incrível facilidade com que o indígena ouve, retém e transmite, já inconscientemente modificada, qualquer estória multiplica o mundo fantástico, alargando as fronteiras móveis da imaginação criadora.

Cada região brasileira tem suas próprias estórias, “com os mitos levados pelos portugueses povoadores e caldeados com o turbilhão dos existentes na alma selvagem, forma-se a multiformidade mítica do Amazonas” (CASCUDO, 2002, p. 20). Na região Norte do Brasil, dentre as várias lendas existentes, temos a lenda do Boto. Reza a lenda que o boto cor de rosa (ou vermelho) é um animal que vive nas águas amazônicas e realça pela sua inteligência, seu carisma, sua beleza. Durante as festas juninas ou em noites de lua cheia, ele se transforma em um rapaz elegante, com roupas finas e se destaca pela habilidade na dança. Com o passar da noite, o belo rapaz seduz moças e as leva para o fundo do rio, onde as engravida e depois as abandona. A Lenda do Boto geralmente é contada para justificar uma gravidez fora do casamento e assim, costuma-se dizer que a criança é “filha do boto”.

De acordo com Cascudo (2002), até o século XIX, o Boto realizava suas festas em casa. Via-se o rio iluminado e das ribanceiras ouviam o animado rumor das danças no leito d’água funda. Nesse tempo, o Boto ainda não era o Boto amoroso, mas o protetor dos peixes. E era um homem-marinho, com cauda. Já hoje o Boto, transformado em rapaz, tem outros atributos, não tem cauda, mas não tira o chapéu.

Figura 1 – A lenda do boto



Fonte: <www.google.com/search?q=imagem+do+boto>

As lendas tentam justificar os acontecimentos e situações não comprovadas, assim como os mitos, que, segundo Leite (2001), são necessários para a formação do caráter dos indivíduos. O ser humano precisa de uma crença para viver, algo que norteie seus princípios e limites éticos, os gregos permeados pela mitologia e os ocidentais pela religião. Ainda hoje, o homem tem se dado conta de que, mesmo em meio a todas as possibilidades de objetivação do real, algo permanece oculto e indecifrável.

Semiótica: ferramentas teórico-metodológicas para análise da lenda

A semiótica é a ciência de toda e qualquer linguagem. Nessa perspectiva, Santaella (2008, p. 1) afirma que “a linguagem está no mundo e nós estamos no mundo dela”, e por conta disso, o campo de reflexão da semiótica é altamente vasto. Com base em Peirce (1998) e Santaella (2008), entendemos que a semiótica tem três ramos: a gramática especulativa, a lógica crítica e a retórica especulativa ou metodêutica. Nossa pesquisa se fundamenta no primeiro ramo, a gramática especulativa, por ser “uma fonte de inestimável valor” e oferecer definições, modo de agir, inventários de tipos de signos e de misturas sógnicas. A representação de um signo é determinada pela significação, objetivação e interpretação. O signo é triádico e pode ser analisado em si mesmo, na sua referência àquilo que ele indica ou nos tipos de efeitos que produz em seus receptores. São três também os elementos formais e universais dos fenômenos, chamados de primeiridade, secundidade e terceiridade⁶.

Peirce (1998) explica que o signo só tem capacidade de agir como um signo devido sua mera qualidade (quali-signo), sua existência (sin-signo) e seu caráter de lei (legi-signo). Isso é a base do signo, ou seja, as três categorias fenomenológicas. Dependendo do fundamento, a relação que o signo pode ter com seu objeto é de mesmo modo triádica. O signo pode ser então um ícone, um índice ou um símbolo. Ainda temos que considerar seu objeto dinâmico e seu objeto imediato, este último dividido em descritivos, designativos e copulantes. O objeto dinâmico também se divide em três, levando em conta a divisão fenomenológica de primeiridade, secundidade e terceiridade. Há também os três tipos de interpretante: imediato, dinâmico e o lógico. Devemos explorar o poder sugestivo, indicativo e representativo dos signos.

À vista disso, a partir das categorias universais da fenomenologia peirceana e da classificação dos signos em uma perspectiva semiótica, consideramos como fundamento de nosso estudo a segunda tricotomia, que descreve os signos sob o ponto de vista das relações entre o **signo** (*representamen*) e seu **objeto** (relações ditas semânticas). Peirce considera esta tricotomia como “a divisão mais importante dos signos” (PEIRCE, 1998, CP: 2.275)⁷. Os três

6. Vide PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard UP. [Tradução de José Teixeira Coelho Neto]. *Semiótica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos 46, 2010, pp. 51-55; PEIRCE, Charles S., *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. Ed. Cultrix: São Paulo, 1972.

7. Conforme tradição firmada no mundo da cultura inglesa, as citações da obra de Peirce são codificadas por volume e parágrafo referentes à já mencionada edição dos *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958. 8 vols (vol. I, 1931, 1959; vol. II, 1932, 1960; vol. V, 1934, 1962, e vol. VIII, 1958). Os seis primeiros volumes (1931-1935) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur W. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume e a segunda ao parágrafo. Assim, as notas referentes a esta obra de Peirce devem ser lidas do seguinte modo: volume 2, parágrafo 275.

elementos que o compõem são determinados conforme as três categorias fundamentais: ícone, índice e símbolo. O primeiro é o signo daquela qualidade do universo possível que abrange e é abrangido pelo não verbal; o segundo é o signo daquele fluido momento topológico, que ora aponta para um, ora para outro; e o terceiro é o signo da generalização e da norma, unido prioritariamente ao sistema verbal.

Relativamente ao primeiro, o ícone, o fundamento da relação significativa da imagem e do objeto que representa é unicamente a semelhança: ao contemplarmos uma imagem, essa se assemelha ao objeto que denota em virtude de certas características que lhe são próprias, e com ele apresenta alguma similitude. No segundo, o índice, o fundamento da relação que promove a significação é o de existência. É um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto. O índice é a categoria da existência, o domínio do fato atual. Em contraste com o ícone e o índice, o fundamento da relação do símbolo com seus objetos semióticos dá-se principalmente em virtude do uso repetido e regular, transformado em hábito. Ou seja, é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. O símbolo é marcado pela arbitrariedade.

O símbolo é, assim, a imagem criada a partir da imaginação com base nas interpretações representativas do sujeito em relação a um determinado objeto concreto ou abstrato. Onde quer que haja uma comunidade haverá um repertório imagético e simbólico de representação. Faz parte da natureza humana atribuir sentido e valorar os elementos concretos e abstratos constituídos na natureza. Os indivíduos e a sociedade atribuem graus de valoração às coisas que os rodeiam de acordo com a cultura ou situação histórica em questão.

Nessa linha de reflexão, a análise prevê que, com base no material explicitamente identificado no espaço da textualidade, se possa exercitar a interpretação, articulando os elementos, figurativos ou temáticos, explícitos ou não, com elementos temáticos não explicitados, questão derradeira e central do percurso interpretativo do sentido. Identificados e descritos, ainda que de forma genérica, os dois elementos centrais, é possível avançar para aspectos implícitos no texto, seja reexaminando as relações pressupostas e as correlações escondidas sob os traços caracterizados, seja confrontando os valores profundos que possam vir a convergir para integrar o quadro de valores intersubjetivos.

A lenda do boto na cultura amazônica

Na cultura amazônica a alma das palavras com suas imagens e símbolos ecoa dos fundos dos tempos, “uma terra oriunda da junção de vestígios das mais variadas origens, com despojos ou o mais profundo de cada homem que para cá, a favor ou contra a sua vontade veio” (LOUREIRO,

2015, p. 11). Nessa relação de conflito de culturas, observa-se que houve um movimento, uma conversão semiótica, uma passagem pela qual as funções se reordenaram para se exprimir em uma outra situação cultural. Pode-se observar esse fenômeno de ressimbolização da cultura, exemplarmente para o poético, com a lenda do Boto, objeto de estudo neste trabalho. O Boto é um mamífero cetáceo, da família dos platanistídeos e delfinídeos, marinhos e de água doce, que pode alcançar mais de dois metros de comprimento e diâmetro aproximado de 70 cm. Corresponde, nas águas doces, ao golfinho ou delfim do mar. Das seis espécies conhecidas, três pertencem à Bacia Amazônica. Destacam-se o Boto-preto e o vermelho. O Boto-preto é tido como o que protege. O Boto-vermelho é o Dom Juan das águas, sedutor de moças donzelas e mulheres casadas.

O Boto-vermelho surge, epifanizado em um rapaz vestido de branco, em festas de dança, sem que ninguém o conheça ou tenha convidado. Destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido. Pode também engravidar as mulheres que, estando menstruadas (ou enluadas, segundo a palavra da linguagem cabocla de origem indígena), o tiverem olhado de perto, seja do tombadilho de um barco, seja de algum lugar à beira do rio. Se dessa ligação nascer um filho-filho de Boto – a moral reguladora dos costumes da família altera seu julgamento e, ao invés das condenações e punições habituais em casos como esse (de filhos antes do casamento) ou sem o concurso do marido, há a compreensão e a aceitação do ato, como algo sobrenatural-natural.

Nos emaranhados de estórias, reza a lenda na Amazônia que os Botos se transformavam em famosos rapazes e assim disfarçados penetravam nas festas, investiam as salas e dançavam com as jovens. Tinham um especial e irresistível atrativo. Os olhos eram brilhantes negros e hipnóticos. As jovens não resistiam às lábias desses rapazes e, meses depois, apareciam grávidas. Os sedutores sumiam nos mais desencontradiços mistérios. Os filhos cresciam e quando, por acaso, morriam afogados no lago ou rio, diziam que voltavam a ser peixes, como os pais. Depois do sortilégio com as jovens, os maridos-peixes não se esqueciam dos filhos, que não tinham pai, porque eram filhos de Boto (BASTOS, 1937, p. 49-50 apud CASCUDO, 2002, p. 164)⁸.

No fundo das águas era o seu reino, ignoravam o que se passava na terra. Até hoje esses pais aflitos não cessam de procurar os seus meninos. Os que morrem deixam tal encargo aos seus parentes do fundo do rio. Farejam, de longe, a prenhez humana. As fêmeas arredondas pela doença do amor não podem viajar em canoas, porque estas são assaltadas por todos os Botos do reino das águas. Os remeiros reagem a pau e arpoeira. Os Botos voltam à carga, não se rendem e algumas vezes conseguem seus fins: a canoa alaga, soçobra e a mulher, com seu filho no ventre, é arrastada para a região dos maridos-peixes. Com

8. Em *Geografia dos mitos brasileiros*, Luís da Câmara Cascudo (2002, p. 142) reproduz um registro de Umberto Peregrino a esse respeito: “O Dr. Gete Jansen me refere o caso recente de uma mulher que, levando o filho num serviço médico, quando lhe perguntaram o nome do pai, para o competente registro, respondeu com absoluta convicção: ‘Não tem não senhor, é filho do Boto’. – A mulher era casada, tinha outros filhos cuja paternidade atribuía pacificamente ao marido, mas aquele teimava em dar como filho de Boto - Este ‘é filho de Boto, eu sei - Não houve quem a demovesse, o registro foi feito à sua revelia’. O filho do Boto quebra o interdito da mulher solteira ter filhos ou, da casada, tê-los sem o consentimento do marido.

medo dos Botos, as grávidas preferem as lanchas. Há Botos vermelhos e Botos pretos. Destes o mais famoso é o boto-tucuxi. Seus olhos depois de secos servem para atrair o amor das mulheres indiferentes (BASTOS, 1937, p. 49-50 apud CASCUDO, 2002, p. 164). Há muitos que creem que o Boto é a encarnação do espírito protetor dos peixes. O peixe vira gente, seduz, atrai para o fundo do rio. Mas não há o canto. O canto, privativo da Mãe d'água, é inexistente para o Boto. O que temos, são os roncos. Seus roncos têm qualquer coisa de malícia e de desafio.

A ressimbolização semiótica da lenda do Boto

No âmbito da vida do interior da Amazônia, o aparecimento de um desconhecido acende a imaginação, pela possibilidade de ser um moço encantado. Isso permite a dedução de que pela firme crença, mesmo sob a aparência humana, o rapaz seja um possível Boto. O namorado de moças e de palácios no fundo dos rios. Cumpre dizê-lo, porém, que nas múltiplas versões da lenda, encontra-se a descrição do rapaz-boto ou boto-homem ora com traços indígenas (caboclo alegre, com olhos negros enfeitiçadores, forte, atirado, afoito e com roupas brancas), ora com traços europeus (com pele e olhos claros, com roupas brancas e elegantes).

Mergulharemos a seguir, no entrelace simbólico da lenda do Boto, buscando nessa teia signíca a intertextualidade com a mitologia grega e suas representações simbólicas, na busca de deslindarmos a relação que o símbolo mantém com seu objeto, deixando que o interpretante ilumine nossa leitura e traga à baila a potencialidade semiótica da lenda em investigação.

Ecos da mitologia grega

Como o deus Dioniso, o Boto também é uma reunião de contrários. Um híbrido: animal-homem. Na água, é um animal encantado com toda uma ordem simbólica na cultura; em terra, é um homem portador de um outro campo de significações. Transformado em homem, guarda apenas um sinal identificador de sua condição delfiniana de animal, na aparência humana: o orifício da cabeça do boto que permanece na cabeça do homem (o buraco serve para respirar o ar, já que os Botos são mamíferos e têm pulmões). Esse sinal identificador é a marca da mimese. Encantador por excelência e expansão de uma espécie de êxtase dionisiaco. Nessa passagem da água para a terra, experimenta o percurso da conversão semiótica. É importante lembrar que esse hábito dos deuses se disfarçarem de diferentes maneiras para obter sucesso em suas aventuras amorosas, vem de longe. Basta lembrar de Zeus, metamorfoseado em touro, em cisne, em chuva de ouro.

Suas brincadeiras e trapaças, ajudando os viajantes e algumas vezes despistando-os, levam-nos a associar o Dom Juan

das águas com o mensageiro dos deuses, Hermes. Chama atenção às ironias e brincadeiras que ambos possuem, a forma como os dois são descritos em muitos casos como o “enganador”, os olhos que são descritos como radiantes e a criatividade e habilidade para escapar de situações difíceis. São deuses viajantes que aparecem como estrangeiros. Quando estão em sua forma humana, aparecem com um chapéu, o de Hermes o faz ficar invisível, assim como o Boto utiliza também para esconder algo, que nesse caso é o orifício na sua cabeça e o grande nariz. As narrativas sobre Hermes favorecem associações com o Boto pelas suas aparições súbitas, sem anúncio ou previsão.

O amor do boto é um amor de perdição. Para Loureiro (2003), é provável que no coração da mulher, o Boto seja o grande esperado, aquele que um dia pode chegar, o vago e inesperado herói de todas as histórias de amor. Há um delírio secreto das mulheres à sua espera. A fantasia curiosa faz com que elas fiquem frágeis diante do desconhecido, o ser amado e amante que chega, vem, de certa maneira, do outro lado do eterno. Há uma semelhança entre o Boto e o deus Eros. Podemos pensar no nascimento de cada um. Eros é filho de Afrodite (*afros*, espuma), a qual nasceu da fecundação do mar pelo sangue e sêmen de Urano derramado sobre as águas, ou seja, Eros descende de uma entidade marinha (HESÍODO, 2006), e o Boto, de acordo com a lenda, é filho da Mãe do Rio. O Boto é o conquistador feliz de milhares de moças, o progenitor natural de várias centenas de piás. Esse delfim levanta, nas lonjuras do rio-mar, o renome clássico de sua estirpe. O delfim é um símbolo lúbrico.

Desde a antiguidade clássica ele é dedicado a Vênus e aparece, roncando de cio, junto à deusa resplendente. Vênus, deusa marinha, tem suas mais populares evocações indicando a predileção por sua origem. O golfinho está em quase todas as representações do nascimento de Vênus. Segundo Cascudo (2002, p. 163), no Museu de Nápoles, na seção reservada à deusa Vênus, há uma longa série de objetos desenhados onde a páfia deusa aparece seguida pelo delfim. A literatura epigramática da Grécia, em seu período de decadência, possui poemas curiosos sobre a luxúria do delfim. Aulo Gélcio (*Noites Áticas*, liv. VII, camp. VIII, p. 27) registra a tradição comum de amorosidade dos golfinhos e Plínio, o Moço (*Lettres*, liv. IX, carta XXXIII, p. 367) narra outros episódios amorosos do delfim em Hipona.

Entre os muitos detalhes curiosos da lenda do Boto, encontra-se aquele que instrui o pescador, quando este estiver na terra do Boto, a não tomar alimento nesta terra, que é encantada. Aqui podemos lembrar Prosérpina, raptada por Plutão, que só ficou no Inferno porque comera sete bagos de romã. Se não o tivesse feito, Júpiter a mandaria recolocar onde o deus a carregara. O pescador que é arrebatado ao fundo do rio, à presença do chefe dos botos, deve ter o cuidado de só se alimentar do que levar, não deve comer coisa alguma ali, senão jamais retornará para a terra dos cristãos.

A *hybris* múltipla do Boto

A conversão semiótica da condição de animal em homem nos fala direto a noção de *hybris*⁹. Em sua natureza híbrida está a sua culpa. Em sua passagem pela condição humana, a primeira regra a ser transgredida é a consumação da cópula entre humanos e animais. Essa relação é atenuada pela máscara do Boto (cuja forma de delfim vem carregada de erotização desde a cultura grega), que não se apresenta como animal, mas como homem. Um belo rapaz, extremamente sedutor, vindo do outro lado do mundo visível. A mulher entrega-se amorosamente ao Boto porque foi seduzida por ele sob figura humana. Uma outra regra transgredida pelo Boto refere-se ao período de fecundidade da mulher. A ciência constata que o período em que a fecundação é impossível é o menstrual. No entanto, é exatamente nesse período que o boto também fecunda suas mulheres. Há ainda uma outra violação, e esta está relacionada ao filho do Boto. A criança que nasce de mulher solteira ou de casada sem o concurso do marido, sendo reconhecida e aceita como filho de Boto, quebra um elo da rígida estrutura moral de punição da mulher, que ocorreria em situações equivalentes passadas entre seres humanos e sobrevém o perdão ou a aceitação natural do fato sobrenatural. Para Loureiro (2003), o Boto é “uma reunião de contrários. É um “baixo” que se eleva para tornar-se “baixo”. Não é perseguido por ser um golfinho, mas por ser homem. Enquanto homem transgressor sofre uma irremediável queda punitiva, recebe a lei moral dos homens. É o castigo por ser um híbrido, um violador da ordem natural, um sobrenatural/humano. Para o Boto não há o perdão, pois é seu destino ser punido.

Suporte simbólico na lenda do Boto

Para os fins deste estudo, interessa-nos aqui associar as impressões iniciais da leitura do texto aos conceitos de Peirce sobre como o signo se relaciona com o seu objeto. No arranjo textual da lenda do Boto, manifesta-se intensamente uma riqueza simbólica, notadamente no eixo paradigmático. As formas de representação desses sentidos simbólicos envolvem a atuação simultânea de ícones, índices e símbolos. À vista disso, procuramos identificar, nesse processo de semiose e de acordo com nosso objetivo de estudo, contextos em que o modo de representação simbólico sobressai aos demais. A relação entre o símbolo e o objeto é, como se viu, de caráter convencional. Esse suporte simbólico tem uma grande força na estrutura do texto. Nele, a dimensão simbólica tem uma força de evocação que desvela a cultura amazônica e contribui para uma visão do mundo com representações de ideias que permanecem importantes na nossa cultura.

9. Nada em excesso é a chave que preserva o homem de infringir o estatuto da sua humanidade e cometer *hybris*. O Boto na condição humana é sinônimo de desmesura e de atentado à ordem da civilização, transforma suas ações em *hybris*. Conferir Vernant & Naquet (1977) e Brandão (1991).

Orifício da cabeça do Boto

Háricas nuances simbólicas no processo de transformação do Boto em homem, o orifício da cabeça do Boto, que permanece na cabeça do homem, qual a simbologia deste sinal? Esse sinal identificador tem longa história nos relatos míticos ou literários. É a marca da mimese (ARISTÓTELES, 2008, 1453a, p. 60). Há sempre uma razão maior que, se não justificada, pelo menos fornece alguma explicação ao expectador. Logo, a mimese é uma imitação verosímil da natureza que constitui o fundamento de toda arte.

Loureiro (2003) afirma que os leitores da *Odisseia* lembram a bem preparada e emocionante cena do canto XIX, na qual a velha ama Euricleia reconhece Ulisses, que regressa à sua casa, e de quem tinha sido nutriz, por uma cicatriz na coxa. Homero, mestre do efeito de retardamento próprio do épico, valoriza esse momento que prepara o futuro reconhecimento coletivo do herói que volta para assumir sua realeza. O mesmo destaque ao sinal de reconhecimento é dado por Sófocles na tragédia *Édipo Rei*, na qual sua identificação como filho de Laio acontece em consequência de uma cicatriz no tornozelo, resultante de um ferimento ocorrido na infância. Deve-se, no entanto, esclarecer que em Ulisses e Édipo é a marca do real que os identifica, no Boto, o que o identifica é a marca ou sinal do encantado.

O chapéu

Qual a simbologia de seu chapéu? O Boto na forma humana sempre usa o chapéu para encobrir o orifício no alto da cabeça, o sinal do encantado. A marca da mimese. O chapéu, um objeto – índice do real –, serve para encobrir o sinal do sobrenatural. O simbolismo do chapéu também corresponde ao da coroa, o poder, a soberania, é um sinal de superioridade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 232). O Boto, na ordem natural, é o “baixo”, enquanto animal que se converte em homem é “alto”. Mas por outro lado, na dimensão mítica, ele é o “alto”, enquanto animal encantado, e “baixo”, enquanto homem transgressor.

A cor branca de suas roupas

Ele encanta por sua aparência, há qualquer coisa de magia do luar na brancura dessa roupa. O branco – *candidus* – é a cor do candidato, daquele que vai mudar de condição. Coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna. O branco simboliza um valor-limite, a cor da passagem. É a cor privilegiada dos ritos de passagem, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 141). Ou seja, nas primeiras horas da noite, o boto sensual amazônico, transforma-se em um

belo rapaz, alto, forte, grande dançador e bebedor, de olhos negros, brilhantes, enfeitiçadores e vestido de branco, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada pula para a água e volta a ser o boto. A cor branca é também um símbolo indicador e distintivo do nível econômico e social. Sabe-se, por exemplo, de políticos que se vestem de branco para beneficiar-se junto às mulheres do interior, a partir do ideal de fascínio e elegância gerado pela imagem do Boto. Além dos políticos, os donos de barcos (regatão), também se beneficiavam com a imagem do Boto. Especialmente quanto à elegância da roupa branca¹⁰.

A festa

O Boto adora as festas e as danças. A festa é um dos momentos recorrentes e cíclicos, como um refrão, nas aparições do Boto. Seja a festa dançante comum no interior da Amazônia, seja a festa anual do santo padroeiro. Costuma ser comentado o nascimento de filhos do Boto nove meses após a festa do padroeiro. O Boto não limita os rios como teatro de suas façanhas. Ao cair da noite, nada para a terra e se torna homem. Não é um “duplo”, uma identidade mística entre o Boto e o homem. Ele se torna, perfeitamente, um ser humano, de sua aparência de peixe só lhe resta o orifício no alto da cabeça. Torna-se um caboclo alegre, forte, atirado, afoito, dançando bem e com uma sede incontestável. Não há melhor par nem mais simpático cavalheiro num baile. Apenas não tira o chapéu para que não vejam o orifício por onde respira. Ele seduz, viola, dança, bebe, mas não mata. As cunhãs entregam-se facilmente, mas a desgraça não lhes custa a vida. Pois receberão o perdão por sua culpa. Terão agido sob a força de um encantamento. O Boto poder surgir em uma festa de dança, ou de outra maneira, aparecer no quarto e deitar-se na rede com a mulher que pretende seduzir e amar. Na maioria das histórias do Boto, há uma rede, que pode ser vista como um componente cultural e simbólico da Amazônia.

O olho e o olhar

O olho e o olhar são outros signos de grande simbolização. O olhar e o ser olhado. Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 653) afirmam que o olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. É um instrumento das ordens interiores. Ele mata, fascina, fulmina e seduz. O olhar aparece como símbolo e instrumento de revelação. É um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. Na lenda do Boto se apresenta com um simbolismo de caráter metafórico. O olhar do boto fascina, hipnotiza, seduz, penetra e encanta as mulheres. A potência desse olhar encantador por excelência

10. Conforme Loureiro (2003, p. 229), o regatão é um barco, por meio do qual se desenvolve um sistema de comércio fluvial que já teve importância fundamental na Amazônia, antes do advento das estradas e das novas estratégias de mercado.

é uma espécie de êxtase dionisíaco, deixa as mulheres fora de si mesmas, fazendo-as esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo, de amor sem ontem, nem amanhã. O olho do boto é tido como um poderoso amuleto de sedução masculina, um ímã sexual. Ou seja, seco, simboliza um amuleto de incrível eficácia amorosa. Usar um olho de Boto significa tornar-se irresistível às mulheres. Não há mulher que resista, sendo olhada através de um olho de boto, depois de passar pelos processos da pajelança –feitiçaria amazônica poderosa (CASCUDO, 1984, p. 141). Os caboclos o matam para tirar-lhe os olhos, os dentes e o vergalho, coisas todas a que atribuem virtudes extraordinárias. O olho também é eficaz na cura de doenças. O dente do boto com menos potência do que o olho serve como amuleto protetor, para impedir malefícios. É usado geralmente no pescoço pelas crianças de colo para não apanhar quebranto. Também fazem uso da carne como isca segura para pescar outros peixes. Esses atributos mágicos são disputados e hoje vendidos como souvenir.

Considerações

Asseverou-se mostrar neste trabalho que na região amazônica vivem os mitos europeus com suas nuances locais. No esplendor amazônico os mitos vicejaram, robustos, reconhecíveis, mas ainda com a seiva quente das terras de origem (CASCUDO, 2002, p. 21). Nessa relação de conflito de culturas, observa-se que houve um movimento, uma conversão semiótica, uma passagem pela qual as funções se reordenaram para se exprimir em uma outra situação cultural. Pode-se observar esse fenômeno de ressimbolização da cultura, exemplarmente para o poético, com a lenda do Boto, objeto de estudo neste trabalho. Não se pode negar a popularidade da lenda do Boto nem sua antiguidade, mas, segundo Cascudo (2002), nada pode nos levar a crer sua existência entre os índios do Brasil pré-colonial (1500-1530)¹¹, pois as mais antigas lendas não aludem ao Boto amoroso. O que se deu com os nossos mitos foi um longo e contínuo processo de convergência com as histórias e superstições da Europa e da África. O ciclo do Boto de vastíssimo memorial amoroso recebeu a herança erudita do golfinho páfio egresso dos cultos dos portos gregos, onde abrolhou Vênus, citérea ou páfia.

Referências

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

11. O termo Brasil pré-colonial se dá devido ao fato de que nestes 30 anos (1500-1530) não houve colonização portuguesa no Brasil. Da chegada dos portugueses ao Brasil (1500) até a vinda da primeira expedição colonizadora de Martim Afonso de Souza (1531), o Brasil recebeu expedições portuguesas voltadas para a exploração do pau-brasil, defesa e reconhecimento territorial.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991 (2 vol.).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant com a colaboração de: André Barbault et al. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros: tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 6. ed (revisada e acrescida do original grego). São Paulo: Iluminuras, 2006.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

LEITE, José Lourenço Araújo. *Do simbólico ao racional – Ensaio sobre a gênese da Mitologia Grega como introdução à Filosofia*. Salvador: Editora EGBA, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.

PEIRCE, Charles. S. *The Seven Systems, of Metaphysics* [1903, Os Sete Sistemas, da Metafísica]. In: *The Essential Peirce*. [1891-1913, O Essencial de Peirce - Seleção de Escritos Filosóficos]. Editado pela Peirce Edition Project. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

_____. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard UP. [Tradução de José Teixeira Coelho Neto]. *Semiótica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos 46, 2010.

_____. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. Cultrix: São Paulo, 1972.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores: energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas*. Tradução de J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Pensamento, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

O alcance de um grito: uma reflexão acerca da estética e cosmovisão expressionista

Alexandre Rodrigues Gomes (UEA)
Otávio Rios (UEA)

“De todas as certezas, valores e esperanças do século, a sensibilidade *fin de siècle* reteve unicamente a decepção” (Eduardo Lourenço).

Introdução

Desde a era do humanismo renascentista que o paradigma antropocêntrico vem se impondo através dos séculos, culminando no imenso avanço técnico que o homem atingiu no período em que o século XIX deságua no século XX. As locomotivas, os automóveis, o telefone, o avião, a fotografia e o cinema, entre inúmeras outras conquistas demonstram o extraordinário domínio da natureza pelo homem e do poder do homem sobre o mundo. Contudo, por mais que se presuma tão poderoso pelos atributos de sua consciência racional, o homem acaba comprovando ser mais frágil do que nunca, frente ao imenso caos acarretado por essas mesmas conquistas materiais e tecnológicas.

O Positivismo – herdeiro e continuador da dogmática racionalista do Iluminismo – é desmentido pelas hecatombes em que desemboca a Era Contemporânea. Ou seja, consumou-se de fato o progresso científico e tecnológico profetizado pelos dogmas da razão, mas não a era de ordem, justiça e bem-estar que lhe seria inerente de acordo com os prognósticos iluministas e positivistas. Ao contrário, o surgimento das sociedades industriais trouxe mais caos e mais injustiças, conflitos sociais de dimensões épicas, e a primeira guerra de amplitude mundial (1914-1918). O impacto existencial de tudo isso foi naturalmente a angústia e o sofrimento, o desespero e o pavor *que terão no Expressionismo sua tradução artística e no Existencialismo sua tradução filosófica*. Cada qual em sua linguagem própria, ambos expressam não apenas o caos concreto que explode estrondosamente nas metrópoles da modernidade mas sobretudo o caos metafísico, que implode silenciosamente dentro de cada indivíduo. São tempos em que o homem ocidental julga ter assassinado o próprio Deus, confiando desde então apenas em si mesmo, ou já nem sequer em si mesmo, simplesmente em nada. É o “nihilismo frio” de que fala R.S. Furness ao comentar:

Depois da morte de Deus, o homem está mergulhado no nihilismo frio. Pode o homem, na verdade, preencher o vazio da ausência de Deus, ou não é ele destruído pela enormidade do crime do deicídio? Vai o homem caminhando a passos largos para uma visão nova, glorioso em sua beleza e poder, ou o mundo está se movendo para a anarquia e a desintegração? (1990, p. 17-18).

Percebendo de tal modo rachaduras no edifício da civilização, cujos alicerces até então pareciam tão solidamente firmes, várias mentes finisseculares, desde o homem comum (se é que há alguém comum) aos artistas e pensadores, cada vez mais gente começa a desconfiar dos benefícios do progresso, pois junto com eles vêm também tenebrosos malefícios, como a exploração de milhares de homens, mulheres e crianças nas fábricas erguidas pela Revolução Industrial – tragédia social que o gênio e a sensibilidade de Charles Dickens já haviam denunciado, com vigor, na Inglaterra vitoriana. Ao mesmo tempo, quem lança os olhares para fora da Europa, ao ver como as grandes potências europeias cravam suas garras e tentáculos sobre a Ásia, a África e as Américas, constata que o que outrora se chamou de civilização, difundindo elevados valores gregos, romanos e cristãos por todo o mundo, é também sinônimo de barbárie, saqueando e oprimindo numerosos povos, muitos dos quais de trajetória multimilenar.

É exatamente em tal contexto histórico, filosófico e social que emerge o Expressionismo, na virada do século XIX para o século XX, em resposta a toda essa traumática conjuntura finissecular. Naverdade, mais em indagação do que em resposta. Despontando primeiro no mundo nórdico e germânico, o espírito expressionista propaga-se, logo depois, por outras partes da Europa e mesmo das Américas. Surge entre as vanguardas do início do séc. XX (vanguardas finisseculares): dadaísmo, cubismo, futurismo e modernismos em geral. Abre caminho para o surrealismo, devido ao interesse pela realidade interna do ser humano, e ainda para a arte abstrata.

Convém salientar que o Expressionismo não se configurou como um movimento organizado, muito menos em torno da figura de um líder ou mentor, com manifestos proclamados como leis. Trata-se, muito mais, de uma certa maneira de ver o mundo e de expressar tal visão por meio da arte, em obras as quais — do final do século XIX em diante — passaram a receber a etiqueta de “expressionistas”. Embora nasça no contexto finissecular, em contestação às hecatombes trazidas por um avanço tecnológico que não veio acompanhado de avanço moral, a estética expressionista tem raízes que remontam ao Gótico (Idade Média) e ao Barroco (século XVII), resguardando-se, naturalmente, as diferenças filosóficas e sociológicas peculiares a cada estilo e a cada época, afinal, desde o Gótico ao Expressionismo, há uma travessia cronológica de nada menos que mil anos.

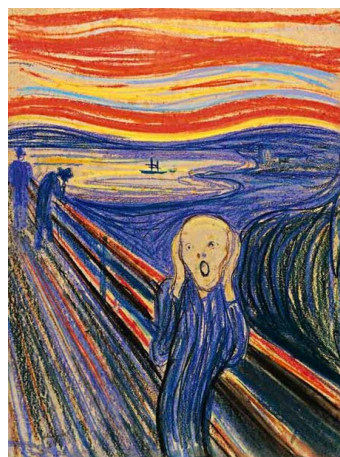
Foi nas artes plásticas que o Expressionismo primeiro se manifestou, irradiando-se, em seguida, por praticamente todas as artes: literatura, teatro, cinema, arquitetura, música e dança (FURNESS 1990, p. 11). O pintor holandês Vincent van Gogh é um de seus precursores, criando um estilo de pintura em que mais importante do que a perfeição geométrica do desenho é a agressividade das cores e a força das pinceladas, projetando-se “para além do Impressionismo e seu registro passivo de impressões, e indo rumo a uma criatividade mais

violenta, febril e enérgica.” (FURNESS 1990, p. 11). Eis outros nomes importantes na pintura expressionista: Edvard Munch (Noruega), Otto Dix (Alemanha) e Oskar Kokoschka (Áustria). Na literatura, destacam-se o dramaturgo sueco August Strindberg, o poeta Rainer Maria Rilke — numa certa fase de sua obra — e o romancista, novelista e contista Franz Kafka, sendo que Kafka e Rilke, embora fossem tchecos, escreviam em língua alemã. Na literatura de língua portuguesa, encontram-se traços expressionistas no poeta Augusto dos Anjos, no dramaturgo Nelson Rodrigues e no escritor português Raul Brandão. Na arte cinematográfica: Fritz Lang (*Metrópolis*; *Os Nibelungos*; *M: O Vampiro de Dusseldorf*), F.W.Murnau (*Nosferatu: Uma Sinfonia de Horrores*; *Fausto: Um Conto Alemão*, da obra de J.W.Goethe; *O Castelo Maldito*), Robert Wiene (*O Gabinete do Dr. Caligari*; *Raskolnikov* – adaptação de *Crime & Castigo*, de Dostoiévski).

Além do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, foram vários os literatos e pensadores — de diferentes linhas de pensamento — que influenciaram a mentalidade expressionista. Sendo impossível, aqui, enumerá-los todos, convém mencionar ao menos dois dos principais: Søren Kierkegaard (Dinamarca) e Dostoiévski (Rússia). Teólogo, filósofo e escritor, Kierkegaard é considerado o pai da filosofia existencialista (especialmente do existencialismo cristão), cuja visão das coisas, do mundo e do homem, converge em vários pontos com o espírito expressionista, como nas reflexões profundas sobre a angústia e o desespero. Já o escritor russo foi um dos autores mais lidos e admirados pelos artistas do Expressionismo, sobretudo por seu mergulho profundo na psicologia humana, inclusive a investigação da mente dos psicopatas e criminosos em geral.

Talvez a obra mais emblemática do Expressionismo seja a pintura *O Grito* (1893), de Edvard Munch. A agonia, o desespero e o pavor que tal obra expressa traduzem-se num grito absurdamente estrondoso – e estrondosamente absurdo. No entanto, convém lembrar que *O Grito Expressionista* também costuma ser, muitas vezes, um grito silencioso, um grito sem voz, cujo estrondo existe e é intenso, mas é totalmente interior.

Figura 1: O Grito (1893, óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão), de Edvard Munch



Espiritualidade e transcendência

Apesar da influência niilista, quase que inerente a tudo que veio a lume no contexto finissecular, o Expressionismo manifestou também religiosidade e misticismo. R.S.Furness assim comenta tal fato:

A complexa trilogia retrata um processo gradativo de autoconsciência, uma Estrada para Damasco tão dolorosa quanto necessária, uma Paixão marcada pelas estações da via sacra. A terminologia cristã usada aqui (no Expressionismo) é apropriada, porque a preocupação com a alma e com a vida interior revela um interesse inegavelmente religioso, que caracterizará muitos escritores expressionistas: considera-se o ego um cristal mágico no qual o Absoluto está em constante atividade. (1990, p. 13-14).

Roger Cardinal, outro importante estudioso do fenômeno expressionista, por sua vez acrescenta:

Seguindo os passos de pré-expressionistas como Dostoiévski e Van Gogh, muitos expressionistas optam por apoteose colorida por associações cristãs, por meio das quais o crente humildemente se entrega ao abraço cósmico da divindade. Ludwig Meidner, cujo trabalho inicial fora uma celebração tumultuada de temas cataclísmicos do Livro das Revelações (Apocalipse), voltar-se-ia em 1918 para o resto da Bíblia, vendo nela uma inspiração enobrecedora, “uma fonte de alegria infinita e verdade profunda”. (1988, p.67).

De fato Van Gogh — talvez o mais célebre precursor do Expressionismo nas artes plásticas — produziu pintura religiosa, quadros ilustrando temas e passagens do Novo Testamento, como a parábola do bom samaritano, a ressurreição de Lázaro e a Pietá. Essa presença da religiosidade cristã é bastante nítida ainda no cinema expressionista, que traz enredos cujo clímax e desenlace — além de outras situações decisivas — ocorrem dentro de igrejas e catedrais, à sombra de esculturas góticas, renascentistas ou barrocas, que representam, por sua vez, imagens de anjos e de santos ou alegorias de conceitos católicos como o dos sete sacramentos e o dos sete pecados capitais. A cruz e outros símbolos cristãos aparecem com frequência, e nunca de forma decorativa mas cumprindo sempre alguma função expressiva e conceitual na lógica do enredo. Transmitindo simbolicamente, por exemplo, alguma mensagem moral. Alguns exemplos disso são os filmes *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, como ainda *Aurora* (1927), *Fausto: Um Conto Alemão* (1926) e *Nosferatu: Uma Sinfonia de Horrores* (1922), todos os três de Friedrich Wilhelm Murnau. Apenas para citar quatro filmes, de dois dos maiores representantes da estética expressionista na arte cinematográfica.

Em *Aurora*, Murnau trabalha temas como tentação e redenção, entrelaçados aos sacramentos católicos do matrimônio e da penitência. Em *Nosferatu: Uma Sinfonia de Horrores*, recriação do mito do Conde Drácula, a libertação da cidade e de seu povo, sob a epidemia da peste e da maldição trazida pelo vampiro da Transilvânia, só ocorre mediante o sacrifício voluntário de uma virgem. Em *Fausto: Um Conto Alemão*, adaptação da obra-prima de Johann Wolfgang von Goethe, tem-se o famoso pacto entre Fausto e o Diabo e, ao mesmo tempo, a aposta entre Deus e o Diabo pela alma do homem, tema que evoca o *Livro de Jó* — do Antigo Testamento — onde acontece a mesma aposta — entre Deus e o Demônio — pela alma humana, com o triunfo divino. No filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, a presença bíblica, judaico-cristã, é igualmente enorme. Podemos mencionar a Torre de Babel, colocada em oposição à catedral gótica em cuja torre é travada a luta final entre o principal herói e o principal vilão. E ainda possui o nome de Maria a jovem mulher que orienta e conforta os trabalhadores em reuniões secretas nas catacumbas, algo que evoca as reuniões clandestinas dos primeiros cristãos nos tempos do antigo Império Romano.

As questões sociais no Expressionismo

Os problemas políticos, econômicos e sociais também integram o repertório temático do Expressionismo: desigualdade, miséria, desemprego, assédio moral, guerra, violência urbana e prostituição. Só que, na perspectiva dos artistas expressionistas, a miséria nas metrópoles e nos campos de batalha é consequência da miséria metafísica (moral, existencial, espiritual) que vai dentro do ser humano. Antes de mais nada, a desordem do homem é que gera a desordem do mundo, que por sua vez afeta o homem profunda e intensamente, ocasionando um ciclo vicioso de que não se tem mais controle algum. Contudo, como o problema é visto fundamentalmente no ser humano, daí o clamor expressionista e finissecular por um “Novo Homem”. Quem poderia ser esse novo ser humano? Não há consenso. Para uns, é o “super-homem” nietzschiano; para outros, o revolucionário marxista; já outros creem que o “Novo Homem” é o que se levantará do divã freudiano. E assim por diante. O único consenso que há é que é preciso que um novo ser humano nasça dos escombros da velha sociedade. Contudo, como o novo ser humano que surge afinal é só o mesmo ser humano de sempre, eis mais uma desilusão nesse (des)encontro entre dois séculos.

Na pintura expressionista, há quadros retratando operários voltando para casa após mais um longo e exaustivo dia de trabalho nas fábricas. Outros quadros retratam os mutilados das guerras pedindo esmola nas ruas e praças das metrópoles em escombros. Vincent van Gogh tampouco ficou indiferente aos dramas e tragédias sociais; o seu

quadro *Os Comedores de Batatas* (1885) é uma das provas disso. Em outra obra sua — *A Ronda dos Prisioneiros* (1890) —, vemos um grupo de detentos cabisbaixos, todos mirando o chão, caminhando em círculo dentro de uma cela, sob a atenta, severa e armada vigilância de três guardas. Em sentido literal, é exatamente isso o que o quadro retrata: a cela de uma prisão, cheia de detentos devidamente vigiados por soldados. Todavia, em sentido simbólico, é possível interpretar a referida pintura como uma alegoria ou metáfora de todo um povo, de toda uma sociedade — representada no quadro pelos prisioneiros — vivendo sob a tirania do Estado, por sua vez representado pelos três policiais. Em uma ditadura, tal tirania é óbvia. Entretanto, mesmo em regimes democráticos pode haver situações de tirania por parte do Estado contra os cidadãos. Quanto a isso, é interessante notar que Van Gogh pintou, nesse que é um de seus últimos quadros, exatamente três guardas, o que reforça ainda mais a interpretação aqui sugerida, cada qual representando, neste caso, um dos três poderes públicos dos estados modernos: o executivo, o legislativo e o judiciário.

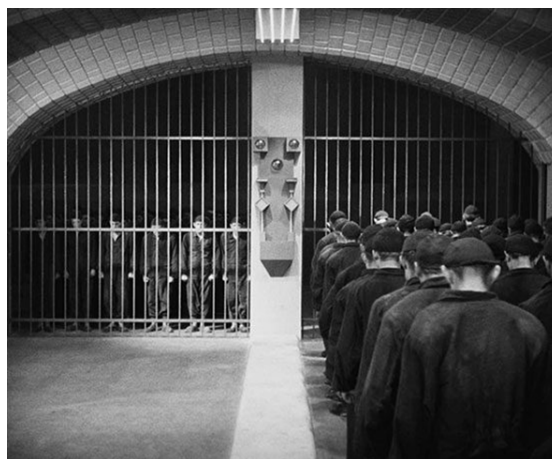
Figura 2: A Ronda dos Prisioneiros (1890, óleo sobre tela), de Vincent van Gogh.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_037.jpg>

No cinema, o já citado filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, tem como um de seus temas capitais a exploração que sofre a classe operária nas grandes cidades da Era Contemporânea. (Figura 3). O mesmo Fritz Lang, em seu filme *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), aborda com vigor temas sociais como o desemprego, a violência e a criminalidade. Na literatura de Franz Kafka, também há a abordagem social em sentido expressionista, em assuntos como assédio moral, a ineficácia dos poderes públicos, o descaso (e muitas vezes a tirania) do Estado para com os indivíduos, os próprios cidadãos que o sustentam com seu trabalho, seus impostos e tributos em geral. Mas falaremos de Kafka mais adiante.

Figura 3: Cena do filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Os operários adentram a fábrica como se adentrassem uma prisão, além de caminharem como robôs, de tão coisificados, maquinizados, desumanizados.



Fonte: <<http://www.theamericanconservative.com/urbs/the-problem-with-smart-cities>>

Nota-se uma marcante diferença entre a perspectiva expressionista e a naturalista. No Naturalismo, o ser humano é mero produto do meio e das circunstâncias. Portanto, há que se transformar a ordem social e suas estruturas para que o homem melhore. No Expressionismo, a sociedade também é vista como tenebrosa, mas a conclusão é a de que foi o próprio homem quem a criou e a fez assim, embora pudesse tê-la feito de outro jeito. Logo, primeiro é preciso renovar-se o homem, para que a sociedade, por consequência, se renove. É o que constata R.S.Furness, em seu livro *Expressionismo*: “A idéia de reforma social tem importância secundária: uma auto-superação do homem, uma regeneração espiritual deve vir primeiro, antes que se possa mudar a sociedade” (1990, p.77).

É que o homem expressionista – poderíamos aqui também dizer, o homem finissecular – já veio após a Revolução Francesa e todos os conflitos político e sociais do século XIX, de modo que já viu, por assim dizer, as estruturas sociais, políticas e econômicas serem transformadas de alto a baixo, serem desfeitas e refeitas de cabo a rabo, sem que os grandes problemas da vida humana (incluindo o convívio em sociedade) fossem sequer de longe resolvidos, conforme a promessa de todas as utopias, pois o ser humano permanecia sempre o mesmo. Daí a desconfiança e mesmo o pessimismo com que o expressionista encara qualquer perspectiva de transformação social e política que não se fundamente em uma regeneração moral do elemento humano em si.

Uma cartografia literária

Em seu ensaio *Joyce and Expressionism*, Ira B. Nadel (1989), da University British Columbia, examina a presença de elementos expressionistas na obra do escritor irlandês James Joyce. Ele demonstra que, embora não haja consenso e sim controvérsia quanto ao fato de Joyce ser de fato um

escritor expressionista, é possível identificar em suas obras, especialmente no episódio *Night Town* de seu romance *Ulisses*, diversas características fundamentais da estética expressionista, a saber: diálogo entrecortado, com frases fortes e intensas, às vezes fora da ordem direta do discurso; alucinações, sombras espectrais, atmosfera noturna (e soturna), visões oníricas, prostitutas encarnando a despersonalização da mulher, preponderância do psíquico sobre a realidade externa, e o uso da distorção e do grotesco como recurso expressivo. Além disso, Ira B. Nadel chama a atenção, ainda, para o estreito vínculo e convívio de Joyce com artistas expressionistas — não só da literatura como do teatro e das artes plásticas — sobretudo em seu período na Suíça. Todavia, mais do que esclarecer as razões pelas quais James Joyce pode ser visto como expressionista, o mérito maior do referido ensaio talvez seja enumerar, com bastante propriedade, todas as características que definem o Expressionismo enquanto tal, não só na literatura como no teatro, nas artes plásticas e na própria cultura em sentido amplo.

O escritor sueco August Strindberg (1849-1912) é uma das referências fundamentais para a literatura e o teatro expressionista. Evoluiu do Naturalismo ao Expressionismo, abrindo caminho ainda para o Surrealismo. Embora fosse dramaturgo, contista, romancista, poeta ensaísta, expressando-se com igual maestria em diferentes gêneros literários, é acima de tudo como autor teatral que ele é mais lido, admirado e estudado em todo o mundo. Entre suas obras podemos destacar *O Pai* (1887), *A Dança da Morte* (1900), *O Caminho de Damasco* (1898), *O Sonho* (1901). Quanto à estilística de Strindberg, eis algumas características expressionistas que mais nos chamam a atenção em sua obra:

1. Enredos alegóricos, de metáfora absoluta, cuja decodificação vai mudando conforme os tempos e as circunstâncias, de modo que seu sentido jamais se esgota.
2. Uso do claro-escuro e de jogos de sombras na montagem cênica.
3. Sonoplastia bem elaborada, explorando não só o valor expressivo da música, como também o do silêncio e o de ruídos ilógicos: baques, estrondos, gritos, gargalhadas.
4. Personagens arquetípicos: o pai, o filho, o rei, o juiz, a prostituta, o anjo, a morte, a mãe. São mais do que indivíduos, representam tipos, classes sociais, conceitos existenciais, padrões de comportamento, entre outras atribuições.
5. Temas: conflito de gerações, êxtase místico, morte, loucura, agonia existencial.

Outro nome essencial para o Expressionismo em literatura é Franz Kafka (1883-1924). Escritor tcheco, de origem judaica e língua literária alemã, estilo de Kafka é identificado como expressionista e o seu pensamento, como existencialista. Escreveu exclusivamente em prosa: romances, contos e novelas; fábulas, parábolas e literatura epistolar. Algumas de suas obras-primas são: *Diante da Lei* (1915), *A Metamorfose* (1915), *Na Colônia Penal* (1919),

O Processo (1925), *O Castelo* (1926) e *América* (1927). Eis algumas características de seu estilo:

1. Enredos alegóricos, com metáfora absoluta.
2. Atmosfera de pesadelo; os dias são noturnos.
3. O absurdo acontece até mesmo no trivial cotidiano.
4. Ambientações soturnas: locais fechados, subterrâneos, labirintos, portas sem chave.

Entre seus principais temas, é possível identificar:

1. A opressão do Estado sobre o indivíduo.
2. Violência psicológica, *bullying*, assédio moral.
3. Solidão, desespero, angústia e abandono.
4. As injustiças cometidas pela Justiça Oficial; sistema judiciário apodrecido.
5. Futilidades burocráticas destruindo coisas de grande relevância, às vezes destruindo vidas.
6. O ser humano preso tanto dentro quanto fora; tiranizado mesmo em plena liberdade.

Kafka influenciaria o teatro do absurdo e praticamente toda a literatura ocidental moderna e contemporânea, nos mais diversos idiomas. Seria ainda adaptado para o cinema por cineastas como o norte-americano Orson Welles, que em 1962 levou às telas seu romance *O Processo*, num filme bastante expressionista tanto no ambiente soturno, de pesadelo em plena realidade, como nos temas que aborda, bem como nos recursos técnicos de que se vale para expressar toda essa atmosfera oriunda da obra original. Em certa cena do filme, o protagonista tenta alcançar a maçaneta da porta do tribunal quase inutilmente, pois tal porta não aparece em tamanho normal e sim num tamanho muito maior do que a porta de qualquer tribunal, o que acaba revelando todo um apequenamento do ser humano perante o poderio estatal. Esteticamente, portanto, o que a referida cena mostra é o rompimento para com o paradigma da representação realista e naturalista da realidade: deforma-se a realidade concreta (o tamanho da porta) para dar-se assim uma noção de outra realidade não menos concreta, que é a opressão do Estado sobre o indivíduo.

O Expressionismo não deixou de reverberar em escritores de língua portuguesa. No ensaio *O Expressionismo na Poesia de Augusto dos Anjos* (1998), Henrique Duarte Neto chama a atenção para vários pontos de convergência entre o poeta brasileiro e a estética expressionista, como a abordagem de temas como a morte, a dor, a doença e a podridão; angústia, pessimismo e loucura; ironias ao poder da ciência, além do uso do grotesco e da distorção do real, para a representação de toda a precariedade da condição humana.

Na cultura brasileira, além da poesia de Augusto dos Anjos, percebem-se elementos expressionistas também no teatro de Nelson Rodrigues. Quem revela isso é o professor de teatro, dramaturgo e pesquisador Eudinyr Fraga, ao longo de seu estudo *Nelson Rodrigues e o Expressionismo* (1998). Em sua cuidadosa análise de todo o teatro rodrigueano,

Fraga conclui que, de todas as dezessete peças do dramaturgo brasileiro, apenas três se afastam de qualquer tendência expressionista; todas as demais revelam aspectos — temáticos e estilísticos — típicos do Expressionismo, tais como: atmosfera de sonho (às vezes de pesadelo), distorções cenográficas, pausas e silêncios em contraponto ao texto dialogado (ou monologado), personagens caricaturais e até grotescos, assuntos psicológicos e mesmo patológicos, certa preferência pelo irracional e pelo oculto, além de preocupações éticas entrelaçadas a preocupações sociais.

Barroco e Expressionismo: convergências e divergências

O uso do contraste entre claro e escuro, luz e sombra, cores fortes e intensas, de cenas violentas e atmosfera crepuscular — muito presente nos quadros de Rembrandt, Caravaggio, Peter Paul Rubens e outros gênios do Barroco — também se evidencia na estética expressionista, tanto na pintura quanto nas outras artes, como nas peças teatrais de August Strindberg, Georg Kaiser e outros dramaturgos expressionistas, várias das quais levadas ao palco pelo diretor austríaco Max Reinhardt, cujas inovadoras montagens cênicas, além do claro-escuro e dos jogos de sombra e luz, exploravam ainda contrastes sonoros entre música e ruído e entre palavra e silêncio. Essas mesmas técnicas sonoplásticas e cênicas estão no cinema expressionista alemão. No filme *Metrópolis*, o Barroco aparece não apenas nos contrastes entre claro e escuro, luzes e sombras, como ainda na inspiração bíblico-apocalíptica de seu cenário, no qual aparece também uma catedral gótica de imensa importância na distópica epopeia narrada pelo filme. Destacar elementos barrocos no teatro e cinema expressionista significa assinalá-los também na literatura, pois o espetáculo cênico no palco provém de um texto literário, assim como o filme na tela do cinema subentende a escritura de um roteiro. As convergências do Expressionismo com o Barroco, contudo, não se restringem a questões de natureza técnico-formais. Há todo um repertório temático em comum, ainda que com abordagens pertinentes a cada estilo, afinal, desdobra-se um arco de três séculos entre um e outro. Assim, considerando forma e conteúdo, técnicas e temas e outros aspectos, resumiremos da seguinte maneira os pontos em que os dois movimentos convergem:

1. Jogo de contrastes; claro-escuro; cores intensas.
2. Dramaticidade intensa, inclusive com o uso de cenas fortemente violentas.
3. Deformação do real em nome de um realismo mais profundo.
4. Rompimento com o paradigma clássico, de objetividade e equilíbrio. Grandiloquência e “exagero”.
5. O ser humano dividido em dimensões nem sempre conciliáveis.
6. Angústia, tensão e desespero; dor, trauma e conflito; consciência da fraqueza humana tanto diante da vida como diante da morte.
7. Onipresença artística e cultural.

Diante do que acabamos de expor, alguns esclarecimentos fazem-se necessários. A onipresença artística refere-se ao fato de que tanto o Barroco como o Expressionismo se manifestaram praticamente em todas as modalidades artísticas: artes plásticas e arquitetura, música e dança, teatro e literatura. Sendo que, dentro da literatura especificamente, ambos se exprimiram em vários gêneros literários diferentes, tanto em verso quanto em prosa. O Expressionismo expressou-se ainda através da arte cinematográfica, de que o Barroco certamente não só não se utilizou porque a tecnologia de sua época ainda não havia se desenvolvido a tal ponto. De maneira que ambos são, portanto, modos de expressão multiartísticos por excelência, cosmovisões polivalentes e, dessa forma, onipresentes como fenômenos culturais.

É bastante comum referirmo-nos ao Barroco como sinônimo de exagero, exagero que também marca o Expressionismo. No entanto, se fôssemos dizer a um artista barroco ou expressionista que sua representação da realidade é exagerada, provavelmente ele iria argumentar que não comete exagero algum, e que a própria realidade – por ser em si mesma traumática e violenta – é quem lhe exige que a represente assim. Ou seja, colocando-se de alguma maneira na mentalidade expressionista e barroca, de modo a poder analisá-la desde dentro, chega-se à conclusão de que os artistas de ambas as tendências não cometem nenhum exagero ao distorcerem — ou mesmo deformarem — a realidade ao reproduzi-la artisticamente, uma vez que lançam mão de tal recurso justamente no intuito de revelar como a realidade verdadeiramente é, isto é, como ela própria se mostra quando examinada em um nível mais profundo. Noutras palavras, deforma-se a realidade não para traí-la mas, ao contrário, para ser ainda mais fiel a ela. Em tal distorção não se configura, pois, uma fuga do real mas um enfrentamento do mesmo. Para o homem barroco ou expressionista, ver a realidade não é simplesmente vê-la, é também senti-la. Consequentemente, ao representá-la, é fundamental expor ao mesmo tempo o impacto dela sobre nós. E esse impacto costuma ser, na maioria das vezes, bastante forte e pesado, não só na era barroca ou expressionista mas em qualquer tempo ou lugar em que se desenrole a tragicomédia humana. Eis a razão pela qual entendemos por bem grafar a palavra “exagero” devidamente entre aspas ao nos referirmos ao Barroco, e, por extensão, ao Expressionismo.

Para uma melhor compreensão da Era Contemporânea, o semiólogo e crítico de arte italiano Omar Calabrese (1987) considera a expressão *Idade Neobarroca* bem mais apropriada do que o termo pós-moderno ou pós-modernismo. É justamente nesse contexto — passível de ser definido como neobarroco — que emerge o Expressionismo, apresentando características, temas e técnicas que o revelam, genealogicamente, um legítimo descendente do

Barroco. Todavia, como entre o Barroco e o Expressionismo vão cerca de três séculos de distância, apesar de tantas semelhanças no plano da expressão artística — desde o estilo e a técnica até ao arsenal temático —, convém chamar a atenção para cruciais questões em que ambos se diferem, às vezes tendendo para campos diametralmente opostos entre si. Enumerar todas essas diferenças — que refletem três nada menos que três séculos da cultura ocidental — seria obviamente impossível nos limites deste estudo. Entretanto, é possível traçar ao menos algumas entre as principais diferenças. Tais diferenças, às vezes radicais, já começam quanto aos respectivos contextos históricos, haja vista que o Expressionismo se insere numa era de sociedades de massa, de massificação da arte e da cultura, situação alheia ao período barroco. O teórico alemão Walter Benjamin discute tudo isso em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1994). Ao ser reproduzida em larga escala, a obra de arte ganha uma onipresença social que jamais possuía; por outro lado, perde também a sua aura, sai do pedestal em que estivera até então.

No Barroco, existe a intenção didático-pedagógica de, por meio da literatura e das artes, transmitir os princípios cristãos à sociedade, convertendo povos não cristãos ao Cristianismo — como no caso dos missionários jesuítas junto aos índios, entre os quais se destaca a poderosa voz do Padre Antônio Vieira — e fortalecendo na fé cristã povos que já são cristãos há séculos. Há, por conseguinte, uma intenção educativa — ou educadora — com base nos valores éticos, morais e espirituais do Cristianismo, tanto nas letras como nas outras artes. Sobretudo em uma época em que considerável parcela da população era analfabeta, complementando as pregações orais nos púlpitos, as pinturas e esculturas barrocas, permanentemente nas igrejas, encarregavam-se de ensinar, por meio de imagens, os princípios cristãos a todos aqueles que não teriam como assimilá-los através da leitura. Não é por acaso que é tão forte o vínculo entre os artistas barrocos e as igrejas cristãs. Já citamos o Padre Vieira e podemos citar muitos outros, tanto no catolicismo romano como no protestantismo. O compositor barroco alemão Johann Sebastian Bach trabalhava para a Igreja Luterana e o compositor barroco italiano Antônio Vivaldi era, assim como Vieira, sacerdote católico. Rembrandt trabalhou para a Igreja Reformada da Holanda. E assim por diante. Os exemplos, de tão inúmeros, tornar-se-iam repetitivos: Georg Friedrich Händel, Peter Paul Rubens, Caravaggio etc.

Já no Expressionismo, conforme assinala R.S. Furness (1990, p.14), também há a presença da mística cristã, um interesse religioso que inegavelmente caracteriza muitos artistas expressionistas. Contudo, não há a intenção pedagógico-religiosa que existe no Barroco, nem tampouco o vínculo institucional dos artistas com as igrejas cristãs. Outra

discrepância digna de menção é quanto ao que poderíamos chamar de atitude existencial. Por trás da ordem industrial que o ser humano criou, mediante avanços científicos e tecnológicos, o expressionista vê um caos que o apavora e o desespera. Então, sob a influência do nihilismo, nem sempre vê solução. “Deus está morto e o ser humano está só e abandonado”. Mesmo quando crê em Deus, o expressionista expressa uma fé arranhada, uma fé sem esperança. É o que vemos, por exemplo, no poema "Ceticismo", de Augusto dos Anjos, quando o eu lírico declama:

Desci um dia ao tenebroso abismo,
Onde a dúvida ergueu altar profano;
Cansado de lutar no mundo insano,
Fraco que sou, volvi ao ceticismo.

Da Igreja – a Grande Mãe – o exorcismo
Terrível me feriu, e então sereno,
De joelhos aos pés do Nazareno
Baixo rezei, em fundo misticismo.

-- Oh! Deus, eu creio em ti, mas me perdoa!
Se esta dúvida cruel qual me magoa,
Me torna ínfimo, desgraçado réu!”

Ah, entre o medo que o meu Ser aterra,
Não se viva pra morrer na terra,
Não se morra pra viver no Céu! (2004, p.371)

Em contrapartida, no Barroco, o caos que é a colmeia humana também enche o homem barroco de pavor e desespero. Todavia, ao fim e ao cabo, ainda que no fundo de um abismo sem fundo, esse desespero desemboca em esperança, pois, por trás de todo o caos que é o mundo, o homem barroco entrevê uma ordem cósmica e divina sustentando tudo, e isso o mantém repleto de esperança. Ele chega assim à conclusão de que Deus está vivo e, portanto, o homem não está só nem abandonado. Como exemplo de tal atitude, temos o poema "A Jesus Cristo Nosso Senhor", em que o poeta barroco baiano Gregório de Matos assim se manifesta:

Peguei, Senhor; mas não porque hei pecado,
Da vossa alta clemência me despido;
Antes, quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido:
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida já cobrada,
Glória tal e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queirais, Pastor Divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória. (2012, p.40)

Nesse poema, até mais do que esperança, o eu lírico demonstra a certeza de que, por mais tortuosos que possam ter sido seus caminhos, a misericórdia divina o acolherá de braços abertos. Não há dúvida nem medo, como em Augusto dos Anjos. Ao longo desse soneto, Gregório de Matos coloca-se, por assim dizer, na própria pele do filho pródigo que regressa ao Lar e pelo Pai é recebido em festa, conforme relata a parábola de Jesus Cristo, a quem o poema de Gregório é dedicado.

Considerações

No Expressionismo o mundo se revela como que prestes a destruir-se ou a ser destruído. Entretanto, como não chega a consumir-se essa destruição final, o indivíduo humano sofre — impotente — a angústia dessa destruição anunciada, sempre prestes a ocorrer, mas que nunca ocorre. Daí o grito apavorado e ao mesmo tempo apavorante. O Expressionismo é exatamente esse grito de alguém situado em um beco sem saída; alguém que não tem enfim como fugir, nem para fora do beco nem para dentro de si mesmo, uma vez que, dentro de si, há um caos ainda pior do que todo o caos do mundo ao seu redor. E fora do beco é o Nada.

Dessa forma, todo o estudo empreendido através desta pesquisa leva-nos a concluir que o Expressionismo, mais do que uma escola artística situada na era finissecular, é acima de tudo um fenômeno atemporal, que não se circunscreve, tampouco, à geografia nórdica e germânica em que recebeu tal nome e assim foi definido. Pode, pois, manifestar-se — e tem de fato se manifestado — em diferentes eras da História e em qualquer região do mundo, dentro de qualquer cultura. É um grito de alcance multissecular, cujo eco pode repercutir-se (e repercute-se) em qualquer parte do planeta, onde quer que esteja o ser humano, em sua marcha sem rumo certo. Nesse sentido, o espírito expressionista é como uma companhia de artistas itinerantes, cujo palco não é fixo; é um palco nômade como o seu próprio destino. É o que nos confirma Roger Cardinal – da Universidade de Kent, Reino Unido — em sua obra *O Expressionismo* (1988, p.9):

Dessa forma, o desejo de criar é identificado a um impulso atemporal que, a princípio, pode manifestar-se a qualquer momento, em qualquer cultura e em qualquer parte do mundo. Expressionismo, neste sentido trans-histórico, é o mais flexível dos conceitos.

Quanto ao seu *modus operandi*, se o Expressionismo distorce e deforma a realidade objetiva ao representá-la é porque entende que, bem mais importante do que simplesmente fotografar o real, é registrar — o mais vigorosamente possível — o impacto da realidade sobre os seres humanos, daí a subjetividade que o caracteriza. O que nos permite concluir que — conforme já dissemos antes, ao traçarmos o paralelo entre o Barroco e o Expressionismo —

tal distorção não significa fugir à realidade mas enfrentá-la. A fuga seria calar-se, e o Expressionista não se cala. Ao contrário, ele grita! E mesmo quando o grito é de medo, desespero e pavor (e muitas vezes o é) ainda assim é um grito de resistência. A distorção não é, pois, uma recusa em ver a realidade tal como ela é. De modo algum. O que ocorre é que, para o expressionista, qualquer retrato da realidade só é completo e honesto se incluir também o choque e as rachaduras que o contato com o real ocasiona na criatura humana. Daí a representação distorcida, disforme, deformada, que não tem o equilíbrio nem a simetria como paradigmas.

Mais uma conclusão a que se chega é quanto à importância de que escritores como Raul Brandão, Augusto dos Anjos e Nelson Rodrigues – entre outros – sejam cada vez mais estudados também como expoentes expressionistas, ainda que jamais tenham se autodefinido assim. Tendo em vista que analisá-los sob tal perspectiva só enriquece ainda mais a hermenêutica de suas obras e, conseqüentemente, de sua contribuição literária à língua portuguesa.

Por fim, a presente reflexão a respeito do Expressionismo nos levou ainda a outra constatação de suma relevância, que é a de que todo e qualquer aprofundamento nos estudos do Expressionismo sempre será válido, na medida em que a estética e a cosmovisão expressionista têm se revelado — sem sombra de dúvida — uma das ferramentas mais úteis e mais ricas para a compreensão da sociedade contemporânea, que por acaso (ou não por acaso) é exatamente a sociedade em que vivemos.

Referências

ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1).

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad.: Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (Coleção Cultura Contemporânea).

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 3ªed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010. 4 v.

DUARTE NETO, Henrique. *O expressionismo na poesia de Augusto dos Anjos*. Anuário de Literatura, Florianópolis, p. 117-130, jan. 1998.

EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca*: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz & Terra: Instituto Goethe, 1985.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial. 1998.

FURNESS, R.S. *Expressionismo*. Tradução: Geraldo G. de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In: *O canto do signo*. Existência e Literatura. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 317-328.

LOURENÇO, Eduardo. Cultura portuguesa e expressionismo. In: *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 23-36.

MATOS, Gregório de. A Jesus Cristo Nosso Senhor. In: MASSAUD, Moisés. *A Literatura Brasileira através dos textos*. 29. ed. rev. ampl. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 40.

NADEL, Ira B. Joyce and Expressionism. In: *Journal of Modern Literature*, nº16, fascículo 1. Philadelphia: Indiana University Press, 1989, p.141-160. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3831378>>.

VIÇOSO, Vítor. *Raul Brandão*: do imaginário finissecular ao expressionismo grotesco. In: RIOS, Otávio (org.). *Raul Brandão: um intelectual no entre-séculos* (Estudos para Luci Ruas). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 34-64.

As representações simbólicas em “Filhos da Várzea”, de Anibal Beça

Socorro Viana de Almeida (UEA)
Adriano Ferreira da Silva (UEA)

Introdução

Compreender o ambiente em que estamos inseridos, o que se situa por baixo de todas as vestes ou além das aparências, por meio de produções literárias, nos aproxima de nossas raízes identitárias. Ao se estudar a cultura amazônica, esforçando-se para compreendê-la a partir de si, na busca de encontrar o dominante que a mobiliza, depara-se com um verdadeiro universo rico em elementos únicos e diversos que podem indicar múltiplas possibilidades de análise e interpretação. Nesse sentido, as obras literárias amazônicas trazem peculiaridades próprias da região e motivações simbólicas que resultam em criações com inúmeros seres, signos e imagens. Neste trabalho, procura-se elaborar uma análise da linguagem e do simbolismo na obra *Filhos da Várzea*, do poeta amazonense Anibal Beça (1946-2009), à luz das categorias fenomenológicas peirceanas. A partir dessa abordagem, verifica-se que o modo como a informação se apresenta no *símbolo*, a um nível maior de semioticidade, em estado de terceiridade, permite um processo de semioses ilimitadas.

A Amazônia é um ambiente formado pela relação entre homem e natureza. Certamente, dessa relação teremos subsídios seminais para compreendermos essa cultura. Esse homem é constituído pela miscigenação entre uma matriz indígena e uma matriz branca europeia, resultando em uma nova identidade: o caboclo. Sendo assim, ele é o ator social e agente principal de uma cultura formada pelo cenário de selvas, rios e canoas. A natureza é plurivalente para o caboclo, da qual ele retira não apenas sua subsistência material como também espiritual. A Amazônia está no imaginário de todo o mundo. Simboliza a natureza e a multiplicidade das espécies dos trabalhos e os dias de nossas comunidades. Ela pode ser vista como uma floresta de símbolos: enigmas do mundo, nascidos no Novo Mundo (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 36). Os elementos que a constituem estão permeados de um imaginário regional, da vida amazônica, e a literatura, por sua vez, realiza o processo de simbolização desses elementos representativos.

No livro *Filhos da Várzea*, com primeira edição publicada em 1984 e segunda em 2002 pela editora Valer, encontramos diversos elementos característicos do imaginário amazônico. Imagens da vida cotidiana do caboclo, assim como da natureza misturam-se ao rigor formal da escrita de Anibal Beça (1946-2009). Para analisar uma obra dessa magnitude é necessária uma teoria que possa abarcar todas as possibilidades de investigação. Portanto, com base nas contribuições das teorias

semióticas, elegemos o trabalho de Charles Sanders Peirce (1839-1914), autor associado à semiótica norte-americana, por considerarmos que este pode contribuir com uma análise mais ampla do material concreto e abstrato. Serão analisadas assim, as imagens verbais e representações simbólicas em três poemas de expressivo destaque na obra, “Verde que se faz verde primícia” (p. 22-23); “Presságio de boas novas na várzea” (p. 24-25) e “Canto a continuidade perdida” (p. 26-27), pretendendo compreender a cultura amazônica e o imaginário regional, assim como a relação entre homem e natureza e suas representações.

A cultura amazônica

Falar da Amazônia é muito mais do que retratar dados geográficos e físicos. Temos que compreender a cultura em que este ambiente está inserido assim como as representações identitárias. Quem é o homem dito amazônico e quais as influências da natureza em sua formação? Partindo desses questionamentos, somos levados a pensar e refletir todas as variáveis necessárias para uma verdadeira análise desse ambiente que tanto encanta quanto apavora o mundo. Necessitamos de início entender o que é cultura.

Existem distintos conceitos e usos da palavra cultura. Ela evoca interesses interdisciplinares. Dessa forma, diante da multiplicidade de interpretações e usos do termo cultura, adotaremos como referência neste trabalho, a concepção universalista da cultura sintetizada por Edward Burnett Tylor (1832-1917): “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (apud LARAIA, 2006, p.25).

Tendo em conta esse conceito, verifica-se que cultura diz respeito a uma série de comportamentos, atitudes que com o passar das gerações são propagadas e difundidas entre uma determinada sociedade. Como exemplo, temos a cultura baiana, com determinadas crenças, costumes e manifestações artísticas, que compreende todas as características étnicas, folclóricas e culinárias dessa localidade. Neste sentido, ao analisarmos uma dada comunidade no Brasil, perceberemos características próprias que as identificam dentro de uma cultura macro como a brasileira, que possui uma formação cultural diversificada. A cultura amazônica compreende, em concreto, todas as características típicas dessa região extensa. Para Loureiro (2015, p. 25), temos uma cultura viva, em evolução, integrada e formadora de identidade. Cultura que, no sentido ético e estético, constitui uma espécie de *paideia*, de *Bildung amazônica*, composta por indivíduos formados segundo um modo de relação profunda com a natureza e dos homens entre si. Relação pela qual o homem foi formando seu mundo e a si mesmo desde a invenção de uma teogonia até as pequenas ferramentas e usos de seu cotidiano prático.

A esse respeito, parece imperioso dizer que entende-se aqui como cultura amazônica aquela que tem sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo. É evidente que esta é também o produto de uma acumulação cultural que absorveu e se amalgamou com a cultura dos nordestinos que, em épocas diversas, mais especialmente no período da borracha, migraram para a Amazônia (LOUREIRO, 2015, p. 49).

Mesmo com uma diversidade de elementos culturais espalhados por essa enorme região, podemos verificar alguns índices que indicam uma representação própria de uma identidade ressaltada e repassada de geração após geração. A natureza desempenha um papel de destaque na vida do homem que vive nesse universo complexo. Encontramos um cenário composto, segundo Rosa Brito (2001, p. 21), por “selva, rios e canoas”. Todos esses elementos estão em completa harmonia. É na selva que o homem habita, pelos rios ele navega e é na canoa que ele se desloca. O rio é o símbolo da vida na Amazônia. Marco Paiva (2002, p. 16) relata o papel dos rios na dinâmica do amazônida:

No ambiente amazônico, os rios e “igarapés” revelam-se não só enquanto elementos componentes da paisagem silvestre, mas também enquanto fontes de alimentação e meios adequados de locomoção e transporte em um “mundo” que só deixa descobrir e dominar caso percorra-se as suas veredas previamente definidas.

Há, com efeito, uma profunda relação do homem com a natureza. Rio e floresta constituem traços individualizadores no homem amazônico. Um dos principais elementos que representam o elo entre o homem e a natureza é a canoa. É por meio da canoa que as pessoas se deslocam pelos rios, transportando mercadorias, objetos e, sobretudo, vidas. Quando não estão mais aptas para navegação são ressignificadas como canteiros e depósitos. No poema “Verde que se faz verde primícias” (p. 22-23), o poeta retrata através de imagens poéticas, ornadas de símbolos, a relação do homem amazônida com a natureza nas fontes primeiras da criação. De início a natureza, depois o homem da Amazônia, os filhos da Amazônia que nascem da luz e das águas à beira dos rios e vão criando e habitando seu mundo e construindo sua identidade.

Nessa condição de origem, natureza e homem enfrentam-se, modificam-se e transfiguram-se. “Ora a natureza impondo-se ao homem, ora o homem que a ela se impõe” (LOUREIRO, 2015, p. 25). Essas transformações são verdadeiras conversões semióticas e para compreendê-las “é preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas [...] flunar pela cultura amazônica” (LOUREIRO, 2015, p. 33). Entende-se aqui a conversão semiótica como o movimento de uma passagem pela qual as funções se reordenam e se exprimem em outra situação cultural. No

poema em análise, encontramos a canoa simbolizando o meio de transporte que leva os três reis magos até o encontro do nascituro numa maromba¹², na várzea. Verifica-se que o poeta incorporou, por via da expressão simbólica, signos característicos da paisagem amazônica para o poema ao substituir o camelo por canoas.

Súbito, vésper tremeluzindo,
é guia e sinal aos magos de longe:
chegam canoas na frágil maromba.
[...] vieram saudar curumim que nasceu;
não viajaram em dóceis camelos,
a montaria, canoas caviúnas¹³;
[...] (BEÇA, 2002, p. 22-23)

A paisagem amazônica é, em concreto, composta de rios, florestas, canoas, várzea e terra firme. O rio confere ritmo à vida regional. Sobre ele, viaja o caboclo através de sua canoa. Está associado com a estrada e a rua. “Esse rio é nossa rua” diz Raul Bopp em *Cobra Norato* (1998, p. 32). O homem amazônico é compreendido na medida em que conhecemos o rio, pois assim como ele é fluido, quem convive nele também o é. A obra *O rio comanda a vida- uma interpretação da Amazônia*, do historiador Leandro Tocantins (2000), expressa com clareza essa profunda relação. Qual é a identidade do homem que habita esse local? As identidades são marcadas pelo encontro do eu com o outro. Só sabemos quem somos pela oposição dos elementos que a nós são estranhos. O encontro com diferentes culturas estabelece uma quebra com nossos paradigmas, transformando-os ou os reafirmando. Quando o homem branco chegou à Amazônia, houve um choque com uma cultura estranha a ele. Sua “superioridade” cultural prevaleceu sobre a do indígena, porém, pelo contato de ambos nasce uma nova identidade, esta formada, então, pela intersecção entre o índio e o branco.

Nesse entremeio de culturas, surge o caboclo, formado de uma matriz indígena e uma matriz branca (BRITO, 2001, p. 50). Pela mistura de raças e culturas diferentes verifica-se que o caboclo, ser nascido e criado no interior que compartilha e preserva hábitos e costumes próprios, aprendeu a viver na imensidão verde das matas e nas águas que os cercam. Portugueses, libaneses e nordestinos figuram como peças principais da formação da identidade do amazônida. Porém, é necessário haver cautela quando objetivamos chegar a uma definição fechada do que caracteriza uma “regionalidade” amazônica. Paiva (2002, p. 70) explica a necessidade desse cuidado ao relatar que:

[...] a categoria “região” não expressa uma realidade “dada”, mas sim uma representação referente a uma realidade “projetada”. Todos os aspectos tomados como identificadores de uma certa “regionalidade” não se constituem, portanto, em uma realidade objetiva, mas enquanto aspectos utilitários no desempenho de funções práticas no interior de um espaço relacional, ou seja, em relação a outras “regiões”.

12. Na época das cheias dos rios, os ribeirinhos constroem superfícies feitas com toras de árvores com o objetivo de suspender os animais evitando a perda. Também são construídas estruturas para elevar o piso do interior das casas para evitar o contato com a água. Ambas as formas são denominadas de marombas.

13. *Machaerium scleroxylon*, espécie de árvore que pode chegar de 10 a 20 metros de altura e de 30 a 50 centímetros de diâmetro. Utilizado em algumas localidades do Brasil para fabricação de móveis e canoas. Disponível em: <www.ibflorestas.org.br>. Consulta: 28/04/2017.

Ao analisamos uma produção poética decorrente da utilização de símbolos que são classificados como regionais, devemos olhar para o produtor desse discurso. O que define uma cultura como regional, em detrimento a uma cultura dita “nacional”, está nos atores sociais que produzem esse discurso juntamente com os que conferem legitimidade, setores do poder intelectual, (PAIVA, 2002, p. 71). Não podemos, portanto, afirmar com todas as letras que é somente pelos elementos da natureza que identificamos a identidade do homem amazônico e sua cultura. Pois nada está totalmente organizado em compêndios na cultura amazônica. É preciso procurar nos vestígios e nos sinais a rara experiência do *numinoso*. A cultura amazônica é um enigma a ser decifrado entre os enigmas. Uma cultura que deve ser compreendida com emoção nas regras que de si mesma emanam e a legitimam. Devemos compreender o todo poético apresentado a fim de encontramos suas representações simbólicas. O que acontece no poema “Verde que se faz verde primícias” (p. 22-23) é a intensa representação dos elementos da natureza como fundo temático identificador de uma cultura. Já no poema “Presságio de boas novas na várzea” (p. 24-25), verifica-se a intensa presença do homem em contato com o tempo da natureza em que está inserido, os elementos naturais desta vez influenciam e estão sendo influenciados pelo homem. O poema “Canto a continuidade perdida” (p. 26-27), por sua vez, é a descrição de uma vida sofrida na floresta: animais e mulheres vivem em um ambiente hostil e solitário.

O que aqui se pretende é olhar a cultura amazônica, levando-se em conta uma cultura local presente na atualidade, num momento em que os homens ainda não se separaram da natureza, em que perdura ainda uma harmonia, e se vive em um mundo que ainda não foi dessacralizado, em que os mistérios da vida se expõem com naturalidade, o *numinoso* acompanha as experiências do cotidiano e os homens são eles ainda – e ainda não os outros de si mesmos. Um tempo ainda jungido ao sagrado e que resiste forte fragilmente a se tornar profano (LOUREIRO, 2015, p. 35).

A teoria Semiótica peirceana

A teoria semiótica surge oficialmente no século XX, porém, mesmo antes já existiam campos das ciências médicas e da filosofia da linguagem que se dedicavam a estudar os signos e suas interpretações. Na história da semiótica aparecem duas grandes correntes de estudos em diferentes locais do mundo, praticamente ao mesmo tempo. Uma europeia e outra norte-americana. A primeira inicia-se com Ferdinand de Saussure (1857-1913) e suas dicotomias *significante/significado; língua/fala; paradigma/sintagma; sincronia/diacronia* que estruturam a linguística como ciência. Em seu *Curso de Linguística Geral*, de 1916,

o mestre genebrino indica a necessidade de criar uma ciência dos signos, a semiologia:

Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de Semiologia (do grego *sêmeion*, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem (SAUSSURE, 2012, p. 47).

Os trabalhos empreendidos por Saussure foram seguidos e ampliados por outros linguistas, como Louis Hjelmslev (1899-1965), com sua teoria linguística da *expressão/conteúdo; forma/substância*, e A. J. Greimas (1917-1992), com o estudo das significações e seu livro *Semântica Estrutural*. Paralelamente aos estudos linguísticos e semiológicos na Europa, surge Charles Sanders Peirce (1839-1914) nos Estados Unidos com uma teoria lógico-filosófica da semiótica. Esta pesquisa adotará à corrente norte-americana da semiótica.

Charles Sanders Peirce nasceu em Cambridge, Massachusetts, no dia 10 de setembro de 1839. Desde criança despontou como um cientista, dedicando-se às mais diversas ciências. Bacharelou-se ainda muito novo em Química pela Universidade de Harvard. Realizou estudos em ciências exatas, ciências naturais, mas obteve maior reconhecimento nas ciências humanas e sociais – ainda que postumamente, uma vez que ao longo de sua carreira acadêmica ele não recebeu o devido reconhecimento –, sendo considerado o pai da semiótica.¹⁴

Semioticista ligado ao movimento pragmatista norte-americano, Peirce acaba desenvolvendo várias máximas filosóficas que são revistas e ampliadas por diversos seguidores. Ele concebe o pragmatismo¹⁵ como um método para determinação do significado. Estando assim intimamente ligado e preocupado com sua solução. Peirce elabora uma teoria que busca resolver e analisar de forma lógica o mundo das significações imagéticas. A lógica é para o autor nada mais do que “apenas outra denominação da semiótica, a quase necessária ou formal doutrina dos signos” (PEIRCE, 1975, p. 93). A formulação de uma teoria que possa analisar de forma lógica os signos que a nós são apresentados no mundo, constitui uma verdadeira ciência da observação com o propósito maior de investigar o que deve ser e não somente o que é, como em determinados campos teóricos.

O signo é denominado também de como um tipo de *representamem*, que segundo o autor “é algo que, sob certo aspecto ou algum modo, representa alguma coisa para alguém” (PEIRCE, 1975, p. 94). Esse é um conceito chave para compreendermos a teoria semiótica peirceana. Quando apreendemos que um signo ou *representamem* é tudo e

14. Vide PEIRCE, Charles S., The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, Harvard UP. [Tradução de José Teixeira Coelho Neto]. Semiótica. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos 46, 2005, pp. 51-55; PEIRCE, Charles. S., The Seven Systems, of Metaphysics [1903, Os Sete Sistemas, da Metafísica], in The Essential Peirce [1891-1913, O Essencial de Peirce – Seleção de Escritos Filosóficos] Volume 2, Peirce Edition Project. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998; PEIRCE, Charles. S., Semiótica e Filosofia. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. Ed. Cultrix: São Paulo. 1975.

15. O Pragmatismo é a tentativa do esclarecimento de ideias, ao se utilizar de técnicas concebidas antes como típicas da biologia e física, no campo filosófico. Caracteriza-se por ter um modo específico de pensar; uma interpretação da vida em termos evolucionistas; adesão a uma psicologia naturalista e aceitação de uma perspectiva científica em que predomina o experimentalismo. (Mota & Hegenberg In: PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 20-21).

qualquer coisa, que respeitando a certos princípios lógicos, possa representar algum conceito para uma determinada pessoa ou comunidade, visualizamos a imensidão de análises possíveis num mundo que é extremamente simbólico e imagético.

Para essas possibilidades de análise, a ciência dos signos, a semiótica, é dividida em três ramos, denominados por Peirce de *Gramática especulativa*, *Lógica e Retórica Pura*. O primeiro, também denominado de *Gramática Pura*, tem como objetivo verificar o que deve ser verdadeiro na relação estabelecida pela ciência e o significado que é atribuído ao signo. O segundo é a *Lógica*, precisamente em seu sentido estrito, que como afirma o autor “é a ciência formal das condições de verdade das representações” (PEIRCE, 1975, p. 95). O terceiro ramo tem como objetivo verificar as condições lógicas constituídas por meio de leis filosóficas que estabelecem as ligações nas quais um signo seja capaz de gerar outro, assim como os pensamentos gerarem outros.

Assim foi construída uma teoria encorpada para desvendar os questionamentos do significado. Ele criou as tricotomias dos signos. Cada tricotomia busca analisar os signos com base em três máximas: **o signo em si mesmo, sua relação com seu objeto e sua relação com o interpretante**. No quadro a seguir se encontram as relações estabelecidas entre as três tricotomias dos signos de Peirce.

Quadro 1: Tricotomias do signo de Peirce

TRICOTOMIAS DOS SIGNOS DE PEIRCE ¹⁶			
Categorias universais	O signo em relação a si mesmo (representamen) (r)	O signo em relação ao objeto (o)	O signo em relação ao interpretante (i)
Primeiridade Noções de possibilidade e qualidade.	Quali-signo É uma qualidade que é um signo. Ex. cor azul de um prédio.	Ícone É um signo que se refere ao objeto apenas em virtude de seus caracteres próprios. Ex. Fotografia, Fórmula Algébrica.	Rema Signo que, para seu interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, entendido como representando tal e tal espécie de objeto possível. Ex. Este, Isto, Aquilo.
Segundidade Noções de choque e reação de aqui e agora, de incompletude.	Sin-signo É uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo. Ex. Guarda-chuva.	Índice Signo que se refere ao objeto designado em virtude de ser realmente afetado por ele. Ex. fumaça – fogo, sintomas médicos.	Dicissigno ou dicente É um signo que, para seu Interpretante, é signo de existência real. Ex. Nenhuma bola é quadrada.

16. Na teoria dos signos de C.S.P, as tricotomias interagem entre si formando as Dez Classes de Signos que possuem outras inúmeras subdivisões: 1. Quali-signo; 2. Sin-signo Icônico; 3. Sin-signo Indicativo Remático; 4. Sin-signo Dicente; 5. Legi-signo Icônico; 6. Legi-signo Indicativo Remático; 7. Legi-signo Indicativo Dicente; 8. Símbolo Remático; 9. Símbolo Dicente e 10. Argumento. Com base nas dez classes de signos pode-se realizar uma enorme gama de análises, pois, ao passo que compreendemos as relações estabelecidas entre ambas, conseguimos visualizar as lógicas do pensamento imagético que rege o mundo visual (PEIRCE, 1975, p. 100-104; PEIRCE, 2005, p. 51-54 e PIGNATARI, 2004, p. 18-20).

Terceiridade Noções de Generalização, norma e lei.	Legi-signo É uma lei que é um signo, signo convencional. Ex. Placas de trânsito.	Símbolo Signo que se refere ao objeto em virtude de uma convenção, lei ou associação geral de ideias. Ex. pomba da paz, flor de liz, palavras.	Argumento É um signo que, para seu interpretante, é signo de lei. Representa seu objeto em seu caráter de signo. Ex. Música.
---	--	---	--

Fonte: Adaptado pelos autores

Importa referir que, embora conscientes da clássica tríade peirceana, consideramos como fundamento de nosso estudo a segunda tricotomia, que descreve os signos sob o ponto de vista das relações entre o signo (representamen) e seu objeto (relações ditas semânticas). Ou seja, privilegia-se exclusivamente neste trabalho as possíveis relações entre as representações e seus objetos. Para isso, partiremos das três formas de categorias sógnicas, as quais se configuram em ícone, índice e símbolo, de acordo com as ideias que as fundamentam. O ícone tem como função básica estabelecer relação de analogia qualitativa: desenho, foto, pintura e de relação interna: diagrama com o objeto a ser representado. A fotografia é um exemplo, pois possui uma relação de semelhança, não sendo o próprio objeto. O índice, por sua vez, tem como função indicar o objeto, diferentemente do ícone, este aponta para um objeto distante. A fumaça é um claro exemplo, pois indica a presença do conceito e imagem fogo. O símbolo é convencional, ou seja, é estabelecido em uma dada comunidade que um signo possui determinados conceitos e significados. Como exemplo universal temos as palavras que são puramente convencionais, não estabelecendo relação direta com o seu significante.

Na teoria semiótica de Peirce, a tríade das relações com o objeto (Ícone, Índice e Símbolo) se constitui como uma imagem visual. Imagem essa que remete a um objeto de referência ausente na medida em que evoca no observador um significado. Por vezes é representada tão somente a ideia do objeto (SANTAELLA & NÓTH, 2008, p. 38). As tríades do objeto formam verdadeiras representações mentais, na medida em que os objetos não se fazem presentes cria-se “um modelo perceptivo de objeto, de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objeto, que pode ser evocado por alguns traços visuais mínimos” (JOLY, 1996,

p. 20). Na literatura, os autores tentam, a todo momento, evocar os elementos sensíveis de um determinado espaço, utilizando da descrição de ambientes e costumes sociais. Assim, Anibal Beça, nosso autor em análise, realiza a representação de imagens mentais por meio de ícones, índices e símbolos próprios e característicos da Amazônia.

Linguagem e simbolismo em *Filhos da Várzea*

Publicada originalmente em 1984, e reeditada após 18 anos pela editora Valer, *Filhos da Várzea* se apresenta como uma obra de linguagem rebuscada e inventiva. É rebuscada por conta da busca pela perfeição e inventiva pela forma como são descritos os cenários. Sua escrita possui ressonância de textos de escritores como Mário Quintana e Luiz Bacellar. O místico, o tempo e o homem se entrelaçam com temáticas urbanas e da vida do caboclo amazônico. O livro é composto por 63 poemas, entre sonetos e haicais, sendo quarenta deles ilustrados pelo artista amazonense Van Pereira que, com sensibilidade poética, materializa as imagens evocadas pelo texto verbal.

Anibal Beça (Anibal Augusto Ferro de Madureira Beça Neto), o autor da obra, nasceu em Manaus, Amazonas, no dia 13 de setembro de 1946 e faleceu no dia 29 de agosto de 2009. Durante sua vida, consagrou-se como poeta e músico, sendo inclusive enredo de escola de samba em Manaus. Estudou em Porto Alegre, onde fez grande amizade com Mário Quintana e outros renomados escritores brasileiros. Seu trabalho poético alcançou grande expressividade e se tornou um marco na literatura amazonense. Localiza-se em um novo momento do fazer literário local, inserindo-se no que viria a ser denominado pós- madrugada, movimento que realizou uma quebra estética com o Clube da Madrugada. Estreou com o livro *Convite frugal* em 1966, dezoito anos depois, em 1984, lançou *Filhos da Várzea*, seguido dos livros *Dez haicais para os olhos da amada e outros poemas tocantes*, também em 1984, *Itinerário da noite desmedida à mínima fratura*, em 1987, *Murupiara - antologia de novos poetas do Amazonas*, em 1988, e *Suíte para os habitantes da noite*, em 1995; em 1998, o autor lançou *Banda da asa*, um livro de antologia de seus poemas.

A obra literária, pela lei ou pela norma, faz ver o universo, o mundo vivido possível. A essa categoria Peirce dá o nome de retórica ou lógica pura. "Seu objetivo é o de determinar as leis pelas quais, em toda inteligência científica, um signo dá origem a outro signo e, especialmente, um pensamento acarreta outro" (1975, p. 45). Com a Semiótica, as artes da literatura entram em nova conjunção sígnica, em que o verbal é recuperado pelo não verbal de modo a revelar novos estratos e novas virtualidades de sua própria natureza. Pretendemos assim mostrar a viabilidade da análise de textos poéticos fundamentada na aplicação das categorias fenomenológicas,

fazendo uma reflexão da *linguagem* e do *simbolismo* manifesto na representação sígnica, presentes na superfície linguística do texto e no seu espaço simbólico ou representativo. A semióse (ou produção do significado) é o objeto principal da investigação semiótica, pelo que há uma hermenêutica indispensável subjacente a todo processo de interpretação de textos, buscando examinar o signo em sua potencialidade.

Imagens nos objetos em investigação

Considerando o vasto campo de abrangência da semiótica peirceana, e tendo em vista que o objetivo desse estudo é uma abordagem semiótica da linguagem e do simbolismo à luz dos fundamentos conceituais e metodológicos desta teoria, cabe esclarecer que nem todos os conceitos semióticos apresentados neste trabalho (ver Quadro 1) serão acionados nas análises. Interessa-nos, no contexto das relações categóricas dos signos, no eixo sintagmático (ver Quadro 1), as relações signo-objeto, os modos de representação a partir dos quais se distinguem os signos em (1) ícone, (2) índice e (3) símbolo; no eixo paradigmático (ver Quadro 1), a terceiridade, o modo de representação do símbolo pelos sentidos convencionais, atribuídos por hábitos ou pela norma cultural – mais especificamente, o nível semântico, a produção de sentido, como o signo se refere ao seu objeto dinâmico. Nos objetos de nossa investigação, as palavras iconizam-se e incorporam a imagem. Essas imagens despontam como senhas para o desnudar de suas representações simbólicas. Assim, a seguir, adentraremos nessa teia sígnica, sob o escopo da teoria semiótica peirceana, na busca de deslindarmos a relação que o símbolo mantém com seu objeto. Essas imagens nos introduzem no universo do simbólico.

A análise prevê que, com base no material explicitamente identificado no espaço da textualidade poética, seja possível exercitar a interpretação, articulando os elementos, figurativos ou temáticos, explícitos ou não, com elementos temáticos não explicitados, questão derradeira e central do percurso interpretativo do sentido. Identificados e descritos, ainda que de forma genérica, os dois elementos centrais, é possível avançar para aspectos implícitos no texto, seja reexaminando as relações pressupostas e as correlações escondidas sob os traços caracterizados, seja confrontando os valores profundos que possam vir a convergir para integrar o quadro de valores intersubjetivos.

Posto isto, a análise consiste primeiramente em olhar para o que se aponta e sugere, em direcionar a atenção para as imagens que povoam os poemas, as quais funcionam como signos indexicais, pistas, referências contextuais que nos orientam e estabelecem uma conexão com os símbolos. Seguidamente, buscar interagir e compreendê-las, acionando o significado dessas imagens presentes nos poemas em um

processo de semiose ilimitada, até que um interpretante final encerre provisoriamente o fluxo interpretativo. Isto significa que o interpretante final jamais pode ser efetivamente alcançado; o que temos é o teor coletivo da interpretação, um limite ideal, aproximável, mas inatingível, para o qual os interpretantes dinâmicos tendem. “Para Peirce, a semiose é um processo ininterrupto, que regride infinitamente em direção ao objeto dinâmico e progride infinitamente em direção ao interpretante” (SANTAELLA, 2008, p. 42).

Verde que se faz verde primícia

Ao penetrarmos nas entranhas de um texto poético, encontramos uma riqueza de informações. É esse o resultado que nos aparece ao desvelar o manto posto sobre o fazer imagético de um autor. O que o poeta faz é desviar a nossa atenção para outros signos que aparentemente possuem um significado. Porém, o conteúdo encontrado é mais precioso e rico. A poesia é, em si, um símbolo, pois é composto por palavras que são **símbolos** por natureza, ao serem meramente produtos convencionais, não estabelecendo ligação com o objeto que denota. Iniciaremos por desvelar o manto posto sobre o poema “Verde que se faz verde primícia”¹⁷ (2002, p. 22-23).

O elemento natural permeia este poema como eixo principal e necessário para o surgimento da vida. Já nos primeiros versos nos é apresentada a beleza da natureza: “verde que se faz verde primícia / do rocio que a linfa leve aufere” (BEÇA, 2002, p. 22). O verde das manhãs se metamorfoseia em névoas de águas límpidas que se formam leves, em todos os princípios dos ciclos diários da vida amazônica. O verde tem como significado a “cor do reino vegetal, sobretudo do desabrochar da primavera, da água, da vida, do frescor [...] a cor da esperança, da longevidade e da imortalidade” (LEXIKON, 2015, p. 202-203). Em algumas culturas, exemplarmente na África, a cor verde representa o feminino. No P1, a cor verde tem como objetivo representar a natureza, simbolizando-se como uma figura feminina.

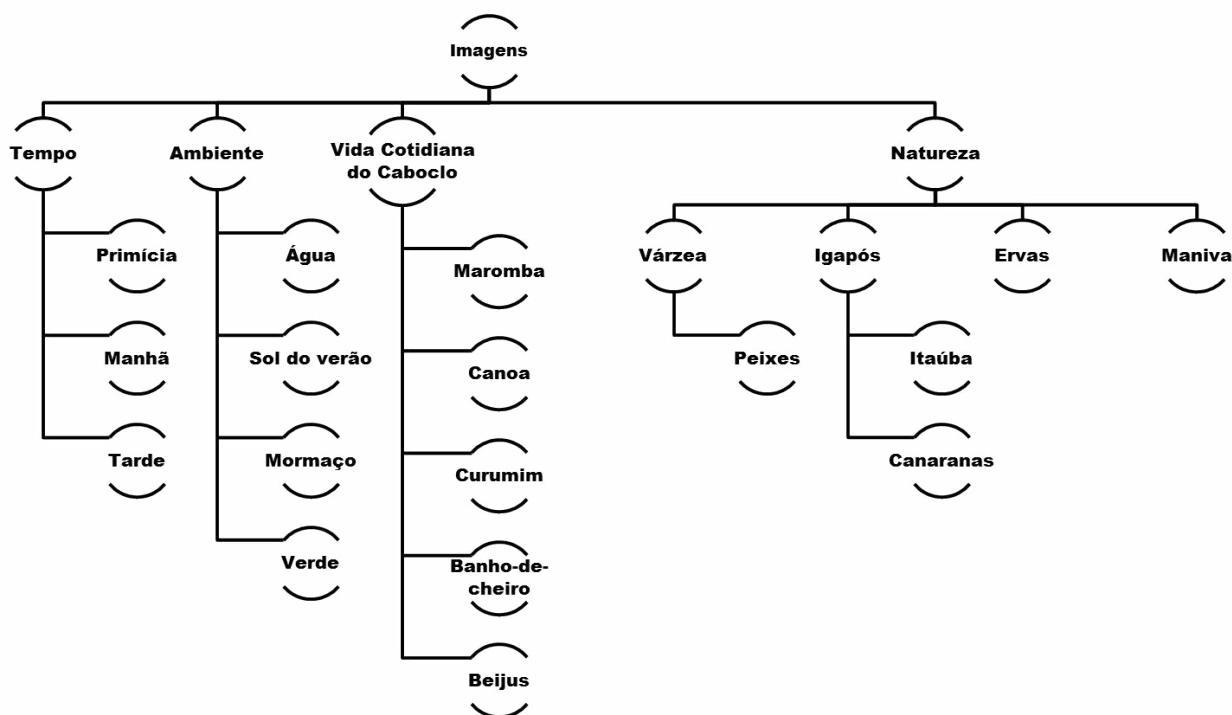
No poema, visualizamos o nascimento de uma criança que surge da luz e das águas. A luz remete à imaterialidade e à criação da vida. A água, por ser esverdeada, realiza uma intersecção simbólica com o verde: “Ele virá da luz e das águas / das verdolengas águas de várzea” (BEÇA, 2002, p. 22). A água é rica em simbologia. Ela é compreendida como símbolo da plenitude e de todas as possibilidades ou o início primordial de todos os seres. Relaciona-se também com o feminino e a ideia de fertilidade (BECKER, 1999, p. 10-14). No P1, o que fica mais evidente é a imagem da água como líquido amniótico de onde é gerada a criança. Ambos os signos, o verde e a água, são classificados como **símbolos** que possuem significados em comum: fertilidade; representam o feminino e a vida. Na cultura amazônica estes símbolos ganham um colorido especial.

17. Doravante somente P1.

A imagem projetada pelo eu-lírico é da Amazônia como mãe. Nos versos que se seguem, encontramos essa imagem representada por **índices** que indicam uma natureza cuidadora e protetora: “Um cocho de itaúba será berço, / dossel de samambaias, canaranas, / para que o novo enviado aprenda, / desde muito cedo, a convivência/ agridoce do olor da maniva.” (BEÇA, 2002, p. 22). O autor faz uso de vários elementos para se referir à flora amazônica: itaúba; samambaias; canaranas¹⁸ e maniva¹⁹. O berço, aqui representado e construído com elementos típicos da região, tem como significado ser “símbolo do seio materno e da proteção da primeira infância” (BECKER, 1999, p. 45). O homem ainda está atrelado à natureza, tornando-a sua protetora.

É suscitada no P1 a criação de algumas imagens relacionadas com a cultura amazônica. Imagens essas que sob olhar atento demonstra um aprofundamento estético do eu-lírico. Na figura apresentada a seguir, encontramos os signos que representam as imagens do tempo, do ambiente, da vida cotidiana do caboclo e da natureza.

Figura 2: Imagens presentes no poema.



Fonte: Elaborada pelos autores

Para referir-se à vida cotidiana do caboclo, foram utilizados alguns signos comuns do dia a dia local. Como **índices** para indicar uma rotina do caboclo, houve a utilização de representações sígnicas como da casa (Maromba), do transporte (Canoa), do homem (Curumim), dos costumes (Banho-de-cheiro) e dos hábitos alimentares (Beijus). Outra imagem suscitada pelo eu-lírico é o tempo.

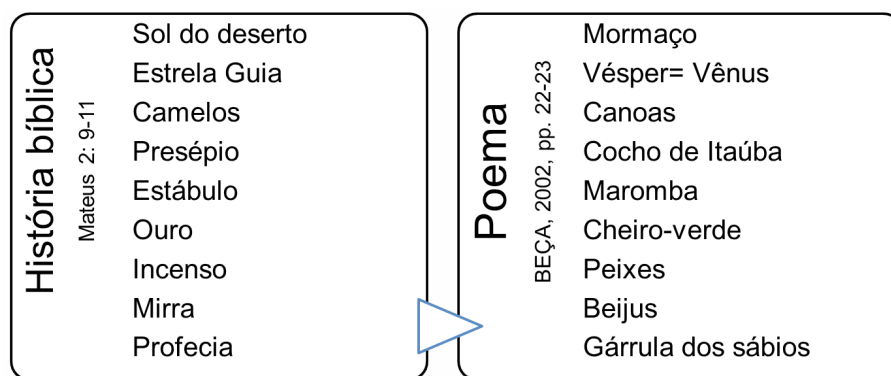
18. Várias espécies gramíneas presentes em determinados ambientes tropicais como a floresta amazônica.

19. Outra denominação para mandioca, aipim.

Este é apresentado na poesia somente pela presença de termos que situam o leitor: a começar pelo nascimento do dia com a névoa da manhã, encerando-se com o mormaço do sol de verão. Tempo esse bem singelo, porém necessário para representar o ciclo da vida amazônica.

O autor realizou o que chamamos de *transcomutação semiótica*. Compreende-se por *transcomutação* o resultado obtido através da reescrita de uma narrativa existente, estabelecendo assim uma relação de intertextualidade, alterando os signos que lhe conferem identificação num espaço e tempo determinado. O resultado obtido é uma narrativa que preserva alguns ícones da narrativa fonte, porém com novos **símbolos** identificadores de outra cultura nela projetada. No P1, o autor utilizou como base a narrativa bíblica do nascimento de Jesus Cristo relatada no livro de Mateus, modificando alguns **símbolos** típicos por outros da região amazônica, como podemos visualizar na figura a seguir.

Figura 3: Intertextualidade com a história bíblica.



Fonte: SAGRADA, 2008, p. 1246; BEÇA, 2002, p. 22-23.

Como podemos perceber, os presentes deixados pelos três reis magos para a criança que nasceu na maromba, são diferentes dos da história original. No poema, os reis magos visitam a criança, mas deixam outros presentes. Essa transposição de signos se fez necessária, pois os presentes originais (ouro, incenso e mirra) de nada tem valor no imaginário local. Esses signos não pertencem, a priori, à cultura amazônica. Levando isso em consideração, o autor deixa claro no poema os signos que melhor descrevem e que tem significado na vida do caboclo: “[...] não viajaram em dóceis camelos / a montaria, canoas caviúnas; / e nem trouxeram ouro, incenso ou mirra, / mas cheiro-verde, peixes e beijus” (BEÇA, 2002, p. 23). Assim, esses novos signos representam uma maior identificação com a cultura amazônica.

Presságio de boas novas na várzea

O segundo manto que será desvelado é o do poema “Presságio de boas novas na várzea”²⁰ (2002, p. 24-25). Este tem como função, na estrutura do livro *Filhos da Várzea*, ser uma continuidade do poema anteriormente analisado. Ao

20. Doravante somente P2.

todo, são nove poemas que se estruturam em um ciclo poético que representa a cultura amazônica. O P2 traz a relação do homem com o tempo da natureza.

Aqui temos a imagem peculiar de eventos da vida cotidiana do homem amazônico. De uma forma poética e com imensa riqueza, o poeta insere na relação do homem com a vida um elemento de poesia, a circunstância cabocla, e seu modo de conviver com essa realidade cotidiana em que os mistérios da vida ainda se expõem com naturalidade. Temos no poema uma verdadeira teogonia cotidiana. É preciso dizer que, em face da especificidade de sua natureza, das condições políticas, sociais e geográficas, que persistiram até meados do século passado, a Amazônia se manteve isolada, e, conseqüentemente, o homem amazônico tem sua vida marcada por esse isolamento. Sejam os que habitam as margens dos rios, os que habitam a floresta, os que habitam os povoados, vilas ou pequenas cidades. Em concreto, o homem da Amazônia, o caboclo, vivendo fora do contexto das grandes cidades, não se encontra completamente integrado à moderna sociedade de consumo, suprimindo parte de suas necessidades cotidianas pela abundância dos rios e da floresta e se depara esse homem com imprecisos limites, de variadas circunstâncias. Ou seja, o caboclo nasce num ambiente com características próprias e desafiadoras. Mas consegue ultrapassar a solidão de suas várzeas.

Ainda em relação de continuidade com o poema anterior, encontramos os presentes entregues pelos reis magos ao curumim, mas desta vez com outros significados atrelados a esses símbolos: “do cheiro-verde, o viço fraterno; / dos peixes, a esperança de vida; / dos beijos, a noção do repartir” (BEÇA, 2002, p. 24). Como visualizado no trecho transcrito do poema, cada signo apresentado funciona como um índice para objetos essenciais ao homem nesse ambiente hostil.

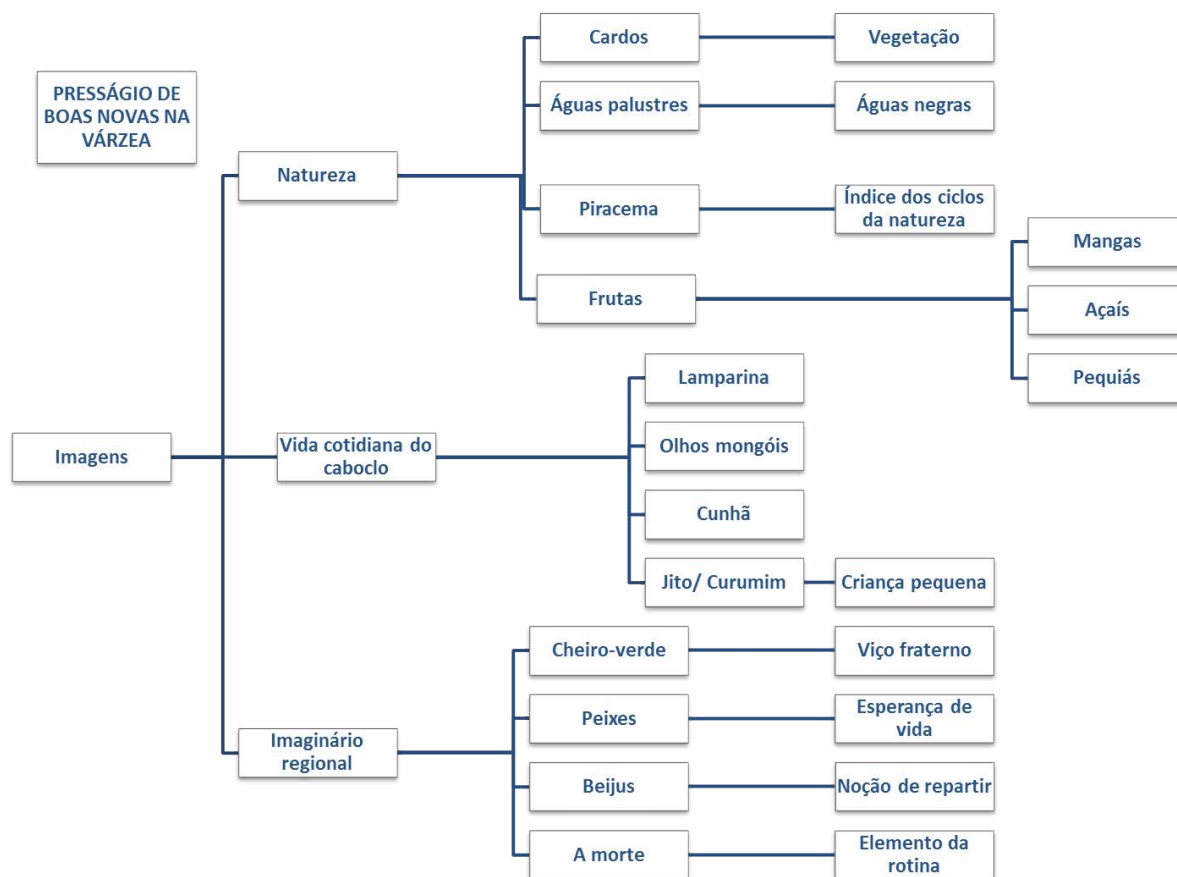
O viço (vigor) surge como elemento necessário para suportar as adversidades da mata e dos rios que o cerca. Das águas o homem encontra a esperança. Esta representada pelo peixe associado “ao mesmo tempo a fertilidade e a morte [...] símbolo da vida e da fecundidade” (LEXIKON, 2015, p. 157-158). No poema, o peixe está relacionado à esperança da vida, justamente por ser a principal fonte de alimentação do caboclo. O beiju²¹ representa a noção de repartir, de compartilhar os conhecimentos e as tradições locais. Todos esses elementos funcionam como **símbolos** da cultura amazônica.

O caboclo já nasce num ambiente que precisa ser dominado. “Neste chão de cardos, o que chegou/ como foice às ramas da capoeira, / faz-se herdeiro dessa orbe malsã:/ designio no códice dos peraus” (BEÇA, 2002, p. 24). Este local é formado por uma paisagem hostil ao passo que o caboclo fica preso num espaço circular e insalubre como previsto pelos antepassados. Temos uma imagem da natureza construída pelo eu-lírico como um ambiente intimidador. Na figura abaixo, podemos visualizar os principais signos utilizados

21. Bolinho feito com tapioca e/ou mandioca.

pele eu-lírico para representar as imagens da natureza, da vida cotidiana do caboclo e do imaginário regional. Nota-se a presença de elementos que representam o imaginário local presente principalmente nas tradições repassadas de geração após geração.

Figura 04: Imagens no P2.



Fonte: Elaboradas pelos autores

Visualizamos nas citações anteriores alguns versos que representam com maestria a linguagem rebuscada do autor. Nos versos seguintes, encontramos um exemplo mais claro do fazer poético empreendido por Aníbal Beça. O brincar com as palavras suscita no leitor a certeza do cuidado com a escrita e principalmente com esse fazer poético. “Deixai que os vivos saúdem seus vivos / enquanto a morte ronda águas palustres. / Morte, sujeito mais que predicado, / executa a melodia dos ventos: / vida vivida morte morrida.” (BEÇA, 2002, p. 24). Por meio de um jogo de palavras (sujeito mais que predicado/ vida vivida morte morrida) o autor mostra o que ronda o imaginário regional: a morte. Esta é implacável e aparece como sinal do ciclo da vida na Amazônia. A noção de ambiente que modifica a estrutura social dos moradores dessa região é ressaltada nos últimos versos do poema: “curumins, filhos frágeis dessa várzea, / que já nascem na crítica sina: / resina verde de viscosa vida” (BEÇA, 2002, p. 25).

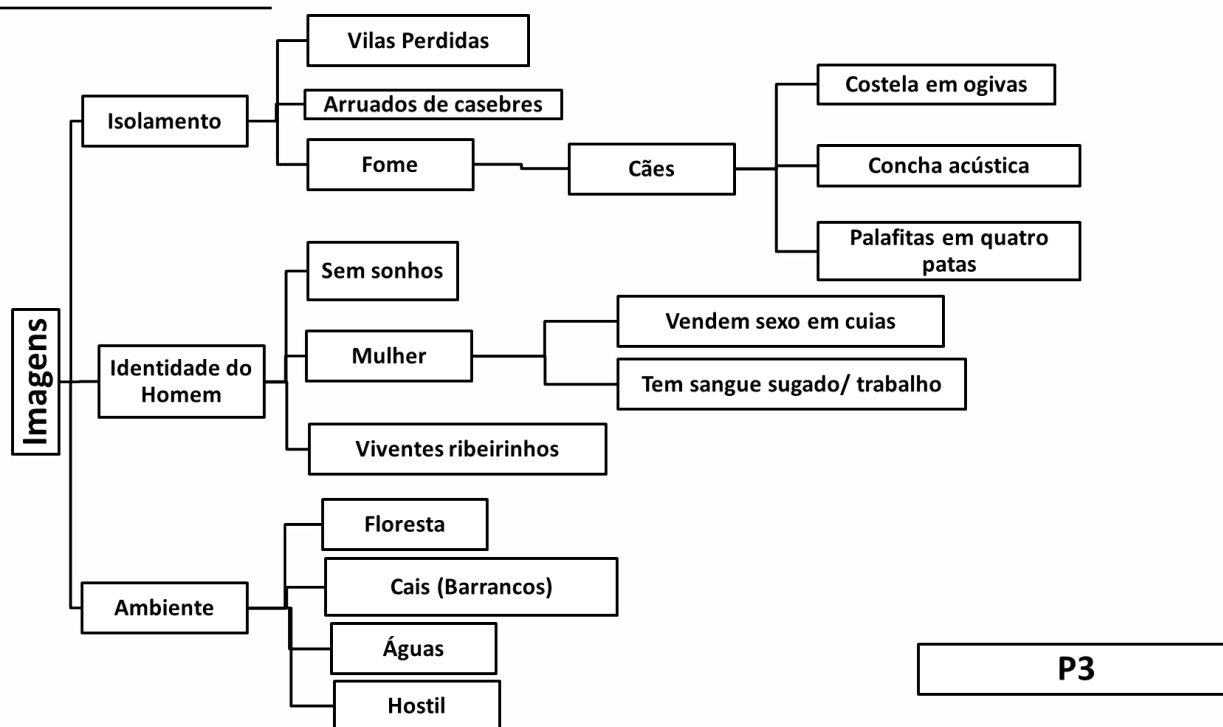
Canto a continuidade perdida

O terceiro poema é singular e apresenta uma realidade dos viventes ribeirinhos. A imagem que fica ao ler o poema “Canto a continuidade perdida”²² (2002, p. 26-27) é do isolamento e da identidade do amazônida sendo destacada. Isolamento esse que traz consigo a fome, signo que é ressaltado em toda a estrutura poética. Identidade marcada pelo trabalho árduo no cultivo de Juta nos rios da várzea. Os primeiros versos do poema já ditam a mensagem que o eu-lírico que passar: “Canto a continuidade perdida / das vilas perdidas na floresta” (BEÇA, 2002, p. 26). O homem está isolado no meio da floresta. Com a chegada dos portugueses e espanhóis na região, aconteceu o processo de construção de vilas por toda a Amazônia, muitas delas se transformaram em aldeias e, posteriormente, cidades. Porém, algumas ficaram isoladas do contato com os grandes centros urbanos. Suas constituições eram marcadas por índios, membros das igrejas católicas e, mais tarde, por caboclos. No poema, o eu-lírico utiliza de alguns ícones que ressaltam a imagem de isolamento presente em algumas comunidades floresta adentro: “Pequenos arruados de casebres, / onde vago tempo esvazia sonhos” (BEÇA, 2002, p. 26).

A dificuldade encontrada pelo caboclo, nesse ambiente complexo e intimidador, está representada na figura do cão. Encontramos um paradoxo entre a imagem de um ambiente rico em biodiversidade e pessoas/ animais que convivem com a fome. Temos um exemplo dessa contradição no P3, o trecho relata o estado físico dos cães que convivem nos casebres das comunidades: “[...] dos cães de costelas em ogivas / concha acústica, música vazia, / finca-se na paisagem da fome: / palafitas de quatro patas.” (BEÇA, 2002, p. 26). Por meio de uma aliteração, o eu-lírico apresenta o som da fome: “A saliva doce das jandaíras / alimenta vermes nas entranhas, / **ruído roendo rotas repetidas** / de cavidades intumescidas” (BEÇA, 2002, p. 26, grifo nosso). Assim fica claro que a fome funciona como um índice para o isolamento do caboclo.

O caboclo é representado no poema como um homem trabalhador. Mesmo com as dificuldades encontradas na imensidão verde do seu local de moradia, ele se mantém ativo em busca de encontrar meios de conviver harmoniosamente com a natureza. Este trabalha com a fabricação de telhas e/ou tijolos feito de argila. Encontramos essas informações ao realizamos uma análise nos seguintes versos: “[...] Cemitério aquoso de cal cauxi, / fogo-fátuo de brasas na caieira, / ardente hausto de subvivos [...]” (BEÇA, 2002, p. 26). Como podemos visualizar, o trabalho em caieira também faz parte da rotina de alguns moradores. Por fim, podemos visualizar na figura apresentada a seguir um resumo das principais imagens que povoam todo o poema. Encontramos representações do isolamento, da

Figura 05: Imagens simbólicas no P3.



Fonte: Elaborada pelos autores

Há, portanto, em todos os três poemas a presença de signos que representam a cultura amazônica. Seja por meio de elementos identificadores de um espaço situado, ou pela utilização de símbolos que remetem ao imaginário local, o autor não somente representa uma cultura como também expõe uma realidade situada em um espaço e tempo único. As imagens ressaltadas em todos os poemas se entrelaçam em uma cadeia signíca única. Uma verdadeira relação de continuidade e intersecção de símbolos de uma cultura complexa.

Considerações

Do estudo desenvolvido, esperamos ter cumprido o objetivo primordial de apresentar a aplicabilidade da Teoria Geral dos Signos de Peirce à obra literária que foi objeto de análise, da qual destacamos a segunda tricotomia que considera a relação **signo-objeto**. As análises aqui empreendidas são apenas uma parte das inúmeras representações simbólicas que um texto poético possibilita para compreensão. Visualizamos que a cultura amazônica se faz presente em todos os três poemas aqui apresentados. Representado na linguagem através das imagens, o simbolismo nos poemas de Anibal Beça se corporifica recortado pela cultura amazônica. Com sua linguagem imagética e o simbolismo manifesto, o autor deu-nos **indícios**, um **quadro indicial** que nos levou aos **símbolos**. Por meio da utilização de signos característicos da Amazônia,

foi possível visualizar a identidade do caboclo, assim como sua relação com o ambiente em que está inserido. Ambiente este que influencia e está sendo influenciado pelo homem. Assim, constata-se que Anibal Beça, por meio da linguagem verbal, trabalhada em seus mínimos detalhes, apropria-se de signos próprios de uma cultura diversificada e complexa.

Considerando o presente estudo pelo aspecto da representação como meio de significar cada cultura, entendemos, por intermédio de um simbolismo poetizante em Anibal Beça, que a vida do caboclo é suscitada por signos que representam a casa, o transporte, os hábitos alimentares e o imaginário regional. Observamos a representação de um espaço e um tempo que está numa intersecção intensa com o homem. Por meio da semiótica peirceana, aqui apresentada, conseguimos nos aproximar das informações que estão por trás do texto poético. Em um mundo que é extremamente visual e imagético, não é de se estranhar que numa obra literária sejam encontrados inúmeros signos representativos de uma cultura. Porém, devemos observar com muita atenção as reais ligações de sentido que podem lhe ser atribuídas. Deve-se compreender o lugar de fala do autor assim como o espaço dialógico em que este produz sua escrita.

Os mistérios da vida são mais complexos e desafiadores para a nossa compreensão, entretanto, a literatura mostra os caminhos para sua solução. Ao transcender o espaço textual (como se fosse possível subir mais um degrau na estrutura textual), deparamo-nos com o espaço representativo que recebe a denominação específica de espaço simbólico em que o autor Anibal Beça nos apresenta os *Filhos da Várzea*, como a mensagem de que a cultura continua viva e em evolução, que geração após geração continuaremos a conhecer suas múltiplas representações simbólicas.

Referências

BEÇA, Anibal. *Filhos da Várzea e outros poemas*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2002.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. Ed. Barueri- SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008, p. 1246. (Mateus 2: 9-11).

BOPP, Raul. *Poesia completa*. São Paulo: Edusp, 1998.

BRITO, Rosa Mendonça de. *O homem amazônico em Álvaro Maia: um olhar etnográfico*. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *MiniAurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010, p. 213.
JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira e revisão de Ruy de Oliveira e Henrique Fiuza. Lisboa: Edições 70, 1986.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 19 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. *Identidade regional e folclore amazônico na obra de Mário Ypiranga Monteiro*. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002.

PEIRCE, Charles S. The Seven Systems, of Metaphysics [1903, Os sete sistemas, da Metafísica]. In: *The Essencial Peirce*. [1891-1913, o Essencial de Peirce - seleção de Escritos Filosóficos] Volume 2, Editado pela Peirce Edition Project. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

_____. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard UP. [Tradução de José Teixeira Coelho Neto]. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, Estudos 46, 2005.

_____. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octany Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Lengaje Learning, 2008.

_____. *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia*. Manaus: Editora Valer; Edições Governo do Estado, 2000.

Variação, preconceito e intolerância linguística: do ambiente físico para o digital

Camilla dos Santos Evangelista (UEA)
Nathalie Anne Conceição de Barros (UEA)
Silvana Andrade Martins (UEA)

Introdução

Com o advento da internet, diversas práticas e realizações sociais vêm sofrendo modificações constantes. Dentre estas, a linguagem, em sua modalidade escrita, que, em certos gêneros digitais, passou a ser, notoriamente, mais curta, versátil e dinâmica. Essas características que a escrita eletrônica assume, além de oferecerem uma melhor relação comunicativa entre os internautas, impulsionam o surgimento de novas modalidades de escritas, como o *internetês*, configurando-se em um novo tipo de escrita que possui muitas características presentes da modalidade oral.

No entanto, neste âmbito da Web, conhecido como ciberespaço, tem-se percebido a presença, cada vez mais constante, do preconceito e intolerância linguística, gerado por aqueles que ainda veem a língua como um sistema uniforme e imutável. Ou, ainda, por aqueles que não toleram o falar diferente do que a norma de prestígio social prescreve e, por isso, discriminam os que desviam da norma culta da língua. Verifica-se que esse preconceito linguístico atualmente tem se expandido do espaço social para alcançar também o digital.

Nessa perspectiva de evidenciar e discutir a respeito do preconceito linguístico no ambiente digital, apresenta-se este estudo, que se norteia em Bagno (2003, 2008, 2015), o qual mostra como se constitui o preconceito contra as variações linguísticas no Brasil, apresentando algumas falsas alegações quanto à norma culta da língua, além de procedimentos e reflexões para combater o preconceito linguístico na sociedade e principalmente no âmbito escolar; em Leite (2008), que discute os conceitos de preconceito linguístico e intolerância na linguagem, situando o leitor quanto às duas situações; em Soares (2000), que fala sobre os diferentes dialetos; em Chartier (1998), que discorre em referência ao advento do discurso na internet, além de outros autores, que serviram para tecer este exercício de investigação.

Sabe-se que as línguas naturais variam e mudam devido aos fatores sociais e não há expressões ditas como corretas ou erradas, mas adequadas ou não aos diferentes contextos de uso, nos quais os fatores linguísticos e não linguísticos são observados (CEZARIO & VOTRE, 2008, p. 141-155).

A variação e a mudança linguística são fatores intrínsecos a toda e qualquer língua. Não há nenhuma pressão externa que possa conter o curso de uma língua. Por exemplo, no Brasil, a imposição dos colonizadores para o uso da língua portuguesa não foi (e não é) suficiente para impedir a diversidade linguística em nosso país, onde não há uma homogeneidade no falar do português. Além disso, juntamente com o português, no Brasil, são faladas pelo menos mais 200 línguas, dentre elas cerca de 180 são indígenas, além de outras faladas por povos que migraram para o Brasil, as quais influenciam e recebem influências do português brasileiro.

Entretanto, a maneira com que uma comunidade linguística pronuncia certas palavras serve para identificar os indivíduos que pertencem a ela. No entanto, dependendo do status social dessa variedade linguística utilizada, os indivíduos podem ser prestigiados ou discriminados socialmente.

As camadas socioeconomicamente privilegiadas zelam pelo uso linguístico conforme prescrito pela norma padrão da língua. Contudo, a norma padrão é um modelo idealizado de língua, e esses mesmos falantes são pegos em suas próprias armadilhas, utilizando estruturas gramaticais, expressões, pronúncias que discriminam. Portanto, eles mesmos não obedecem às “leis” gramaticais às quais prestam reverência, pois a variação faz parte da natureza dos usos linguísticos tanto nas modalidades da fala quanto da escrita.

Por isso, os fatores de intolerância e preconceito linguístico só poderão ser amenizados por meio da tomada não só da “consciência linguística”, mas da consciência de que ocorre esse prejulgamento quanto às variações linguísticas e que se superestima a norma culta da língua. Essa atitude preconceituosa em relação a certos usos linguísticos que são empregados no cotidiano, inclusive das escolas, também já está presente no comportamento das pessoas nos usos das redes sociais, na *internet*. Desta forma, discute-se esses fenômenos, evidenciando que o conhecimento da realidade das variedades linguísticas pode diminuir a incidência do preconceito linguístico e aumentar o exercício da tolerância e respeito com as diferenças.

O preconceito e a intolerância linguística

O ser humano, como um ser essencialmente social, possui a necessidade de se comunicar com seus semelhantes, expressando assim seus pensamentos e emoções. Para isso, utiliza-se, como meio, a língua. No entanto, muitas vezes, depara-se com preconceitos que o inibem do uso livre dessa língua adquirida no convívio familiar e comunitário, forçando-o a adquirir uma nova forma de expressar-se que seja condizente com a norma culta de seu idioma.

No território brasileiro, os preconceitos presentes até o século atual têm suas origens no período colonial, visto

que, neste período, o povo europeu, em função de ser o detentor do poder, impôs aos povos dominados, indígenas e afrodescendentes, seus pensamentos e ideologias que passaram a ser consideradas verdades absolutas.

No que se refere à língua ou idioma, esse preconceito materializou-se, inicialmente, com a negação da língua dos povos nativos que foram obrigados a abandonar seus dialetos próprios e línguas maternas e a se expressarem utilizando o idioma português. Além disso, houve a padronização de uma forma de escrever e de falar, aceita como única forma correta de comunicação da língua portuguesa. Soares (2000, p. 82-83) afirma que:

Dialeto padrão: também chamada norma-padrão culta, ou simplesmente norma culta, é o dialeto a que se atribui, em determinado contexto social, maior prestígio; é considerado o modelo – daí a designação de padrão, de norma - segundo o qual se avaliam os demais dialetos. É o dialeto falado pelas classes sociais privilegiadas, particularmente em situações de maior formalidade, usada nos meios de comunicação de massa (jornais, noticiários de televisão, etc.) ensinado nas escolas, e codificado nas gramáticas escolares.

Com isso, todas as formas que se distanciavam desses padrões passaram a ser consideradas erradas e inaceitáveis. Bagno (2003, p. 76) corrobora essa afirmação argumentando que:

Os discursos em prol da pureza do idioma estão associados a um forte preconceito (linguístico) em vigor em nosso país desde a época da colonização; discurso esse que se sustenta na premissa de que há apenas uma forma (correta) de falar/ escrever português, forma essa denominada norma culta que de tão amplamente difundida pela escola, assumiu a condição de norma-padrão.

Ao impor a norma-padrão, passou-se a considerar inferiores as variações linguísticas existentes nas diversas regiões do país, ou seja, passou-se a desconsiderar os vários falares de uma mesma língua que se diferenciavam em cada grupo social, além de perceber variações também em função da faixa etária, grau de escolaridade, gênero etc, como diz Bagno (2008, p. 20):

Até agora, falamos das variedades geográficas: a variedade portuguesa, a variedade brasileira, a variedade brasileira do Norte, a variedade brasileira do Sul, a variedade carioca, a variedade paulistana. Mas a coisa não para por aí. A língua também fica diferente quando é falada por um homem ou por uma mulher, por uma criança ou por um adulto, por uma pessoa alfabetizada ou por uma não-alfabetizada, por uma pessoa de classe alta ou por uma pessoa de classe média ou baixa, por um morador da cidade e por um morador do campo e assim por diante. Temos então, ao lado das variedades: de gênero, socioeconômicas, etárias, de nível de instrução, urbanas, rurais, etc.

Todas estas manifestações de variações envolventes em nossa língua demonstram que somos seres sociáveis, que ao praticarmos interações discursivas com pessoas de diferentes classes sociais, idade, sexo, podemos nos moldar de acordo com os interlocutores, ao contexto no qual estamos inseridos e às situações, adquirindo traços e marcas linguísticas dessa comunicação social.

Assim, explicita-se a desmistificação da existência de línguas uniformes e unilaterais, percebendo-se que as línguas não são mortas, pois estão em constantes movimentações e renovações, como no caso da Língua Portuguesa, conforme Bagno (2008, p. 18) argumenta:

Primeiro, no Brasil não se fala uma só língua. Existem mais de duzentas línguas ainda faladas em diversos pontos do país pelos sobreviventes das antigas nações indígenas. Além disso, muitas comunidades de imigrantes estrangeiros mantêm viva a língua de seus ancestrais: coreanos, japoneses, alemães, italianos, etc.

Bagno continua afirmando que “na Língua Portuguesa, o português-padrão é falado por pessoas que detêm o poder e estão nas classes sociais mais privilegiadas” (2008, p. 28), que sabemos, é uma pequena minoria da população do Brasil, enquanto que “o português não-padrão é a língua da grande maioria pobre e dos analfabetos do nosso povo”, em que:

[...] a língua das crianças pobres e carentes que frequentam as escolas públicas. Por ser utilizado por pessoas de classes sociais desprestigiadas, marginalizadas, oprimidas pela terrível injustiça social que impera no Brasil – País que tem a pior distribuição da riqueza nacional em todo mundo – O PNP é vítima dos mesmos preconceitos que pesam sobre essas pessoas. Ele é considerado ‘feio’, ‘deficiente’, ‘pobre’, ‘rude’, ‘tosco’, ‘estropiado’ (BAGNO, 2008, p. 28).

Não existe uma única forma de se expressar, cada indivíduo ou grupo é detentor de um papel ou função e participativo de uma camada na esfera social, os quais diretamente ou indiretamente refletem no seu modo de se expressar. Desta forma, a imposição da utilização da variedade padrão, como forma exclusiva de comunicação, é não aceitar a variedade linguística e gerar certa discriminação ou preconceito e principalmente uma intolerância com os diversos fenômenos linguísticos existentes nos grupos sociais. Segundo Leite:

O preconceito não surge exclusivamente de uma dicotomia, pode ser uma rejeição, um ‘não-querer’, um ‘não-gostar’ sem razão, amorfos, e pode até mesmo não se manifestar; a intolerância, por sua vez, nasce necessariamente de julgamentos, de contrários, e se manifesta discursivamente. É resultado da crítica e do julgamento de ideias, valores, opiniões e práticas (LEITE, 2008, p. 22).

Portanto, o preconceito e a intolerância são comportamentos bastante observáveis nos diversos âmbitos sociais, sejam eles cotidianos, institucionais ou midiáticos. O preconceito linguístico se entrelaça numa concepção adquirida previamente sem o conhecimento ou informação suficiente a respeito da ocorrência do fenômeno envolvido, revelando o desconhecimento da Sociolinguística e das variedades linguísticas, assim como o de que determinada variedade linguística faz parte do português e da evolução da língua.

A intolerância, diferentemente do desconhecimento, expressa atitudes ou crenças contrárias à convicção do indivíduo, a ele não aderir opiniões, estando vinculada aos valores culturais aceitáveis por determinados grupos sociais, gerando assim, sentimentos de ódio, agressividade e superioridade ao modo de agir e de se expressar de um indivíduo ou grupo social.

O advento da internet e as formas de discriminação digital

A linguagem humana é uma das práticas sociais mais antigas das quais temos conhecimento. A escrita foi desenvolvida, conforme dados históricos, apenas em 1.500 a. C., pelos sumérios, na Mesopotâmia. Esse ato de representar a língua por meio de códigos constitui-se a principal via da linguagem humana para a comunicação em sociedade, nos diversos suportes em que ela se realiza.

Depois de a escrita e a linguagem humana circularem apenas no espaço físico, tais como em livros, jornais e paredes, na década de 40, surgiram os primeiros computadores, máquinas estas que dão suporte ao espaço virtual, hoje denominado ciberespaço. Neste novo espaço, a escrita, como forma de comunicação, também foi introduzida.

Não obstante, logo após a invenção do computador como um equipamento digital, uma nova efervescência estava a eclodir: o surgimento da Internet. Criada em 1969, no auge da Guerra Fria, este novo modelo de comunicação tinha como objetivo, primordialmente, o contato e a comunicação entre os soldados a fim de minimizar ataques de inimigos na guerra. Foi apenas no início dos anos 1990 que a Internet começou a se desenvolver e se propagar a diversos lugares do mundo. Castells (2003, p. 43) nos certifica que foi a partir deste ano que o “britânico Tim Bernes-Lee desenvolveu a World Wide Web (WWW), possibilitando a utilização de uma interface gráfica e a criação de sites mais dinâmicos e visualmente interessantes”.

Com isso, a ascensão da Internet progrediu de modo contínuo e hoje é considerada como um dos mais importantes inventos comunicativos. A partir daí, viveu-se a era da revolução digital, ou seja, este espaço passou de um simples meio de interação ao principal meio comunicativo do mundo, visto sua instantaneidade, flexibilidade e agilidade ao propagar diversas informações. Além disso, passou a ser um importante meio ao lazer e entretenimento, com uma gama de inovações e pessoas conectadas e comunicando-se simultaneamente.

Aspectos dessa revolução podem ser notados com o drástico crescimento no número de pessoas as quais a internet vem, até hoje, atingindo, além dos navegadores que se espalharam no mercado para o acesso a ela, a agitação da interatividade nas redes sociais etc. Isto tudo fez com que houvesse, conforme descreve Chartier (1998), a revolução do texto/discurso digital, que a partir de então passa a ter algumas características que o difere do que ocorre em outros suportes.

Com o advento da internet, diversas práticas e realizações sociais, como algumas já apontadas, vêm sofrendo modificações constantes, dentre estas, a linguagem que, por meio da escrita, passa a ser mais rápida e instantânea. Essas características que a escrita eletrônica assume, além de oferecerem uma melhor relação comunicativa entre os internautas, impulsionam o surgimento de novas modalidades de escritas e, posteriormente, novos gêneros, como o *internetês*, por exemplo.

Como Bakhtin (2003, p. 42) pronuncia, os gêneros discursivos são “entendidos como domínios ideológicos que dialogam entre si e produzem, em cada esfera, formas relativamente estáveis de enunciados”, ou seja, segundo este pensamento a utilização da língua é feita sempre por meio de um determinado gênero. Eles surgem de acordo com a necessidade da sociedade em comunicar-se e expressar-se plenamente. Com isso, diversos gêneros, com a revolução da internet, foram criados para saciar os anseios comunicativos dos usuários, chamados agora de internautas. Os principais gêneros que se pode observar em nossa cultura atual são: os *memes*, os *posts*, os comentários, as respostas dos comentários, os *tweets* etc.

Com o ambiente digital, diversos itens foram reformulados e alterados, sobretudo a linguagem que passou a ser mais curta, versátil e dinâmica. Advindo daí, o *internetês*, que traz um novo modo de escrita no ciberespaço e passa a ser mais utilizado neste ambiente. Esse recurso, para Faraco (2007, p. 17):

Nada mais é do que uma espécie de taquigrafia. É apenas um modo de grafar a língua que se tornou necessário nos chamados chats. Quando escrevemos, não conseguimos acompanhar o ritmo da fala. Por isso, inventamos esses sistemas taquigráficos, estenográficos e assemelhados. Foi exatamente o que aconteceu nas conversas na Internet.

Portanto, o *internetês* é a linguagem dominante no ciberespaço e amplamente usado nos diversos gêneros presentes nele. Este recurso encontrado pelos internautas tem sofrido bastante enfrentamento e, assim, percebido a presença, cada vez mais constante, da intolerância por parte daqueles que ainda veem a língua como um sistema uniforme e imutável ou ainda daqueles que não toleram o falar diferente, nem aquele que se desvia da norma culta da língua, constituindo assim o conhecido preconceito linguístico, que agora, além do espaço social, alcança o digital.

É notório e corrente o fato de a língua sempre sofrer a intolerância daqueles que não conhecem suas variações e sua dinamicidade. À vista disso, observa-se que, com o advento da internet, com a revolução do ciberespaço e do texto eletrônico, esta intolerância, denominada de preconceito linguístico, tem migrado para este novo espaço, e nele se propagado, fundamentado na análise que aqui se apresenta de um post publicado no *Facebook*.

Intolerância e preconceito linguístico na internet

Com o propósito de evidenciar os indícios das manifestações intolerantes e/ou preconceituosas constatadas no ambiente digital, este estudo analisa comentários da rede social *Facebook* em que essas manifestações são perceptíveis.

A escolha por essa rede social ocorreu por se tratar da rede mais utilizada e em evidência atualmente, em caráter mundial. Serão analisados os gêneros digitais *posts* e comentários presentes nesse ambiente digital. A rede social *Facebook* conta com postagens, chamadas de *Posts*, que as pessoas escrevem quando querem contar algo para seus seguidores. Essas postagens podem ser em forma de textos escritos, imagens, memes, gifs e podem ser comentadas pelos seguidos, utilizando os mesmos recursos. Por isso, dentro daquele mesmo comentário, podem existir mais e mais, infinitos comentários. Essas postagens são compartilhadas por outro usuário da rede, caso a postagem esteja aberta para o público, ou apenas por seguidores do indivíduo que fez a postagem. No *Facebook* existem páginas criadas para tratar de um assunto específico (aqui, no caso, de um ator específico) e essas páginas são chamadas de *Fan Pages*.

As análises a serem abordadas e realizadas por esse estudo foram retiradas de uma publicação da *Fan Page* do cantor Tico Santa Cruz, conhecido por ser uma figura brasileira de grande notoriedade quando se trata de polêmicas geradas a partir da rede *Facebook*. O *post*, que foi publicado pelo próprio artista, trata-se de uma notícia, a qual informava que mulheres desistiam de relacionamentos com pessoas que “deslizavam” na gramática. A partir desta publicação, milhares de comentários, curtidas e compartilhamentos surgiram, estando bastante visível, na maioria destes, a intolerância e o preconceito em relação à maneira e à variação da língua. Com isso, a publicação serviu de corpus para se verificar de que maneira dá-se esse fenômeno nas redes sociais. Na Figura 1, apresenta-se o post do cantor, no qual se pode perceber quantas curtidas, comentários e compartilhamentos essa única postagem obteve, o que chama atenção para a análise:

Figura 1: Post do cantor Tico Santa Cruz



Fonte: <<https://www.facebook.com/ticosantacruz/photos/a.466906180108694.1073741828.464835070315805/656837634448880/?type=3&theater>>.

Na sequência, analisa-se o primeiro comentário, apresentado pela Figura 2:

Figura 2 – Comentário 1



Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=791029747653305&set=p.791029747653305&type=3&theater>>.

Como se sabe, o ambiente digital proporciona uma grande quantidade de ferramentas que podem ser utilizadas para a comunicação, ou até mesmo a junção destas, fenômeno conhecido como multimodalidade. Na Figura 2, observa-se que, no comentário do *post*, há ausência de textos e ele é construído somente por uma montagem de uma imagem. Considerando a imagem como uma resposta a uma fala diferente daquela exigida pela gramática normativa, constata-se nele um comportamento preconceituoso do internauta.

Leite (2008) trabalha e explicita a diferenciação entre intolerância e preconceito linguístico relacionados à língua. Para a autora, as atitudes preconceituosas conduzem o falante à intolerância, sendo esta “uma atitude de não admitir opinião divergente e, por isso, atitude de reagir com violência ou agressividade a certas situações”, já o preconceito “pode existir sem jamais se revelar” (LEITE, 2008, p. 20).

Com isso, consideramos o preconceito uma forma menos explícita de um discurso discriminatório, enquanto

que a intolerância constitui-se na incapacidade de um sujeito lidar com conceitos, ideias e crenças contrárias às suas. Portanto, o comentário posto acima é atribuído à concepção de preconceito, de acordo com Leite (2008).

A construção do preconceito presente no referido gênero constitui-se de uma montagem que resultou na imagem apresentada na Figura 2, ou seja, a construção por meio de uma foto do famoso gramático e professor Pasquale Cipro Neto, juntamente com uma arma apontada em sua frente. A intenção na montagem da foto fica clara apenas se houver conhecimento da figura do referido gramático que, para Bagno (2015), é um importante gramático brasileiro, conhecido por sua competência como estudioso da língua e por suas posturas políticas e pedagógicas nada revolucionárias com ideário conservador e elitista. O ato de estar apontando uma arma para si mesmo reflete na ação de desistir, de abdicar-se da vida, que, na montagem, constitui-se na metáfora dos mesmos atos em relação a seus persistentes ensinamentos sobre o correto uso da língua portuguesa.

A partir dessa interpretação, o que fica a cargo do leitor, podendo este não ter habilidade para tal, é que se tem o conhecimento, embora implícito, do preconceito linguístico presente. Entretanto, assim como ocorre em outros casos deste tipo de preconceito, ele ainda passa despercebido por aqueles que desconhecem as diversas variações da língua ou para os defensores do uso exclusivo da gramática normativa. Para Leite (2008, p. 14), “a linguagem é um fenômeno multiforme e heteroclítico, que se manifesta diversamente de usuário para usuário, de circunstância para circunstância”. O não conhecimento dessa dinamicidade da língua é uma das principais causas que resulta na intolerância e no preconceito linguístico.

O comentário 2, apresentado pela Figura 3, também foi retirado a partir do post do cantor Tico Santa Cruz abordado no primeiro caso:

Figura 3: Comentário 2



Fonte: <https://www.facebook.com/ticosantacruz/photos/a.466906180108694.1073741828.464835070315834/656837634447880/?type=3&comment_id=656857394446904&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R4%22%7D->>.

Trazendo os conceitos apresentados e discutidos por Leite (2008), verifica-se que o comentário 2, visto na Figura 3, carrega um alto teor de intolerância por parte da internauta em relação às variações da língua.

Nesse comentário, constata-se que o preconceito aparece mais visivelmente e de forma mais agressiva quando se compara com o primeiro, visto que aqui aparece explicitamente, de forma que apenas os que não têm conhecimentos apontam como uma atitude natural. As evidências de práticas intolerantes referentes à língua são apontadas por Oliveira (2012, p. 12-13) e apresentadas como “atitudes de ódio e agressividade” e ainda acrescenta que “o ódio é um determinante para a ocorrência da exclusão, segregação, discriminação de pessoas ou mesmo ato de violência física ou psicológica”.

O preconceito visível se constitui pelo modo agressivo de como a internauta se manifesta em relação aos desvios das normas cultas, principalmente quando diz: “meus ouvidos não aguentam” e “meus olhos se negam”. Esse tipo de intolerância conduz à exclusão daquele ou daquilo que é diferente, conforme Leite (2008, p. 24) comenta: “essa exclusão, como a história mostra, não é silenciosa, ao contrário, implica comportamentos violentos, agressivos, que atingem o outro na sua integridade física, moral ou racial”.

Sabe-se que as marcas de vivência do ser humano são sinalizadas por diversos atos, incluindo a linguagem verbal, que se manifesta de acordo com o grau de conhecimento do falante. Entretanto, alguns destes não possuem um repertório linguístico disponível para as diversas situações do cotidiano, talvez por oportunidade de adquiri-lo. Com isso, as formas agressivas de intolerância, como observadas no comentário, trazem, além do preconceito, uma tendência à exclusão e ao ferimento à integridade moral dessas pessoas, pois, como apontado por Leite (2008), o preconceito é uma arma que fere tal como todas as outras, fato que se evidencia no referido comentário encontrado na Web.

Os próximos comentários a serem analisados também surgem a partir do mesmo *post* dos anteriores.

Figura 4 – Comentário 3



Analisando a Figura 4, pode-se aferir um típico comentário que adere concepções conflituosas entre língua e gramática normativa, pelo qual se concebe a língua como um sistema de normas prescritas a serem obedecidas, o que estabelece uma padronização de escrita e fala e exclui-se a heterogeneidade linguística. Essa concepção está intimamente relacionada a uma visão tradicional, na qual abarca a língua como um sistema imutável. Seguindo essa linha de pensamento, a internauta demonstra que a utilização de uma linguagem não culta, cotidiana e costumeira traz consequências aos indivíduos, principalmente na formação de seu ponto de vista referente a relacionamentos amorosos.

Esse prejuízo amoroso está relacionado ao preconceito de que o conhecimento da língua se resume basicamente em conhecer os aspectos gramaticais. Bagno (2003, p. 43) chama a atenção para o fato de que: “é o preconceito de que existe uma única maneira ‘certa’ de falar a língua. É que seria aquele conjunto de regras e preceitos que aparece estampado nos livros chamados gramáticas”. A internauta sugere uma situação hipotética que caso conhecesse alguém, o qual estivesse conversando e mandasse uma mensagem a ela com os seguintes desvios “bicicreta”, “pra” e “nois”, comumente utilizados na oralidade, jamais ela manteria um relacionamento com essa pessoa.

Nota-se, também, novamente, um discurso institucionalizado indiretamente ligado à norma padrão, o qual acarreta e demonstra um preconceito e uma intolerância linguística latente, concreta e visível, quando a internauta explicita: “Homem inteligente é outro nível” / “Desligo minha campainha e faço de conta que não estou em casa”. Observa-se que a internauta faz esta inter-relação entre o não domínio da gramática normativa com a falta de intelectualidade e incapacidade cognitiva, chegando a concluir que apenas os que utilizam a norma culta são capazes de entrar em um discurso ou interação social. Entretanto, ela mesma comete um desvio, escrevendo “derrepente” e não percebe seu “erro”.

Figura 5 - Comentário 4



No que tange à linguagem, muitas vezes o preconceito linguístico passa despercebido. Entretanto, a intolerância linguística é mais impactante, pois se manifesta por intermédio de pensamentos autoafirmativos, principalmente daqueles que manifestam certo “ar de superioridade” em relação à linguagem do outro. Segundo Leite (2008, p. 13), a “intolerância linguística existe e é tão agressiva quanto a outra, pois atinge o cerne das individualidades”.

Desse modo, Leite evidencia que a intolerância brota de uma série de concepções contrárias, manifestadas discursivamente, sendo ela “resultado da crítica e do julgamento de ideias, valores, opiniões e práticas” (2008, p. 22). Esse sentimento é de desrespeito às particularidades da fala do outro, do diferente. Presencia-se que, no *post* apresentado pela Figura 5, a internauta comenta de maneira bem convicta sua concepção em detrimento das mais variadas manifestações linguísticas existentes, expõe-se com atitudes repugnância e agressividade em referência ao modo de falar do outro, em consequência da não aceitação da fala do outro e, assim, demonstra a sua intolerância aos “erros” de português: “Eu desanimo! Escrever errado não dá. Pq se a pessoa escreve errado, provavelmente fala errado. Escreve como fala sabe!”. Contudo, ela não percebe também que está aderindo a uma nova forma de escrita, uma vez que não escreve segundo os ditames da Gramática Normativa, pois utilizou a expressão “pq” ao invés do “porque” escrito discursivamente. Essa é uma variação da escrita, disseminada principalmente com o advento da internet, ocasião em que algumas palavras sofreram uma redução em sua forma escrita, como é o caso da palavra “porque” que, no internetês, é representada pelas consoantes iniciais de suas sílabas: “pq”, alterando sua ortografia. A internauta também comete erros de pontuação, o que, a seu ver, também seria uma afronta à Língua Portuguesa.

O que se verifica nos comentários é que o preconceito e a intolerância linguística estão atrelados à hipocrisia, pois as mesmas pessoas que criticam e apontam os erros dos outros não conseguem perceber os seus próprios erros, sejam eles de gramática, de pontuação, de concordância etc.

Com mais de 20 mil comentários, quase 300 mil curtidas e mais de 100 compartilhamentos no *post* analisado, o que se constatou é que uma minoria ínfima foi contrária a essas opiniões discriminatórias. Portanto, a prevalência são comentários favoráveis à postura de não aceitação de relacionamentos com aqueles que cometem erros gramaticais. Os comentários são de ambos os gêneros, e não somente mulheres, como a reportagem do *post* do cantor afirmava, pois, nos comentários, tanto homens quanto mulheres posicionaram-se contra à aceitação das formas variantes e a favor somente do uso padrão da língua, conforme prescrito pela Gramática Normativa, como se verifica na Figura 6.

Figura 6: Comentário 5



Fonte: <https://www.facebook.com/ticosantacruz/photos/a.466906180108694.1073741828.464835070315805/656837634448880/?type=3&comment_id=656857394446904&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R4%22%7D>.

A análise dos comentários evidencia um retrato das atitudes preconceituosas e intolerantes da sociedade atual em relação aos usos da Língua Portuguesa. O que mostra um desconhecimento de que as línguas variam e que seus usos devem ser adequados aos seus contextos. Mesmo a norma culta sofre variações em seus usos. E, ficou evidente que muitos daqueles que bradam conhecer as regras da norma-padrão e que defendem o emprego da norma culta em todos os contextos das práticas sociais, escorregam também ao falar e ao escrever conforme esta norma. Não se quer dizer com isso que quem “ache” que sempre obedece à norma culta esteja licenciado a acusar e discriminar o outro.

As análises apresentadas mostram o abismo que há entre as “variedades urbanas linguísticas” e a noção preconceituosa de “língua culta”, que se tornaram evidentes mediante os usos linguísticos empregados na rede social. A esse respeito, Bagno (2015, p. 164) afirma que: “esse abismo nasce da recusa dos defensores da gramática tradicional de acompanhar os avanços da ciência da linguagem”.

Acompanhando o pensamento desses defensores da gramática tradicional, o que se revela é uma *endogamia*, que, segundo Bagno (2015, p. 164): “Como todo comando paragramatical digno do nome, este também se caracteriza por sua inflexível endogamia: para conservar a ‘pureza’ de sua língua, só aceita manter relações com indivíduos de sua própria casta”.

Considerações

O conhecimento em referência a uma língua, a partir da concepção linguística, não se baseia em apenas dominar ou empregar com proficiência um conjunto de regras prescritas e pré-determinadas e definir o que é correto e errado. Ele é muito mais que um igapó parado e inerte (BAGNO, 2015), sem modificações, e sim, sustenta-se no processo propriamente vivo e evolutivo, na capacidade de falar e escrever algo de várias maneiras.

Uma dessas modalidades de linguagem e formas de interagir-se, que surgiu após a guerra mundial, é o internetês, uma linguagem caracterizada como rápida e ao mesmo tempo dinâmica. Em certos gêneros textuais do internetês, observam-se usos que se distanciam das regras normativas da língua portuguesa culta, o que também ocorre nas comunicações face a face. Isso gera as manifestações de intolerância e preconceito por parte daqueles que concebem os usos linguísticos como imutáveis e enraizados numa norma linguística padrão.

Durante toda a história da sociedade brasileira e ainda muito presente nos dias atuais, o ato de falar e escrever, de maneira rebuscada e utilizando sempre a norma culta, foi e é elevado a uma formosura superior, de modo que os que possuem essa aptidão, ou os que acham que a possuem, desprezam as variedades da língua usadas pelas diferentes classes sociais, as que se encontram desprestigiadas economicamente e com menor nível de escolaridade. Além disso, os indivíduos que detêm a norma culta sentem-se com **poder** de retirar o direito do outro de se expressar se não for conforme os ditames da gramática prescritiva. Quem fala ou escreve “diferente” não é menos inteligente, pois, entende-se que ele emprega outra gramática que também o possibilita se expressar plenamente, articulando com coerência as suas ideias, embora se submeta a outras regras vigentes constantes nas variantes linguísticas que dominam e isso ocorre inclusive nos espaços virtuais.

Assim, chama-se a atenção para a necessidade de se refletir a respeito da intolerância e do preconceito linguístico presentes nesse novo ambiente de comunicação, que é a internet, mais precisamente no *Facebook*, uma das ferramentas de comunicação mais utilizadas no mundo. Os comentários da rede analisados demonstram, em sua maioria, o preconceito e a intolerância linguísticos, evidenciando como a ignorância sobre a variação linguística pode deflagrar esse comportamento. Nesse sentido, é imprescindível repensar essas concepções a respeito do uso da língua e aprender a respeitar a diversidade linguística do outro, respeitar aquele que fala diferente de nós.

Também vale ressaltar que não se pretende aqui defender o abandono à norma culta do português, mas deixar claro que o inaceitável é o preconceito e a intolerância presentes nos ciberespaços e que cada usuário tem sua forma de comunicar-se. A principal finalidade desse estudo foi trazer à tona esse problema real da nossa sociedade, fazendo com que mais pessoas possam conscientizar-se e mudar de atitude, passando a refletir antes de julgar o outro. Segundo Bagno (2015, p. 166):

A primeira campanha a ser feita, por todos da sociedade, é a favor da mudança de atitude. Cada um de nós, professor/a ou não, precisa elevar o grau da própria autoestima linguística: recusar com veemência os velhos argumentos que visem

menosprezar o saber linguístico individual de cada um de nós. Temos de nos impor como falantes competentes de nossa língua materna. Parar de acreditar que ‘brasileiro não sabe português’, que ‘português é muito difícil’, que os habitantes da zona rural ou das classes sociais mais baixas ‘falam tudo errado’. Acionar nosso senso crítico toda vez que nos depararmos com um comando paragramatical e saber filtrar as informações realmente úteis, deixando de lado (e denunciando, de preferência) as afirmações preconceituosas, autoritárias e intolerantes.

Em Bagno (2008, p. 103), o diálogo entre Emília e Irene ilustra esse pensamento: “-Ninguém fala ‘mais certo’, Emília, porque todo mundo fala ‘igualmente certo’ - responde Irene. [...] -Todo mundo fala de um modo que tem explicações na história de quem fala esta língua. E falar ‘diferente’, como eu venho insistindo o tempo todo, não é ‘falar errado’”.

Sabendo que os espaços virtuais são locais de intensa comunicação, e que cidadãos do mundo real são os que permeiam o mundo “virtual”, neste estudo, buscou-se desenvolver um pensamento crítico em relação ao indivíduo que, a partir daqui, quando for se conectar à rede novamente, leve consigo essa capacidade crítica, discernimento e consciência para não gerar preconceito linguístico inclusive no meio virtual, aceitando todos os cidadãos, de todas as classes e com toda sua gama de variedade linguística e cultural.

Mais uma vez se esclarece que não se trata de uma apologia contra o ensino da norma culta da língua e ao ensino de gramática, muito pelo contrário. Enfatiza-se que é papel das instituições governamentais, sobretudo da escola, ampliar o repertório linguístico dos membros de sua sociedade, uma vez que, exatamente por não se ter acesso ao conhecimento da norma culta nem todos a utilizam. Porém, essas diferenças de expressão não devem ser usadas como forma de discriminação.

Referências

BAGNO, M. *A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira*. 5. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

_____. *A língua de Eulália*. 16. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Preconceito Linguístico*. 56. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BAKHTIN, M. O problema dos gêneros textuais. In: *Estética da Criação Verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CASTELLS, M. *A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.

FARACO, Carlos Alberto. O internetês e a constante mutação da língua portuguesa. In: *Notícias da UFPR*. Curitiba: UFPR, abril/2007, ano 7, n. 40, p. 16-17.

CEZARIO, M. M.; VOTRE, S. Sociolinguística. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Manual de Linguística*. Contexto, 2008, p. 141-155.

FREITAS, L. K. Preconceito Linguístico em rede: uma análise discursiva das representações do Internetês em comunidades do Orkut. In: *Linguagens e Diálogos*, UERN. V. 1, n. 2, 2010, p. 106-120.

LEITE, M. Q. *Preconceito e Intolerância linguística*. São Paulo: Contexto, 2008.

OLIVEIRA, L. J. Preconceito linguístico e intolerância em espaços virtuais. In: *Anais eletrônicos do IV Simpósio Intertextos Tecnologias na Educação*. Recife: UFPE, 2012.

SOARES, Magda. *Linguagem e Escola: uma perspectiva social*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2000.

Introdução

A vida dos signos perpassa um conjunto de elos que vão desde suas relações com o real até a forma como estes progridem e concretizam os laços entre os indivíduos. Desde sua origem, a reflexão sobre as atividades sógnicas tem considerado esses aspectos como sendo imprescindíveis para o estabelecimento de seus fundamentos teóricos e aplicados.

No entanto, a marcha em curso dos processos sócio-culturais contemporâneos acentuou significativamente o fenômeno de autonomização do signo quanto à materialidade das coisas e do mundo, especialmente devido à expansão da chamada sociedade virtual, que vem ganhando traços cada vez mais totalizantes.

Assim, para entender a função do trabalho semiótico no tempo presente, é necessário que se faça um reajuste do estatuto ordenador de suas coordenadas, as quais, conforme indicam os estudos aqui realizados, apontam para uma refiguração à luz de suas posições perante o evanescimento dos vínculos entre o signo e o objeto, ponto fundamental das teorias clássicas dos signos.

A procura do real

O problema do real não se apresentou desde o início como uma questão significativa para muitos dos teóricos do conhecimento. Na antiguidade grega, a tradição epistemológica sedimentada em Platão não considera o problema, o que faz com que seja encontrado em suas obras no máximo indiretamente. No que tange ao entendimento do mundo circundante, sua visão filosófica estava muito mais voltada para as oposições entre experiência e razão, nas quais ele pende fortemente para a segunda, como bem observa o pensador inglês Bertrand Russell:

A maioria dos modernos dá como certo que o conhecimento empírico depende ou deveria da percepção. Em Platão, porém, bem como entre filósofos de outras escolas, encontramos uma doutrina bastante diferente, segundo a qual nada digno de ser denominado 'conhecimento' pode advir dos sentidos, e o único conhecimento real diz respeito a conceitos. Por conseguinte, '2+2=4' é conhecimento genuíno, ao passo que a declaração de que 'a neve é branca' é tão ambígua e incerta que não pode encontrar lugar no rol de verdades do filósofo. (2015, p. 195)

Tal perspectiva prosseguiu pela Idade Média e chegou até a modernidade, de modo que mesmo durante a longa

querela entre racionalistas e empiristas, idealistas e realistas, o real não era posto em discussão e sim a verdade, que deveria ser obtida por meio da razão ou da experiência, conforme a perspectiva adotada.

Em Hegel, cujo pensamento representa ao mesmo tempo o estágio máximo de reverberação da filosofia kantiana e do idealismo alemão, temos já uma abordagem mais evidente, porém de maneira falseada, ou, para expor em termos da dialética materialista, por meio de uma falsa consciência, que, conforme também assinala Russel, confere à racionalidade a palavra decisiva sobre o real

Ele (Hegel) reconhece – e até preconiza – que aquilo que o empirista toma por fatos é irracional e deve necessariamente sê-lo, só tornando-se racional quando, vendo-o como aspecto do todo, transforma o seu caráter aparente. Não obstante, a identificação do real com o racional inevitavelmente conduz a certa complacência inseparável da crença em que ‘tudo é correto’ (RUSSEL, 2015b, p. 294).

Tem-se, portanto, um extenso panorama que se prolonga desde os primórdios da filosofia até o período moderno, em que o real foi ora negligenciado, ora debatido tomando-se por base idealizações, o que impediu que fosse reconhecido como um dos componentes fundamentais para a compreensão do mundo.

Este quadro começa a ser alterado a partir de Marx e Engels, que, de início, promovem uma crítica contundente aos idealistas, considerando seus pressupostos uma subversão do método coerente de compreensão do homem e daquilo que o cerca:

Ao contrário da filosofia alemã, que desce do céu para a terra, aqui é da terra que se sobe ao céu. Em outras palavras, não partimos do que os homens dizem, imaginam e representam, tampouco do que eles são nas palavras, no pensamento, na imaginação e na representação dos outros, para depois chegar aos homens de carne e osso; mas partimos dos homens em sua atividade real, é a partir do processo de vida real que representamos também o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas desse processo vital (MARX; ENGELS, 1998, p. 19).

Tal entendimento progrediu para uma contraposição entre ciência e ideologia, na qual a primeira deve atuar para, através de um profundo processo investigativo fundado na observação da realidade material, dismantelar as redes ilusórias estruturantes do edifício ideológico, o que permitira, quando aplicado ao estudo das relações sociais, que o idealismo fosse “despejado de seu último reduto – a concepção da história -, substituída por uma concepção materialista da história, com o que se abria o caminho para explicar a consciência do homem pela sua existência” (ENGELS, 1990, p. 47). Com isso, estava definitivamente

aberto o caminho para uma práxis epistemológica fincada na observação científica e na concepção materialista do mundo. Somente os objetos reais poderiam servir de explicação para os ideais, uma vez que a consciência resultava das relações do ser humano com a matéria circundante.

Entretanto, essa compreensão esteve longe de implicar o que os teóricos da ciência denominaram realismo ingênuo, pautado na ideia de que a mente humana teria os meios para reproduzir uma imagem perfeita dos objetos. Ao contrário, segundo as teorizações realizadas dentro da perspectiva dialética, a apreensão da matéria em seus aspectos fundamentais estava longe de se realizar de forma simples e imediata.

Este é um traço bastante explorado para o Karel Kosik, que, em *Dialética do Concreto* (2002), abre sua discussão epistemológica a partir da questão do fenômeno e da coisa-em-si problematizada por Kant, porém agora sob a perspectiva de uma pseudoconcreticidade e de sua superação. Sua premissa é a de que a transposição do mundo fenomênico para chegar às elaborações conceituais e universalizantes se dá não dentro dos limites epistemológicos do sujeito, mas de sua conduta com relação à realidade concreta.

A dialética trata da ‘coisa-em-si’, mas a ‘coisa-em-si’ não se manifesta imediatamente ao homem. Para chegar à sua compreensão, é necessário fazer não só um certo esforço, mas também um detour. Por este motivo o pensamento dialético distingue entre representação e conceito da coisa, com isso não pretendendo apenas distinguir duas formas e dois graus de conhecimento da realidade, mas especialmente e sobretudo duas qualidades da ‘práxis humana’ (KOSIK, 2002, p. 13).

Para Kosik, a coisa-em-si é possível ao homem, sendo esta um objeto da dialética. Porém, o indivíduo não atinge a coisa-em-si senão por um desvio que está intimamente ligado a uma nova forma de agir perante o objeto. Conforme ele afirma, o ser humano não se apresenta ao mundo como puro sujeito do conhecimento, mas como alguém que age e retira de sua *práxis* diária uma intuição das coisas. Porém, esta intuição está ligada exclusivamente ao universo fenomênico, o das coisas aparentes, de modo que através dela é possível obter uma representação do mundo, mas sem, no entanto, desvendar sua estrutura, sua essência. Ao pensamento que se mostra preso a estas formas fenomênicas, Kosik irá denominar pensamento comum, o qual, devido a sua superficialidade, não pode criticamente ultrapassar os limites da representação.

Isto se torna particularmente problemático quando estas representações ou senso comum assumem uma autonomia em relação a sua essência, por conta da *práxis* humana que concede à representação a aparência de realidade total e concreta. Os homens, habituados que estão a utilizar os elementos da realidade fenomênica, tomam-na como absoluta, ficando presos a essa atmosfera. Assim, eles jamais podem chegar a conhecer algo verdadeiramente,

pois a sua representação cotidiana tornou-se de tal modo independente e natural que ganhou estatuto de realidade una e incontornável, à qual o ser humano está imanentemente restrito. A este estado de autonomia ontológica do mundo fenomênico, Karel Kosik dá o nome de pseudoconcreticidade.

Como exemplo deste mundo de representações, Kosik nos apresenta o dinheiro. Ele é manejado livremente e com propriedade por diversos indivíduos. No entanto, nenhum deles está interessado no que o dinheiro é realmente, ou sobre qual é a sua essência. Eles preferem permanecer com a noção que lhes é dada pelo senso comum, tornando absoluta a verdade que este lhes concede. Eis o mundo pseudoconcreto, do qual fazem parte os fenômenos externos, o tráfico e a manipulação, as representações comuns e os objetos fixados.

O mundo dos fenômenos externos corresponde aos processos que se desenvolvem na superfície da essência. Já o mundo do tráfico e da manipulação detém as práticas fetichizadas, ou seja, as representações tomadas à margem da crítica. O mundo das representações comuns, como consequência da prática fetichizada, irá criar ideias que se desenvolverão e irão dar origem aos diversos juízos, construindo assim as formas ideológicas, enquanto que os objetos fixados são tomados como naturalmente integrados à realidade, e não como resultado da atividade social humana.

O que advém desses quatro mundos constituintes da pseudoconcreticidade é um universo onde a representação não pode mais ser tomada em seu sentido real, mas como um elemento natural que se encontra num estágio anterior ao da atividade social humana. Os objetos, em vista disso, perdem a necessidade de serem pensados, e, quando o são, a única orientação que se obtém deles é quanto ao seu papel dentro das formas de representação, nunca ultrapassando-as para alcançar sua essência. Assim, o verdadeiro concreto se perde na representação desses mundos ilusórios.

É a este mundo pseudoconcreto que se confere um caráter de absoluta realidade, no qual a essência é indicada, porém, e por conta dessa indicação, também oculta. Desse modo, o fenômeno, munido de estrutura e ordenação próprias, assume um caráter amplamente autônomo, podendo ser abordado e disposto em seus elementos constituintes sem, no entanto, relacionar-se claramente com a essência das coisas.

Contudo, para Kosik, o mundo fenomênico está longe de dissociar-se da essência, de constituir-se como realidade apartada da coisa-em-si. Ambos se interligam e relacionam, construindo uma unidade que se manifesta num constante jogo de claro-escuro entre um e outro.

Se a essência não se manifestasse absolutamente no mundo fenomênico, o mundo da realidade se distinguiria radical e essencialmente do mundo do fenômeno, em tal caso o mundo da realidade seria para o homem 'o outro mundo' (platonismo, cristianismo) e o único mundo ao alcance do homem seria 'o mundo dos fenômenos' (KOSIK, 2002, p. 15).

Aqui, temos muito clara a posição desenvolvida pelo pensamento materialista dialético em vista do real. Ele aparece para alguém de toda metafísica sem, no entanto, dar-se claramente aos indivíduos, o que obriga estes a um profundo movimento crítico que perfaça o caminho desde a representação até o objeto, sem o quê a aparência se torna a ordem dominante.

Na contemporaneidade, o jogo dialético entre o real e sua representação ganhará um outro conjunto de configurações, especialmente a partir dos fenômenos ligados ao espetáculo e à virtualização, nos quais a pseudoconcreticidade se apresentará potencializada em novas formas de autonomização.

Do espetáculo ao virtual

Não há certeza sobre se os eventos desencadeadores da modernidade já se esgotaram ou se encontram em um estágio diferenciado de desenvolvimento. Não raro é possível encontrar autores que questionam a legitimidade do termo “pós-modernidade”²³, vendo neste uma precipitação em pôr fim a um movimento que não se encontra de nenhuma forma esgotado e que talvez sequer tenha chegado a ocorrer, o que dá ensejo à classificação do tempo presente como uma modernidade cética, que coloca em dúvida até mesmo sua própria existência. Certo, porém, é o avanço da lógica da indústria cultural e da fetichização, que alcança os mais variados fenômenos da vida cotidiana dos indivíduos e das sociedades de que são partícipes.

Uma das primeiras e mais veementes críticas desse processo encontra-se em Guy Debord, que, em *A sociedade do espetáculo* (1997), publicada originalmente em 1967, aponta de modo contundente para uma constituição social regida completamente pelas representações, constituindo uma marca dos tempos que ora se apresentam: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997, p. 13).

O mundo é o espetáculo, e o espetáculo identifica-se com a aparência. Os objetos, bem como os acontecimentos da existência, não interessam mais em sua materialidade, e sim no que podem ser falseados até atingirem um estado de desprendimento quanto as suas propriedades, transformando a vida numa sucessão contínua de representações inebriantes. Tais fenômenos são conduzidos fundamentalmente por imagens, que, apartadas de sua apresentação usual, obedecem a uma ordem separadora entre estas e o mundo a que deveriam remeter:

23. A relação de autores que tratam da temática é bastante extensa, porém é possível elencar alguns nomes que se destacam nesse debate como Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, Bruno Latour, Gilles Lipovetsky e Anthony Guiddens.

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo (DEBORD, 1997, p. 13).

Na sociedade espetacularizada, o real encontra-se fora da representação, e não pode ser mais localizado. Não se pode mais falar em pseudoconcreticidade, pois esta foi ultrapassada e convertida na totalidade do mundo. O falso concreto inexistente não por ter desaparecido, mas por expandir-se de modo a converter-se na própria forma geral como a realidade é percebida, assumindo-se como o campo próprio da experiência.

O problema, no entanto, é que essa experiência, como substituto da percepção autêntica, não só não remete aos objetos reais, como é completamente vazia, fornecendo nada além do que arremedos de experimentação. Com isso, é a própria vida que desaparece em sua verdade, não só para o sujeito em si, mas também em sua relação com os outros, pois, como disse Debord, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997, p. 14). Essa mediação das imagens adquire sua emergência por meio da mercadoria, que, concentrando as forças de espetacularização, alcança sua autonomia sobre os elementos constituintes do real:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. Nos lugares menos industrializados, seu reino já está presente em algumas mercadorias célebres e sob a forma de dominação imperialista pelas zonas que lideram o desenvolvimento da produtividade. Nessas zonas avançadas, o espaço social é invadido pela superposição contínua de camadas geológicas de mercadorias (DEBORD, 1997, p. 30-31).

Tem-se, aqui, uma evolução do processo de fetichização discutido por Marx em *O Capital* (1998), em que a mercadoria, longe da sua natureza enquanto produto do trabalho e das interações humanas, assume a forma de objeto autônomo, estabelecendo relações entre si e com os seres humanos, porém, com total independência em relação a eles, como se não existissem em função destes e sim por si mesmos.

É o que aparece de forma figurada no romance *As Coisas* (2012), de George Perec, em que a história do casal Jérôme e Sylvie é contada através da relação destes com o consumo de mercadorias. Ao final, o que se tem não é a narrativa amorosa de duas pessoas, e sim dos objetos, e da maneira como estes se relacionam com os indivíduos ao redor.

Como consequência desse processo, surge uma organização não somente marcada pelo consumo, mas gerida por uma lógica espetacular. Desprendidas do movimento concreto das forças econômicas, as mercadorias inserem sua artificialidade nas relações sociais e passam a governá-las conforme suas especificações, sem prestar conta de sua natureza. O real, que já era epistemologicamente mediado, passa a ser supermediado, e sem possibilidade de superação. Não se trata mais do jogo dialético entre realismo e idealismo, ou ideologia e ciência, mas de um predomínio amplo e constante dos mecanismos de fetichização, em que a mercadoria delinea os termos próprios de seu movimento. Essas características da sociedade do espetáculo irão ascender a um novo patamar quando vão ao encontro das teletecnologias, numa elisão que resulta na massificação dos fenômenos de virtualização.

Conforme determina Pierre Lévy, a virtualização consiste em “uma passagem do atual ao virtual, em uma ‘elevação à potência’ da entidade considerada” (LEVY, 2003, p. 17), ou seja, ao invés de passar da potência ao ato, passa-se do ato à potência, transformando a ação num caso particular de uma problemática mais abrangente, como no caso de uma empresa que estabelece uma rede de teletrabalho no lugar dos tradicionais escritórios. Nela, a solução organizacional típica é abandonada em nome de um sistema espaço-temporal de coordenadas abertas, sempre aptas a diferenciadas formas de disposição.

Desse modo, bem como em todos os casos em que há virtualização, considera Lévy, surgem inúmeras possibilidades, cada uma delas marcada por uma importante liberação frente aos aprisionamentos da atualização, sempre condicionada a certos códigos no tempo e no espaço. Livres dessas diretrizes, os sujeitos podem se organizar conforme pedirem suas necessidades e poder criativo. A postura de Lévy ante o virtual, como bem se pode perceber, é bastante positiva. Segundo sua visão, este não só não opera uma diluição do real, como também integra-se a ele, sendo não mais do que uma forma de ser como as outras:

O real, o possível, o atual e o virtual são complementares e possuem uma dignidade ontológica equivalente. Nosso propósito não é certamente jogar o virtual contra os outros modos de ser. Indissociáveis, eles formam juntos uma espécie de dialética de quatro polos (LÉVY, 2003, p. 136).

No entanto, a própria defesa impetrada por Lévy revela a pertinência da crítica que ele pretende ocultar. No exemplo dado por ele da empresa que virtualiza seus serviços, temos tudo, menos as consequências reais que essa mudança provoca nas relações comunicativas, ou sobre o que será feito da grande quantidade de trabalhadores a serem substituídos por serviços informatizados. No mundo da virtualização desenhado por

Lévy, as questões atuais são relegadas a um plano nebuloso e indefinido, mas cujos rastros não conseguem ser apagados. De igual maneira, os impactos epistemológicos da virtualização não são discutidos por ele. A Lévy, não é prioritário debater sobre o quanto o virtual afeta o movimento da aparência e da essência. Assim, é em outras perspectivas que esses temas e problematizações serão alcançados.

Na contramão de Lévy, o pensamento de Jean Baudrillard (1991) assume a tarefa da crítica da sociedade virtual, que, segundo ele, é regida pela ordem da simulação, a qual consiste em “fingir ter o que não se tem” (1991, p. 9), propiciando uma disparidade inusitada entre a realidade e sua representação:

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real* (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

A virtualização não é apenas o movimento da diluição de uma espaço-temporalidade fixa para uma outra, mais aberta e problemática. Ela é a substituição, por meio de um modelo, do real a que estava vinculada, construindo-se na forma própria de vida dos sujeitos, que, sem serem capazes de identificar diferenças entre a realidade e o simulacro, aderem à ordem de um mundo simulado.

Do mesmo modo que assinalou Debord na sociedade do espetáculo, a televisão e os meios de comunicação irão exercer um papel fundamental no processo. Contudo, eles já não articulam somente uma mediação. Envoltos na virtualidade, tais meios têm como abolidas as abordagens perspectivas responsáveis por estabelecer sua função mediadora. Assim, o que fazem é assumir o todo das relações, provocando uma “confusão do *medium* e da mensagem” (1997, p. 43).

Seguindo por esse raciocínio, é permitido pensar, a partir da dinâmica estabelecida por Baudrillard, que as imagens, dentro do virtual, irão exercer uma atividade altamente importante, porém numa lógica operativa mais abrangente da que foi desenhada pela do espetáculo. Na sua proposta de modelo substitutivo ao real, ela avança ainda mais e se desprende de seu trabalho mediador e passa a ocupar uma totalidade que se desenvolve à medida em que se multiplicam as simulações.

Essas ilações adquirem maior evidência na exposição feita pelo filósofo acerca dos estágios da imagem,

Seriam estas as fases sucessivas da imagem:

-ela é o reflexo de uma realidade profunda.

-ela mascara e deforma uma realidade profunda.

-ela mascara a ausência de realidade profunda.

-ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro (1991, p. 13).

Em que se percebe a tarefa desempenhada pela imagem desde sua tarefa refletiva comum – uma boa aparência, como considera Baudrillard -, passando pela má aparência, a aparência fingida – estágio no qual encontra-se a sociedade do espetáculo - até ingressar na ordem do simulacro, onde ela deixa não só de ter qualquer vínculo com a realidade profunda, mas também coloca a virtualidade em seu lugar.

Como resultado, o que se tem é uma nova composição representatória que altera sensivelmente as relações sígnicas:

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a com falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro (1991, p. 13).

Estabelecem-se aqui as linhas gerais que definem o signo na simulação. Tomado pelo simulacro, ele se realiza pela negação de seu nexos com a realidade profunda. Não há mais o que se considerar para além dele. Sua substância confunde-se com sua forma enquanto aparência.

Os exemplos de Baudrillard são diversos e abrangentes. A Disneylândia, o caso *Watergate* compõe o mesmo quadro de organizações imaginárias que visam à obliteração permanente do real. Nada mais que possa ligá-los ao mundo verdadeiro está ali presente. Somente o afastamento do mundo é o que pode ser vivenciado nesses falsos acontecimentos.

O espetáculo e a simulação constituem marcas próprias do período contemporâneo, e nele encontram seu mais forte abrigo. Dominados por suas fabulações, os indivíduos não vislumbram mais qualquer pretensão de realidade. Ao contrário, julgam-na incômoda e supérflua. O que não sabem, no entanto, é que ainda que quisessem procurá-la, não haveria meios de ir ao seu encontro. Ofuscada por um jogo de luzes alucinantes, ela já não é mais do que o simples eco de um mundo esquecido, quase uma superstição inventada por antigos anciãos com forte pendor para o místico.

O problema do objeto

Em uma primeira análise, a ascendência da virtualização parece indicar uma proeminência da semiótica nos estudos

dos fenômenos da contemporaneidade, uma vez que o real se encontra distante e o signo converte-se no único elemento palpável de sua apreensão. Entretanto, é necessário observar essas proposições de um modo mais atento.

Voltemos à tríade clássica dos signos delineada por Peirce (2012). Esta define a produção signica como produto da interação entre signo, objeto e interpretante, sendo este último responsável pela geração de outros signos, o que garante a semiose infinita. Porém, o que ocorre na virtualização é algo diverso, uma vez que o signo se acha livre do objeto, não o indicando de nenhuma forma. Logo, o movimento triádico vê-se interrompido.

O que decorre disso é bastante disruptivo quanto à premissa levantada anteriormente. A rigor, não existem signos virtuais, ou melhor, eles não têm possibilidade de existência, posto que a retirada do objeto constitui a marca própria dos simulacros. A semiótica do virtual é impossível.

Pode-se pensar em adotar como viés para o impasse uma posição saussureana que leva em conta somente a relação significante/significado, deixando de lado o referente. Porém, essa saída aparentemente fácil aponta justamente para uma lacuna no pensamento de Saussure (2012), que, mesmo tendo estruturado competentemente sua teoria dos signos à margem da referenciação, não inibiu sua atuação como sendo decisiva para seu entendimento, pois, quando ele define a arbitrariedade do signo linguístico, o elemento que aparece como de ligação é tão só o referente, sem o qual palavras como “casa” e “maison” não poderiam significar a mesma coisa.

Portanto, a recorrência a Saussure não ajuda a restaurar a vida dos signos dentro da virtualização. Esta continua a operar de modo independente, sem vínculos que articulem representação e objetividade.

Roland Barthes, ao tratar da relação entre significante e significado na semiologia japonesa, aproxima-se de um esquema teórico demonstrativo da ruptura do signo virtual em relação a seu objeto. Analisando diversos exemplos da cultura nipônica, ele observa a especificidade semiológica de sua organização, que, despreendida da racionalidade eurocêntrica, é regida pela lógica do *Zen*, a qual opera em um registro bastante diverso da tradição ocidental:

Todo Zen, do qual o haikai é apenas o ramo literário, aparece assim como uma imensa prática destinada a *deter a linguagem*, a quebrar essa espécie de radiofonia interior que se emite continuamente em nós, até em nosso sono [...] e talvez o que se chama, no Zen, de *satori* [...] seja somente uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga em nós o reino dos códigos, a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa (BARTHES, 2007, p. 98).

No signo japonês, o peso do sentido é retirado a fim de evitar sua proliferação, permitindo liberar o significante, que, livre de suas obrigações para com o significado, atua

com força própria. Tem-se, então, o signo vazio, a sua pura aparição, cuja leveza destoa do peso de significações que carrega a semiologia do Ocidente. Assim, do mesmo modo que na virtualização, ocorre uma separação do signo em seus componentes fundamentais.

Porém, diferentemente do que acontece nos simulacros, essa cisão não apaga o seu outro termo constituinte. O que há é somente um deslocamento da ordem dos signos, que passam a agir sob o domínio do significante, sem impedir o acesso às significações, que continuam a proliferar em outros planos.

De igual maneira, o signo vazio interrompe a linguagem sem assumir a sua totalidade, o que faz com que este se encerre em si mesmo, deixando evidentes os limites de sua ação. O mesmo não se repete na simulação. Mesmo na falta do objeto, a produção sígnica continua ativa, mas agora substituindo-o pelo simulacro, fazendo com que este se renove continuamente, num processo que finda por adquirir uma similitude tão bem acabada para com o real que suas identidades se tornam praticamente indiscerníveis. Com isso, o mundo dos signos converte-se no terreno da simulação infinita, cuja mecânica de funcionamento permite sua ampliação sem limite.

Segue-se daí que os simulacros alcançam não somente autonomia em relação aos objetos, mas também uma total paridade em relação a estes, o que aumenta sua impermeabilidade quanto ao mundo concreto, pois os processos que antes eram vistos como exclusivamente próprios da matéria, como a semiose, são perfeitamente construídos como simulação, de modo que não existem mais portas de entrada para o real como diferença, muito pelo contrário. É a força da virtualização que expande seus domínios por territórios cada vez mais extensos.

Como exemplo, podemos observar a progressão que o dinheiro tomou em décadas recentes. Se à época de publicação da *Dialética* de Kosik (1963) este circulava quase que totalmente no formato de papel, o que lhe conferia uma materialidade conspícua e que o filósofo tcheco já criticava como sendo a ocultação de sua verdadeira natureza, tempos depois essa forma foi se tornando ainda mais evanescente por meio dos cartões e operações eletrônicas, nas quais as cifras se mostram somente como números registrados em arquivos bancários. Hoje, até mesmo esse modelo encontra-se ameaçado pelos *bitcoins*, moedas completamente virtualizadas que não possuem qualquer índice espacial, estando ao mesmo tempo em todo e nenhum lugar.

Assim, o virtual, por meio de suas complexas e familiares imbricações, sobrepõe-se à totalidade do mundo com outro mundo, em que os signos atuam na mais perfeita simulação, corroborando o estatuto no qual sua irrealidade se efetiva de forma absolutamente coesa, sem pontos vagos que imprimam qualquer dúvida ou suspeita acerca de sua validade.

Considerações

O itinerário de proposições que estruturam a sociedade pós-moderna aponta para um ponto seminal sobre o estudo dos signos: no mundo do simulacro e da simulação, a semiótica é uma ciência impossível. Seu trabalho se resume não mais a articular realidade e representação, ou a analisar os signos e seu papel na vida social, mas tão somente proceder ao mapeamento da dinâmica de falsificações signícas, que operam à margem de todo e qualquer conteúdo real, o que nada mais tem a ver com o percurso inaugurado por Saussure, Peirce e seus sucessores.

Disso decorre que os estudos semióticos, se quiserem recuperar o sentido de sua relevância, não podem mais restringir-se a meros exercícios descritivos ou explicativos de fenômenos icônicos, simbólicos e indiciais, que já não exprimem coisa alguma além do que relações ilusórias. É preciso pensar de fora desse círculo simulatório, a fim de cotejar sua constituição com aquela em que os signos se fazem de fato presentes, e sua irrealidade possa ser desvelada.

Contudo, estes procedimentos não podem ser envidados a partir dos meios disponíveis na tradição. É necessário formatar um conjunto de teorizações e práticas que permitam um trajeto diferenciado de exame radical da prática dos signos. Em vista disso, é inevitável que se introduzam também outros fundamentos para sua atividade. Está aberto o caminho para a semiótica crítica da virtualização.

Referências

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ENGELS, Friedrich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. São Paulo: Editora Moraes, 1990.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 2003.

MARX, Karl. *O capital* – crítica da economia política. livro 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREC, Georges. *As coisas: uma história dos anos sessenta*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Livro 1 – A filosofia antiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *História da filosofia ocidental*. Livro 3 – A filosofia moderna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

Contando a história de um objeto: o porta-caneta sarcófago²⁴

Maria Evany do Nascimento (UEA)

Introdução

*Cada produto da criação humana,
utilitário, artístico ou simbólico,
é portador de sentidos e significados,
cuja forma, conteúdo e expressão
devemos aprender a ler ou decodificar.
- Guia Básico de Educação Patrimonial, 1999 -*

Os objetos que nos acompanham dizem de nós, das nossas escolhas, das nossas preferências, da nossa condição social e cultural. Os objetos nos definem. Eles também refletem a sociedade que o produziu, sua economia, política, religião e todas as esferas que envolvem a vida em sociedade e a produção e consumo de bens. Existe antes do processo de escrita e da produção de livros. Pensando nisso, todo e qualquer objeto que portamos, pode falar tanto da sociedade que o produziu quanto de nós mesmos. Como está colocado na epígrafe acima, o objeto é “portador de sentidos e significados” que precisamos “aprender a ler”, pois trata-se de um processo cultural.

E como nós podemos ler um objeto? Como é possível analisá-lo? A proposta aqui é analisá-lo por várias lentes, numa abordagem transdisciplinar. Entendendo aqui a abordagem transdisciplinar como o objeto percorrido por diferentes áreas do conhecimento. Pretende-se sair de uma visão unilateral para uma visão mais complexa e sistêmica do objeto. Este constituirá a nossa realidade, que não se dá de uma forma fragmentada como muitas vezes aprendemos na escola, mas se dá de uma forma complexa. É Morin (2008) quem nos aponta para essa necessidade da religação dos saberes e para o papel da academia nesse processo.

Para tratar do tema reuniremos autores de diferentes áreas como antropologia, sociologia, história, artes, semiótica e design. E traçaremos uma proposta de leitura deste objeto também pautada em estruturas e categorias advindas dessas mesmas áreas. Com vários pontos de vista esperamos apresentar diferentes olhares sobre o objeto que podem atuar na sua compreensão global e não mais fragmentada. Nesse sentido, não será o aprofundamento de uma teoria em particular, mas o aprofundamento da leitura do objeto.

Contudo, embora estejamos buscando uma confluência de saberes que se interligam em um dado objeto, a escrita deste texto ainda estará estruturada em partes. Mas buscando uma análise diacrônica e sincrônica, onde o

24. Texto produzido a partir do Minicurso ‘Os Objetos Contam Histórias’, ministrado no 1º Encontro Internacional SDISCON, realizado nas dependências da Escola Normal Superior – ENS-UEA, no dia 9 de junho de 2017.

objeto encontrará todos os pontos de abordagem. O percurso então partirá da justificativa da escolha do objeto, passando por abordagens sobre o nome, características formais e materiais, a contextualização e trajetória do objeto além de uma discussão sobre diferentes categorias de valor.

Visto o alinhamento teórico-metodológico, utilizaremos para análise um porta-caneta em formato de sarcófago, detalhado a seguir.

Objeto: um percurso de descobertas

Antes de adentrarmos na análise propriamente dita, faremos algumas considerações sobre as concepções de objeto discutidas aqui, bem como pela compreensão, ainda que preliminar, de um sistema de significações, das relações estabelecidas com eles.

Iniciaremos com a literatura, retomando a história da produção dos objetos na história do homem. O livro *História das invenções*, de Monteiro Lobato (2014 [1947]), na voz de Dona Benta, vai contando a história das várias invenções criadas pelo homem a partir das suas necessidades. Lobato divide a história das invenções em duas partes: na primeira, considera as invenções como extensões do próprio corpo e a outra como instrumental para as necessidades do homem, de sobrevivência e conforto. Começa falando sobre as invenções com o objetivo de “dobrar a pele”, de onde surgem as roupas e as casas. E passa para os primeiros artefatos, como extensão das mãos (a machadinha, o martelo e todas as ferramentas e armas), depois do pé (o trenó e a partir dele todos os veículos de transporte), extensão da boca, do nariz, do ouvido e do olho.

Lobato (2014 [1947]) destaca as invenções dos homens das cavernas, colocando-as como precursoras de tudo que o mundo tem de mais moderno em termos de objetos. E a partir daí, como uma invenção é na verdade o aperfeiçoamento da anterior. Nesse sentido, cada objeto pode ser pensado como pertencente a uma variação de outros objetos pela necessidade de sua invenção. Podem ser pensados como descendência. E ao buscarmos as origens para cada um deles, esbarraríamos nos povos das cavernas.

Pensando agora no nosso objeto de análise, poderíamos dizer que se trata, na perspectiva lobatiana, do resultado do aperfeiçoamento de uma necessidade de guardar coisas, para o nosso conforto, uma vez que o estojo irá guardar pequenas coisas. E poderíamos nos perguntar também: qual teria sido o seu objeto anterior, ou a partir de quais objetos ele foi inventado? Quem seria o seu ancestral mais próximo e o mais antigo? Qual teria sido a sua necessidade de invenção? Em que contexto ele foi inventado? E por quem? Responder a essas perguntas já nos daria uma perspectiva intrigante sobre tudo o que nos cerca.

Partindo para a história da arte, Neil MacGregor, no livro *A história do mundo em 100 objetos* (2013), assume o

papel de um contador de histórias que quer nos chamar a atenção para os objetos, nos propõe uma viagem até seus significados e nos deixa curiosos para querer saber mais, além de nos ampliar a visão para observar todo e qualquer objeto que nos rodeia.

Como o próprio título do livro indica, a proposta era escolher 100 objetos do acervo do Museu Britânico, que pudessem contar a história da humanidade e que representassem o mundo todo. Um plano ambicioso e que pretendia incluir não só objetos já conhecidos da história da arte que indicassem a vida dos ricos. Por isso, entraram também objetos do cotidiano como provas da existência de sociedades antigas, de suas formas de vida, sua cultura, seus processos simbólicos.

Ao longo do livro, os objetos são descritos, apresentados enquanto materiais, sinais do passado, sobreviventes de uma época, documentos de um tempo. E são apresentadas suas condições atuais de conservação, descobertas recentes, o contexto da época em que ele foi produzido, a história da chegada deste objeto ao Museu. Enfim, o livro apresenta uma proposta de metodologia para a observação e análise de um objeto que também utilizaremos para este exercício, pois tem uma base transdisciplinar.

Quanto ao conceito, na obra são tratados como objeto tanto um cartão de crédito, uma das grandes invenções do século XX e o penúltimo dos 100 listados no livro, quanto um sarcófago egípcio de 240 a. C., primeiro objeto a ser apresentado no livro e que é similar a outro sarcófago do qual o nosso estojo aqui analisado é uma réplica em miniatura.

Os objetos, sua produção e a relação simbólica que estabelecemos com eles, são temas da área da cultura e especificamente da cultura material. Infelizmente, ainda não nos apropriamos da necessidade desses estudos para compreender a sociedade em que vivemos, como bem nos alerta Miller (2013, p. 8):

A cultura material, enfim, começa por mera casualidade na história das disciplinas acadêmicas estabelecidas. [...]. Contudo, ninguém pensou numa disciplina acadêmica cuja área específica de estudo fossem os artefatos, o mundo dos objetos criados pelos seres humanos. Mas poderia ser diferente. Pense no quanto as disciplinas acadêmicas estabelecidas, da arqueologia à arquitetura, da sociologia ao design, necessitam de teorias e perspectivas sobre esse mundo material. Se o estudo da cultura material tivesse existido durante o último século em milhares de universidades, ela seria aceita como fato tão consumado e pacífico quanto hoje é a linguística.

Estudamos muitas dimensões da cultura, mas ainda precisaríamos estabelecer mais vínculo com o estudo da cultura material, uma vez que especialmente em um curso de formação de professores lidamos diariamente com uma gama infinita de objetos como suportes e recursos metodológicos.

Estes poderiam ser convertidos em objetos pedagógicos, material didático intencional com roteiro de estudo e pesquisa. Estaríamos, portanto, inserindo no espaço acadêmico discussões sobre a cultura material e ampliando assim a nossa percepção de mundo através dos objetos que portamos.

Figura 1 – O porta-caneta sarcófago



Fonte: Acervo da autora

O objeto: escolha e motivação

Ainda que a intenção deste texto seja abordar o objeto de forma transdisciplinar é importante esclarecer o que pautou a escolha deste objeto em especial para a referida análise. Neste momento a concepção basilar de objeto será dada por Baudrillard, uma vez que o estojo é um objeto do cotidiano que ele define como “objetos de uma paixão”.

Litré dá, entre outras acepções do objeto, esta: ‘tudo aquilo que é a causa, o alvo de uma paixão. Figurado e por excelência: o objeto amado.’

Admitamos que nossos objetos cotidianos sejam com efeito os objetos de uma paixão, a da propriedade privada, cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas, paixão cotidiana que frequentemente prevalece sobre todas as outras, que por vezes reina sozinha na ausência das outras. Paixão temperada, difusa, reguladora, cuja importância no equilíbrio vital do indivíduo e do grupo, na própria decisão de viver pouco conhecemos. Os objetos nesse sentido são, fora da prática que deles temos, num dado momento, algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo, não unicamente um corpo material que resiste, mas uma cerca mental onde reino, algo de que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão (2008, p. 93-94).

Então, o objeto é aqui escolhido não por sua função prática de uso, mas pela abstração desta funcionalidade e a relação com o sentido de pertencimento, de posse pelo indivíduo. É a este conceito que se insere o objeto que aqui será analisado. Ou ainda, é a partir deste conceito de objeto que se dá a escolha para a análise do estojo, pois ele, ainda

que esteja exercendo sua função utilitária, também e mais que isso, é um objeto que pertence a alguém, que a identifica, qualifica e diferencia entre outros, é “objeto de uma paixão”.

Também nessa linha de pensamento, Adrian Forty na obra *Objetos de Desejo* (2007), trata da construção da história do design a partir da análise do objeto industrial. Especificamente como uma história da produção de objetos que como o próprio título indica, constituirão “objetos de desejo”. Isto se dava pelas características ou valores simbólicos que eram agregados a esses objetos. Segundo o autor, a segunda metade do século XVIII vai marcar a invenção (ou construção simbólica) dos produtos destinados ao homem, à mulher, à criança, dentro das diferentes classes sociais (o patrão e o empregado). Nesse contexto o objeto já marcava uma diferenciação social.

O objeto e seu nome

O nosso estojo ou porta-caneta em formato de sarcófago, a princípio pode ter vários nomes partindo do seu uso ou de considerá-lo um objeto usual: podemos chamá-lo de porta-canetas, em referência ao seu uso (no caso o uso que está sendo feito dele neste momento) que é guardar lápis, canetas e borrachas; poderia também ser porta-trecos, se outras coisas, além de canetas fossem reservadas nele; poderia chamar de lata, como uma referência ao material de que é feito; e ele também poderia ser chamado de decorativo, como uma referência a outra possível função que ele assume. Também poderíamos dizer que ele é didático, uma vez que pode ser usado para falar sobre várias coisas, inclusive neste momento em que estamos tecendo essas considerações preliminares, eis que ele assume uma função didática. Independente da função utilitária, possui também uma função estética, pois há uma preocupação com a beleza, tanto na forma quanto no aspecto simbólico que esta forma possa evocar. Constitui ainda um objeto de memória ou dispositivo de memória, se ao observá-lo nos reportamos a outro tempo e outra cultura, à cultura egípcia ou mais especificamente ao espaço-tempo em que ele foi adquirido.

Muitas denominações e classificações: estojo, porta-caneta, porta-treco, lata, decorativo, didático, estético, dispositivo de memória. Essas denominações nos levam também a um número considerável de categorias em que este objeto poderia estar inserido. E a partir daí, temos um leque bem maior de possibilidades de análise.

Poderíamos retomar Baudrillard (2008) que apresenta, entre outras, as seguintes categorias de objetos: cotidianos, práticos, mobiliários, modernos, de série, antigos, funcional, técnico, puro, de coleção. Dessa lista, poderíamos dizer que o nosso estojo é um objeto cotidiano, pois se presta a um uso comum, diário; por isso também é prático e funcional; e ainda entraria nas categorias de objetos de série e de coleção, pelo apelo estético.

O objeto e suas características formais

Iniciando o processo mais detalhado de descrição, podemos fazer a descrição formal. O objeto apresenta como cor principal na parte externa o amarelo e como cor secundária, o verde. Na parte interna outras cores se destacam, como vermelho e branco. Os desenhos se referem a figuras egípcias. Mede 21cm de comprimento, 7cm de largura e 3cm de altura. Quanto ao uso, apresenta marcas de desgaste em várias partes, resultado do encaixe (abrir e fechar da lata). Trata-se de um produto industrializado e produzido em série.

Essas informações poderiam ainda ser expandidas conceitualmente adotando-se as categorias de análise advindas da semiótica, relacionadas às dimensões do produto, sendo elas: dimensão sintática, pragmática e semântica (NIEMEYER, 2003). Nesse momento, o nosso porta-canetas sarcófago passa a ser tratado como produto, advindo da indústria, como tantos outros.

Considerando a dimensão sintática, que diz respeito à estrutura do produto e o seu funcionamento técnico, o nosso estojo é composto por duas partes que se encaixam. Na dimensão pragmática, que se refere ao uso, já discorreremos ao tratar do nome e função. Mas poderíamos ainda nos fazer outras perguntas atendendo ao ponto de vista ergonômico ou sociológico: quem usa o produto e em que tipo de situação? A dimensão pragmática também pode tratar do ciclo de vida do produto, da sua produção ao descarte, como nos informa Niemeyer (2003, p. 48):

Aqui, o *uso* é entendido como a utilização prática de um produto, compreendendo toda a existência do produto, de seu planejamento a sua destruição, reuso ou reciclagem. A dimensão pragmática de um produto inclui o conhecimento sobre os seus usuários, e sobre o seu impacto ambiental e, também, sobre negócios e produção.

Do estojo, sabemos que passou por um processo de industrialização, não investigamos como se deu o seu planejamento ou as fases iniciais de produção. O que nos mostra as muitas possibilidades de ampliação da discussão. E vale ressaltar que, neste momento, o objeto encontra-se ainda em pleno uso e sem intenções de descarte.²⁵

E quanto à semântica, seria a percepção quanto às qualidades expressiva e representacional dos produtos, já adentrando para as representações simbólicas. Vai dizer dos aspectos representacionais do objeto de acordo com o material do qual ele é feito, por exemplo. Nosso estojo é de metal e mesmo que seja usado para guardar canetas da mesma forma que um estojo de plástico ou de tecido, apresenta qualidades representacionais distintas destes. Está relacionado a um ambiente de museu, a aspectos de história da arte, ao imaginário que se construiu sobre o

25. Essa preocupação com o processo de produção de um determinado objeto, também pode ser estudada na obra de Annie Leonard, *A história das coisas: da natureza ao lixo, o que acontece com tudo o que consumimos*. A autora traça essa história a partir de alguns objetos e considerando os processos de extração, produção, distribuição, consumo e descarte. O enfoque é direcionado para as questões políticas e ambientais do consumo excessivo de mercadorias.

Egito. Sua forma remete a isso. Sua função também auxilia na qualidade representacional.

Retomando ainda a Semiótica, podemos fazer uma leitura do nosso estojo considerando a categoria **referências no produto**, que diz respeito aos signos encontrados e seus sentidos ou propósito comunicacional (NIEMEYER, 2003). Uma das informações encontradas no verso da peça diz que as vendas estão destinadas ao Museu Britânico. Outra informação é o símbolo do *copyright*, identificando que todos os direitos são reservados ao Museu Britânico. Há ainda a informação de que a ilustração é de Frances Button. Que foi feito na Coreia. E finaliza com o site do museu: www.britishmuseum.co.uk. Traz ainda outras identificações por números e o código de barras. Aspectos visíveis do processo de globalização, pois um objeto vendido em um país que detém os seus direitos autorais é produzido em outro.

O objeto e suas características materiais

Podemos ainda adentrar mais na dimensão formal e buscar informações sobre o material do qual o nosso porta-canetas sarcófago é feito. Então nos perguntamos: De que é feita uma lata? Uma volta rápida no Google e obtivemos esta resposta:

O material básico usado para a fabricação das *latas* é o aço. O primeiro passo para o processamento do aço é a produção do ferro fundido. [...] Durante a fabricação é aplicada uma fina camada de estanho, formando as folhas de flandres, ou uma camada de cromo, formando as folhas cromadas.²⁶

O aço é o material básico que vem a partir do ferro. Então, como obtemos o ferro? Já estamos adentrando na área da Química e lembramos da Tabela Periódica e da composição dos elementos (Ferro = Fe). O ferro está presente na natureza através de seus minérios, que precisam ser condensados para dele se extrair o ferro²⁷ que será usado para os mais diversos fins, inclusive para produzir o aço e as folhas de flandres que produzem as latas. É sabido que as grandes mineradoras causam impactos igualmente grandes no meio ambiente, uma vez que o processo de extração de minérios é irreversível. Então, nossas latas já nascem de uma agressão à natureza, já trazem essa história como marca.

Nessa perspectiva material, poderíamos adotar o ciclo de vida do objeto, tal qual Annie Leonard analisa em seu livro *A história das coisas* (2011) e pensar na lata desde a extração, passando pela produção, distribuição, consumo e descarte, numa sequência de perguntas como estas:

a) Extração: De onde, como e quem faz a extração da matéria-prima da qual é feita a lata? Quais os impactos ambientais e sociais?

26. Disponível em <<http://www.abeaco.org.br/latastexto.html>>. Acesso em 09 de junho de 2017.

27. Para maiores informações sobre a obtenção e o uso do ferro, ver: <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/quimica/obtencao-ferro.htm>>.

- b) Produção: Onde, como e quem produz este objeto? Sob que condições?
- c) Distribuição: Como se dá o processo de distribuição? Que vias são incluídas nessa logística?
- d) Consumo: Quem são os consumidores? Quais os locais de venda?
- e) Descarte: Como se dá o descarte deste tipo de objeto? Quanto tempo ele leva para se decompor?

Seria uma pesquisa intensa e extensa e nos ajudaria a pensar mais sobre a nossa prática de consumo e toda a nossa relação com os objetos.

Contextualização histórica

A contextualização histórica compreende as informações relacionadas a tempo/espaço e nesse momento o contexto será dado pela representação simbólica do nosso porta-canetas, que nos remete ao Antigo Egito.

O objeto que estamos analisando é uma miniatura que representa um sarcófago egípcio e é uma produção industrializada. O sarcófago do qual o nosso estojo é uma réplica em miniatura, trata-se de um objeto no qual eram feitos os enterramentos com processo de mumificação no Antigo Egito. Existem muitos deles, de madeira pintada e outros de pedra, expostos em grandes museus como o Museu Britânico e o Museu do Louvre. Dentro dos sarcófagos, além dos corpos mumificados, eram depositados adornos com material nobre e pedras preciosas.

Na própria lata aparecem algumas informações complementares em relação à figura representada na parte externa da lata e aos desenhos da parte interna. Trata-se da sacerdotisa chamada Henutmehyt. O texto escrito em inglês (no sentido de uma língua universal), diz o seguinte:

Os antigos egípcios acreditavam na vida após a morte, mas a fim de apreciar esta ao máximo havia certas preparações que tinham de ser feitas. O corpo do falecido tinha que ser preservado, envolto em ataduras e, em seguida, encerrado em uma série de caixões decorados com inscrições em hieróglifos, muitas vezes consistiam em feitiços ou invocações para os deuses para proteger o ocupante e guiá-lo com segurança para a vida após a morte.

Este projeto é baseado no caixão de madeira dourada interior da sacerdotisa de Tebas Henutmehyt, datando de período anterior à décima nona dinastia, c. 1290 a. C.²⁸

No site do Museu Britânico, na página em que aparece a lata para venda, apresenta-se a seguinte descrição:

Uma lata de lápis em forma de múmia. Esta lata de lápis é baseada na múmia de uma mulher egípcia chamada Henutmehyt, de mais de 3.000 anos atrás.

28. "The ancient Egyptians believed in the afterlife, but in order to enjoy it to the full there were certain preparations which had to be made. The body of the deceased had to be preserved, wrapped in bandages and then encased in a series of coffins decorated with hieroglyphic inscriptions, often spells or invocations to the gods to protect the occupant and guide him or her safely to the afterlife. The design is based upon the gilded wooden inner coffin of the Theban priestess Henutmehyt, dating from the Nineteenth Dynasty, c.1290 bc." Tradução nossa.

A múmia está exposta no Museu Britânico. A lata do lápis é ideal como o presente para todo egíptólogo²⁹.

O mesmo site também apresenta as especificações do produto:

Código do produto: cmcg44160
 Exposição: vidas antigas
 Cultura Mundial: Egito antigo
 Detalhes: exclusivo para o Museu Britânico, desenhado pela equipe do Museu em casa
 Tamanho: 21cm (longo) x 6cm (largo) x 2.5cm (densamente)
 Peso: 0.094 kg
 Entrega padrão do Reino Unido: 5 dias de trabalho. Os tempos ultramarinos podem variar³⁰

Certamente esse prazo de entrega não está contando com pedidos feitos pelo Brasil, por exemplo. Também nas informações observamos o destaque ao planejamento considerando o desenho, mas não mencionando o local de produção. E a atenção dedicada às especificações quanto às referências simbólicas. Trata-se de uma lata, numa visão pragmática. Mas enquanto objeto projetado para atrair determinado público, é mais que isso. Trata-se de um “objeto de desejo”.

A trajetória do objeto

A trajetória, aqui, pode ser considerada como parte da contextualização, pois trata do percurso que o porta-canetas fez até o presente momento. Conforme visto anteriormente, de acordo com as informações na própria peça, trata-se de um objeto inspirado em um sarcófago egípcio. Foi encomendado pelo Museu Britânico, em Londres. Sua produção foi realizada na Coreia. Adquirido no Museu do Louvre, que fica em Paris, na França, faz parada em Manaus, no Brasil, onde sua proprietária reside. Mas também já passou por outras cidades do interior do Amazonas, como Benjamin Constant, Tabatinga, Manicoré e São Paulo de Olivença, acompanhando sua proprietária como um objeto de uso, decorativo e diferencial. E como dito anteriormente, está longe de ir para o descarte. Essa trajetória ou percurso do objeto, pode gerar localizações bastante interessantes em um mapa. Especialmente se considerarmos a trajetória desde a extração da matéria-prima.

O Valor do objeto

Uma das categorias mais interessantes para se pensar objetos é a categoria de valor, pois esta mergulha em diferentes contextos também. Existem muitas categorias de valor que podem servir para uma apreciação deste objeto, mas vamos centrar em cinco pontos: valor histórico, afetivo, simbólico, comercial e valor institucional. Estas categorias em parte podem ser encontradas em Horta, Grunber e

29. “A mummy shaped pencil tin. This pencil tin is based on the mummy of an Egyptian woman called Henutmehyt, from over 3,000 years ago. The mummy is on display in the British Museum. The pencil tin is ideal as gift for any budding Egyptologist.” Disponível em: <<https://www.britishmuseumshoponline.org/mummy-pencil-tin-henutmehyt.html>>. Acesso em: 08/06/2017. Tradução nossa.

30. Product Code: CMCG44160 Disponível em: <<https://www.britishmuseumshoponline.org/mummy-pencil-tin-henutmehyt.html>>. Acesso em: 08/06/2017. Tradução nossa.

Monteiro (1999, p. 14-15), no *Guia Básico de Educação Patrimonial*, que oferece exercícios de apreciação e análise de objetos sob esta perspectiva educativa. O exercício “Descobrimo um Objeto”, traz uma tabela com as seguintes categorias: aspectos físicos, construção, função, forma e design. Nesta categoria de valor, dá-se ênfase ao valor monetário, histórico e afetivo. A partir dessas indicações, podemos analisar o valor deste objeto da seguinte forma:

●**Valor histórico.** Por se tratar de um objeto industrializado, seu valor histórico se dilui pela produção em série. Poderíamos olhar para ele como o representante de uma indústria cultural que trabalha com a objetificação da memória e cria souvenirs dos mais diversos temas de diversas culturas para que os consumidores possam se apossar de tais objetos e se apropriar dessa memória.

●**Valor afetivo.** Do ponto de vista afetivo, este estojo tem muito valor para mim, pois o considero um poderoso suporte de memória da viagem a Paris, da visita ao Louvre e da paixão pela cultura egípcia (ou pelo menos pelo imaginário que construímos dela pelos livros e filmes).

●**Valor simbólico.** Na perspectiva simbólica, considerando a semiótica peirceana, podemos apreciar o objeto na tricotomia ícone, índice e símbolo. O objeto representa o sarcófago que é outro objeto existente fora dele, ícone. É parte dele por constituir-se sua miniatura e com isso, comprova a sua existência, índice. E o poder simbólico que carrega de nos remeter, quase que automaticamente (uma vez que nossa educação nos fornece informações sobre a cultura egípcia), ao imaginário egípcio de múmias e sarcófagos.

●**Valor comercial.** Do ponto de vista comercial, este estojo custou para a consumidora final, o valor de 20 euros. Foi adquirido em julho de 2013. Cambiando para nossa moeda, significa que, com a variação de hoje (08.06.17), em que 1 euro está custando R\$ 3,65, o valor total do objeto seria R\$ 73,00. No entanto, no site do Museu Britânico, este mesmo objeto está disponível a 5,99 libras esterlinas, o que significaria R\$ 24,92. Mas, nesse caso, não estamos considerando o transporte. Poderíamos também refletir sobre a precificação das coisas e nos questionarmos sobre o porquê da produção desses objetos na Coreia. Até que ponto é válida esta produção deslocada e quem se beneficia com isso?

●**Valor institucional.** Considerar as instituições às quais este objeto está ligado é conferir-lhe mais valor. Lembrando que foi encomendado pelo Museu Britânico e comprado no Museu do Louvre. Diferente se tivéssemos adquirido na loja Bemol do Amazonas Shopping ou no Baiano (loja que vende brinquedos no Centro de Manaus).

Outras categorias de valor poderiam ser somadas a essas: valor de uso, valor de troca, valor estético. Contudo, para este texto, nos bastou, a título de exemplificação, apresentar as categorias listadas. Retomando o *Guia Básico de Educação Patrimonial* (HORTA; GRUNBERG e MONTEIRO, 1999, p. 9), para sintetizar essas reflexões a respeito do nosso objeto em análise:

Nada substitui o objeto real como fonte de informação sobre a rede de relações sociais e o contexto histórico em que foi produzido, utilizado e adotado de significado pela sociedade que o criou. Todo um complexo sistema de relações e conexões está contido em um simples objeto de uso cotidiano, uma edificação, um conjunto de habitações, uma cidade, uma paisagem, uma manifestação popular, festiva ou religiosa, ou até mesmo em um pequeno fragmento de cerâmica originário de um sítio arqueológico.

Tais declarações nos indicam as inúmeras possibilidades de análise que podem ser feitas nessa perspectiva educacional. E ainda que:

Descobrir esta rede de significados, relações, processos de criação fabricação, trocas, comercialização e usos diferenciados, que dão sentido às evidências culturais e nos informam sobre o modo de vida das pessoas no passado e no presente, em um ciclo constante de continuidade, transformação e reutilização, é a tarefa específica da Educação Patrimonial. (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p. 9).

Tarefa da Educação Patrimonial, mas que, como foi explorada nesse texto, pode ser assumida por diferentes áreas do conhecimento.

Finalizando um percurso... iniciando novas questões

Buscando uma abordagem partindo do objeto e lendo-o sob várias óticas, consideramos este um percurso transdisciplinar. Adotamos as áreas da cultura material, semiótica, design, história e arte como caminhos possíveis de leitura que podem se entrecruzar e nos revelar sentidos mais amplos de percepção e compreensão do mundo.

Considerando o ambiente educacional, vimos ao fim deste percurso, o objeto com função pedagógica. Ou ainda o deslocando do seu mundo cotidiano, da sua função utilitária e assumindo uma função pedagógica, constituindo assim um recurso didático. Enquanto pensado e trabalhado desta forma, pode ser além de um artefato cultural também um artefato de mediação³¹ entre o indivíduo e o seu processo de conhecimento de mundo, que o professor de diferentes disciplinas pode explorar em sala de aula.

Além dessa compreensão voltada para a educação, este texto nos aponta caminhos para construir uma metodologia de análise de objetos para atividades interdisciplinares. Nesse sentido, trata-se de uma estrutura em construção.

31. Para ampliar a discussão sobre o objeto enquanto artefato de mediação no campo educacional, ver DAMIANOVIC, Maria Cristina. (Org.). *Material Didático: elaboração e avaliação*. Taubaté-SP: Cabral Editora e Livraria Universitária, 2007.

Que outras abordagens e questões podem ser inseridas para nos ampliar o olhar sobre o mundo que nos cerca? Que autores estão discutindo atualmente as questões da cultura material em um mundo cada vez mais virtualizado? De que forma os objetos estão sendo trabalhados na sala de aula? Como invocar de forma mais significativa a compreensão de mundo a partir da leitura de um objeto? Estas são apenas algumas outras questões que podem contribuir com a continuidade dessa discussão.

Então, que tal agora escolher o seu próprio objeto e fazer uma leitura expandida?

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

LEONARD, Annie. *A história das coisas: da natureza ao lixo, o que acontece com tudo o que consumimos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LOBATO, Monteiro. *História das invenções*. São Paulo: Globo, 2014.

MacGREGOR, Neil. *A história do mundo em 100 objetos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

NIEMAYER, Lucy. *Elementos de Semiótica aplicados ao Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

As imagens da paixão no conto amazônico cismas de caboclo, de Arthur Engrácio

Francisca de Lourdes Souza Louro (UEA)

Introdução

Borges, Poe, Kafka souberam transformar em argumento qualquer problema humano ou metafísico na forma de narrar. É por eles que surgiram os contos de humor, os fantásticos, os de mistério e terror, os realistas, os psicológicos, os sombrios, os cômicos, os religiosos, os minimalistas, os contos estruturados de acordo com as técnicas e perspectivas da narrativa, que podem transfigurar, como em Engrácio, que se utiliza do abundante uso de advérbios para delongar a distância e a extrema paixão do jovem morador do mundo amazônico.

O conto de Arthur Engrácio³², *Cismas de caboclo* leva o leitor a entender na natureza das palavras de Borges, que a designação do termo conto, serve para formular hipóteses simbólicas da memória partilhada sobre o homem da Amazônia, e, que o escritor, usa-as para configurar, através do personagem, experiência que, às vezes, surpreendemos, ao ultrapassar os limites da imaginação estabelecendo relações de analogias, multiplicadas pelas sinestésias e, em outras vezes, cai na esfera do sobrenatural. Pode-se dizer que este autor pertence ao gênero misto: por conciliar o naturalismo com o sobrenatural, o real e o imaginário, o físico e o moral, o existencial e o amoroso.

Por alguma época os textos de Engrácio sofreram resistência e certo preconceito por parte de leitores e de crítica literária, talvez não inspirasse ou quem sabe, por ser muito rico necessitando de análise minuciosa e isso demanda tempo e deslumbre para caminhar ou pela semiótica ou pela estilística, ou até de história literária.

Para a leitura do conto de Engrácio *Cismas de caboclo* recorrer-se-á a Pignatari (2004) por apresentar na Semiótica peirciana a solução de princípios que deve ser encontrada na linguagem literária, porém, outros teóricos da Hermenêutica Filosófica serão utilizados com a sabedoria prática, para auxiliar no reconhecimento textual as marcas de possíveis alegorias conflitivas que possam configurar representatividade no processo artesanal literário. Engrácio, trabalha o pormenor das lembranças do personagem pelo olhar do narrador, mostra a crise geradora do abandono da vida familiar para a vida que sai aos pulos da paixão juvenil, indo ao encontro do sentido amor por Mariazinha. O diminutivo ao nome Maria, denota o apreço de apoiar o sentimento que funciona como eco de amor ao sentimento humano. Essa pode ser uma configuração na estrutura

32. Arthur Engrácio, amazonense, foi jornalista e escritor na cidade de Manaus. As vivências noturnas do jornalismo deram-lhe matéria para a ficção. Como o texto de Engrácio vai da página 33 a 35, sendo curto, decidiu-se que as partes que o envolvem serão apresentados em itálico para evitar repetições.

textual para alcançar, especifica linguagem formas leves e necessárias de flutuações na configuração da linguagem.

Cada autor tem sua própria maneira de abordar em sua obra voltada à abstração. Neste conto temos o estilo formador para asseverar que a “arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende poesia e arte” (PIGNATARI, 2004, p.20-1) que implica uma carga de “redundâncias que supera a barreira do drama possível e vivido e efetivado pela transmissão da mensagem com alto valor estético, uma vez que o autor defende o ambiente e o repertório antigo de sua memória e, com ela, faz sua arte” (2004, p.94).

O autor revelado com talento, nos artifícios da narrativa, apresenta os dramas existenciais de morar na distante Amazônia. Com malícia, pinta Mariazinha na representação feminina, geradora da paixão de Clementino, carregada nas cores do ardoroso e incontido desejo que domina as vontades nos jovens; a primeira experiência sexual juvenil. Apresenta a dor do jovem pensando no acasalamento humano, e na escolha da mulher para companheira, porém, nesta, está a difícil escolha e decisão da vida, a de deixar para trás a parte de sua existência, o lar da infância, o abandono à primeira mulher de sua vida, a mãe desvalida no desconforto da velhice.

Cismas vêm do verbo transitivo e intransitivo que se pode inferir: pensar muito em algo, preocupar-se, desconfiar de, ou uma palavra substantiva feminina com valor semântico carregado de significações: como estar pensando e querendo muito algo que não lhe sai da cabeça, (como se diz por aqui - encafifado). Em ambas, o valor nos faz refletir sobre a natureza apaixonada que a palavra evocada alimenta o desejo e a paixão desmedida, a coragem do ato decisivo na vida do homem que sai em busca de seu futuro, cumprir o seu destino.

É presente no estilo da narrativa o desejo oculto de poder voar; o tema da viagem; os elementos fálicos; o canto das cigarras no chamamento para o acasalamento; a grandeza das águas; o sofrimento amoroso; o verão; o sol, como elemento do calor da paixão; a presença do animal na casa; a solidão feminina; a comida, como representação de status social; os hábitos comuns da vida interiorana; o vício do fumo; a casa; o terreiro; as tralhas da casa; a fuga; o tempo marcado pelo verão; o despertar para o amor carnal e o abandono maternal.

Maingueneau (2006, p.73) tem a pluralidade irreduzível das interpretações literárias se apresentando em suas raízes numa reserva constitutiva: por mais que os interpretes se esforcem, está estabelecido que eles não podem esgotar a *hermeneia* [interpretação], a palavra essencial que a fonte reserva a quem sabe ler Shakespeare, Homero, Rabelais... Sabe-se que a literatura mantém uma dupla relação com o interdiscurso: as obras se alimentam de outros textos

mediante diferentes procedimentos: citações, imitações, investimento de um gênero e, do outro, ela se expõe à interpretação, à citação, ao reemprego. O texto não é um enunciado autossuficiente a que se somaria contingentemente um intérprete: ele só é um enunciado ao ser tomado num quadro hermenêutico que vem garantir que um dado texto deve ser interpretado. Para isso é necessário que na leitura perceba-se a existência de técnica que constitua o objeto de uma aprendizagem, e ou uma relação privilegiada do leitor com a fonte do texto. Assim sendo, todo texto inscrito nesse quadro hermenêutico é então objeto da prescrição e, em cada nova leitura torna mais complexo o labirinto das interpretações, como se perceberá neste texto engraciano.

Porém, a *Semiótica* permite fazer indagações sobre a natureza dos signos e suas relações, em algo que represente ou substitua alguma coisa em certa medida para certos efeitos. Neste conto tem muito que se mostrar para o leitor; dar-se-á uma apresentação nos elementos que são destaque para a pesquisa, como é o caso da representação feminina nas duas figuras: a jovem Mariazinha, iniciada na natureza amorosa, e Satuca, mulher idosa, viúva e mãe do personagem Clementino. Jacques Fontanille (2005, p.257) apresenta os

efeitos afetivos como um estado de pluralidade modal dos sujeitos: estados tensivos, que caracterizam conflitos modais, equilíbrios e desequilíbrios nesses conflitos, mas também arranjos perceptíveis das modalidades, na forma de séries, aglomerados famílias e, o estilo do efeito afetivo será fortemente determinado pela forma dessa pluralidade modal, confrontada com o tempo do afeto.

O desequilíbrio dos efeitos de estados tensivos pode ser estudado de uma maneira semiótica em Engrácio, especialmente neste conto, por ter “pressupostos e regras já definidos pela análise psicológica da personagem” (RALLO, 2005, p.260) angustiada pelo sentimento da saudade. Se uma personagem pode exprimir seus estados d’alma com o movimento do corpo, pela mesma razão ela pode tomar a palavra e se enunciar nos valores do sentimento. O “eu” dá crédito ao “tu” para provocar tensão e agitação, perturbar a vida comum que talvez esteja presente neste Tu.

Os efeitos afetivos estão nas duas mulheres, mas, é na mãe que incide o tempo de efeito menos afetivo. O despertar afetivo e a disposição das emoções estão em Mariazinha, nesta, o narrador rescende sobre si a luz solarizada que incide certos ângulos, sobre sua aparência com realce nos relevos e texturas femininas próprias da juventude, e, na “velha” Satuca, incide a tatuagem de marca amazônica. Mulher de visão padecente e de inversão total das experiências da vida, como aceitar os exageros amorosos da existência juvenil, nesse imaginário é codificado, diferindo segundo as paixões expressas, claro: o ciúme terá seu código, e o afeto se desloca

para fixar-se nos objetos: a rede, o cachimbo e a vassoura, estes elementos se insurgem numa perspectiva de cena típica de expressão somática da preocupação com o futuro, como a própria Satuca pergunta: *E eu filho, como eu vou ficar?*

As realidades do mundo para Satuca passaram a ser sonhos e estes passaram a recompor na ausência de beleza, dos afazeres domésticos, dos vícios para preencher o vazio das perdas familiares e, até o nome proposto pelo autor serve-lhe para “romper a linearidade do discurso, na medida mesma em que é ambígua, pois que a ambiguidade do signo em profundidade tende a ser um ideograma, um signo” (PIGNATARI, 2004, p.119). O sentido da mãe é o sentido de toda experiência e de todos os ritos que a vida tem. É o nascer, se esgotar, morrer, e nascer novamente em um ritmo que todos devem passar.

A vida é uma repetição ritualística e periódica como uma herança ancestral. Na visão filosófica de Eliade “o mundo histórico, as sociedades e civilizações duramente construídas pelo esforço de milhares de gerações, tudo isso é ilusório, pois, no plano dos ritmos cósmicos, o mundo histórico dura o espaço de um instante” (1991, p.64) como está no texto de Engrácio. Luiz Tatit (2010, p.45) colabora com as ideias de Greimas ao introduzir no “mundo semiótico uma noção particular de estética, segundo a qual o rompimento de um acontecimento extraordinário tem o poder de retirar o sujeito do seu cotidiano e de deixa-lo exposto e vulnerável aos encantos do objeto”, é o que se verá na personagem Clementino cismando na paixão por Mariazinha.

A imagem textual que provoca a primeira sugestão é a hora da refeição como relata o narrador: *Clementino jogou na boca a última colherada do cozido de pacu que Satuca preparara para o almoço. Bebeu uma cumbuca d'água, cruzou os braços e atirou para o rio um olhar triste e cismarento.* (ENGRÁCIO,1986, p. 33). O ato de o personagem jovem levar uma colherada de comida à boca, combinando com água, é a busca de abrir caminho através da memória, como se subitamente todo o seu passado infantil parecesse reviver quando ouve a voz da mãe a dizer: *Coma mais filho, tu não tá gostando da boia?* A generalização do sentimento pode ocorrer em diferentes planos ou lados. A preocupação da mãe, a fome, a saciedade com a água transforma o texto em uma espécie de generalização do sentimento e, nessa medida, é uma metamorfose não-generalizada e a isto se deve o seu esvaziamento da memória na rememoração do ato da refeição. “Algumas características do ícone peirciano são, pode-se dizer, impressionantemente reveladoras dos aspectos profundos da natureza da linguagem em geral, e da linguagem artística em particular” (PIGNATARI, 2004, p. 58). A comida e a água, marcadamente são elementos essenciais para a existência, o escritor defende no seu texto por conteúdo temático: a sobrevivência pela alimentação e a sobrevivência da família pelo acasalamento das espécies. Observemos

que em todo texto todos os elementos são operatórios que tem propriedade de ser vinculados entre si porque definem reciprocamente a coerência do conto popular.

O texto tem na marcação inicial a revestida possibilidade da fuga da personagem: *Clementino jogou na boca a última colherada do cozido de pacu que Satuca preparara para o almoço*. A “última”, neste contexto, tem valor de substantivo e já se constata, por esse registro, um flagra na cisma de caboclo desejoso de ir ao encontro de Mariazinha, que mostrará em sequências de orações na ordem cronológica da apresentação, um quadro de atmosfera de vaguidade, porém, de determinação na atitude do apaixonado homem da Amazônia. *Levantou-se, acendeu um cigarro e encaminhou-se para a borda do barranco de onde, alongando a vista até ao ponto que ela alcançava*. A partir deste assombro de Clementino, percebe-se que o autor expõe através da experiência de ser na poética a experiência onírica do ser impelido na vida, transformar-se, fazê-lo tomar, pelo ímpeto da coragem o de caminhar para mudar a vida.

O papel do interpretante (terceiro signo) não é outra coisa senão outra representação, uma vez que no papel da semiótica preconiza que não pode haver representação se houver apenas um signo. Entra o papel da mãe como significado de (segundo signo), algo que funciona exclusivamente tal como veremos a seguir no diálogo entre mãe e filho: *Coma mais, filho, tu não tá gostando da bóia?*, demonstra a observação materna do comportamento do jovem diante da esfera da paixão que envolve a falta de apetite, movido pelo sentimento de saudade, a possibilidade de sair de casa deixando-a sozinha, nesse mundo rural e distante assim referido: *Mãe, tenho de ir atrás de Mariazinha. Não posso mais viver sem a marvada, mãe!*. Ao que Satuca contesta: *Mas, como, meu filho? Tu vai então, te largar nesse mundão de Deus só por via de uma mulher?!*. Diante desses aspectos na conversa entre ambos e, dos aspectos que vão compondo a narrativa, vê-se a implicação do jovem com os prazeres carnavais que o faz refletir sobre a busca desse amor vivenciada em uma noite festiva: *Pensa na noite em que a conheceu, no pagode de são Anastácio. Os dois sem poderem conversar no salão da festa, combinaram um encontro detrás da casa, na capoeira que circundava a barraca*. É a partir desse momento que começa a história de amor entre os jovens: *Ah, Mariazinha! - suspira fundo. No céu é Deus, na terra é tu!*.

O ambiente e o repertório ainda nos lembra a época do Romantismo, o homem vivente na natureza e observador da mesma como apresenta Bachelard sobre a questão da “memória que se insurge como um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações para apresentar a beleza que está em todos nós, é o impulso que nos reanima na liberdade de sonhar” (2006, p.96).

A Semiótica deixa perceber que o discurso narrativo é

um falso discurso lógico, sequestrado à Lógica pela sua própria escritura, de modo a resultar num sintagma icônico-diagramático, que rompe a linearidade do discurso escrevendo biografemas quase-verbais, quase-figurativos, da vida (PIGNATARI, 2004, p. 116).

O conto contemporâneo apresenta reflexo da nova narrativa que se foi construindo nas últimas décadas, para substituir a estrutura clássica pela construção de um texto curto. O objetivo é conduzir o leitor para além do dito, para a descoberta de um sentido do não-dito. Coloca a palavra falada entre os signos icônicos, embora essa linguagem fundante da cultura e do próprio homem talvez deva hoje ser situada entre o código escrito e a iconicidade sonora. A ação se torna ainda mais reduzida, surgem monólogos e a exploração de um tempo interior, psicológico e, a linguagem pode, muitas vezes, chocar pela rudeza, pela denúncia do que não se quer ver. Desaparece, assim, a construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace. Em contrapartida, cobra participação do leitor para que os aspectos constitutivos da narrativa possam ser por eles encontrados e apreciados e, exigir da leitura um descortinar, não só do que é contado, mas, principalmente, a forma como o fato é contado, a forma como o texto se realiza.

As relações sociais e humanas aparecem para se alterar sensivelmente e em quantidades expressivas como se percebe na voz de Satuca na conversar com “Leão”, o cão que vive das sobras dos restos dos pratos: *Come bem coirão, que é pra tu me caçar uma paca bem gorda, que eu já tou enjoada de ficar comendozinho esses peixe*. Neste aspecto recorre-se a Pignatari que assevera ser a Semiótica uma metalinguagem não-heterômica de grandes possibilidades e instigações na análise do signo literário, mantém relação convencional com o objeto ou referente. Vê-se a condição de submissão de valores e tradições, tem a obediência passiva dos costumes por conformismo ou por temor à reprovação da sociedade ou do estado, medo do abandono na hora da solidão, quando a mãe presente as vésperas, o abandono filial.

Pela ordem do discurso vê-se o limite e sua lei, o começo da idade da sexualidade e as fantasias do desejo: *Tudo vibra, menos Clementino, que está com o pensamento em Mariazinha, bem longe*, e a cada um de seus furores, a correspondência é representada pela natureza, como *lá fora as cigarras temperam a garganta, festejando o sol que lhes anuncia um verão longo e bonançoso. Tudo vibra com o toque mágico do rei da luz. As plantas, os pássaros, as árvores, as águas cujas ondas, em requebros sensuais agradecem-lhe a dádiva recebida*. Esta é a cena do chamamento efetivo para o acasalamento que se enuncia na pura luz de um discurso representativo do indefinível desejo masculino pelo feminino. Essa visão conduz o leitor para além da percepção imaginária dos elementos transparentes de signos comemorando a interioridade masculina nos elementos

femininos. Clementino está mergulhando lentamente na potencialidade do desejo na relação amorosa.

No diálogo entre língua e literatura o olhar concentra-se em tudo que diz respeito à linguagem para chamar a atenção do leitor, considerando, muito frequentemente, os excertos literários que abundam na maioria dos textos, como simples pretextos para chegar à linguagem que interessa aos linguistas e analistas do discurso, ou seja, a do dia a dia.

O conflito e a metamorfose sofrida pela personagem correspondem em larga medida, do desabrochar da sexualidade e a descoberta da noção de desejo e de prazer que fazem *Clementino continuar de braços cruzados, com os olhos lânguidos derramados no vazio da paisagem*. Assim, a personagem ganha vida na imaginação do leitor desde o começo da narrativa. A despeito de sua descrição moral, não passa de um moço sonhador, de sentimentos voltados na saudade pela ausência de Mariazinha que um dia conheceu em uma festa promovida por seu Anastácio. *A lembrança provoca-lhe ligeiro estremecimento no corpo, aumentando-lhe o anseio de revê-la*. Pignatari mostra aqui o fenômeno informacional de linguagem guindado a elemento de um aforismo estético com uma carga de redundância aferindo a efetiva transmissão da mensagem.

A sedução inicial e aceitação por parte do leitor só é possível porque como se percebe, este é o mundo pertencente ao tempo da infância de muitos de nós, em que o encontro do passado toma a forma de recordações fantasmática, e no acúmulo dos advérbios, estão para descrever o sobrenatural tamanho e a distante grandeza que é o tempo da infância e da possível Amazônia. Essas imagens, uma vez assimiladas, transformam-se numa imagem mental, cujas características atribuídas pertencem, de modo evidente, também à personalidade daquele que lê. Este interpreta o enunciado à luz dos seus próprios fantasmas, da sua própria sensibilidade que se metamorfoseará em realidade espiritual e, por razões mais ou menos misteriosas, considera as condições culturais da experiência de vida do leitor. A fascinação pelo jogo da linguagem atira-se sobre nós tira-nos o fôlego de prazer contido nos sentimentos amorosos da personagem. Assim chego a declarar que a literatura é claramente tudo e, as histórias dos livros, são baseadas nas histórias da existência ou vice-versa.

O namoro é um empreendimento de sucesso de efeito mágico na vida dos seres. Contrariando a ambivalência do impossível reencontro entre os novos amantes, o autor reitera essa possibilidade com a frase que fala da chegada da saudade em Clementino: *Mas o certo é que ela veio vindo, veio vindo e acabou por agasalhar-se no fundão do seu peito. Desamarrou a canoa e largou-se para o meio do rio, remando rápido, nervoso, temeroso de ser visto por alguém*, (que só poderia ser a mãe) configurando uma fuga, envergonhado das promessas feitas a ela e, devido a tenacidade juvenil não teve tempo para cumpri-las. É uma resolução que o leva o ser outro. É a viagem de

um herói épico, com ousadia e espírito quase selvagem pelo ritmo dos primeiros acordes amorosos, que marcam, de forma indelével, toda a futura existência. Artisticamente arquitetada, a fuga para o encontro do amor distante e o abandono da figura materna que padecerá as agruras na ausência filial, foi uma atitude senão condenada, mas voluntariosa, pela ousadia de ir aventurar-se na imensidão do grande rio já que a *saudade tufa-lhe no peito como as águas nas enchentes do grande rio – indomáveis, impetuosas*.

Bachelard em seu texto *A água e os sonhos* apresenta valores sensíveis sobre o cosmos e diz que “a água é o devaneio materializante, une os sonhos da água a devaneios mais sensuais, eis que o devaneio acaba por construir-se sobre a água, por senti-la com mais intensidade e profundidade” (1989, p.22), reforça o sentido e o princípio da força do sentimento pelo elemento visual água, pondo em ação imagens que separam e, ou, unirá o jovem casal.

Essa condição identificada pela palavra saudade, poderosa só existindo na língua portuguesa, reverberada na comparação “como as águas” e em seguida os adjetivos “indomáveis, cruéis, impetuosas” são as metáforas dos conflitos constantes que o narrador profere para tornar o texto linguagem e pensamento que estão, portanto, indissolúvelmente ligados.

O objetivismo do texto é nos convidar a ver além de nós, do individual, do pessoal: ver o outro, o mundo. Canhedo diz que o modo como os poetas usam o objeto artístico que servirá de matriz à criação literária, pode oferecer jogos visuais ou miméticos com palavras produzindo, na mente do leitor, uma imagem suficientemente vivida ao que ela denomina de *enargeia* (força). No entanto, escritor e leitor devem possuir uma cultura profunda para compreender a essência da relação estabelecida entre o objeto e o texto literário³³. “O autor instiga os leitores a abrirem os olhos para a beleza da natureza ao espiritualizá-la, ao produzir por seu trabalho a forma que corresponde ao conteúdo espiritual de que são portadores. E a arte só pode assim espiritualizar a natureza humana porque esta pressupõe o Espírito” (BRAS, 1990, p.63).

A imagem panorâmica ofusca a vista e atíça o ouvido do leitor que num relance, absorve o conjunto ofertado pelo léxico: *As águas cujas ondas, em requiebro sensuais, agradecem-lhe a dádiva recebida* é a projeção da mulher-natureza, mulher-paisagem, mulher-mulher, nascida da substância água efetivada no desejo de materialidade. Essa imagem da água é como um sonho materializando o signo da sensualidade feminina de Mariazinha que se funde na imaginação do leitor como ocorreu “nas lendas gregas, onde as Nereidas, netas do Oceano personificam as inúmeras ondas do mar. Eram dotadas de grande beleza e passavam o tempo a fiar e cantar”³⁴. As ondas também simbolizam o princípio passivo, como também, as súbitas irrupções do inconsciente, massa enganadora, Chevalier

33. CANHEDO, Dulce. Um lançar de olhos pela Ekphrasis, texto apresentado à plataforma do curso de Mestrado em Poética e Hermenêutica da Universidade de Coimbra.

34. CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro. José Olimpo Editora, 658;1990.

(p.658) ou quando estão levantadas significam tempestade, em Clementino, uma tempestade de desejos amorosos e sexuais. O leitor mergulha na (in)felicidade do personagem pela imagem evocada antes de ser descrita, por participar desse objeto que se chama literatura, e que traz-nos, pela condição dual da palavra e dos significados: o que não é diferente da natureza real do homem.

O jovem, em seu estado amoroso, natural e primordial do momento, não pensa na velha mãe, a primeira mulher na vida de todo homem, ou, pelo menos, na vida sonhada em que aparece em primeiro plano a segunda mulher: a amante, ou a esposa. A segunda mulher é um ser projetado da natureza, do desejo do prazer físico desde quando a *possuiu brutal, viril sobre as folhas* detrás da casa numa entrega total à imagem de amor animal. Essa passagem do texto em que mostra o ardor sexual dos jovens se acasalando, é como uma remontagem de cinema na voz do narrador confessional, até das intimidades da personagem. Nessa fusão de imagens, recurso comum do cinema, pode-se dizer que há uma espécie de movimento de câmara se confundindo com a voz do narrador, o qual, perdendo-se em seus pensamentos, faz, aos poucos, emergir outro plano narrativo.

Tem-se a impressão de que as coisas não estão sendo contadas, mas sim, mostradas para serem pensadas pelo leitor e ou lembradas pelo personagem. Essa técnica, muitas vezes, confunde o leitor primário, que não percebe a astúcia do autor. As lembranças da cena de sexo da personagem, devido a certos mecanismos de defesa originados pela censura, não são representadas diretamente pela percepção da personagem e sim, pelo narrador onisciente, aquele que sabe tudo, o narrador onisciente.

A intensidade amorosa e sexual fica acentuada quando *lá fora as cigarras temperam a garganta, festejando o sol que lhes anuncia um verão longo e bonançoso e as cigarras trinam incessantemente, nas árvores, espalhando o seu canto pelo espaço circundante numa euforia de ritmos e fanfarras e tudo vibra com o toque mágico do rei da luz. As plantas, os pássaros, as árvores, as águas cujas ondas, em requebros sensuais, agradecem-lhe a dádiva recebida*. Como assevera Chevalier; sobre o “canto que se insurge numa representação de sedução amorosa”³⁵. É o símbolo da palavra que une a potência criadora a sua criação. É preciso agarrar-se ao mastro da vontade e da realidade como fez Ulisses, em a Odisséia, para não cair na desgraça do canto que leva ao mundo das paixões e das ilusões, Clementino não resiste a este canto das cigarras trinante de verão, um tempo de estação quente com duração de “apenas” quatro meses. Esse é o tempo da paixão de Clementino por Mariazinha. Também, o sol surge como elemento ambivalente, imortal e aparece como metáfora de intensificação da paixão.

O sol tem o aspecto da imortalidade aparece todas as manhãs e morre no final do dia, representa luz, clareza,

35. CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro. José Olimpo Editora, 176;1990.

calor das paixões, e quando chega à noite, descansa para renovar as forças para no outro dia ressurgir com mais vigor. Essa revelação da natureza, em favor do amor, são imagens poéticas que o homem utiliza para denotar todo fundamento poético que o texto traz. Nas imagens e nos ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere mais naquilo que as palavras dizem, e sim, a algo anterior que se apoiam todas as palavras do texto, embora todo texto seja uma obra inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida pelo novo leitor. O autor transcende o tempo não só para explicar nossa condição, mas a experiência em que nossa própria condição se revela e se manifesta. É a experiência poética que permite essa revelação da condição paradoxal do homem em construção de identidade- saído da adolescência para a maturidade sexual.

O homem amazônico é um ser insulado no mundo em que habita. O autor, como um cenógrafo, num único movimento de câmara, evoca esse universo através da personagem que, corroído pela dor da saudade de sua amada Mariazinha, mostra-se de *braços cruzados, os olhos lânguidos derramados no vazio da paisagem*, com o pensamento fazendo-o viajar em busca da conquista que o espírito deseja. Clementino é a revelação da condição humana, num átimo do devaneio e na ânsia do desejo sexual propiciado pela idade, com ousadia e segurança desagrega-se da mãe, a *Velha Satuca*³⁶, esquecendo a promessa de deixá-la com um farto mantimento para não passar necessidade, e jogar-se no mundo em busca de seu destino. O homem é destino, fatalidade, natureza, história, acaso, apetite, como assevera Otávio Paz (1982) “essa condição que o leva além de si e de seus limites; mais ainda, porém, o homem é consciência de si mesmo”³⁷. Clementino, como um pássaro que deixa seu ninho após conhecer a loucura amorosa, voa, através dos campos das boas lembranças em busca de outro galho hospedeiro que o agasalhe com as folhagens do amor para viver a alegria do verão.

As dificuldades, os conflitos, as guerras de consciência que o jovem enfrenta é próprio do processo de amadurecimento juvenil, intelectual e emocional. O Amor na visão do grande poeta português Luís de Camões *é um fogo que arde sem se ver, é dor que desatina sem doer*, ainda que a identidade geográfica esteja estabelecida de forma contundente, a condição humana fica preservada, provocando no leitor a sensação de voluntariedade humana e desejo de realização. O personagem Clementino transfigura esse sentimento, que muitos já falaram, de todas as formas, neste conto, em desespero infantil, porém ousado, tão comum a todos os mortais apaixonados, sai fugidio, abandonando aquela que o pôs no mundo, indo ao encontro da mulher amada.

Neste percurso de análise, não é intenção entrar no mundo da linguística e sim, reconhecer no registro da linguagem, de caráter oral, a intenção vocabular que os

36. Velha Satuca como o narrador a especifica pode-se entender na palavra Velha o valor semântico que carrega; sabedoria, ou cansaço da vida dura que é morar na distante Amazônia.

37. PAZ, Octavio. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 250; 1982.

termos implicam na reprodução do diário. *Longe estava de imaginar que essa coisa besta que chamam paixão fosse tomar conta dele. Mas o certo é que ela veio vindo, veio vindo e acabou por agasalhar-se lá no fundão do seu peito.* O jovem mora com sua mãe, Satuca, no mais distante “fim dos estirões de mundo”, referência frequente no texto.

É dessa forma, com o uso dos muitos **advérbios** que o autor configura transforma a distância do mundo Amazônico, pela figura do narrador de quem constitui a instância narrativa e, na condição de discurso, a literatura não pode ignorar as exigências do princípio da cooperação da língua, mas, na condição de literatura, ela se submete a esse princípio em função da economia que lhe é própria e, que entre tantos, pode-se citar o uso dos advérbios de lugar, surgindo como intensificador e referencial de distância: *lá fora, bem longe e; lá pros cafundós do Barreiro das Antas*; advérbio marcador de distância de circunstância e lugar; *longe, lá no fundão do seu peito*, este advérbio possui mais valor metafórico pela expressividade por ele evocado; advérbio que marca posição denotadora: *nesse mundão de Deus*; advérbio que marca uma posição espacial e temporal: *distante bote estirões e estirões de rio e; lá longe, no fim do estirão.*

O gramático Bechara diz que o advérbio “é constituído por palavra de natureza nominal ou pronominal e se refere, geralmente, ao verbo, ou ainda, dentro de um grupo nominal unitário, a um adjetivo e a um advérbio como intensificador, ou ainda a uma declaração intencional”³⁸ (2000, p. 228.). Na verdade, esses advérbios são usados na narrativa como recurso distancial e legitimador do quadro desenhado pelo narrador que comemora a distância entre o sentimento e a realidade que o jovem experiência, ou a distância que é morar na Amazônia. Digo que seja relevante e funcional por ter um propósito operativo sobre a personagem, mostrar o envolvimento humano pelos movimentos artificiais da natureza. Os advérbios utilizados pelo autor implicam muito em atravessar o rio Solimões em uma grande viagem no mundo amazônico. O narrador onisciente, é um criador irônico, bisbilhoteiro ao relatar as virtualidades dos personagens de forma quase inoportuna, ao confessar a relação amorosa de Clementino e Mariazinha que *no auge da excitação dobrou-a ali mesmo, sobre as folhas, e a possuiu, brutal, viril, a sensação de alívio percorrendo- lhe mansamente os testículos.*

A obra de arte, na visão de Carlos Reis trata de vincar a presença do espaço no relato do conto definida nos termos de uma alteridade nítida em relação á personagem, uma vez que o espaço, pelo que se sabe é um elemento autônomo suscetível de descrições variavelmente pormenorizada e seja capaz de ganhar contornos mentais, mas sem deixar de, no contexto do enquadramento, para comportamentos que com ele interagem. Assim, acontece também no romance, que em muitas vezes, construíram a personagem em função da influência que sobre ela exercia o espaço social.

38. Consultando as várias gramáticas, pode-se perceber que o uso do advérbio é para transitar do vocábulo variável para o invariável e, perturbar a descrição e a demarcação classificatória “a extrema mobilidade semântica e funcional que caracteriza os advérbios”. Assim, o valor a eles conferidos adquirem uma predisposição de metáfora do infinito neste texto de Arthur Enggrácio.

O texto pode assim operar em dois planos ao mesmo tempo, ao reativar o topos humanista: instruir ao divertir, reconciliar os dois componentes do homem, natureza e espírito, corpo e alma. Em outros contextos, a referida obra pode ser vista pelo caráter histórico ou sociológico, pela presença da personagem vivenciando o conflito do abandono, de estar separado pelo amor de “Mariazinha” ou pelo abandono à figura materna na solidão do mundo Amazônico. Mas pode-se reafirmar que “Clementino” vive um conflito de paradigma ao valorizar o sentimento juvenil e, nestas condições, assume a condição de anti-herói quando julgado pela ótica do amor filial x maternal. O papel da literatura cumpre seu papel em apresentar conflitos e personagens de natureza diversa, e cabe, neste texto, dizer que há uma transgressão da norma na convivência da atitude da personagem ao empreender fuga enquanto a mãe dormia, deixando-a ao deus “dará”, na companhia de um cão, já velho, como ela.

No entanto, para que a causalidade lógica possa ser mais bem compreendida, é preciso considerar o problema da determinação humana, quer dizer, o estatuto lógico que o narrador dá aos adjetivos que envolvem a palavra “saudade” sentida de Mariazinha e, quiçá, por Satuca no futuro. A mãe está ligada ao texto pela origem, onde tudo começa e, indelevelmente, a mudez em que a vida a deixará daí por diante, olhando, *lá longe, no fim do estirão, os olhos já mergulhados em lágrimas _ um minúsculo ponto escuro balouçando sobre as águas desconformes*, é perceber que o narrador sente, em primeiro plano, a vilania que representa a ida de Clementino ao encontro da possível felicidade, cioso de seu papel de contador, cassando a palavra e só encontra uma lágrima para expressar a dor para encerrar o abandono. Não se deve esquecer que a ficção na visão de Wolfgang Iser pode “repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as mesmas consequências inerentes ao mundo real referido”³⁹.

O duelo linguístico, o jogo interativo, equipara os interlocutores, aumentando a tensão, expondo os valores lançados na arena da vida. *Clementino jogou na boca a última colherada do cozido de pacu. _ Coma mais, filho, tu não tá gostando da bóia? _ Não mãe, já tou cheio, deixe pra lá.* A linguagem do texto tem aspectos de oralidade para dar mais veracidade e proximidade ao leitor.

As falas de mãe e filho ocorrem em diálogos curtos e, o leitor, percebe que mesmo fugindo à regra gramatical, há uma subversão por causa das marcas de oralidade nas falas das personagens mesmo quando se percebe supressão na forma verbal: “tá, tou”, porém, mesmo com supressão há indicação de marcas de número e pessoa nos tempos verbais, já com a fala do narrador a gramática segue a regra sintática.

Em outra construção frasal o autor propõe dar uma proporção diferente, cria e veicula um sentido distinto – de um

39. Em a literatura e o leitor, Wolfgang Iser em O jogo do texto faz uma abordagem sobre o texto e o leitor produzindo o que antes não existia, e a partir da mimese aristotélica diz-nos que a função da representação é dupla: -completar o que a natureza deixara incompleto

determinado contexto⁴⁰, próprio para identificar neste estilo a profusão das marcas e, perceber a economia nessas marcas: *Tu vai então te largar nesse mundão de Deus só por via de uma mulher? Ah, Mariazinha! No céu é Deus na terra é tu*⁴¹.

Pode-se considerar, como fator dessas variantes linguísticas a idade da personagem, o local da residência e o grau de escolaridade que provoca, normalmente, adaptação da linguagem do emissor ao nível sociocultural do receptor, como forma de simultaneidade do pensamento e expressão de uma conversa espontânea que se dá entre emissor-leitor, é o que se pode dizer; uma conversa entre amigos ou em forma de solilóquio, nesta arte o enunciador dialoga consigo mesmo ou com sua alma, com a diferença de que não resume seus pensamentos ao plano de sua consciência: *Ah, Mariazinha! No céu é Deus na terra é tu*.

As mulheres são representadas por uma mãe que o narrador a nomina “Velha Satuca” e a “jovem Mariazinha”, singularizando dois sentimentos opostos, porém fortes: o antigo e o novo, o maternal e o sexual. Com relação à mãe, o autor a desenha uma mulher sem grandes perspectivas, o prazer está em servir a esse filho e os afazeres da casa, como varrer a sala de barro batido. A vassoura e o cachimbo são suas alegrias completando a apreciação da vida que se esvai, igual a cisma do filho de ir embora. A casa é um símbolo feminino, significa refúgio, proteção de mãe, é a paz. Embora a casa seja de chão batido denotando pobreza, porém, em seu interior há calor, as brasas sempre acesas no fogão de lenha queimando para fazer as refeições, indicando um tipo bem particular: o amor materno.

A velhice constitui um dos temas que, na obra de Engrácio, propicia uma visão melancólica da vida; e a figuração disfórica do envelhecimento sendo ampliada pela convocação de dois outros temas axiais do escritor: o erotismo e a relação conflituosa com a literatura. Esta visão desapiedada é compreensível e inteiramente pertinente numa narrativa que reafirma, em múltiplos passos, a centralidade do corpo envelhecido como lugar da pátria e da casa. Consequentemente, envelhecer significa ir ficando sem pátria e sem casa, sem família e sem o único filho, porque paralelamente à ruína física, também reafirma que a escrituração do autor vai ficando diferente: a decrepitude do tempo no corpo torna as palavras ariscas e indomáveis. A somatização da velhice é perceptível na fraqueza física, nos assomos do fazer diário, na degradação erótica da vida e, no descanso que o corpo exige depois da refeição. Sem este descanso na velhice debilitada, a relação do ser com a vida é uma ameaça para o fim.

A jovem Mariazinha é referência nas lembranças de Clementino surge como *diamante oculto nos garimpos – torna-se vasqueira para saciar a fome do sexo*. A palavra “vasqueira” significa; escasso, raro, difícil, custoso. Na Amazônia, o que torna custoso, difícil são os caminhos a serem percorridos pela grande distância que separa as paixões dos jovens amantes, é grande, igualmente, como o grande rio.

40. PERES, Leticia Paula de Freitas. Ritmo e cotidiano. Leitura e construção do real. O lugar da poesia e da ficção. Coord. Guaraciaba Micheletti. Ed. Cortez. 55;2002.

41. Neste aspecto a personagem suspira forte ao lembrar-se da Mariazinha e fala para si mesma, essa prática é vista pela gramática como Solilóquio, este termo foi consagrado por Santo Agostinho na sua obra ‘Liber Soliloquium’, na qual o filósofo procura insistentemente por um meio de comprovar a existência do Criador, através de ideias e raciocínios de alta erudição.

O narrador, com esta confissão, pretende atuar como espelho, ou mostrar um plano alimentado pela ilusão de que é capaz de apresentar a realidade, mesmo na distante Amazônia, sobre os jovens inexperientes, com sentimento e com desejo, com o mesmo ardor e intensidade na relação amorosa, para explicar a condição humana.

Nessa narrativa, o olhar aparece ampliar percepção, conhecimento e compreensão do mundo, metaforizado e filtrado a partir dos inexperientes jovens. A palavra, com muita perícia revela as emoções – fortes - desejosas – delicadas – contraditórias – reveladoras que chegam ao leitor pela via da palavra magistralmente orquestrada, como se mostra *no canto das cigarras trinando no verão quente e bonançoso*. O conflito do herói de empreitar a viagem na busca do sonho, ou de ficar na terra onde nasceu, vence a lei do impulso cósmico, o de ir mais além.

A presença de Leão, o animal, o leal cachorro que entende a linguagem de sua dona, “Velha Satuca” lembra-nos algo já lido em outro texto, parece ser a figura mais humanizada do texto, é ele que entende tudo, é o parceiro da vida familiar e, recai sobre este o dever de agora em diante dar meios de sobrevivência à Satuca. É no animal que recai a responsabilidade de prover o alimento da casa, será o caçador na ausência da figura masculina. Esse aspecto do texto lembra-nos *Baleia*, de Vidas Secas de Graciliano Ramos⁴² uma intertextualidade dialógica com outro texto, com outro autor.

A pobreza das personagens pode estar configurada na alimentação. Os amazônicos são pessoas piscosas, pescadores e comedores de peixes. Os pequenos peixes são considerados de qualidade inferior como *pacus e mandiús*. São peixes considerados alimentos de pessoas de estratificação social inferior, dada a preferência dos peixes maiores como o tambaqui, o pirarucu serem considerados nobres, pelo tamanho e preço que são vendidos nos mercados e feiras e só adquiridos pelas pessoas de posses. A pesca e o peixe representam a herança cultural do homem da Amazônia, assuntos frequentes nas poesias de nossos autores.

A herança da personagem resume-se à *mala, remo, espingarda, outros trastes miúdos*, são esses pertences que Clementino carrega na nova aventura desconhecida. Os heróis já não são os mortos colocados no túmulo, e sim os valentes que ousam desafiar as leis do universo. O ensimesmado personagem enxerga de uma forma inteiramente nova, a possibilidade de aventurar a paixão que está dentro dele e fora dele, já que *Mariazinha mora lá pros cafundós do barreiro das antas*. A partir daí empreende a aventura da viagem para o lugar desconhecido, abrindo caminho para a imaginação do leitor.

O jovem Clementino é um sonhador, desbravador dos mares da emoção e dos sentimentos que fazem com que os homens de diversas naturezas se tornem aventureiros indispensável à construção do seu destino e de novos

42. O texto *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, o velho Graça como era mais conhecido, apresenta a cadela Baleia mais humanizada que os filhos do personagem Fabiano que nem nome receberam, a começar por este aspecto. Fabiano dá melhor tratamento ao animal que aos filhos, sofre pela morte dela. Já com os filhos trata-os sem afeto, o registro da fala do personagem são expressões de grunhidos, sofrimento, e a ausência de palavras reflete o próprio; seco como o sertão. Não esqueçamos de Sinhá Vitória, mulher de Fabiano, se nobre fosse, seria Sinhá.

mundos, recriem novas realidades. A juventude cabe dar prosseguimento ao sonho do futuro, e aos poetas que nos permitam falar dessas existências.

Mas, o mundo, assim configurado, vai sendo turvado pelos indícios denunciadores da velhice da mãe Satuca. A solidão, que sempre fora bem acolhida, adquire agora outra justificação: os parentes e amigos começam a fugir ou a morrer. O adeus no coração partido da mãe se revela pelos *olhos marejados de lágrimas que viam um ponto escuro balouçando nas águas*, é o sentimento de perda e o sentimento de abandono. A distância dos amigos, o porto, que fica cada vez mais distantes são realidades na vontade de mudar, e acertar. Cristovão Terza no texto *Na fronteira dos sentidos*, diz-nos que a “boa literatura é sempre uma janela escancarada para o mundo. Por meio dela pode ser observada, usufruída, compreendida, questionada e, em certa medida, vivida. Tudo isso graças à sensibilidade de um escritor, incessantemente atento à vida e à arte que a reinventa” (2010, p.133).

Assim, o autor delinea como pontilhado, a grande rede do fazer ser e, na transparência perfeita do saber, mostra o homem e sua natureza que tende sempre pela busca de uma vida boa, por isso pensa primeiramente em suas necessidades, depois, nos prazeres. As personagens de Engrácio subvertem essa ordem, ocupam-se somente em si mesmo. O importante dessa narrativa é a imagem da natureza expressando sempre muito mais que do que a pessoa sente e que poderia dizer por ela mesma, por meio das palavras. Na realidade, existe uma solidariedade total da natureza e do sentimento e, toda essa porção essencial e imprescindível do homem se chama imaginação.

Considerações

Clementino distante é como um desenho na linha do horizonte, a canoa representa o desejo em movimento vivo, a aguda sensibilidade do autor com a linguagem, com as letras e com a instância narrativa, fez-nos enfrentar a fala cotidiana do caboclo da Amazônia, sem pensar na denotação das palavras de todo o texto, isso careceria de outra análise para averiguar as diferentes maneiras de se escrever na língua portuguesa.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática do português*. Rio de Janeiro. Ed.Lucerna, 2000.

BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: Uma apresentação à Estética*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1990

CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro. José Olimpo Editora, 1990.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ENGRÁCIO, Arthur. *20 contos Amazônicos*. Manaus Edições Puxirum, 1986.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

JAUSS, Hans Robert; Lima, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

RALLO, Élizabéth Ravoux. *Método de análise literária*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo, 2005.

REIS, Carlos. *Textualização do espaço e espacialização do texto*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/ Centro de Literatura Portuguesa.

TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

BRAIT, Beth. Literatura e outras Linguagens. In. Terza, Cristovão. *Na fronteira dos sentidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

Resenha

SOARES, Neiva Maria Machado. *Análise em discurso: semiótica e multimodalidade*. Manaus: UEA Edições, 2017.

Heliene Arantes Carvalho
Mestranda em Linguística na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

O livro *Análise em Discurso: semiótica e multimodalidade*, publicado em 2017, cuja organizadora é Neiva Maria Machado Soares, tem como objetivo a divulgação de estudos realizados a partir de linhas teóricas da Análise de Discurso Crítica (FAIRCLOUGH, 1992, 2003, 2006, 2008, 2012; CHOULIARAKI E FAIRCLOUGH, 1999), Semiótica (PEIRCE, 2010, [1931-1958]; PIGNATARI, 2004; SANTAELLA, 2004), Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994) e Teoria da Multimodalidade (KRESS e van LEEUWEN, 2002, 2006 [1996]; e van LEEUWEN, 2005; KRESS, 2010) com o intuito de mostrar como essas teorias dialogam e estão presentes no cotidiano de acordo com os dados analisados de cada pesquisa apresentada na obra. O exemplar divide-se em seis capítulos, a cerca de vinte páginas com contribuição de trabalhos de outros autores renomados, como Josenia Antunes Vieira da UnB, Socorro Viana de Almeida da UEA, Mauro Henrique Pereira dos Santos da Procuradoria Geral da Fazenda Nacional, Adelson Florêncio de Barros da PUC-SP e UNINORTE, Eni Abadia Batista da UNB, Thaís Lôbo Junqueira também da UnB e Alyssa Renata C. Oliveira da UEA.

O primeiro capítulo, intitulado “Hibridismo Discursivo e Multimodal Contemporâneo: novas práticas discursivas reconfiguradas”, produzido por Soares (2017) e Vieira (2017), inicia-se com uma reflexão acerca da presença dos instrumentos tecnológicos e informatizados a fim de mostrar que através dos meios de comunicação e informação, o sujeito é conduzido a notícias de cunho positivo e negativo. Isso se deve à linguagem a qual tem se reconfigurado, tendo novas práticas e feições. Ou seja, as autoras apontam a importância de aprender as teorias da linguagem com o objetivo de lidar com os diferentes discursos contemporâneos, os quais utilizam palavras, imagens, cores, sons, modos semióticos e etc. advindas de novas práticas discursivas e sociais a fim de tornar-se um sujeito habilitado para “o pleno exercício discursivo crítico que os diferentes domínios da vida pública e privada exigem de todos nós, os legítimos agentes de mudanças sociais” (SOARES, 2017, p.9). As teorias utilizadas no estudo das autoras foram baseadas na Análise de Discurso Crítica (ADC) e na Teoria Multimodal do discurso (TMD), além disso, a Gramática Sistêmico-Funcional (LSF) de Halliday (1994) e a Gramática de Design Visual (GDV) de Kress e van Leeuwen (2006, [1996]) são usufruídas como suporte teórico e analítico do estudo, pois, segundo Soares (2017) e Vieira (2017), a linguagem é concebida como resultado da prática social e o significado da linguagem

pode ser caracterizada por semioses de cunho multimodal, já que “o significado se constrói com base nos múltiplos modos de representação semiótica” (SOARES, 2017, p.13). Em outras palavras, as duas teorias dialogam por haver uma relação com os elementos da vida social e, ao mesmo tempo, elas compõem a significação visual. Outro tópico bastante importante apontado pelas pesquisadoras é o hibridismo discursivo e multimodal, presente no exemplo analisado da propaganda do O Boticário no ano de 2006. Nota-se que o hibridismo discursivo está concernente à interdiscursividade entre as palavras e as imagens, já que a palavra diz o que deve ser dito e as imagens estão abertas para interpretações, levando em consideração as cores e os ângulos em meio a ideologia que pretende transmitir ao público em geral. As autoras abrem a nossa mente para o mundo que vivemos onde a transformação social acontece constantemente, além das marcas necessitarem da visão multimodal para atrair e influenciar o consumidor e, nós leitores e telespectadores, devemos compreender esse jogo de cores e formatos a cunho de conhecimento. As histórias infantis foram utilizadas pelas propagandas publicitárias da marca do O Boticário e o objeto de estudo das autoras se deteve com a história de Chapeuzinho Vermelho com o propósito de fazer uma investigação aprofundada, em que há um discurso escrito ao lado da imagem, ocorrendo uma relação intertextual/híbrida. A intenção da propaganda interpretada pelas autoras foi modernizar a mulher e revelar que ela só se deixa abater pelo parceiro se ela desejar ou apetecer, além de mostrar que a empresa de cosméticos era conceituada no país e atendia todas as mulheres de todas as classes sociais, ou seja, a ideologia contemporânea é frequente na mídia. A peça publicitária foi analisada, segundo as autoras, com base nos significados multimodais da GDV e a primeira análise trabalhou com a ótica do significado representacional, o qual a imagem de “Chapeuzinho Vermelho” readquire um conceito associado a um conto de fada, porém não é mais uma menina e sim uma mulher linda, poderosa e sexy. A segunda análise deu-se pela ótica do significado interativo em que ocorre uma interação e relação social do participante representado (PR) com o participante interativo (PI). Por fim, a terceira análise realizou-se pela ótica do significado composicional, que estabelece uma relação com a composição dos elementos linguísticos e visuais no todo do texto visual envolvendo também os significados interativos e representacionais. As autoras foram bastante detalhistas ao tecer os três tipos de análise, além de apontar para o hibridismo discursivo e multimodal como uma ferramenta para quem busca ter um conhecimento crítico sobre o que se tem apresentado aos espectadores.

O segundo capítulo, intitulado “A tradução intersemiótica do romance Dois irmãos de Milton Hatoum: um olhar sobre a *graphic novel*”, elaborado por Almeida (2017), apresenta uma análise do processo de ressignificação dos signos da obra nas Histórias em Quadrinhos (HQ) cuja intenção é provocar no

leitor determinados comportamentos. Nessa investigação, a autora trabalhou com o processo da linguagem verbal para o não verbal por meio da tradução, ocorrendo um processo de transposição intersemiótica em que o original sofre uma adaptação para um sistema de signo distinto. O gênero textual HQ atua de forma mais abrangente utilizando diálogos entre diferentes códigos, o que o torna um gênero multimodal ou multissemiótico. A autora assevera que é caracterizado por vários tipos de planos, como o plano geral, o plano total, plano médio ou aproximado, plano americano, plano de detalhes, entre outros. Além disso, menciona que o gênero é composto de enquadres, balões de fala, geralmente utilizando onomatopeias e busca uma linguagem que reproduza a oralidade. Segundo a autora, a teoria semiótica é indispensável no estudo, uma vez que busca relacionar a linguagem verbal a partir da linguagem não verbal com intuito de “revelar novos estratos e novas virtualidades de sua própria natureza – em novas criações e em criações novas” (ALMEIDA, 2017, p. 38). Na HQ em análise o mundo é construído através de sistemas de símbolos e eles produzem efeitos transcendentais às circunstâncias conforme cada símbolo deve ser ligado a si seu índice de reações e ícones de qualidade. Em seguida, a autora faz uma reflexão sobre a tradução intersemiótica (ECO, 2011; ROUSSEAU, 1998; CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994) da capa da HQ do romance Dois Irmãos. Explica a ação dramática entre os gêmeos, as características de cada um, o significado das cores dos personagens ao identificar a personalidade controversa deles e, principalmente, a rivalidade existente entre eles com foco no conflito dos irmãos ao dividir a família. Segundo Almeida (2017), os autores Fábio Moon e Gabriel Bá, criadores do processo de tradução intersemiótica do romance de Hautoum, foram leais em cada particularidade da obra. Tudo foi feito com extrema cautela e os personagens tiveram uma figura de destaque, as referências ambientais são menores e o rosto das personagens são reconhecidos a todo momento, além das emoções deles serem identificadas rapidamente e isso torna cada personagem um ícone, um símbolo, uma imagem para ser reconhecida depressa. A autora também apresenta uma análise sobre a simbologia do contraste preto e branco a luz de Rousseau (1998) com o objetivo de compreender o jogo dessas cores, já que a trama inteira ocorre em preto e branco e os autores da HQ aumentam os contrastes como da estilização das personagens a fim de tornar o ambiente mais dramático e elegante, além de ocorrer conforme as situações vivenciadas pelos personagens e dar destaque para o caráter memorialístico da história de Manaus no século XIX. Outro aspecto analisado por Almeida (2017), são as onomatopeias as quais fora do balão representam tipos de sons, ruídos e vibrações com intuito de trazer uma maior interação à história e uma maior representação

e reprodução. Os balões de diálogos também são outra característica essencial utilizado nos quadrinhos, pois são elementos importantes para o texto e expressam situações vivenciadas pelos personagens. A falta de linguagem verbal pode ser suprida pela linguagem visual, devido ao “código não verbal existir isoladamente e é explicado por si só” (ALMEIDA, 2017, p. 49). Portanto, vale ressaltar que todas as investigações realizadas pela autora buscam mostrar que a interação do código verbal/código não verbal colabora para a construção da coerência e da coesão textual da HQ. Ademais, a interrelação de linguagens pela tradução é mais uma forma de conectar, ressignificar, desconstruir, desvelar um texto devido à apropriação do texto e a criação de um novo texto, já que a tradução intersemiótica é transformação.

O terceiro capítulo, intitulado “Análise discursiva e multimodal da imagem da deusa da justiça- Themis na capa da revista Veja”, realizado por Soares (2017) e Santos (2017), inicia com uma explicação acerca da representação da justiça na antiguidade, a qual o Direito Antigo surgiu a partir da crença religiosa ocasionando a tradição primitiva de que o lar doméstico é sagrado, então hoje ele é visto como uma herança hereditária presente na legislação e com o passar do tempo, informa que surgiu três deusas mitológicas da Justiça: Iusticia, Dike e Themis. Os autores explicam que a primeira deusa da civilização romana, Iusticia, carrega consigo a balança, a venda e a espada com intuito de tratar todos com igualdade, leva em consideração somente a argumentação colocada pelas partes e, no final, a deusa tem o poder de cumprir sua decisão. A segunda da mitologia grega, Dike, significa respeito entre os homens e piedade para com os deuses. A última deusa, Themis, é a deusa da justiça e representação de justiça da sociedade aristocrática com seu traço característico de divindade. A partir desses conceitos, os autores abordam como objeto de estudo a relação da justiça com o poder judiciário e fazem a análise da imagem da Deusa da Justiça em frente ao Supremo Tribunal Federal com a capa da revista Veja. Isso se deve à polêmica do caso “Mensalão”, o qual foi um fato caracterizado à prática de crimes contra a administração pública, ao sistema financeiro nacional e à lavagem de dinheiro no início de 2003 a 2005. O título da matéria analisada por Soares (2017) e Santos (2017) é “A justiça se curva - os mensaleiros riem” e, devido a isso, a capa da revista é a deusa da justiça com a cabeça curvada na posição de centro sem nenhuma outra referência na capa porque o assunto principal da revista são os novos recursos impetrados pelos réus e a única referência é a data do julgamento: Brasília, 18 de setembro de 2013; um momento considerado histórico para o país. As análises feitas foram de acordo com GDV (KRESS e van LEEUWEN, 2006, 2008) baseado na Teoria da Multimodalidade levando em consideração as três perspectivas analíticas das metafunções da linguagem (HALLIDAY, 1994): interpessoal,

ideacional e textual. Os autores decompõem cada um dos itens das metafunções da linguagem argumentando que no aspecto interpessoal tem-se uma releitura da escultura original sem contato com o observador, devido à deusa ter os olhos vendados. Além disso, defende que o criador da imagem da revista tornou-se outro produtor, já que fez sua própria análise na mesma imagem em uma perspectiva diferente. Quanto ao aspecto ideacional, Soares (2017) e Santos (2017) partem do pressuposto de que a venda nos olhos da Justiça é para enfatizar que a justiça deve ser imparcial em seus julgamentos e espera-se que a justiça funcione no país, pois, segundo os autores, exprimem a vergonha e a indignação que a deusa esteja sentindo e seja o mesmo sentimento da sociedade. Já no aspecto textual, os autores apresentam o gênero de capa de revista e a análise feita da capa, quanto a nova configuração da escultura, o título qual abre a matéria e as cores que incidem sobre a imagem. Então, os três aspectos abordados pelos autores mostram a existência de uma convergência e o quanto a linguagem é multifuncional em contextos sociais, além de compreender que os múltiplos modos semióticos podem ser entendidos no todo e a linguagem é essencial como uma prática social. Portanto, nesse capítulo, ensina ao leitor como a análise multimodal e discursiva podem ajudá-lo a entender o que está por trás de uma simples capa de revista.

No capítulo quatro, “Análise semiótica do poema eu/você de Décio Pignatari”, produzido por Almeida (2017) e Oliveira (2017), indica que o concretismo ou literatura semiótica é o que une a linguística e a literatura, em razão de o concretismo possibilitar releituras diversas, tanto por meio de aproximação lexical quanto pela nova semântica. Conforme as autoras, o poeta Décio Pignatari é adepto “de um concretismo mais radical, no qual a linguagem não verbal é exaltada de forma multifuncional e que para Peirce toda criação artística resulta num ícone” (ALMEIDA e OLIVEIRA, 2017, p.86). No poema Eu/Você, é usado um quadrado que representa o “eu” e o e um coração a qual significa o “você”, mostrando que nessa investigação a linguagem afetiva e a história são expostas através desses símbolos (legi-signo) ou categoria da terceiridade. A categoria índice ou secundidade influencia a forma como o receptor perceberá o objeto, pois a presença dessa categoria se faz evidente com o uso dos pronomes pessoais. Já no título Eu/Você, nota-se que a barra (símbolo) faz a função da conjunção aditiva “e”. O índice é visto com a utilização de desenhos geométricos, como é o caso do uso do quadrado representando o “eu” e o uso do coração para representar o “você”, então força o receptor a interpretar o poema como sendo um caso de amor. Almeida e Oliveira (2017, p. 91) frisam que o poema Eu/Você é por completo icônico, visto que de acordo com o poeta Décio Pignatari “o ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica – nada impedindo que ambos se confundam nos mais

altos níveis de criação”. Além disso, o leitor pode observar que o poema é construído em estrutura sintaxe e ideogramática, uma vez que possibilita várias leituras (horizontais, verticais e diagonais), através dos símbolos nele colocados e a forma como foram distribuídos no poema. Então, essa relação entre semiótica e literatura dá mais força a assertiva tudo o que instiga o desenvolvimento de significados é o representante do signo que o receptor captou.

No penúltimo capítulo, intitulado “Texto e multimodalidade: olugardaseduçãoemanúnciospublicitários”, por Barros (2017), discorre o texto multimodal publicitário na escrita o qual seduz os leitores por virtude do grupo específico de profissionais, pela tecnologia, pelo fenômeno da globalização e pelo emprego dos recursos semióticos. O texto multimodal conta com os recursos da escrita, som, imagens, gestos, movimentos, expressões faciais etc. Segundo o autor, a semiótica social faz parte desse estudo por buscar analisar textos multimodais que integram a mensagem verbal ao contexto imagético, cuja intenção é envolver os processos sociais, históricos e ideológicos na construção dos signos. E a multimodalidade empenha-se na prática discursiva ao considerar os processos de produção, de distribuição e de consumo do texto, além de atuarem em contextos sociais específicos. Devido ao avanço da tecnologia, os jornais impressos saíram do preto e branco para o colorido, do caractere maior para o menor e a multiplicação de imagens com alta qualidade técnica. E essa transformação no sistema da mídia contribuiu para a Teoria da Multimodalidade e para a GDV, pois Barros (2017) assegura que os textos podem transmitir sentidos múltiplos, manipular, criar o ideal, exprimir valores e crenças, e as cores tem o poder de manifestar as emoções. O texto publicitário tem o poder de atrair o consumidor devido ao desenhista causar impacto emocional, e ler a imagem da marca do produto é a chave para efetivar o consumismo. As marcas são como identidades e tem a responsabilidade pelos enunciados publicitários, além de serem difundidas no mundo globalizado e, conseqüentemente, podem variar a percepção em função da língua e da cultura. A propaganda, com o poder de manipulação social, utiliza do discurso nas entrelinhas para que o produto tenha não só um valor utilitário, mas o valor simbólico também. E isso instiga o consumidor a conferir um status e poder, afetando as práticas, condutas e comportamentos. A partir disso, Barros (2017, p. 110) faz a análise de um anúncio publicitário do site Terra de uma agência de viagem cuja divulgação foi em todo território nacional e divide a análise em três partes. A primeira delas parte-se de expressões verbais e visuais, pois no verbal tem-se a frase: “toda rotina pede férias”, fazendo uma análise crítica da sentença e nas expressões visuais o autor comenta sobre a composição da imagem e a divisão que tem nela avaliando minuciosamente. A segunda parte da análise faz-se uma distribuição espacial da informação nos textos/anúncio, onde indica as diferenças de uma vida rotineira no frio trabalhando

e o desejo de estar na praia em um lugar ensolarado e quem vive em um lugar quente e deseja viajar para o frio. A última parte da investigação, trata-se do contexto discursivo na qual recorre às cognições sociais e implica em uma série de ações, ou seja, o anúncio da agência de turismo fornece a solução dos problemas e mostra que pode realizar o sonho do consumidor. E contexto da linguagem, tem a submissão entre a realidade de viver na neve e de viver no calor, além do enunciado da frase mostrar as duas realidades de pessoas comuns e a necessidade de sair da rotina para relaxar. Portanto, nesse capítulo, a autor explorou uma propaganda que possui sequências argumentativas que busca nos contextos social, cognitivo, discursivo e linguagem, meios para atingir o público alvo a deixar de adquirir produtos da concorrência e consumir o seu.

No último capítulo do livro, “Em vídeo: uma análise videográfica na perspectiva multimodal”, elaborado por Batista (2017) e Junqueira (2017), é analisado um vídeo da qual o nome é Help, feito pelos alunos do ensino médio de uma escola pública do Distrito Federal e relaciona com os atos de violência nas escolas. O vídeo foi utilizado na semana da consciência negra com um projeto qual tem como tema a Revitalização. Para a realização da análise do vídeo as autoras utilizaram o enfoque multimodal porque nesse tipo de análise participam alguns tipos de linguagem e, dentre eles, o visual. Todo o texto e o cenário visam a construção de um sistema semiótico capaz de passar a informação que se pretende, através da fala, da forma escrita no vídeo e todo o contexto mostrado nele. As autoras criaram uma tabela de transcrição videográfica a partir da proposta de Baldry e Thibaut com intuito metodológico de analisar a imagem a cada cinco segundos a atuação dos alunos, dividida em seis células na seguinte ordem: segundos, frame visual, imagem visual, sinestesia, trilha sonora e significado das representações. Nessa pesquisa, a representação de violência estrutural e institucional foram demonstradas no vídeo a fim de ressaltar a importância do alerta sobre aquela realidade. A organização do corpus, a transmissão dos dados em forma detalhada, como a trilha sonora, os componentes representacionais e estruturais deixam em evidência que as cenas de violências nas escolas estão envolvidas por ações de depredação, e os problemas de fora da escola estão se estendendo para ela constituindo uma grande problemática social. A ideia do vídeo foi um socorro para que a sociedade fique atenta e seja sensibilizada, através das várias informações (textuais e semióticas) para que tenha consciência a respeito de outras realidades.

O livro de *Análise em Discurso: semiótica e multimodalidade* é excelente para quem busca aprender a relacionar a teoria da semiótica com a multimodalidade com pesquisas que envolvam conteúdos de práticas sociais as quais podem ajudar a compreender melhor tudo que está acontecendo nos dias de hoje, além de explorar novos

caminhos que precisam ser descobertos. Todos esses capítulos transformam a visão de um pesquisador, pois há vários vieses que podem ser investigados e relacionados ao ponto de um complementar o outro de formas tão distintas, tornando o estudo interessante, motivacional e abre as portas para uma nova perspectiva de enxergar a realidade através da interdisciplinaridade.

Sobre os autores

Josenia Antunes Vieira

Professora Doutora Titular da Universidade de Brasília – UnB. E-mail: josenia.unb@gmail.com

Maria LÍlian de Medeiros Yared

Doutora em Linguística pela Universidade de Brasília – UnB. E-mail: mayared@gmail.com

Socorro Viana de Almeida

Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas-UEA e líder do Grupo de Pesquisa SDISCON. Doutora em Estudos Clássicos: Poética e Hermenêutica, pela FLUC, Coimbra-Portugal.

Cleidiane Oliveira de Paula

Graduanda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas. Bolsista do Programa de Iniciação Científica –PAIC/FAPEAM.

Alexandre Rodrigues Gomes

Mestre em Ciências Humanas, PPGICH/UEA. Membro do GP SDISCON.

Otávio Rios

Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Porto (2013/2014) e Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012), com a tese De trapeiros e vencidos. Efabulação e história em Raul Brandão, Otávio Rios é autor de significativa produção bibliográfica, distribuída na forma de artigos publicados em periódicos de impacto nacional e internacional, além de capítulos em livro universitários, e ainda textos completos em anais de eventos, resultantes de sua intensa participação em congressos científicos.

Adriano Ferreira da Silva

Graduado do Curso de Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas.

Camilla dos Santos Evangelista

Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes - UEA.

Nathalie Anne Conceição de Barros

Mestranda em Letras e Artes pelo Programa de Pós-

Graduação em Letras e Artes - UEA.

Silvana Andrade Martins

Doutora em Letras e Linguística da UEA e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes - UEA.

Victor Leandro da Silva

Licenciado em Filosofia pela UFAM. Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas e membro do grupo SDISCON.

Maria Evany do Nascimento

Doutora em Design – PUC-Rio, Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia – UFAM, Especialista em História e Crítica da Arte – UFAM, Licenciada em Educação Artística – UFAM. Professora da Universidade do Estado do Amazonas.

Francisca de Lourdes Souza Louro

Francisca de Lourdes Souza Louro é Mestre e Doutora em Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra-Portugal. Pós-Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia, no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia na Universidade Federal do Amazonas o texto: Geografando a cidade de Manaus nas obras de Milton Hatoum. Professora da Universidade do Estado do Amazonas.