

PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS: AS FORMAS DO SIGNIFICADO TEORIAS E CRÍTICAS LITERÁRIAS



MARIA DO SOCORRO PEREIRA DE ALMEIDA
AYANNE LARISSA ALMEIDA DE SOUZA
ORG.



**PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS: AS FORMAS DO
SIGNIFICADO**

TEORIAS E CRÍTICAS LITERÁRIAS

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)
Dr. Washington Drummond (UNEB)

Maria do Socorro Pereira de Almeida
Ayanne Larissa Almeida de Souza
Organizadoras

**PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS: AS FORMAS DO
SIGNIFICADO**

TEORIAS E CRÍTICAS LITERÁRIAS



Catu, Ba
2020

© 2020 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Bordô-Grená

Todos os direitos garantidos. É permitido o download da obra, o compartilhamento e a reprodução desde que sejam atribuídos créditos das autoras e dos autores. Não é permitido alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva
Capa: Keila Lima de Assis
Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

DADOS INERTACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB5-1549

P467

Perspectivas semióticas: [Recurso eletrônico]: as formas do significado teorias e críticas literárias / Organizadoras Maria do Socorro Pereira de Almeida; Ayanne Larissa Almeida de Souza. – Catu: Bordô-Grená, 2020.

4879kb, 204fls.il:

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web
<www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-26-0 (e-book)

1. Linguagens. 2. Significados. 3. Semântica. Título.

CDD 401.41
CDU 82.09

Os conteúdos dos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
<i>Maria do Socorro Pereira de Almeida e Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	
“ALTA TECNOLOGIA PARA CRIAR DESERTO”: ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO A TERRA E O ARADO, DE ANA MARIA PRIMAVESI	13
<i>Eduardo de Lima Beserra e Maria do Socorro Pereira de Almeida</i>	
O CONCEITO DE LOGOPEIA NA POESIA DE ANTERO DE QUENTAL – UMA ANÁLISE DO PARADOXO DO PROJETO REALISTA ANTERIANO	29
<i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	
MUDANÇA OU CONSERVAÇÃO: ESTRATÉGIAS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	48
<i>Matheus Nogueira Schwartzmann e Thiago Moreira Correa</i>	
ENTRE UMAS E OUTRAS: ASPECTOS DA METALINGUAGEM VISUAL	61
<i>Patricia Veronica Moreira e Jean Cristtus Portela</i>	
UM DIA UM RIO SOB O OLHAR ECOCRÍTICO E PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS: UMA LEITURA DA OBRA DE LÉO CUNHA E ANDRÉ NEVES	72
<i>Maria do Socorro Pereira de Almeida</i>	
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO “TRIO EM LÁ MENOR”, DE MACHADO DE ASSIS	92
<i>Mauro Cezar Moraes de Lima, Sandy Victória do Nascimento Camelo e Raphael Bessa Ferreira</i>	
ABAPORU: UM ESTUDO SOBRE A ANTROPOFAGIA OSWALDIANA SOB O OLHAR DA SEMIÓTICA GREIMASIANA	110
<i>Clodoaldo Sanches Fofano, Sonia Maria Fonseca Souza e Eliana Crispim França Luquetti</i>	
O MITO DAS YKAMIABAS E A SEMÂNTICA DO SAGRADO FEMININO NO CONTEXTO DA AMAZÔNIA: UMA LEITURA DE REGINA MELO	128
<i>Lília Batista da Conceição</i>	
O SENTIR TRÁGICO NA POESIA DE BOCAGE – A PARATOPIA COMO FONTE DE SOFRIMENTO	145
<i>Ayanne Larissa Almeida Souza</i>	
O SINCRETISMO NAS CAPAS DE MÚLTIPLOS TEXTOS A PARTIR DO ROMANCE <i>EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DE SEUS LINDOS LÁBIOS</i> , DE MARÇAL AQUINO	169
<i>Kelly Cristina Fantini</i>	
<i>PERSÉPOLIS</i> SOB O OLHAR DA SEMIÓTICA TENSIVA	182
<i>Júlia Monteiro da Silva e Raphael Bessa Ferreira</i>	

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES
SOBRE AS ORGANIZADORAS

200
204

APRESENTAÇÃO

Como bem salientou Diana Barros (1990), a semiótica encontra-se no cenário das teorias que possuem o texto como objeto de análise, (pre)ocupando-se do texto, procurando compreender, explicar e descrever não somente aquilo que o texto diz, mas também como ele faz para dizer o que diz, ou seja, tem por finalidade ressaltar, segundo José Luíz Fiorin (2012), os mecanismos internos de agenciamentos de sentidos.

Seguindo essa linha de pensamento e considerando a liberdade de expressão tão cara à perspectiva semiótica, este livro reúne artigos de teoria e crítica literária de professores e pesquisadores, dos estudos literários, em distintas instituições públicas, no âmbito da literatura em interface com as variadas teorias semióticas. Os artigos dissertam sobre abordagens que abrangem a análise semiótica do texto literário enquanto condutor de sentido.

A semiótica é a ciência das linguagens, é, portanto, a ciência que tem por finalidade investigar os fenômenos capazes de produzir significação e sentido. Contudo, se a semiótica é a teoria geral dos signos, caberia perguntarmo-nos o que entendemos por signo e para essa questão podemos dizer que signo é “toda e qualquer coisa que substitua ou representa outra, em certa medida e para certos efeitos” (PIGNATARI, 2004, p. 15). Portanto, qualquer objeto, concreto ou abstrato, real ou não real, que possa organizar-se enquanto uma forma de linguagem verbal ou não verbal, capaz de produzir significado e sentido, pode funcionar como signo e, desse modo, ser objeto das análises semióticas.

Partindo de tais afirmações, contamos, nesta produção, com dez textos que propõem variadas formas de análises em diferentes contextos literários. No primeiro artigo, intitulado “O conceito de *Logopeia* na poesia de Antero de Quental – uma análise do paradoxo do projeto realista anterior” de Ayanne Souza, a autora faz uma análise da poesia de Antero de Quental à luz dos conceitos de *Melopeia*, *Fanopeia* e, especialmente, *Logopeia* afirmados por Ezra Pound, além de considerar, também, os aportes da filosofia de Ludwig Wittgenstein sobre os limites da linguagem.

Continuando, o segundo texto faz uma análise sobre o conto infantil “Um dia um rio” de Léo Cunha e André Neves. A autora traz tanto a abordagem Ecocrítica, no sentido de refletir sobre a relação humano/natureza, quanto a Semiótica, ao observar como se revela a personificação, em sentido antromórfico, do rio, enquanto personagem narrador que sofreu as consequências das ações humanas. O texto analisa, ainda, a importância da ilustração na obra como complemento narrativo, partindo da leitura de imagem e suas perspectivas, sendo assim, um estudo interdisciplinar e multidimensional.

O terceiro texto, por sua vez, traça, por meio da semiótica das práticas com base em Fontanille (2008) e a enunciação nas imagens a partir dos estudos de Dondero (2016), um percurso de leitura coerente da *Graphic novel* autobiográfica “Entre umas e outras”, publicado em 2010, por Julia Wertz. Os autores partem do pressuposto de que a “*graphic novel* autobiográfica de Wertz possibilita depreender aspectos metalinguísticos da ordem do fazer na enunciação enunciada como estratégia veridictória na constituição da prática, e, portanto, da forma de vida em devir da quadrista”.

Umberto Eco, em seu *Tratado Geral de Semiótica* (2014), afirma ter sido Agostinho de Hipona um dos primeiros a identificar, enquanto *semiótica*, o tratamento que pensa os símbolos como figuras às quais associamos alguma outra coisa. O termo provém do grego, *σημειωτικός*, *sēmeiōtikos*, que significa algo que se relaciona aos sinais, haja vista que *σημείον*, *sēmeion* designa “sinais”. Assim, a semiótica se associa à comunicação em geral, ou seja, a comunicação já é, por si, um sistema semiótico uma vez que a cada signo visto ou ouvido, revela-se outro fomentado pela necessidade de sentido.

Nesse contexto, continuamos a apresentação, salientando que o texto seguinte, o quarto na ordem do livro, analisa a transcrição da obra “Feminina” de Mário de Sá Carneiro (1996), feita por Laerte Coutinho (2011). O objetivo dos autores é explicitar que o mecanismo transcriativo pode ser obtido em traduções intersemióticas.

No quinto texto, os autores se debruçam sobre o conto “A terra e o arado”, de Ana Maria Primavesi, buscando mostrar, através dos

personagens prosopopaicos, como a terra é desrespeitada pelo homem no setor agrário e como as atitudes errôneas em relação ao plantio e à colheita podem causar danos irreversíveis ao meio ambiente em geral.

No texto seguinte, os autores trazem a tela “Abapuru”, de Tarsila do Amaral como pretexto para um estudo sobre a Antropofagia proposta por Oswald Andrade, quando da iniciação do movimento modernista no Brasil. O estudo é desenvolvido sob a ótica de Greimas cuja teoria tenta explicar a apreensão e produção de sentido no propósito da significação das linguagens.

O texto sete faz uma análise semiótica do conto “Trio em lá menor”, de Machado de Assis, pautada nas interfaces semióticas de Greimas. Os autores buscam, no citado conto, as perspectivas da semiótica tensiva e das paixões reveladas na obra machadiana.

No oitavo texto, a autora se vale de Bachelard (1989), Geertz (1989), e Todorov (1996) para um estudo sobre as imagens semânticas relacionadas à manifestação religiosa das mulheres guerreiras, a partir do romance contemporâneo *Ykamiabas: Filhas da Lua, Mulheres da Terra* (2004), da autora Regina Melo.

O texto nove traz uma análise do conceito de *paratopia* explicitado pelo teórico da escola francesa de Análise do Discurso, Dominique Maingueneau. Trata-se de um estudo sobre a poesia de Bocage, poeta português do século XVIII. Finalmente, o décimo texto nos proporciona observar o sincretismo nas múltiplas linguagens presentes nos cartazes de divulgação de outros textos a partir do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino.

Diante do exposto, é importante salientar que as problemáticas em torno da semiologia e da semiótica retrocedem aos pensadores da Atenas clássica, como Platão. No que diz respeito ao discípulo de Sócrates, no diálogo *Crátilo*, Platão estabelece um modelo signico de base triádica: o nome (ὄνομα), a Ideia (ἰδέα/λόγος/διανομέα) e a coisa (πράγμα/ουσία), ou seja, aquilo ao qual o signo se refere.

Platão demonstra uma relação entre o “nome” e a “Ideia”, bem como entre a “coisa” a qual o signo se refere e a “Ideia”. A discussão em *Crátilo* parte justamente da falta de ligação entre o “nome” e a “coisa” à qual o signo

faz referência. Platão levanta alguns questionamentos sobre esse ponto no diálogo, tais como: a ligação entre o “nome” e a “coisa” a que o signo se refere é natural ou é uma mera convenção?; a “ideia” (ou Forma) é aquilo que liga o “nome” à “coisa”? e por último: a “coisa” à qual o signo se refere encontra-se naturalmente unida à “Ideia”, do mesmo modo que parece haver uma relação natural entre “nome” e “Ideia”?

Na teoria semiótica de Platão, o modelo de signo é triádico, ou seja, há uma ligação com o mundo fora da mente do indivíduo. No *Crátilo* (1988), Platão propõe que o “nome” é uma imagem, tal como uma pintura é uma imagem de alguma coisa.

Como podemos perceber, a problemática da semiótica encontra-se na própria gênese da filosofia grega, bem como nos medievais e na própria filosofia moderna. Contudo, vale salientar que apenas no século XX adquiriu um estatuto científico enquanto estudo geral dos signos, uma ciência dos signos, através dos trabalhos de Ferdinand de Saussure, na França, e Charles Sanders Peirce, nos Estados Unidos, ganhando uma dimensão científica.

Dessa forma, reiteramos a importância da semiótica nos estudos de todas as áreas de conhecimento e sua revelação no dia a dia, no cotidiano, mesmo que não tenhamos, muitas vezes, a percepção dela. Entregamos, pois, ao público leitor, essa produção feita com muito carinho e desejamos uma boa leitura.

Maria do Socorro Pereira de Almeida

Ayanne Larissa Almeida de Souza

“ALTA TECNOLOGIA PARA CRIAR DESERTO”: ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO *A TERRA E O ARADO*, DE ANA MARIA PRIMAVESI

Eduardo de Lima Beserra

Maria do Socorro Pereira de Almeida

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A *Convenção dos Ventos* é uma coletânea de contos empreendida pela agrônoma Ana Maria Primavesi. A obra coloca em diálogo os elementos da natureza e a literatura. Nos contos, muitos aspectos da matéria orgânica e inorgânica são contemplados em situações ligadas aos hábitos humanos. Não apenas dinâmicas de relações, conflitos açulados em razão das lógicas de poder, como organizações de comunidades são algumas das questões que perpassam a coletânea de textos.

De acordo com Matteucci (2016), a obra em apreço une, de forma singela e inebriante, poesia e ciência, aguça no leitor um olhar sensível para a natureza e a vida. Com isso, tende a orientar o leitor na reflexão a respeito de suas posturas frente ao meio ambiente. Além disso, os contos não só singularizam os elementos naturais, a fim de destacar suas particularidades, mas também de que maneira eles são responsáveis pela manutenção da vida no planeta terra. Tendo em vista a relação firmada entre natureza e literatura em *A Convenção dos Ventos*, nosso estudo se insere na perspectiva ecocrítica. Nesse sentido, pretendemos aclarar o conceito regedor dessa orientação teórica.

Para fins analíticos, selecionamos *A Terra e o Arado*, o nono conto da coletânea. Para isso, valer-nos-emos de conceitos da semiótica francesa para elucidar os sentidos apreendidos no estudo do conto. Ademais, procuramos dar relevo, a partir dos interstícios teóricos, à postura do humano diante de suas investidas nos processos agrícolas.

PERSPECTIVA ECOCRÍTICA

Em 1996, nos Estados Unidos, foi publicada uma coletânea de textos intitulada “O leitor ecocrítico: marcos em ecologia literária”. As produções contidas nessa compilação procuraram colocar em diálogo a ecologia e os estudos literários vigentes na época. Nesse sentido, a obra surge, decerto, como um contraponto a manuais de estudos literários contemporâneos, que pouco consideravam ou extinguíam abordagens ambientais. Diante disso, Cheryll Glotfelty (1996) sobreleva que desprezar a crise global ambiental revela uma postura de inconsciência acadêmica diante do mundo natural.

Segundo Glotfelty (1996), enquanto determinadas ciências das humanidades intensificavam suas relações com assuntos ecológicos desde os anos 1970, literatura e ecologia ainda se contrapunham em virtude das barreiras de seus estudos característicos. No entanto, em 1991, publicou-se o texto “Ecocrítica: A ecologização dos estudos literários” e, no ano seguinte, por Harold Fromm, nasce a ASLE: Association for the Study of Literature and Environment¹. Finalmente, no ano de 1993, Patrick Murphy cria o periódico ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment². Com isso, a ecocrítica se firma como perspectiva crítica legitimada, definida por Glotfelty como o estudo da relação entre literatura e o ambiente físico.

Mediante essa concepção, Garrard (2006) evidencia o caráter político que a ecocrítica detém – “nesse aspecto, ela se relaciona de perto com desdobramentos de orientação ambientalista na filosofia e na teoria política” (GARRARD, 2006, p. 14). Essa modalidade de análise se propõe a observação do mundo nas malhas do contexto literário, apartando-se da teoria literária tradicional e passa a expandir as possibilidades de entendimento daquilo que se institui dentro e fora do tecido textual.

William Rueckert foi um dos primeiros estudiosos a tratar de questões ecológicas em associação a problemáticas relativas à teoria da

¹ Associação para o estudo de literatura e meio ambiente.

² Estudos interdisciplinares em literatura e meio ambiente.

literatura. Com o artigo “Literature and Ecology: An experiment In Ecocritism³, publicado em 1978, Rueckert passou a ser consagrado como o instituidor da Ecocrítica. No trabalho, o autor esquadrinhou a crítica literária em vigor na década de 70 e passou a assumir um lugar na fronteira entre as perspectivas correntes e o estabelecimento de novos métodos e teorias. Segundo ele, aplicar a ecologia e os conceitos ecológicos aos estudos literários é relevante para o presente e para o futuro, haja vista a ecologia ser entendida como uma ciência, um sustentáculo para a visão humana.

Assim como a maioria dos ecologistas, Rueckert (1978) realça que um dos grandes reveses da humanidade reside em encontrar meios de minimizar o impacto negativo das ações humanas nos ambientes naturais. Diante disso, ele destaca o caráter insurgente da ecologia, porquanto ela procura dirimir o incessante crescimento econômico – imperante nos Estados em desenvolvimento industrial, cujos anseios monetários contribuem para a degradação ambiental. Em consonância a isso, Almeida (2008) afirma:

Todos os problemas ecológicos desapareceriam se mudasse a estrutura política da sociedade, para que os recursos fossem utilizados para atender às necessidades reais e não para o acúmulo de riqueza. [...] para os ecomarxistas e ecologistas sociais, embora os seres humanos sejam apresentados como parte da natureza, ou seja, dentro de um monismo natural, não se mostram tão naturais em suas atitudes, aparecendo aí o dualismo que os adeptos da ecologia profunda tentam superar. (p. 22)

À vista disso, Almeida (2008) ainda coloca que “a literatura, ao refletir criticamente sobre os modos de inserção do sujeito na natureza, pode ajudar na reflexão sobre os problemas ambientais que o mundo enfrenta hoje, contribuindo até para propostas em direção a possíveis soluções” (p. 18).

³ Literatura e Ecologia: um experimento em ecocrítica.

Ao se reportar à primeira lei da ecologia, “tudo está conectado a tudo”, Rueckert (1978) anseia, elementarmente, apreender a relação entre literatura e meio ambiente. Suas asserções são feitas mediante conceitos ecológicos, advindos de fontes diversificadas, dissertadas em tom poético. Portanto, ao valer-se do gênero poema, para mimetizar a literatura, Rueckert (1978) reitera: “Um poema é uma energia armazenada, uma turbulência formal, uma coisa viva, um redemoinho no fluxo. Os poemas fazem parte dos caminhos energéticos que sustentam a vida” (p. 74). Assim, para o autor, os processos de leitura, ensino e análise avaliativa das obras literárias desprendem a energia abrigada na poesia, que, assim sendo, atravessa a humanidade, no liame da interação poema e leitor.

Os estudos ecocríticos ainda se fazem incipientes na crítica literária brasileira, ao passo que em países como Estados Unidos, França e do Reino Unido, essa perspectiva teórica ganha espaços cada vez mais precisos nas discussões literárias. Isso reflete, decerto, duas coisas importantes: a percepção das sutilezas dos textos literários, para além da forma e dos tipos de representação já cristalizadas pela tradição, e a preocupação dos estudiosos frente aos problemas ambientais e de ecologia. Nesse sentido, a literatura, como sustenta Almeida (2008), de fato, pode ser muito importante nas ponderações feitas em torno da degradação do meio ambiente.

“A TERRA E O ARADO”: UMA LEITURA

Como já observado anteriormente, o texto busca um olhar ecocrítico sobre o aludido conto e uma perspectiva interessante a ser considerada no contexto analítico é a semiótica, uma vez que possui a dinâmica da interdisciplinaridade. Aqui, optamos pela semiótica francesa ou semiótica do discurso ou, ainda, semiótica greimasiana fundada por Algirdas Julien Greimas. A semiótica, nesse sentido, se preocupa com a significação, conjunto de relações responsáveis pela constituição do sentido de um texto. Entretanto, não é um prisma teórico acabado, mas um percurso em constante reelaboração.

A semiótica é uma teoria gerativa, pois compreende a produção de sentido dos textos como um percurso gerativo que “vai do mais concreto ao mais abstrato, do mais complexo ao mais simples” (FIORIN, 2011, p. 19). O percurso gerativo é uma representação metodológica que procura elucidar o processo de entendimento, por meio do qual o leitor faz abstrações a partir da materialidade do texto para compreendê-lo. “A semiótica não se preocupa com o sentido propriamente dito, mas com a sua construção; ela deseja menos estudar o que o texto diz ou porque diz o que diz e mais como o texto diz o que diz” (SILVA, 2008, p. 49).

O percurso gerativo possui três níveis (ou patamares): o fundamental, o narrativo e o discursivo. Cada patamar possui uma sintaxe e uma semântica. Aquela corresponde ao conjunto de recursos organizadores dos conteúdos, esta se refere aos conteúdos empreendidos nos arranjos sintáticos.

“O nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção do texto” (FIORIN, 2011, p. 21). Uma categoria semântica se constitui como uma oposição. “A terra e o arado” narra os suplícios da Terra frente a uma série de fatores que a degradam. Primeiro, os antibióticos reclamam posição em relação a ela, tentam se manter na superfície, todavia são danosos, destroem os fungos essenciais na reciclagem da matéria orgânica. Em seguida, o Arado dilacera a Terra, não apenas interferindo no projeto de manutenção natural do solo, mas ainda comprometendo o vicejar das comunidades bióticas ali formadas. Nesse sentido, a categoria semântica de base se encontra no que podemos chamar de conflito de poderes ou conflito de forças opostas, *resistência* vs *devastação* como podemos observar no seguinte fragmento:

[...] Em pouca profundidade, a vida acabava. Aqui reinava um silêncio intenso e absoluto que a laje dura, a falta de ar e a presença de antibióticos impunham. Estes foram levados da camada superficial e banidos para essas regiões. Os fungos que os produziam queriam, com isso, assegurar sua supremacia na terra e não queriam entender que seus antibióticos não podiam ficar na camada superficial densamente povoada. *A Terra os repreendeu: – Aqui*

ninguém domina, todos têm direitos iguais. (PRIMAVESI, 2016, p. 89, grifo nosso)

A resistência é um elemento eufórico para a Terra, bem como para determinados fungos e bactérias. Se observarmos mais atentamente, em uma relação com a realidade social, perceber-se-á que, assim como a terra luta para não ser devastada, destruída, explorada de forma ofensiva e predatória, muitas classes sociais tentam sobreviver às contradições capitalistas e em outras situações, muitos grupos, a exemplo de negros, mulheres, lgbs e outros, lutam para não serem destruídos pelo preconceito de outras classes que se veem como dominantes e superiores.

Na prosopopeia de Primavesi, assim como na realidade, há os elementos que não veem mal na ofensa sofrida pelo outro, porque prefere optar por seus próprios interesses, como é o caso dos personagens antibióticos na narrativa em apreço. Para os antibióticos, esse elemento é disfórico, ou seja, um mal-estar sem grandes necessidades. Nesse caso, enquanto a euforia, expressa pela terra ao se defender, tem valor positivo, a disforia porta valor negativo. É possível encontrar outras categorias de oposição no texto – *conflito vs apaziguamento*:

– Fazem isso somente em algumas leguminosas, e nós ajudamos em todas as plantas. E sem alguns fungos acoessando as bactérias moduladoras, elas morreriam de tédio, e não fixariam nada. | A terra não quis mais brigar: | – Todos são necessários, e se um desaparecer, faria muita falta e lançaria os outros em apuros. E minha vida iria continuar as trancos e solavancos, cheio de sustos e de alternativas de emergência. (PRIMAVESI, 2016, p. 91)

Vida vs morte: “– Não me preocupo com a beleza, mas quem é que pode viver com as entranhas pra fora? Vou morrer! | O arado parecia surpreso: – Terra não tem vida [...] | – Tem vida! – gritaram os mentrastos. Mas os discos já os tinham pegado [...]” (PRIMAVESI, 2016, pp. 91-92).

Fragilidade vs força: “– Tenham dó! – suplicavam os bichinhos da terra [...]. | – Isso não é problema nosso – cantavam os discos [...]. Sentiam-se poderosos e adoravam ver como tudo se curvava diante de sua força” (PRIMAVESI, 2016, p. 92).

É interessante observar que muitas comunidades também são coisificadas para poder serem destruídas, no caso do Brasil, um exemplo são as comunidades indígenas que, a partir do descobrimento, não eram respeitadas como tal, o índio não era visto como pessoa humana, assim como o negro que foi escravizado e maltratado como se fosse imune a dor. Mas esses aspectos ainda continuam bem presentes quando vemos, até nas escolas, os índios serem mostrados como figuras folclóricas e inexistentes; determinados políticos se referirem ao peso de uma pessoa negra em arrobas; pessoas matar moradores de rua como se isso não significasse nada, como se não fosse crime por se tratar de um morador de rua. Esses são alguns exemplos de desinteresse pela vida do outro que, no conto de Primavesi, vem a partir da situação vivida pela terra e de alguns seres considerados desnecessários perante o poder do arado que representa a classe dominante e “superior” e o capitalismo.

No nível narrativo, ocorrem transformações de estado. Um sujeito entra em relação de junção (disjunção ou conjunção) com um objeto⁴. A transformação implica a modificação dessa relação. O número de transformações é proporcional ao número de objetos: de um estado inicial conjunto para um estado inicial disjunto, bem como de um estado inicial disjunto para um estado final conjunto.

No conto em análise, no início da narrativa, a terra está em conjunção com seus componentes, dentro das condições necessárias, contudo há uma transformação de estado quando as máquinas atuam sobre o solo. Com isso, bactérias, fungos e pequenos animais ficam sem o objeto

⁴ De acordo com Fiorin (2011), não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais. Numa narrativa de captura, por exemplo, os seres humanos a serem aprisionados são o objeto com que o ser que captura deve entrar em conjunção. Quando se diz “o tapete voador pousou no terraço da casa”, temos uma transformação cujo estado final tem como sujeito “tapete voador” e como objeto “terraço da casa”.

de valor terra. Simultaneamente, o arado, que, de início, estava em disjunção com a terra, passa, então, a um estado de conjunção com ela.

As transformações narrativas são organizadas em uma sequência canônica, que compreende quatro fases. A primeira é a manipulação, na qual um sujeito infunde a outro um querer e/ou dever fazer alguma coisa. Essa fase é determinada por tentação, ordem, intimidação, sedução, provocação. No conto, o arado manipula a terra por intimidação para um querer fazer valer seu encargo/potência/poder.

[...] Os engates dos hidráulicos baixaram os arados com seus discos enormes, brilhando na luz da aurora, que cortavam a terra profundamente. Os tratores potentes puxavam calmamente os arados, revolvendo a terra até 40 cm de profundidade. Quebravam a laje e viravam torrões enormes à superfície. | *A terra gritou: | – não podem fazer isso! | Mas os discos riam: | – Claro que podemos. Quem é que vai nos proibir? [...] (PRIMAVESI, 2016, p. 91, grifo nosso)*

Vemos que há um abuso de poder por parte do arado e dos discos, pois parecem ter certeza da impunidade por suas ações e, por isso, desdenham da terra quando ela tenta resistir. É como se, mesmo sem dizer claramente, os discos estejam se referindo a um poder maior que os comandam. Nesse sentido, é interessante o que diz Gerard Lebrun quando observa que o poder é condicionado por algo que ele chama de potência⁵. Para ele “existe o poder quando a potência, determinada por certa força, se explica de uma maneira muito precisa, não sob o modo de ameaça, da chantagem, mas sob a ordem dirigida a alguém que, presume-se, deve cumpri-la” (2007, p. 12).

Assim, a potência aludida por Lebrun seria o fator que legitima tal poder. Na narrativa em questão a ordem para o arado e os discos agirem daquela forma viriam, provavelmente, do dono da fazenda, o latifundiário

⁵ Termo usado por Max Weber (1991, p.33) para mostrar as forças que regem o poder e é usado por Lebrun para explicar como esse se revela.

que obtém lucros por meio dessas atitudes, mesmo que isso signifique devastar, destruir, desfertilizar a terra.

A segunda fase, quando nos referimos às transformações narrativas, é a competência, em que um sujeito atribui a outro um saber e um poder fazer. No conto, os tratores dão aos arados o saber e o poder fazer: “[...] vieram os tratores. [...] Os engates dos hidráulicos baixaram os arados com seus discos enormes [...] que cortavam a terra profundamente [...]” (PRIMAVESI, 2016, p. 91).

A terceira fase é a performance em que acontece a transformação central da narrativa. Em “A terra e o arado”, a transformação principal se dá quando todas as investidas na terra, para que ela ainda possa fazer vicejar algo, são frustradas. Além disso, ácaros, aranhas, besouros, formigas e outros animais, que estavam em conjunção com a terra, passam ao estado de disjunção com ela.

A última fase é a sanção que consiste no reconhecimento de que a performance, de fato, aconteceu. As últimas partes da narrativa não só compreendem a atuação do homem sobre o meio, mas também apresentam as consequências dessa interferência – sentida no texto como negativa. “[...] era demais para a terra e ela desmaiou” (PRIMAVESI, 2016, p. 93).

É interessante observar o termo usado para se referir à esterilidade da terra “desmaiou”, isso mostra que um trabalho feito com mais zelo e com as devidas recomendações poderia trazer de volta a fertilidade. Por isso não se fala em morte, mas em desmaio, como se fosse uma questão de tempo e de cuidado para que ela se recuperasse. Entretanto, um dos grandes problemas é, justamente, a não espera pela recuperação do solo, o homem quer cada vez mais o lucro e com maior frequência e não se preocupa com o desgaste da terra, não faz com que ela possa se recuperar a cada colheita e ara o solo de forma incorreta e, assim, os nutrientes e pequenas vegetações que lhe dão sustento morrem, sobrando só o pó, por isso vemos, na continuação do texto, situações como no fragmento a seguir:

E quando nada adiantava mais, resolveu-se arar bem profundo para quebrar esta laje e as raízes ganharam mais espaço. Os homens que estudavam muito deviam saber o porquê. Porque virar a terra morta

para a superfície somente poderia gerar outra laje, pior que a primeira, pois a terra com partículas dispersas, não coladas pelas geleias bacterianas e amarradas pelas hifas dos fungos, não resiste mais à chuva, encrostando rapidamente. Não tinha mais grumos e poros. Estava tudo reduzido a pó, pulverizado! E a chuva escorria. Como dizia a toupeira velha que morava no meio do pasto[...]. (PRIMAVESI, 2016, p. 94)

A sequência canônica não se estabelece como um sistema rigoroso, ao qual a narrativa deva se adaptar copiosamente. De modo geral, os textos empreendem muitas sutilezas que devem ser levadas em consideração quando são concebidos.

Segundo Fiorin (2011), no patamar discursivo, as formas abstratas presentes no nível narrativo são revestidas de termos que lhes dão concretude. Desse modo, a conjunção do arado com a terra, por exemplo, dá-se mediante a construção de máquinas especializadas para atuar no campo, cujas ações são construídas e manipuladas pelo homem. Além disso, “o nível discursivo produz as variações de conteúdos narrativos invariantes” (FIORIN, 2011, p. 41). Isso é atestado quando o arado tenta fazer valer sua força sobre a terra, contudo acaba tendo de lidar com obstáculos que podem se manifestar de diferentes formas, a saber, o estado de degradação em que ela se encontrava.

O conto trata da erosão do solo em virtude da interferência negativo do homem sobre ele. O tema tem se tornado recorrente não só em trabalhos de campos específicos das ciências naturais, mas também em estudos ligados à literatura, cujo prisma teórico é a ecocrítica. A degradação do solo em “A terra e o arado” é assimilada e narrada por um narrador observador. É por meio da voz dele que tomamos conhecimento dos problemas da terra, bem como apreendemos as alusões sociais, econômicas e ambientais externadas na narrativa.

As personagens são antropomorfizadas, assumem posturas e hábitos humanos. Mediante o tipo de vínculo que estabelecem entre si, conflitos se dão, os valores que portam são colocados em xeque, relações de soberania e submissão também são refletidas – como na maioria das lógicas de organizações humanas. Ademais, o conto procura, com constância,

evidenciar as particularidades do meio ambiente em consonância direta com o humano. Isso se evidencia na seguinte passagem:

E, depois, veio a chuva! Mas, desta vez, não era amigável. As gotas caíam, batendo com força na terra desprotegida e pulverizada, porém, neste pó, não podiam entrar facilmente. | – Ai, ai. Vocês me machucam! – gritou a terra. | Finalmente, gritaram em pânico: – Não o tome por mal, querida terra, mas não podemos fazer fila em frente a um buraquinho minúsculo para ver se conseguimos entrar. | E se foram ladeira abaixo, levando terra, cavando sulcos, erodindo o campo. E os rios que, de repente, receberam toda água de uma só vez, encheram, inundaram campos e cidades, assorearam represas que encontravam pelo caminho. Era um desastre pavoroso. E o ‘Seu Mané’ se apavorou quando viu os sulcos em seu campo, e os homens da cidade se horrorizaram, culpando a Deus por este flagelo. Mas a terra protestou: | – O ‘Seu Mané’ não é Deus e nunca foi. Você fez tudo isso com seu arado potente. (PRIMAVESI, 2016, p. 95)

Na medida em que a chuva não encontra os poros da terra abertos para que possa penetrá-los a fim de nutri-la e trazer-lhe vivacidade, a erosão pluvial acontece e/ou se intensifica. As consequências disso são irrefreáveis. O texto, nesse sentido, figurativiza⁶ o processo de erosão acelerada. Esse processo é entendido por Silva (1995) como aquele que não apenas se dá de forma vertiginosa, mas também apresenta prejuízos colossais, pois ocorre num período de tempo muito curto como assevera o narrador:

A terra ficou triste. Nenhuma planta nativa apareceu. Os herbicidas junto com os antibióticos se associaram e tornaram a terra inabitável. E cada vez que chovia, e erosão se tornava pior. A chuva nem penetrava mais na terra. Escorria diretamente, e poucos dias depois a seca já castigava. O ciclo da água se interrompeu e ficou curto. Vinha

⁶ Segundo Fiorin (2011), há dois tipos de textos, os quais se tornam patentes no nível discursivo, o temático e o figurativo. Aquele explica o mundo, são compostos de termos abstratos, este cria um simulacro do mundo, são prenhes de figuras – termos concretos.

do mar, chovia, escorria e voltava imediatamente ao mar.
(PRIMAVESI, 2016, p. 97)

No excerto, há a demarcação do lugar da derrota, figurativizado pelo estado de “espírito” da terra. Ainda se tornam mais patentes fatores que interferem na degradação do solo e que podem provocar outros desastres ambientais como enxurradas que destroem cidades inteiras ou seca que dura o ano inteiro, além de desequilíbrio na vida animal, daí as mudanças de habitat de algumas espécies em busca de alimento. Por isso não é raro se vê macacos andando pelas ruas, animais silvestres que aparecem na área urbana e até algumas pragas de insetos a exemplo de abelhas, gafanhotos entre outros.

Uma vez que a configuração de reestabelecimento da terra foi comprometida por intercessões humanas perniciosas e fracassadas, o regime de chuva também passou a ser afetado e afetar outros meios de vida. De acordo com Silva (1995), a distribuição das chuvas depende muito dos fatores frequência, intensidade, duração e quantidade. No conto, haja vista tais elementos terem sido perturbados, a seca se estabeleceu.

Segundo Fiorin (2011), o discurso não existe sem a presença do aparelho formal da enunciação: pessoa, tempo e espaço, *eu-aqui-agora*. Com isso, faz-se necessário delinear os efeitos de sentido criados pelas diferentes projeções da enunciação no enunciado. Em “A terra e o arado”, a narração acontece em 3ª pessoa, o que confere ao texto objetividade. No mais, as falas das personagens são efetuadas, predominantemente, por meio do discurso direto: “Isto é alta tecnologia para criar deserto – balançou a cabeça [...]” (PRIMAVESI, 2016, p. 97).

O conto apresenta frases e períodos, relativamente, curtos. A linguagem é desprovida de termos técnicos, os quais estariam ligados à agronomia. No mais, há o uso constante do ponto de exclamação, localizados nas falas de determinados personagens, em especial, nos enunciados da terra. O recurso simboliza surpresa, desespero, súplica... “– Por favor, não me deixem morrer de sede! – suplicou a terra [...]” (PRIMAVESI, 2016, p. 97).

O espaço se instaura no texto por meio da debreagem enunciativa, isto é, ele é marcado apenas no enunciado, não na enunciação – portanto, não estabelece relação com o *aqui*: “[...] não colheu a soja. Abandonou o campo que não prestava mais e que somente deu um tremendo prejuízo” (PRIMAVESI, 2016, p. 97). Esses aspectos fazem com que tenhamos uma narrativa em que está em evidência as ações humanas para com o espaço em que vive ou trabalha e que isso pode se dar em qualquer lugar do planeta.

Os verbos são empregados, majoritariamente, no tempo pretérito – fazem referência àquilo que acontece dentro do marco temporal passado. Nesse sentido, no conto, o aspecto temporal é instalado por meio da debreagem enunciativa. Para Fiorin (1997), o tempo é a localização de acontecimentos como sendo concomitantes ou não concomitante a um presente, a um pretérito, a um futuro estabelecido em função do momento da enunciação. Atesta-se isso com o fragmento abaixo:

Plantou soja com bastante adubo, apesar do financiamento a juros altos. A terra sempre gostou de sementes. Adorava sentir a terra brotar. De adubo comprado, não gostava, mas este era um costume dos homens, tinha de conviver com isso e sofrer as consequências. Nunca jogavam sementes sem adubar. Era uma filosofia deles, algo estranho [...]. (PRIMAVESI, 2016, p. 94)

Essas observações feitas pela terra, mostram que existem os adubos naturais que a própria terra produz e que podem ser aproveitados para reconstituição de novas vidas, respeitando o ciclo da natureza. Mas a pressa do humano não permite esperar que isso aconteça, então, as práticas artificiais tanto do uso do adubo quanto do inseticida e das máquinas, são abusivas a ponto de destruir o que se pretende criar, fatos que reforçam as contradições humanas e capitalistas.

Ainda no sentido narrativa e semiótica, segundo Barros (2002), na semiótica, existem dois tipos de enunciados elementares: o de estado e o de fazer. Entre esses enunciados, há modalizações, veridictórias, que incidem nas relações de junção que une sujeito e objeto. Essas modalizações se manifestam como modal *ser vs parecer*. Aquele concerne ao que é exposto pelo narrador, este diz respeito ao estado relativo a uma personagem. Por

meio das modalidades veridictórias, firmam-se o estatuto veridictório dos estados: segredos, desprezo, mentiras.

Mesmo que a terra, durante todo o conto, lute em função de sua necessidade de sobrevivência, ela se manifesta apenas no nível do parecer, já que, no nível do ser, ela já está em processo de fenecimento: “– Mas não estou arejando suas entranhas, estas camadas duras, doentias, que eram tão aneróbias? | A terra se exasperou: | – Mas para quê? Lá não tem húmus, nem vida [...]. Vocês mobilizam apenas defunto” (PRIMAVESI, 2016, p. 93). Nesse aspecto, fica clara a visão antropocêntrica de que a terra e toda forma de natureza externa ao humano existem para serem dominados por ele que, infelizmente, ainda pensa ser superior aos outros elementos da natureza da qual ele, também, é parte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve análise, pudemos observar as relações que podem existir entre a ecocrítica e a semiótica. Aquela se estabelece como uma perspectiva teórica que nos possibilita enxergar, nos textos literários, a representação da natureza em vários aspectos – desde o que habita os espaços abissais da terra, até os elementos que fecundam o ar, além das relações do humano com os outros seres. A semiótica, por sua vez, manifesta-se como um simulacro metodológico que, no caso das ideias de Greimas, se preocupa com a significação, ou seja, importa-se com a maneira como o texto diz o que diz. Dessa forma, colocamos em evidência o caráter interdisciplinar da ecocrítica e, também da semiótica.

Na análise de “A terra e o arado”, não só foi possível perceber de que modo os elementos da natureza se coadunam para manter o equilíbrio biótico, mas ainda de que maneira exercem suas funções particulares a fim de condicionar a vivacidade da Terra. Além disso, apreendemos a forma como o homem incide no meio ambiente, mediante práticas agrícolas mecanizadas, bem como quais são efeitos nocivos disso – como interferências no regime de chuvas, uso de substâncias que prejudicam o solo, dentre outros.

O conto também reclama, em seu enredo, além dos aspectos ambientais, os econômicos. Na narrativa, encontramos elementos que fazem referência à agricultura industrial. Isso é revelado pelo uso das máquinas avançadas, o tipo de plantação (soja) e a utilização de mecanismos julgados úteis para fertilizar o solo em degradação. Tudo isso se dá por intermédio do crédito rural, também suscitado nas malhas do texto.

A obra de Ana Maria Primavesi não só manifesta a preocupação de pormenorizar a natureza em sua totalidade, a fim de explicar os mecanismos dela, mas ainda abriga reflexões contundentes para nossa época. A interferência catastrófica da humanidade no meio ambiente, os ensejos das indústrias sobre a matéria prima, os recursos naturais, são exemplos do tipo de ponderações que precisam ser feitas com veemência impreterível. Dessa forma, os textos de Primavesi almejam minimizar os empreendimentos perniciosos da comunidade humana na natureza, cujas investidas sempre se deram sob os signos da tragédia.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de. *Literatura e Meio Ambiente: Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e Bichos, de Miguel Torga. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de pós-graduação e pesquisa, Universidade Estadual da Paraíba, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: 2006.

GLOTFELTY, C; FROMM, H. *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. Athens / London: The Univ. of Georgia Press, 1996.

LEBRUN, Gerard. *O que é poder*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PRIMAVESI, Ana Maria. *A convenção dos ventos: Agroecologia em contos*. São Paulo: Editora Popular, 2016.

RUECKERT, William. *Into and out of the void: two essays*. Disponível em <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2334&context=iowareview>. Acessado em 07 de fevereiro de 2020.

SILVA, Maria Sônia Lopes da. *Estudo da erosão*. Disponível em <file:///C:/Users/User/Downloads/ID-8173.pdf>. Acessado em 14 de maio de 2020.

O CONCEITO DE *LOGOPEIA* NA POESIA DE ANTERO DE QUENTAL – UMA ANÁLISE DO PARADOXO DO PROJETO REALISTA ANTERIANO¹

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO

Antero de Quental (1842-1891) foi, antes de tudo, um poeta preocupado com os problemas sociais e políticos de sua geração. Viveu em uma época na qual a nação portuguesa atravessava transformações devido ao capitalismo que se espalhava pela Europa. Tornou-se socialista, de um socialismo utópico característico da esquerda hegeliana da segunda metade do século XIX, herdeiro do idealismo de Joseph-Pierre Proudhon. Antero viu a si mesmo como a consciência histórica mediante a qual o Absoluto mostrar-se-ia.

Avaliando, com grande sensibilidade, a geração do poeta luso, sua poesia mostrou-se um campo no qual as relações sociais e políticas, que abalavam Portugal, estavam estética e formalmente simbolizadas. Hegeliano de formação, a dialética fez parte de seu pensamento, inclusive na dimensão estética de sua literatura. O movimento característico da filosofia de Hegel apresenta-se, na poesia anteriana, não somente do ponto de vista das ideias que defendia, mas está intrínseco à própria poética do escritor, nas estruturas que cerceiam a estética de seus poemas. A poesia anteriana é dialética interna e externamente.

No presente trabalho, procuraremos explorar a dimensão semântico-discursiva da poesia anteriana das *Odes Modernas* à luz dos conceitos de *melopeia*, *fanopeia* e, especialmente, *logopeia*, cunhados pelo teórico e crítico Ezra Pound. Nosso objetivo é analisar de que forma a poesia de

¹ Artigo escrito a partir do projeto de tese de doutorado desenvolvido pela autora.

Antero traduz uma valsa da filosofia em meio às palavras tornando-se conceitual. Sendo a poesia anterior profundamente reflexiva (*logopeia*), repleta de aspectos acústicos (*melopeia*) e imagéticos (*fanopeia*), defendemos que a dimensão conceitual da poesia em Pound emerge como sendo uma característica do fazer literário anterior.

Nossa finalidade é demonstrar de que modo o projeto realista anterior torna-se paradoxal pela prevalência de uma idealidade que aproximou o poeta dos preceitos românticos e, de maneira muito mais densa, do eu-lírico simbolista. Através de uma análise das figurativizações que concretizam a temática desenvolvida por Antero, propomos investigar de que maneira figuras e temas são capazes de se combinarem com a finalidade de obter uma obra sublimada através da beleza estética.

A CRÍTICA LITERÁRIA DE EZRA POUND E A RENOVAÇÃO TEÓRICA NA POESIA

Ezra Pound nasceu nos EUA e juntamente a outro compatriota seu, T.S. Eliot, tornou-se um dos maiores expoentes do movimento modernista na poesia estadunidense no início do século XX, sendo o principal inspirador de movimentos como o *Imagismo* (favorecimento das imagens e de uma linguagem precisa) e o *Vorticismo* (precursores da poesia concreta, aliando características imagísticas às estilizações gráficas nos poemas). Segundo David Perkins (1976), a obra poundiana está carregada de imprecisões historicistas e é considerada uma das mais importantes no que diz respeito aos estudos teóricos da literatura do século XX.

Pound propôs uma renovação da linguagem poética que influenciou grandes nomes da literatura anglo-americana, tais como Yeats, Joyce, William, entre outros. Sua influência atingiu os grandes representantes da *Beat Generation* (responsável por uma verdadeira reviravolta no fazer poético, bem como no modo de vida da juventude americana) que, conforme Cláudio Viller (2014), traduziu de maneira extremada as ideias de revolução estética na linguagem poética ditadas por Pound.

A teoria de Pound aproxima-se da ideia de Harold Bloom, defende a existência de um conjunto de obras que representariam momentos de maiores elevações dentro de uma cultura. Vale salientar que compreendemos por cânone o conjunto de obras consideradas imprescindíveis à tradição do pensamento universal. Tais escolhas não são elencadas aleatoriamente, mas possuem uma fundamentação estética. Contudo, as escolhas éticas, estéticas e políticas que conflagram a eleição do cânone estão ligadas às categorias espaço-temporais que compreende a leitura ativa das obras. Por essa razão, a proposição de um cânone oscila entre múltiplas variáveis, quais sejam, o vernáculo, o viés estético do canonista, as antipatias e afetos pessoais etc.

Pound, bem como Bloom (2001; 2003) em *Cânone Ocidental e Gênio*, reforça a ideia de uma *literariedade* do texto que o predispõe a ser considerado enquanto literatura. Ambos negam as abstrações sociológicas e historicistas que reconheceriam o texto enquanto produto de um contexto sócio-histórico, dando autonomia ao fenômeno estético. Entretanto, se Bloom estabelece essa autonomia mediante a afirmação autoral – principalmente através do resgate da figura do “gênio” – Pound afirma a autonomia da linguagem artística mediante a negação das abstrações academicistas.

Categoriza, pois, os escritores, dentro de uma escala que vai do *inventor* – “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (POUND, 2006, p. 42) -, passando pelo *mestre* – “homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores” (POUND, 2006, p. 43) - até desembocar no *diluidor* – “homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e que não foram capazes de realizar tão bem o trabalho” (POUND, 2006, p. 43).

A hierarquização de Pound (2006, p. 43) ainda conta com “bons escritores sem qualidades salientes e os beletristas”, homens que não inventaram nada e que tiveram a sorte de nascer em épocas nas quais a literatura nacional encontrava-se em equilíbrio e fluida. O teórico estabelece, portanto, uma hierarquia entre escritores e obras e fixa seu

próprio cânone, ao qual denomina *Paideuma*, e que não visa, conforme Hugh Kenner (1968), excluir possíveis literaturas, mas que busca, antes, incluir as obras que ele, Pound, considerava o ápice de uma determinada maneira de escrever.

Para Pound (2006, p. 45), tais modos de escritura literária estariam categorizados basicamente em três tendências cuja finalidade é carregar de sentido, até o mais alto grau possível, a linguagem literária: a primeira estaria orientada para as qualidades sonoras da poesia cujo propósito é “produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala” (POUND, 2006, p. 63) e foi denominada por Pound enquanto *Melopeia*, do grego *μελοποιία* (melodia); a segunda voltava-se para as qualidades representativas sensoriais e imagéticas, especialmente as visuais, que buscavam “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual” (POUND, 2006, p. 63) e foi definida por Pound como *Fanopeia*, do grego *φανοποιία* (luminoso, elegância); por último, a *Logopeia*, do grego *λογοποιία* (discurso), uma espécie de jogo semântico que procura “produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais)” (POUND, 2006, p. 63) ao qual o autor define como sendo uma “dança das ideias”.

A *Melopeia* é, portanto, a arte de musicar a poesia. Remete-nos para o mundo criativo dos sons no texto poético. A *Fanopeia* traduz o poder visual da imagem. A *Logopeia*, “criação de palavras”, manifesta a capacidade de combinação da forma e do conteúdo das palavras com o objetivo de provocar correlações na consciência do leitor, estimulando as associações que permaneceram na consciência em relação às palavras empregadas pelo poeta.

Sob à luz da teoria da poesia de Ezra Pound, pretendemos analisar a poesia de Antero de Quental, mostrando os aspectos de *melopeia* e *fanopeia* e, especialmente, em como a *logopeia* encontra-se firmemente entrelaçada no fazer literário anterior, principalmente no que diz respeito à uma poesia intelectualizada, conceitual, na qual forma (imagens e sons da natureza) e conteúdo se configuram para produzir na consciência do leitor as associações que manifestam o anseio de Antero por uma linguagem capaz

de traduzir, mediante a palavra, absoluta e universal, sua experiência com a realidade do mundo. Nossa proposta encontra-se baseada em um paradoxo entre o projeto que funda o movimento realista em Portugal e a permanência indubitável de uma idealidade que faz da poesia anterioriana temporã dos aspectos simbolistas.

O PARADOXO DE ANTERO – O PENSADOR DO REALISMO ATORMENTADO PELO IDEAL QUE O CONSUME

Antero de Quental foi um atormentado da forma. Rodrigues Paiva (2003, p. 23) salientou que a poesia anterioriana pode ser compreendida como *subjetividade metafísica*, aproximando-se estética e conteudisticamente dos poetas simbolistas e decadentistas do final do século, leitores como Antero do pessimismo schopenhauriano. Conforme Rodrigues Paiva (2003), Antero fora temporã do Simbolismo e do Decadentismo lusitanos, mas o fora com menos paixão e mais razão, mais pensamento e menos sentimento.

De sua consciência, como bem revela Rodrigues Paiva (2003), emanaram três dimensões, quais sejam: estética, histórica e existencial. Esteticamente, foi um poeta atormentado em busca da linguagem ideal. Historicamente, foi um revolucionário em busca de uma política ideal que solucionasse as angústias do povo. Existencialmente, foi um indivíduo diante do absoluto, marcado pela busca de um sentido para a existência e procurava-o alhures, para além do físico, no “meta-físico”.

Contudo, para além dessa trindade dialética que alicerça o fazer poético anterioriano, encontramos um poeta angustiado com a linguagem, um conflito que tomava proporções existenciais. Hegeliano, Antero trazia em sua poesia fortes aspectos que faziam menção direta ao panlogismo de Hegel (1995), muito disseminado em sua geração, principalmente no que diz respeito à problemática da linguagem no sistema hegeliano. A concepção que traz sobre a Ideia demonstra, como bem salientou o poeta, a forte influência do filósofo alemão em sua constituição intelectual.

Hegel (2005), em sua *Fenomenologia do Espírito*, já havia demonstrado a dialética entre linguagem e mundo. Para o filósofo alemão,

há a contemplação e objetificação da contraposição entre Ideia e Natureza, suprimida na identidade como contraposição dinâmica: é a autodivisão e auto reconciliação. A Razão, que não é tudo mas está em tudo, valida o que há tanto na dimensão do pensamento quanto na dimensão da onticidade.

A apreensão da realidade dá-se, portanto, através de conceitos. Retomando a tese de Parmênides, Hegel (2005) afirma que o que é real é racional e pode ser expresso conceitualmente por meio da linguagem. Antero é herdeiro dessa perspectiva hegeliana, pois, enquanto fundador e partícipe do movimento Realista lusitano, trouxe a dialética hegeliana da linguisticidade para a poesia: a realidade objetiva, racional em si mesma, podia ser apreendida pelos sentidos e racionalizada para ser expressa pelo *Espírito*, através dessa linguagem que é inerente ao real, o que permitiria a apreensão e manifestação lógico-filosófica da realidade mediante, no caso de Antero, uma forma estética. É a relação entre pensamento e ser, linguagem e mundo.

A ideologia realista de Antero previa que a Razão fosse capaz de manifestar-se e retornar a si própria, o mesmo caminho empreendido pelo *Espírito Absoluto* hegeliano, que universaliza as singularidades apreendidas pelos sentidos através da Razão. A linguagem, produto do *Espírito*, transforma o finito da experiência com o mundo em absolutidade para ser manifestado mediante a palavra, o conceito, através do fazer artístico. Essa era a pretensão ideológica realista de Antero que se manifestou esteticamente, em sua poesia, através das imagens (*melopeia*) e das sonoridades (*fanopeia*) da natureza com a finalidade de gerar um conceito, uma abstração de sua experiência do real.

Em seu livro *Odes Modernas*² (1865), obra que inaugurou a estética realista em Portugal, observamos essa busca anterior pela linguagem capaz de desvelar em palavras sua experiência de mundo, o que configura o conceito de *logopeia* definido por Ezra Pound. O mundo concreto não era

² A partir de agora O.M.

negado por Antero, haja vista que estava no seio do Realismo; entretanto, enquanto um idealista, esse mundo concreto não importava, mas, antes, o que importava era como esse mundo apresentava-se à sua consciência e, mais ainda, a maneira pela qual essa experiência de mundo consciente poderia ser colocada em palavras, conceituada, abandonando a finitude e a transitoriedade próprias da experiência fenomênica para atingir a dimensão do Absoluto, eternizando-se no conceito.

Percebamos aqui o paradoxo anterior entre a ideologia do projeto fundante do Realismo, em Portugal, e a presença de uma idealidade que conferiu ao poeta o epíteto de “metafísico”. Se, por um lado, Antero não negava a realidade externa à consciência, o não-eu, próprio da estética realista, por outro lado, queria ir além dessa materialidade e, através dela, alcançar o Ser dos entes, apreender a estrutura lógica que subjaz entre realidade e linguagem.

Observemos que Antero antecipa a preocupação que seria central no foco do movimento simbolista. Como expressar aquilo que, em si mesmo, não está passível de ser comportado em uma linguagem limitada e finita? Ludwig Wittgenstein (1965), no início do século XX, responsável pela “virada linguística”, salientaria exatamente essa questão: a função da linguagem era descrever a realidade; esta só estava passível de existência mediante a linguagem, não podendo existir fora dela. Contudo, o limite da linguagem encontra-se justamente quando tenta “dizer” a realidade, mostrar essa estrutura lógica comum à realidade e à linguagem. Quando a linguagem tenta dar conta de coisas que transcendem a realidade concreta, não é capaz de manifestar conceitualmente tais experiências. Por essa razão, Wittgenstein (*Tractatus*, VII, §1) dirá que “o que não se pode falar, deve-se calar”.

Antero transformou-se, assim, em um atormentado da forma, buscando obcecadamente essa linguagem que seria capaz de dizer o indizível. Os simbolistas encontrariam a musicalidade, os usos de figuras de linguagem, tais como a aliteração, a assonância, a anáfora – presentes em Antero -, mas enquanto um realista, o poeta de “Vila do Conde” recairia em um atormentado paradoxo entre o projeto realista que o obrigava a uma

objetividade e materialidade científicas, criticistas e positivistas, e uma idealidade a qual não abandonara e o aproximava cada vez mais da geração que viria posteriormente.

As *Odes* anteriores abrem com a palavra “aspiração”, que traduz, no poema denominado *Pantheísmo*, a ideia de universalidade pretendida por Antero:

Aspiração... desejo aberto todo
N’uma ancia insofrida e misteriosa...
A isto chamo eu vida: e, d’este modo,
Que mais importa a forma? Silenciosa
Uma mesma alma aspira à luz e ao espaço
Em homem igualmente e astro e rosa!
(O.M., 1875, p. 3)

À luz da *logopeia* de Pound, percebemos que a própria vida, em seu movimento contínuo, é o que Antero deseja capturar. Essa energia, que se traduz, do ponto de vista do sistema hegeliano, enquanto a Ideia, o princípio lógico que subjaz em tudo, anterior a natureza e ao conceito (que nasce mediante o crivo do *Espírito*), é a ânsia dolorosa e misteriosa que constitui a própria História. Observamos aqui o conceito poundiano da *logopeia*, a imbricação de forma e conteúdo para provocar uma associação de ideias na consciência do receptor.

A forma escolhida por Antero é a ode, uma forma que, embora fixa, não obedece estritamente a regras rígidas. Conforme Norma Goldstein (1988), a ode é um poema lírico cujo objetivo é expressar sentimentos da alma humana, feito para celebrar ações heroicas, o amor, a justiça. Costuma ser dividido em estrofes iguais, mas com liberdade no que diz respeito ao número de versos. O fato do eu-lírico questionar a (des)importância da forma enquanto meio para expressão dessa Ideia, que se traduz em uma *aspiração*, um desejo aberto, manifesta-se por meio de uma forma estética mais livre, ainda que o poeta mantenha rigidamente a métrica decassílaba. O movimento da ode anterior parece fluir de um verso ao outro, com assonância nas vogais /e/ e /o/ no primeiro verso, principalmente na tônica

de /aberto/, que traduz essa vastidão impalpável que é a aspiração: algo que não está concretizado, mas se encontra a caminho.

Observemos que a ode anterior parece quebrar a quadra muito típica de versificação da ode clássica, mas o faz apenas para manter sua métrica logicamente pensada, é o processo de *enjambement*; o verso não finaliza na mesma linha, quebrando para o verso seguinte. Tal figura pressupõe uma tentativa de escrita em prosa dentro da poesia, conferindo um andamento típico da prosa, que será a narrativa realista por excelência. Esse procedimento é muito comum em toda a poesia anterior, principalmente no livro das *Odes* e corresponde a um caráter da *logopeia*, de Pound e de uma poesia do pensamento.

O verso anterior é racionalizado, o que traduz a influência da Ideia aos moldes hegelianos: a *aspiração* do eu-lírico é um princípio impalpável, mas não desordenado, caótico; a Ideia é lógica, é inteligível. Em Antero, a Ideia possui esta fagulha racionalista herdada de Hegel, este princípio inteligível da realidade, sendo esta a expressão, a manifestação da Ideia no tempo e no espaço. A vida, a história – que se constitui enquanto o movimento dialético da existência humana – é pura aspiração, Ideia - sem forma - portanto movimenta-se livremente, como a ode. Mas este mesmo movimento livre não está carente de lógica e sentido. Forma e conteúdo unindo-se para gerir um conceito. Contudo, a ode não é ao azar, está racionalmente pensada, logicamente metrificada, através do uso de *enjambement* para manifestar a ideologia objetiva do Realismo.

Tal como em Hegel (1995), a Ideia em Antero também é concebida como o reino do conceito puro que representa, por sua vez, o mundo natural e espiritual, sendo logicamente anterior às suas representações no tempo-espaço. A Ideia torna-se natureza, figurativiza-se, projeta-se na realidade concreta, sai da dimensão do em-si para o âmbito fora-de-si, e retorna, posteriormente, como *Espírito*, autoconsciente. A *aspiração* anterior é a fagulha inteligível que traduz a Ideia hegeliana:

É o absoluto que deixa nas mãos dos homens, que a tentou prender na sua fuga eterna, um fio apenas de túnica de brilho... Toma-os nas mãos Moisés, mostra-o ao mundo e chama-se Jeová. Ergue-o

Maomé entre os povos... Deixa-o cair Cristo do alto de sua cruz e se chama amor... E Hegel... lança nos ventos que a levem ao mundo esta palavra – Ideia. (QUENTAL apud CRAVEIRO DA SILVA, 1959, p. 61)

Segundo Massaud Moisés (2001), a ode conforma uma estrutura mais ou menos definida e essa estrutura pressupõe uma espécie de dialética que muito bem se adapta ao pensamento anterior e principal mote do livro das *Odes Modernas*. Como podemos perceber, a escolha anterior pela forma *ode* pressagia a filosofia da qual era defensor, traduz, em sua linguagem poética, o pensamento conceitual do poeta e percebemos, nessas escolhas éticas, estéticas e políticas do poeta, o conceito de *logopeia* poundiano. A temática do pensamento dialético figurativiza-se através da forma poética escolhida pelo poeta.

Do ponto de vista estrutural, cada parte da ode desdobra-se em outras três: *estrofe*, *antístrofe* e *épode*. Entretanto, sem obedecer às normas rígidas, as estrofes podem apresentar variado número de versos e métricas, cuja progressão enfatiza a variação do poder emocional. Esse alinhamento poético da ode chamou a atenção de Antero, haja vista que, ao mesmo tempo que provoca uma necessidade de se renovar a escrita da poesia, questionando a forma, ao mesmo tempo manifesta a necessidade do poeta de manter uma ordem em meio ao caos, essa necessidade de uma lógica que jaz por trás da forma materializa-se, em Antero, através da métrica e do *enjambement*. Se a ode oferece maior liberdade de movimento enquanto forma estética, por outro lado permite uma metrificação rígida. A liberdade anterior exigia organização e racionalidade. Vejamos a ode intitulada apenas XV:

Ha dous templos no espaço – um d’elles mais pequeno,
O outro, que é maior, está por cima d’este;
Tem por cúpula o céu, e tem por candelabros
A lua ao ocidente e o sol suspenso ao éste.

De sorte que quem está no templo mais exiguo
Não póde ver nascer o sol, nem póde vêr
As estrelas no céu – que os tectos e as columnas

Não o deixam olhar nem erguer a cabeça.

É preciso abalar-lhe os tectos e as columnas
Porque se possa erguer a fronte até os céos...
É preciso partir a Igreja em mil pedaços
Porque possa vêr em cheio a luz de Deus!
(O.M., 1875, p. 155)

Na primeira estrofe, percebemos a apresentação de uma problemática: uma tese e uma antítese, o que pressupõe o movimento dialético hegeliano. Essa estetização do princípio dialético está presente em outros poemas das *Odes*, como no soneto *Tese e Anthitese*, poema que se encontra exatamente na metade do livro e está desdobrado em dois sonetos, justamente a tese e a antítese do pensamento anterior. Observemos, aqui, a forma pela qual Antero figuratiza a temática da dialética hegeliana, não somente de maneira intradiscursiva, no corpo da poesia, mas a um nível estético e mesmo estrutural do próprio livro.

Tal como salienta Pound, no que diz respeito ao conceito de *logopeia*, as imagens e sons configuram-se para gerar um conceito, uma abstração que dialoga com a tradição cultural do escritor. No caso de Antero, não somente imagens e sons, mas a própria locação dos poemas no livro pressupõe a manifestação do pensamento, a formação de um conceito, uma reflexão. O poeta faz uma dança entre formas, palavras, imagens, sons e a estrutura do próprio livro com o intuito de provocar no leitor a associação desse conjunto a um conceito: a dialética.

No poema acima citado, temos a imagem de dois templos que se contrapõe: um menor e outro que o sobrepuja. Percebemos aqui o uso da linguagem imagética projetada no acervo visual do receptor. A finalidade da dialética é encontrar justamente a síntese que possa solucionar essa contradição inicial. Percebamos que os dois templos não são essencialmente opostos, mas um encontra-se no seio do outro. Contudo, por possuir limites (tetos e colunas), o espaço do menor é diminuído, dando ao indivíduo a sensação claustrofóbica de um espaço fechado, contíguo, limitado.

Essa imagem figurativiza a crítica que o poeta fazia às formas estéticas de escritura poética presentes à sua geração. O templo menor

manifesta as linguagens oferecidas pela tradição aos poetas contemporâneos a Antero. Observamos, inclusive, o fenômeno da *fanopeia*, descrito por Pound, através do uso aliterativo de fonemas linguodentais (/t/ e /d/), que provocam uma sensação de tropeço na pronúncia, o que corrobora a insatisfação do eu-lírico em relação às linguagens conhecidas e que surgiam como verdadeiros obstáculos por serem insatisfatórias enquanto veículo para expressar a experiência de mundo por meio do conceito. O eu-lírico anterior diz, claramente, que as linguagens disponíveis não eram capazes de conceituar o mundo, de universalizar a experiência transitória e fenomênica, conferindo-lhe o status de absolutidade.

Por outro lado, o templo maior possui o céu por abóbada e os astros por luzeiros; em outras palavras, não é edificado por tetos e colunas, sequer é constituído de algo, de uma forma. Mais uma vez, o poeta recorre ao uso de procedimentos sonoros na aliteração do fonema sibilante, como /s/, que exprime exatamente essa espacialidade infinita, esse esvair-se ao infinito e mais além.

O templo maior é a vastidão, o infinito, o incomensurável. Antero buscava uma linguagem que abarcasse a experiência de mundo, fenomênica e, portanto, finita, capaz de traduzir o mundo através do conceito, cuja capacidade é universalizar. O poeta desejava apreender o que não podia ser apreendido. Queria dizer o indizível, compreender o incompreensível. A idealidade deveria ser posta em uma fôrma finita e limitada. Eis o paradoxo anterior: o projeto realista exigia de seu fundador uma linguagem objetiva; contudo, Antero não queria o não-eu, almejava alcançar mais além, o metafísico, que é intrínseco ao físico, mas o transcende. Era ao Ser que Antero desejava apreender. Poderíamos perguntar até que ponto Antero pode ser considerado enquanto um poeta verdadeiramente realista.

Como salienta Vânia Lísia Fischer Cossetin (2007), em sua tese intitulada *O problema da Linguagem no sistema Hegeliano – O paradoxo do absoluto incondicionado e exprimível*, a linguagem assume, em Hegel, a mediação legítima entre o sensível e o inteligível. Essa pretensão hegeliana, que Antero absorve e deseja empregar em uma linguagem literária, uma forma estética que mediasse o temporal e o eterno, uma linguagem capaz de

expressar o Absoluto, torna-se inadequada para a exposição da ideia pura, haja vista que a expressão plena da Ideia absoluta, tal como afirma Fischer Cossetin (2007), exige necessariamente uma linguagem a altura dessa mesma absolutidade.

Voltemos ao poema. Os templos aos quais o eu-lírico faz menção, o pequeno e, portanto, limitado, de visão curta, não oferece à visão um alcance para além de seu teto; é englobado por um templo maior que tem por abóbada o céu e por colunas o sol e a lua, cada qual posto em uma direção e que se apresenta como a própria natureza. O templo pequeno, de concreto, feito por mãos humanas, é incapaz de abrigar em seu seio o eterno. É o mundo das formas imperfeitas nas quais, posteriormente, o poeta encontrar-se-á assentado:

Recebi o baptismo dos poetas,
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pálido e triste.

Esse templo menor, essa forma impura, cria a ilusão de abrigar o infinito e vendar os olhos aos homens, impedindo-os de enxergar mais longe se não for através dessa mediação. As formas disponíveis à época de Antero, segundo a crítica do poeta, não permitiam que os indivíduos tivessem a verdadeira experiência da realidade que só era possível mediante a linguagem. De certo modo, Antero estaria criticando a própria ideologia realista, haja vista que era essa mesma materialidade que o Realismo se propunha a descrever. O mundo concreto, natural, aquilo que se mostrava em comum entre realidade e linguagem. Antero queria mais do que isso, queria ir às estruturas lógicas que regiam essa relação, portanto, não estava interessado no que a realidade superficial tinha para si, mas as bases sobre as quais estava assentada.

Observamos em Antero o distanciamento da experiência sensível em prol de uma idealidade que é a condição mesma da inteligibilidade do *Espírito*. A finalidade de Antero era encontrar uma linguagem articulada mediante a qual as sensações interiores se tornassem conceitos, pois, manifestando-se por meio da linguagem, a consciência eleva-se desde sua singularidade abrindo-se ao universal. Contudo, tais experiências estavam

para além da realidade sensível e não poderiam ser “ditas” mediante uma linguagem feita para descrever a realidade natural.

Na segunda estrofe, a *antístrofe*, o eu-lírico afirma claramente que aquele que entra no templo pequeno, não pode ver o sol, nem o céu, nem as estrelas; a visão é obstruída pelo teto, um limite, que faz-se obstáculo para o olhar além, o pensamento, para a manifestação máxima da Beleza. Não há expansão da mente porque a mesma encontra-se obstruída, obnubilada pelas colunas, que obstruem o ver, que fecham os olhos a todos os panoramas, a todas as possíveis perspectivas.

Essas colunas às quais o eu-poético alude são as formas estéticas possíveis à época anterior, são as linguagens disponíveis em sua geração para a escolha do fazer poético. Essas colunas que detém o passo e o olhar impedem os sujeitos de seguirem em frente; mostram apenas muros e tetos incolores e unívocos, sem nuances. O ambiente do templo menor, no qual essas formas eram cultuadas como verdadeiros deuses, provoca sufocação; quem o frequenta mal consegue erguer a cabeça, mantém-na abaixada em sentido de prostração e homenagem aos ídolos já estabelecidos.

Na estrofe final, a síntese do pensamento dialético anterior entre linguagem e mundo, o eu-lírico pressagia a solução para o conflito entre forma e expressão de pensamento: faz-se necessário pôr abaixo todas as formas até então conhecidas, dizimar as linguagens pré-estabelecidas, derrubar os tradicionais e já consagrados modos de fazer poesia, de escritura literária. Escutamos aqui a voz revolucionária de Antero, que desejava fazer da literatura arma de combate mediante a qual provocaria uma verdadeira revolução na estética literária portuguesa. Percebamos que as imagens dos templos figurativizam a temática do dilema entre um poeta fundador de um movimento cuja ideologia era a objetividade e um poeta varado por uma febre de Ideal que o consumia e que o terminaria levando à aniquilação final. O dilema da linguagem, em Antero, sai do âmbito da linguagem para o existencial. Como a forma humana seria capaz de comportar, em sua finitude e limitação, o puro pensamento, infinito e inefável, ilimitado?

A Ideia anterior, princípio lógico que antecederia a revolução literária em Portugal mediante a linguagem poética, traduz-se através da

imagem do vento, ícone presente em todo livro das *Odes*. No que diz respeito ao vento anteriano, encontramos características da *melopecia* e da *fanopeia* poundianas. O vento possui voz e imagem nas poesias de Antero, como percebemos nas estrofes abaixo:

Porque o vento, sabei-o, é pregador
Que através das soidões vai missionando
A eterna lei do universal Amor.

Ouve-o rugir por essas praias, quando,
Feito tufão, se atira das montanhas,
Como um negro Titan, e vem bradando...
(O.M., 1875, p. 7)

O vento adquire uma imagística profética que vai anunciar a Boa Nova. As praias associam-se às imagens dos desertos, extensões infinitas, densas e profundas. O vento rugi, como um tufão, está em constante movimento, ação agressiva, jogando-se contra as montanhas. É a Ideia atirando-se contra as formas limitantes da linguagem, o puro pensamento que se esbate contras rochas das formas poéticas contemporâneas de Antero. Percebamos a maneira pela qual o poeta figurativiza a temática da insatisfação com a linguagem. Antero desejava acessar o Ser enquanto totalidade e como fundamentação. Tal desejo se manifesta através do intemporal e da negação do tempo, uma ânsia de absolutidade, como podemos observar na simbologia do vento na poesia anteriana, cuja imagem remete a uma centelha desse *eterno* buscado pelo poeta:

Rasgando o seio imenso, ide sahindo
Do fundo tenebroso do Possível,
Onde as fôrmas do Ser se estão fundindo...
(O.M., 1875, p. 10)

Percebamos o forte uso das imagens na poesia anteriana. A imagem das trevas emerge aqui como o caos primordial do qual tudo brota, anterior a qualquer diferenciação. Não há dualismos, uma via de entrada para o ventre originário no qual as fôrmas do Ser estão sendo engendradas, pois as

trevas são a dimensão das potencialidades ainda não desenvolvidas, ainda não atualizadas.

Ao mesmo tempo em que o vento resgata essa fagulha de eternidade tão cara a Antero, é ele também que simboliza a dialética, o movimento das Ideias no próprio desenvolvimento da História. O vento é o movimento de antítese, a Ideia que conforma o progresso da mente humana e sua autoconsciência, o movimento do vento é a Ideia que perfura o si-mesmo e encontra o fora-de-si. O vento é a imagem do Absoluto. Esse Ser salientado por Antero é a própria Ideia que está prestes a se projetar, do reino do Possível, para a realidade fenomênica, concreta. Esse Ser é o que Antero deseja traduzir por meio da linguagem conceitual, mas não consegue.

Em todo o livro das *Odes*, encontramos imagens que remetem aos fenômenos da natureza cuja principal característica é o movimento da Ideia. O vento em suas múltiplas facetas (mas nunca concatenado em uma forma), surge como turbilhão, furacão, aragem, ventania, brisa, ou seja, demonstra a variação das ações e mudanças, deslocamentos, atividades, dinamismo. Essa sensação de contínuo fluxo provocada pelo uso de verbos e de substantivos que conformam uma imagem de mobilidade representam também a própria inconstância das emoções, dos sentimentos, haja vista que a constância é relacionada ao que já está morto, parado, sem transformação. Tudo isso se expressa mediante o uso da forma poética da ode, que permite que o poeta estruture os poemas do livro como verdadeiros redemoinhos, entrelaçando-se, fluindo de um para o outro:

Ó areias da praia, ó rochas duras,
Que também prisioneira aqui estaes!
(O.M., 1875, p. 13)

A Ideia anterioriana é “ondas sem praia” (QUENTAL, 1875, p. 5), uma vez que, como visto acima, a areia é uma figura que representa, em Antero, um obstáculo que precisa ser removido, isto é, as linguagens poéticas tradicionais. A onda é outra imagem utilizada pelo poeta enquanto tradução da ideia do próprio pensamento. A areia é a forma, a linguagem em cujo limite a onda esbarra; é a fronteira que impede a onda de seguir seu caminho. Interessante salientar que, na imagística de Antero, ele e os seus

companheiros de Coimbra poderiam ser metaforizados pelas ondas do mar, ondas que se formam a partir do movimento do vento, que cria forças de pressão e fricção que perturbam o equilíbrio da superfície dos oceanos:

Surgi, por céu, por mar, por valle e serra!
Rolai, ondas sem praia, confundindo
A paz eterna com a eterna guerra!
(O.M., 1875, p. 5)

Aqui, a onda é a própria concepção da Ideia. O vento forma e precipita as ondas por sobre as praias. O próprio movimento do vento pressupõe um movimento dialético e universal. Vejamos: para formar a onda, o vento transfere uma porção de sua energia para as ondas, exercendo na superfície da água uma força que resulta de diferenças de pressão. Isso é provocado pelas flutuações na velocidade do vento quando próximo à interface ar-mar. A superfície do mar perturbada é restabelecida por ação da força da gravidade. A interação cíclica entre a força de pressão exercida pelo vento e a força da gravidade faz com que ondas se propaguem e se distanciem progressivamente de sua zona de geração.

Aqui também encontramos um indício que remete à uma imagem da mitologia cristã. No livro de *Gênesis*, 1:1-2, temos que: “No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas”. A tradução do “espírito de Deus” refere-se às palavras, em hebraico, *Ruach Elohim*, geralmente traduzido por *vento* ou *espírito* (ruach) de Deus (Elohim). O vento anterior, que traduz o conceito de Ideia, emerge com ares imagísticos divinos, revestida como o próprio Verbo que é a Razão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz dos conceitos de Ezra Pound, no que diz respeito à análise da poesia, investigamos os aspectos da *melopeia* e *fanopeia* na poesia anterior, com a finalidade de demonstrar de que modo a *logopeia* se traduz no fazer literário de Antero, tornando a sua poesia conceitual. Percebemos que imagens e sons, bem como a própria estrutura estética do livro das *Odes*

Modernas, assim como a escolha anterior pela forma poética da *ode*, traduzem o próprio movimento da Ideia que perturba a superfície da consciência humana, a consciência dos indivíduos que, através de ações particulares, deixando de lado os interesses pessoais, tornar-se-iam indivíduos históricos porque mudariam a História Universal. E esse movimento teria por objetivo propagar-se para todos os cantos, uma vez que a concepção de História em Antero é herdeira de Hegel.

Observamos que essa experiência com a realidade só seria considerada verdadeira mediante a tradução da mesma pelo *Espírito*, através da linguagem. Esse desejo de universalização em Antero conduziu o poeta a uma crítica ferrenha às formas estéticas estabelecidas à época, empurrando-o para uma busca desesperada (sobre a qual não dissertamos aqui) por uma linguagem que o satisfizesse enquanto modo de dizer o mundo.

Essa necessidade de se libertar das linguagens tradicionais conhecidas à época manifestou-se na própria composição do livro *Odes Modernas* que expressa, em sua estrutura, esta concepção hegeliana da História e o papel central dado à Razão enquanto governanta universal da progressiva tomada de consciência humana. As *Odes* encontram-se dividida em duas partes que constituem, juntas, a tese e a antítese do pensamento político anterior, de suas ideias de combate e reforma social e que traduzem, em sua estrutura estética, a própria filosofia hegeliana. A tese/antítese anterior expressa o paradoxo do poeta entre o projeto realista ao qual se propunha, e a presença de uma idealidade que o aproximaria dos poetas simbolistas uma geração após a sua.

A Ideia almeja externar-se, ir do eu ao não-eu e retornar, por fim, ao eu inicial, tomando consciência de si própria. Antero, mais do que isso, julgava-se capaz de salvar a humanidade, colocá-la no caminho da Razão absoluta na qual cria os realistas da segunda metade do século XIX. Reconhecia-se como a própria “voz da Revolução”, sendo essa voz “a mais alta” bem como “a mais poética”. Esse absoluto é o próprio ideal que se manifesta na realidade, estabelecendo em sua interioridade uma sujeição do indivíduo à dominação universal. É o ideal que se manifesta no sensível e

que se realiza no múltiplo e este ideal é a própria vida, a vida insofrida de um sentimento aberto, tal como apregoa Antero em seu *Pantheísmo*.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *Gênio*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os livros e a Escola do Tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do Poema*. São Paulo: Ática, 1988.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2005.

HEGEL, G. W. F. *A razão na história: introdução à filosofia da história universal*. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

KENNER, Hugh. *Poetry of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1968.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Poesia*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

PERKINS, David. *A History of Modern Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, v. I, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. ed. 11. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUENTAL, Antero. *Odes Modernas*. 2.ed. Porto: Porto & Braga, 1875.

VILLER, Claudio. *Os rebeldes – Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

MUDANÇA OU CONSERVAÇÃO: ESTRATÉGIAS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Matheus Nogueira Schwartzmann

Thiago Moreira Correa

TRADIÇÃO DA TRAIÇÃO: TRADUZIR

O projeto *transcriativo* de Haroldo de Campos coloca-se como uma perspectiva distinta de uma tradição da tradução apoiada na expressão “traduttore/traditore”. Tal tra(d)ição parte de uma ideia de impossibilidade tradutória entre as línguas, sobretudo na poesia. Muito além de uma prática de tradução, essa divergência concentra-se mais profundamente em estratégias de concepção da linguagem.

A busca da maior equivalência possível entre o original e a tradução, que conduz a abordagem tradicional, faz com que o texto de chegada seja submetido aos valores culturais do texto de saída, inibindo as potencialidades que a língua tradutora traria em um processo de apropriação do texto original. A prática de traduzir, sempre em débito com o original, não consegue se destacar por si mesma (por suas escolhas, por seus achados, por sua originalidade), mas, sim, pela exímia “neutralidade” do tradutor e pelo prestígio do original, que geralmente pertence ao cânone solidamente fixado ao longo da história.

Além disso, a escola formada por essa tradição abre-se pouco para outras disciplinas, uma vez que são, geralmente, estudos relativos à língua de origem, como a Gramática ou a Filologia – que também não podem ser renegadas em um processo transcriativo. A falta de diálogo, a obediência às prescrições gramaticais e a escassez de proatividade criativa limitam o exercício desse modo mais conservador de traduzir.

Em oposição aos valores tradicionais, a transcrição estabelece maior diálogo entre teoria e prática, ou seja, poetas, linguistas, críticos literários e pesquisadores devem trabalhar juntos na apreensão do objeto estético. A

confluência dos conhecimentos levaria a uma alta qualidade produtiva de tradução e de trabalhos referentes ao texto original.

Por exemplo, conceber a função poética da linguagem como horizonte tradutório, cuja ênfase na mensagem “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1969, p. 130), promoveria uma visão estrutural da língua permitindo que o tradutor concentre seu trabalho tanto na transmissão do conteúdo do texto original, quanto no modo de transmitir esse conteúdo. Assim, a tradução seria efetivada em uma adequação de formas.

Nesse sentido, a língua de chegada deixa de imitar a forma original para ser concebida por ela: “querem germanizar o indiano, o grego, o inglês, em vez de indianizar, helenizar e anglicizar o alemão” disse Walter Benjamin (CASTELO BRANCO, 1972, p. 10) sobre a tradução alemã. Essa compreensão das diferenças entre as línguas faz com que o tradutor construa um paralelismo de formas, explorando no seu texto os efeitos poéticos originais.

O texto transcriado pode então ser entendido como “um ícone de relações intra e extratextuais” que não “denota, mas conota o seu original” (CAMPOS, 2015, p. 124). A tradução de um texto é, nessa perspectiva, uma “crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos ‘atos ficcionais’ de seleção e combinação cita os elementos ausentes” (CAMPOS, 2015, p. 124).

De acordo com uma prática mais autônoma, Haroldo de Campos, baseado em Ezra Pound (1997), busca então uma metodologia didática para a criação que explicitasse às futuras gerações as bases de construção do campo literário, porque “nenhuma estética da poesia será válida como pedagogia ativa se não exibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira” (CAMPOS, 2013, p. 17). A explicitação do caráter subjetivo, ou melhor, da parcialidade na escolha do cânone revela maior flexibilidade sobre a tradição, que comumente está fixada pela “objetividade” monofônica da história literária. O ponto de vista diacrônico cede lugar à sincronia e a seleção da tradição poética é dada por critérios contemporâneos: “a escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz

de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos” (JAKOBSON, 1969, p. 120).

Com isso, a escolha de determinado autor por determinada época encaminha uma leitura que ecoará em sua tradução, criando maior dinamismo nos estudos linguísticos e literários, pois conforme os tempos mudam as escolhas e as interpretações dos textos estrangeiros também são alteradas. É importante ressaltar que não entendemos esse movimento de modo radical, não afirmamos que de um período a outro ocorra uma total quebra de paradigmas, mas, sim, uma mistura contínua, na qual textos são mantidos, recuperados, alterados e excluídos pela contemporaneidade.

Frente às possibilidades apresentadas a respeito do “papel do tradutor”, que contribui na manutenção ou na renovação do cânone literário, é possível identificar estratégias de triagem e mistura em suas práticas (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Os conceitos permitem integrar as variações das ocorrências práticas em estratégias (FONTANILLE, 2008), digamos, “conservadoras” e “inovadoras”.

Conforme o próprio termo explicita, a triagem é um processo da linguagem que seleciona elementos de um dado conjunto, de modo mais ou menos intenso. Com isso, temos triagens mais intensas que conduzem à unicidade, ao raro, e triagens com menor intensidade que delimitam uma totalidade. Contrariamente, a mistura integra os elementos de um conjunto. Assim, misturas com maior intensidade produzem sentidos ligados à universalidade, já as menos intensas estão vinculadas à diversidade.

A importância atribuída respectivamente à triagem e à mistura decide as ambiências nas quais os sujeitos se projetam e se reconhecem. Um exemplo, como simples suposição, permitirá fixar as ideias: na perspectiva exclusiva da triagem, uma biblioteca “high tech” e uma cômoda “Louis XV” são, juntas, inconcebíveis (incompatíveis ou, a rigor, inadequadas), enquanto na perspectiva da mistura, a justaposição desses dois móveis será avaliada e sentida como “muito chique” e “audaciosa”, na medida em que serão considerados pelo menos como compatíveis. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 37)

Logo, podemos identificar estratégias de triagem vinculadas às práticas tradicionais, que buscam a tradução mais análoga ao original (única), fomentam a manutenção de um cânone pouco flexível a grandes mudanças e restringem o diálogo com áreas menos aderentes (aparentemente) ao seu projeto linguístico de tradução. Já a tradução criativa, ou transcriativa, vai em direção à mistura: a língua de partida passa a ser “fecundada” pelas possibilidades da língua de chegada, ampliando conteúdos e diversificando formas da expressão, o estabelecimento da tradição torna-se mais dinâmico, explicitamente dependente de um projeto literário aberto a mudanças; e os campos de conhecimento indefinem fronteiras em prol de objetivos comuns. Os trabalhos de tradutor, poeta, crítico, professor, pesquisador e linguista não raro passam a ser desempenhados por uma mesma pessoa, por exemplo, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar entre outros.

Destacamos que a oposição definida traz consigo um posicionamento enunciativo. As estratégias de triagem constituem-se sob um efeito de objetividade que é construído com a ocultação das escolhas do tradutor, seja no processo tradutório, seja na definição do texto original. O autor traduzido é dado de antemão pela tradição, deixando à tradução o papel de divulgação e manutenção do cânone. Dessa forma, na biblioteca da tradição, trata-se mais dos méritos dos autores laureados que da perspectiva de quem os seleciona e os coloca na prateleira. Por outro lado, a transcrição expõe as escolhas do enunciador, cujas habilidades nas duas línguas são igualmente valorizadas, principalmente, na capacidade criativa na língua tradutora. A mistura estratégica traz efeitos de subjetividade que são levados à formação de seu *paideuma*, resultado de uma seleção parcial baseada em critérios determinados e revelados.

Diante de tais posicionamentos que se situam no nível linguístico, é possível verificar tais estratégias no nível semiótico, com traduções intersemióticas, adaptações etc. Apenas mudamos o foco das relações entre línguas para alcançar as relações entre linguagens. Nesse novo nível de análise, não é difícil trazer à memória alguma decepção ou alegria em

função da transcodificação de um romance para o cinema ou para o quadrinho, seja pela mistura ou pela triagem realizada.

Assim, abordaremos a tradução intersemiótica do poema “Feminina” de Mário de Sá-Carneiro (1890–1916) publicada no Caderno Ilustríssima do jornal *Folha de São Paulo* pela cartunista e quadrinista Laerte Coutinho, em 16 janeiro de 2011. O texto verbal cujo gênero geralmente inibe grandes mudanças em razão de uma “intocabilidade” é recriado em linguagem de quadrinhos¹ numa página de jornal em forma de cartaz. O “sagrado” da poesia é convertido no “profano” dos diários de notícias.

TRANSCRIAR É PRECISO

O poema “Feminina” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 154) foi concebido na última fase do autor português e aparece pela primeira vez em carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, em 16 de fevereiro de 1916. Publicado postumamente, o texto destaca-se no conjunto da obra, especialmente por sua temática e por sua constituição dramática (MARTINS, 1997, p. 319), em razão de uma construção gradual da imagem de uma personagem que gostaria de se travestir:

Feminina

Eu queria ser mulher pra me poder estender
Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos cafés.
Eu queria ser mulher para poder estender
Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida

¹ O que chamamos de “linguagem de quadrinhos”, expressão que mereceria um maior acabamento teórico, refere-se, no nosso caso e para o momento, ao estilo empregado pelo autor de quadrinhos que pode ser reconhecido nas mais diversas ilustrações que faz, ainda que essas ilustrações não se organizem na forma de uma narrativa seriada em quadros (SCHWARTZMANN, 2016).

E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro —
Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro
A falar de modas e a fazer “potins” — muito entretida.

Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar —
Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios,
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.

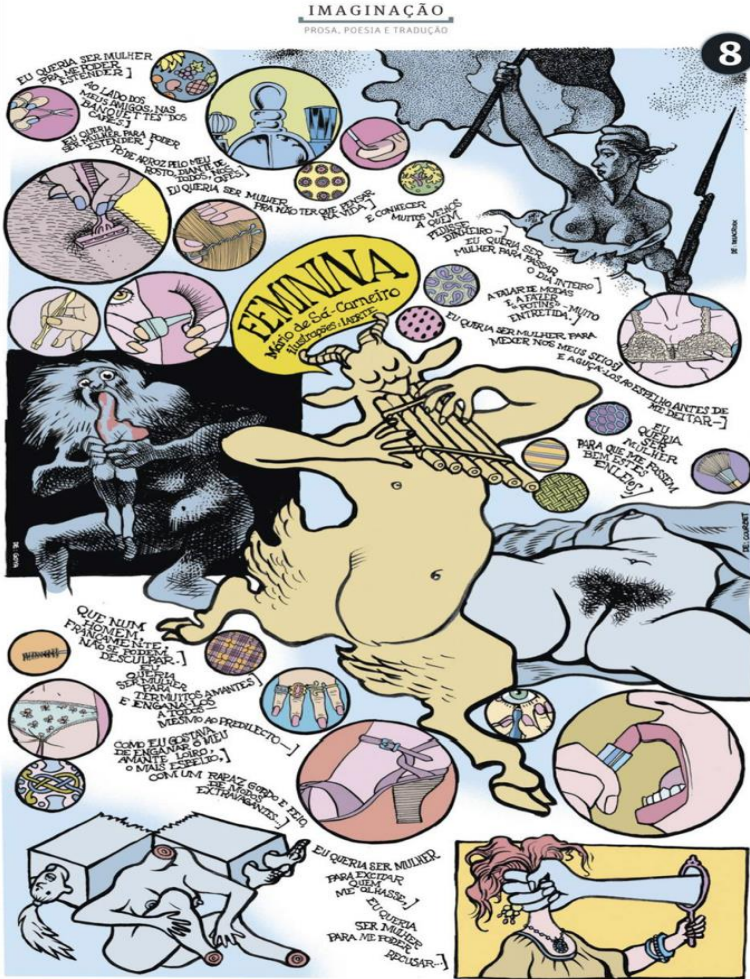
Eu queria ser mulher para ter muitos amantes
E enganá-los a todos — mesmo ao predileto —
Como eu gostava de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto,
Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...

Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,
Eu queria ser mulher pra me poder recusar...
(SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 154)

Como se lê inicialmente, o poema mostra um eu-lírico que deseja ser mulher para poder assumir atitudes estritamente femininas.

Antes que se discuta o modo como a poesia de Sá-Carneiro foi ilustrada, é necessário tratar do próprio estatuto desse trabalho de Laerte, que se organiza sobre um novo *suporte de inscrição* – a página do jornal – e sob o regime de uma *prática de leitura* que não a estritamente literária, na medida em que se mistura à prática jornalística. De todo modo, observa-se a (re)leitura que Laerte faz do texto de Sá-Carneiro, que tem as suas propriedades reconfiguradas.

Figura 1 – Ilustração de Laerte



Fonte: Ilustríssima, Folha de São Paulo, janeiro de 2011.

No que se refere às propriedades do suporte (a página do jornal) e ao modo como elas interferem na constituição do poema, Genette (2001, p. 60-61) apresenta uma proposta que nos parece bastante produtiva, que seria a

distinção entre propriedades constitutivas e propriedades contingentes da obra literária. As propriedades constitutivas seriam as que definem “sua identidade ortográfica”, e, desse modo, a “sua identidade linguística” (GENETTE, 2001, p. 61). As propriedades contingentes seriam aquelas relacionadas à “inscrição [...] escolha gráfica, timbre, elocução” (GENETTE, 2001, p. 61). No caso do nosso objeto de estudo, conforme já apontado por Schwartzmann (2016), houve a manutenção das propriedades constitutivas: o poema é citado na sua integralidade, em linguagem verbal. No entanto, há alterações nas propriedades contingentes, tendo em vista que estão subsumidas às normas da página do jornal. Por exemplo, o uso de tipografia singular e o emprego do branco da página distinto à versão original do poema, transformando, assim, sua estrutura de quatro quartetos e um dístico.

Embora não pretendamos aqui traçar um panorama teórico que dê conta das possíveis definições e abordagens sobre o processo da adaptação, acreditamos que, para se discutir a natureza de tal processo, como é o caso da “tradução” do texto verbal do poema para o texto sincrético em linguagem de quadrinhos, não podemos ignorar algumas concepções teóricas já sedimentadas na tradição dos estudos sobre a tradução intersemiótica.

Podemos imaginar que, em um primeiro momento, a adaptação pode ser tomada como nada mais que uma interpretação do texto fonte. Em um segundo momento, podemos pensar que a adaptação, tomada enquanto enunciado segundo, deve ser de algum modo equivalente ao texto fonte. Se, no entanto, temos como objeto de análise uma adaptação que se realiza em um suporte de inscrição distinto do suporte do texto fonte, isto é, se há uma mudança de plano de expressão, temos que pensar em que medida os dois textos podem manter-se equivalentes e em que medida as características do novo suporte alteram (excluindo ou acrescentando elementos) as formas de sentido manifestadas originalmente no texto fonte. (SCHWARTZMANN, 2016, p. 111)

Esse fenômeno de continuidades e descontinuidades ocorre graças à natureza dos textos e às práticas de leitura aos quais estão expostos.

Fundamentalmente, o texto verbal, para comunicar, depende da expressão gráfico-fonológica produzida pela linguagem verbal. Já o texto visual e/ou sincrético, como é o caso da história em quadrinhos e da ilustração de Laerte, coloca em questão não apenas a linguagem verbal, mas outros planos da expressão, como o visual (HJELMSLEV, 2006). É, portanto, graças à mudança de plano da expressão – e de suporte – que ocorrem as mudanças, às vezes mais, às vezes menos profundas, entre o texto fonte e o texto transcodificado.

Nesse aspecto, temos que estabelecer, durante a análise, o que há de equivalente entre um texto e outro para que os consideremos como forma original e forma adaptada, respectivamente. Nesse caso, o texto de Laerte pode ser compreendido como uma “adaptação” do poema de Sá-Carneiro, na medida em que o poema surge, ele próprio, citado ao longo da página do jornal, sem quaisquer alterações na dimensão sonora da linguagem verbal.

Esse seria o próprio sentido de tradução intersemiótica para Jakobson (1969), para quem “a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 64-65), o que permite, pois, que se passe “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1969, p. 72).

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que no trabalho de Laerte temos um procedimento complexo de tradução intersemiótica, ou “leitura” e “interpretação” do poema de Sá-Carneiro, o qual podemos também chamar de *transcrição*, no sentido empregado por Haroldo de Campos (2015). E isso, porque o texto de Sá-Carneiro é apropriado, ressignificado e (re)lido por Laerte segundo um ponto de vista próprio, que propõe, inclusive, relações intertextuais não previstas no poema originalmente.

Ainda que a identidade do texto recriado tenha de se alimentar por meio de nutrientes provindos do texto-fonte e da incorporação de suas qualidades, e deva se firmar em seus contornos diferenciadores, a natureza da identidade para a qual aponta o pensamento de Haroldo de Campos [...] é a do que se poderia, talvez, denominar *identidade relacional*: as relações de isomorfia ou paramorfia

associam qualidades de uma e de outra das criações envolvidas [...].
(CAMPOS, 2015, p. 220)

Esse gesto antropofágico de consumir o texto fonte para produzir um novo texto transcrito estaria assim baseado em *procedimentos relacionais* como citação, paródia, retomada, enfim, procedimentos marcados por uma intertextualidade que seria, para Haroldo de Campos, inerente ao próprio fazer literário, na medida em que a literatura seria uma “operação tradutora permanente” (CAMPOS, 2015, p. 62).

Ao verificar o texto de Sá-Carneiro, observamos que suas características constituintes dependem de um processo de triagem ocasionado pelas contingências textuais. O suporte livro e o gênero poesia fazem com que haja uma escolha cuidadosa do léxico, que está circunscrito aos quartetos e ao dístico, ao ritmo de versos bárbaros, que oscilam entre 14 e 17 sílabas poéticas, com predominância de versos de 15 sílabas, e às rimas cruzadas e intercaladas, além dos versos brancos finais. A estabilidade formal dá ao poema uma previsibilidade rítmica – gera uma *espera*, que é corroída por seu conteúdo inovador (para a tradição literária da época), estritamente vinculado à semiótica verbal.

A transposição para a versão intersemiótica de Laerte atualiza e expande os conteúdos do poema. Embora haja mudanças gráficas e temporais (quase cem anos separam os textos), o cartaz reforça as temáticas do poema com ilustrações que acompanham topologicamente a sequência diagonal dos versos, como bolhas circundando o poema, que já não é mais encerrado em estrofes geométricas, mas em uma “descida” fluida pela página.

O conteúdo preservado pela citação do poema e pelas ilustrações que repetem a temática da construção de uma identidade feminina expande-se em mais citações, agora do universo da história da arte², e na atualização que essas mesmas ilustrações fazem ao trazer imagens do universo feminino:

² Sobre a intertextualidade das ilustrações ver Schwartzmann (2016).

pintar a unha e depilar-se podem ser entendidas como uma continuidade temática do poema, mas a mulher “sem pé nem cabeça”, por exemplo, vai além e traz à tona discussões contemporâneas sobre problemas enfrentados pelo corpo feminino na sociedade – “*your body is a battleground*” (KRUEGER, 1989).

Assim, a tradução intersemiótica de Laerte Coutinho gera uma *surpresa*, pois não somente adapta o texto, mas adapta-se ao suporte de inscrição e à própria prática de ilustração. A ousadia de apropriar-se de um gênero tão preservado quanto à poesia pode ser compreendida como a mesma ousadia que o eu-lírico teve em querer travestir-se de mulher para libertar-se, em uma época em que os temas femininos raramente estavam (ou ainda estão) associados à autonomia.

A mistura realizada pela intersemiotividade aponta para um enunciador que se revela e explicita suas referências, igualmente aos preceitos tradutórios da transcrição. A “deglutição” do poema de Sá-Carneiro mostra uma competência semiótica de Laerte, que percebe na transcodificação uma liberdade criativa em função do suporte e da prática ligada ao novo gênero: o jornal e a ilustração. Logo, buscamos demonstrar que a transcrição poética desenvolvida nos estudos da tradução aplica-se aos processos de transcodificação, ou adaptação, pois o que se sobrepõe às diferenças entre as práticas (nem tão diferentes) é uma consciência sobre a linguagem em que “escrever [seria sempre] traduzir” (CAMPOS, 2015, p. 62).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos gêneros, de modo geral, são atualizadas forças centrípetas e centrífugas (BAKHTIN, 2006). Enquanto estas expandem-se em múltiplas vozes expondo suas estratégias enunciativas, aquelas apagam a pluralidade constitutiva da linguagem, centralizando-se em um discurso homogêneo. De modo mais abstrato, os conceitos de triagem e mistura podem ser aplicados a esses fenômenos da linguagem, que em nosso caso, tratam de processos tradutórios.

O cartaz criado por Laerte Coutinho incorpora o texto de Sá-Carneiro antropofagicamente. As temáticas do texto original são preservadas, reforçadas e expandidas em uma mistura de linguagens. Desse modo, Laerte Coutinho junta-se à Ezra Pound, Haroldo de Campos, Roman Jakobson, Walter Benjamin, entre muitos que defendem um modo transcriativo de produção.

Portanto, a mistura, centrífuga, em traduções, tanto entre semióticas iguais quanto em semióticas diferentes, conduz um modo plural de tratar a linguagem, ao passo que a triagem concentra essa babel que constitui a formação do sentido. Dessa flexibilidade semiótica, expomos um modo de tradução priorizado por uma vertente de críticos, poetas e linguistas que trouxeram novas formas de traduzir ao universo das letras em sua época – cuja pertinência se mantém e cujos desenvolvimentos são necessários. Então, seja a tradição que conserva, ou seja, a que transforma, ambas são partes essenciais da pulsação inerente à linguagem humana, que concentra e expande³.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *Transcriação*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CASTELO BRANCO, Lúcia (org.). *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin: Quatro.

Traduções Para o Português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

FONTANILLE, Jacques. *Pratiques Sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

FONTANILLE, Jacques.; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KRUEGER, Barbara. Untitled (Your body is a battleground). *The Broad* 5th anniversary, 1989. Disponível em: <<https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>>. Acesso em jun. 2020.

LAERTE. Feminina Mário de Sá- Carneiro. Ilustrações Laerte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 jan. 2011. Imaginação. Prosa, Poesia e Tradução, Caderno Ilustríssima. Acervo digital. Acesso em jun. 2020.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PIETROFORTE; Antonio Vicente; CORREA, Thiago Moreira; BRAVO, Rodrigo. Aspectos semióticos da tradução: Roman Jakobson e Haroldo de Campos. In. GUERINI, Andréia, MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter. *Haroldo de Campos, Tradutor e Traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. Transcrição em quadrinhos: um poema De Sá-Carneiro (re)lido por Laerte Coutinho. *Revista Língua & Literatura*, v. 18, n. 32, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2389/2223>>. Acesso em jun. 2020.

ENTRE UMAS E OUTRAS: ASPECTOS DA METALINGUAGEM VISUAL¹

Patricia Veronica Moreira

Jean Cristtus Portela

INTRODUÇÃO

A *graphic novel* autobiográfica *Drinking at the movies* (Entre umas e outras), escrita pela autora Julia Wertz, mais conhecida pelas HQs *The fart party* volumes 1 e 2, foi publicada em 2010 e indicada ao prêmio Eisner. Wertz narra nessa obra as suas aventuras enquanto quadrinista ao se mudar de São Francisco para Nova York, aos “vinte e poucos anos”, no verão de 2007. Já na introdução, constituída completamente por texto verbal, a autora revela que muitos autores recorrem ao “fascínio frívolo” quando descrevem Nova York e suas maravilhas. Para evitar que isso também acontecesse, ela decidiu “largar mão e deixar os quadrinhos falarem [...]” (WERTZ, 2016, p. 4) por ela.

Além disso, Wertz alerta o leitor de que a história por ser autobiográfica retrata como se deu o “progresso natural” de sua vida e que esta pode ser muito parecida com a história de todos aqueles que saíram de casa um dia, viveram de aluguel, perderam o emprego, entre outras situações corriqueiras que os jovens de 20 anos experimentam ao encarar a vida adulta.

Recuperando as palavras da autora e o objeto da obra – a sua vida – é possível distinguir diferentes práticas e formas de vida que emergem textualizadas no discurso verbal e não-verbal, sincretizadas no suporte formal dessa *graphic novel*, que se diferencia de uma história em

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001.

quadrinhos (HQ), entre outras razões, por ter caráter livresco ou de *bookness* (JOSEPH, 2012), cuja história tem começo, meio e fim. Essa definição se amalgama ao percurso de nossa protagonista, cujos obstáculos no alcance de seu objeto de valor passam por transformações que ora a colocam em junção, ora em disjunção com o devir da forma de vida da quadrinista imersa e distraída na realidade quotidiana.

Consideramos como hipótese para este estudo que a *graphic novel* autobiográfica de Wertz possibilita depreender aspectos metalinguísticos da ordem do fazer na enunciação enunciada como estratégia veridictória na constituição da prática, e, portanto, da forma de vida em devir da quadrinista, que é recortada por outras formas de vida (passagem para a vida adulta, por exemplo). Essa descrição parte, portanto, do ponto de vista teórico-metodológico da semiótica discursiva, levando em consideração as práticas semióticas e a enunciação enunciada nas imagens. Tal leitura de um artefato literário permite entender, ainda, como um tipo de semiótica-objeto, a *graphic novel* autobiográfica, pode engendrar uma forma de vida, o quadrinista, percebido dentro de um sistema semiótico de uma dada cultura (FONTANILLE, 2008). Na seção seguinte, apresentamos brevemente a história de *Entre umas e outras* a fim de situar o leitor nas análises subsequentes.

AS QUATRO ESTAÇÕES

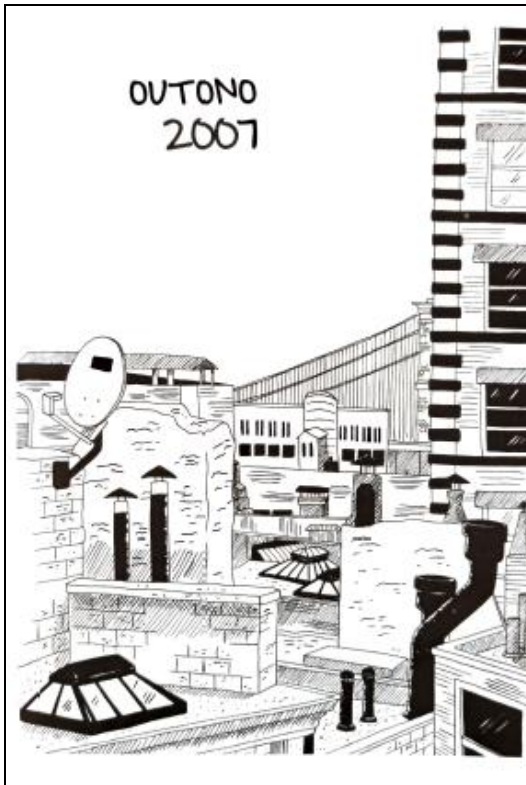
Primeiramente, resumimos a história segundo uma divisão em capítulos, pois observamos que, no decorrer da narrativa, algumas vinhetas, em específico, o layout em que se encontravam dispostas se distinguiam das demais. Sem enaltecer sua rotina na *Big Apple*, Wertz conseguiu descrever nas 208 páginas de seu livro, com muito sarcasmo seus altos e baixos. Utilizando-se apenas do nanquim em suas vinhetas, podemos observar como uma das estratégias enunciativas a divisão narrativa em capítulos, em

que a recorrência do enquadramento de uma única vinheta na página pode indicar dois aspectos de mudança. O primeiro aspecto dessa mudança representa o ciclo temporal, segundo as estações do ano², indicando a passagem das formas de vida da jovem fracassada/insatisfeita para a adulta bem-sucedida, enquanto no segundo tipo de enquadramento, temos o reforço dessa passagem, por meio das imagens de imóveis que a personagem ocupou durante sua jornada em Nova York.

Podemos observar que a primeira grande mudança ocorreu no verão de 2007, quando Julia, aos 24 anos de idade, se mudou para Nova York, perpassando então pelo outono de 2007 (figura 1), o inverno de 2007, a primavera de 2008, o verão de 2008, o outono de 2008 e, finalmente, o inverno de 2008, estação em que a personagem visitou São Francisco, lugar de origem e onde vivem os pais, e ao voltar para Nova York, ela se deu conta de tudo o que passou, mudando sua perspectiva em relação à nova cidade.

² Exceto nas seguintes passagens: página 7, abertura da história em que temos um flashback. Na página 27, em que há uma única vinheta da personagem passando sua primeira noite em um dos apartamentos alugados e na página 66, quando seu primeiro álbum *Fart Party* vol. 1 chegou pelos correios.

Figura 1 - Outono de 2007



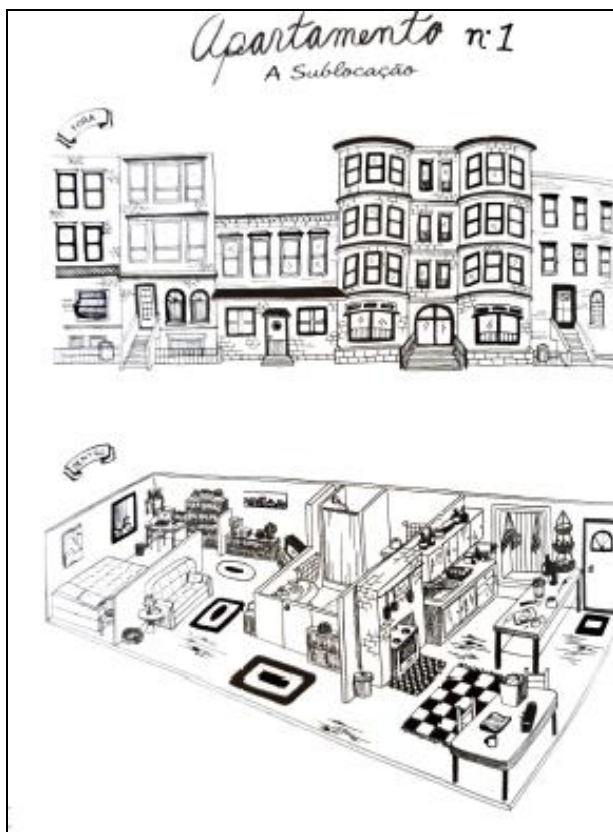
Fonte: Julia Wertz (2016, p. 37).

Quanto às suas residências, com títulos peculiares, percebemos que o percurso parte de uma sublocação com sua amiga Sarah (figura 2), passando pelo segundo apartamento “A espelunca”, o terceiro “O sugador de almas” e o quarto “O estúdio”, local que nas palavras de Julia pode ser definido da seguinte forma: “o lugar parecia especificamente criado para mim. Comecei a imaginar como eu iria decorá-lo e como seria morar ali” (WERTZ, 2016, p. 142).

Interessante notar que a escolha de sua última residência é baseada na paixão da nostalgia, modalizada pelo querer-fazer e dever-fazer, uma vez que o estúdio em Brooklyn a remete ao seu primeiro estúdio em São

Francisco: “Eu *preciso* ir ver esse lugar! Ele é meu ‘mundo bizarro’” (WERTZ, 2016, p. 140, *grifo do autor*). Outro aspecto interessante das vinhetas relacionadas ao espaço da moradia diz respeito à visualização apresentada para o enunciatário, que pode ver, metalinguisticamente, tanto a parte de dentro quanto a parte de fora de cada moradia.

Figura 2 - O primeiro apartamento em Nova York



Fonte: Julia Wertz (2016, p. 20).

Tendo em vista essas primeiras considerações sobre a obra e as inúmeras possibilidades de análise que a semiótica discursiva nos possibilitaria fazer, optamos por um recorte em proveito da problematização da enunciação enunciada, que exploramos na seção a seguir.

ANÁLISE DOS ASPECTOS METALINGUÍSTICOS NA *GRAPHIC NOVEL*

Com intuito de compreender o engendramento da forma de vida da quadrinista, buscamos no ato de instauração da cena predicativa (FONTANILLE, 2008), isto é, na enunciação enunciada da *graphic novel*, os elementos que circunscrevem os momentos em que a prática emerge no discurso visual e/ou verbal, vistos aqui como estratégia iconizadora do fazer-quadrinista, sendo recuperável, portanto, na própria linguagem metavisual (DONDERO, 2016).

Sobre a questão da cena predicativa, estamos nos referindo ao trabalho desenvolvido por Fontanille (2008), em *Pratiques sémiotiques*, em que o autor propõe um percurso gerativo do plano de expressão, reduzindo-se hierarquicamente nos seguintes níveis de pertinência: signos, textos-enunciados, objetos-suporte, cenas práticas, estratégias e formas de vida. Na sua forma canônica, a experiência semiótica vai do mais simples (nível dos signos) ao mais complexo (nível das formas de vida) (FONTANILLE, 2008).

Segundo Silva e Portela (2012), a forma das práticas se desdobra em uma cena predicativa, tal qual em um espetáculo, que se adapta e se ajusta, combinando-se com outras práticas (SILVA, PORTELA, 2012, p. 57). Os autores também destacam que a narrativização da situação é o que permite a estabilização do sentido. Pensando nesses aspectos, o próximo nível (das estratégias) tem como substância a iconização de comportamentos estratégicos, sendo esta o elemento essencial para analisar a forma de vida da quadrinista apreendida no seu fazer metalinguístico.

Para a análise metalinguística de nosso objeto, utilizamos a proposta apresentada por Dondero (2016), em “L’énonciation énoncée dans l’image”.

Dondero, ao tratar da linguagem metavisual, problematiza o seu funcionamento, levando em consideração, primeiramente, a noção de enunciação enunciada sugerida por Fontanille (2003), em que a própria enunciação é vista como uma metalinguagem, cujo enunciado predicado e codificado se transforma em acontecimento observável (DONDERO, 2016, p. 252).

Disso decorrem os questionamentos de Dondero no que concerne à reflexão da imagem sobre ela mesma, se a imagem nos mostra como deve ser lida, se ao ter o seu ponto de vista oferecido ao observador, teria ela, conseqüentemente, o estatuto de reflexiva (DONDERO, 2016, p. 253). Dondero conclui que a enunciação enunciada no visual é ao mesmo tempo o lugar de uma comunicação intersubjetiva inscrita na imagem e também onde é problematizado o seu ato produtivo (DONDERO, 2016, p. 255).

De modo a responder a essas questões, Dondero estabelece quatro tipos de enunciação enunciada: tematização do ato produtivo, embreagem, perspectiva e textura. Sendo o primeiro, a tematização do ato produtivo ou da enunciação no enunciado (DONDERO, 2016), aquele que nos reportamos para compreender alguns dos recursos empregados por Julia Wertz em sua autobiografia, na transposição de sua vida vivida em *graphic novel* e o desvelar da forma de vida da quadrinista.

Sobre essa tematização do ato produtivo, Dondero (2016, p. 254) retoma o quadro de Jan Gossaert, *Saint Luc l'Évangéliste peignant la Vierge* para exemplificar que a própria atividade do pintor aparece na pintura de maneira debreada:

[...] o ato de pintar está diretamente representado no quadro. Tem-se neste quadro uma duplicação do quadro, que mostra uma debreagem em ato representada no interior do quadro (a produção

pictural) e o resultado desta debreagem (o quadro pintado no interior do quadro). (DONDERO, 2016, p. 254, *tradução nossa*)³

Na *graphic novel*, Wertz descreve inúmeras vezes o trabalho de quadrinista que, nesse caso, é associado às inúmeras dificuldades, como viver apenas desenhando, retratar temas complexos como a guerra no Iraque contra o terror (figura 3), prazos, mãos sujas de tinta nanquim, falta de criatividade etc. Mas ela também retrata os momentos de valoração positiva, por exemplo, quando sua primeira HQ é publicada (WERTZ, 2016, p. 66), alguma postagem “que lacrou a internet” (WERTZ, 2016, p. 117), entre outros momentos.

Na figura 3, temos um exemplo de tematização da enunciação no enunciado, pois observamos na primeira vinheta uma personagem que coloca em ato o fazer do quadrinista, ou seja, projeta o sujeito da enunciação no enunciado, por meio de uma debreagem enunciativa. De maneira semelhante ao exemplo trazido por Dondero (2016), temos a duplicação da vinheta representada no interior dela (a produção gráfica) e o resultado (o livro *graphic novel* ou uma parte dele no interior da vinheta).

³ [...] l'acte de peindre est directement représenté dans le tableau. On a dans ce tableau un dédoublement du tableau, qui montre un débrayage en acte représenté à l'intérieur du tableau (la production picturale) et le résultat de ce débrayage (le tableau peint à l'intérieur du tableau).

Figura 3 - Tematização da enunciação enunciada



Fonte: Julia Wertz (2016, p. 12).

Essa reflexividade da imagem proposta por Dondero (2016) se repete em outros momentos da história, estabelecendo estrategicamente uma relação de veridicção entre o enunciador e o enunciatório na cena predicativa. Temos, portanto, pelo viés da metalinguagem visual, um fio condutor de leitura da autobiografia da quadrinista Julia Wertz, que coloca em ato o fazer quadrinhos, ressaltando aspectos que envolvem essa prática, ou ainda, essa forma de vida da quadrinista (FONTANILLE, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que por meio da semiótica discursiva é possível traçar uma maneira de apreender e interpretar os sentidos que emergem nos discursos. Neste trabalho, buscamos em um objeto literário, na forma de *graphic novel*, aspectos que nos conduziram para a forma de vida do quadrinista, recuperados por meio das práticas engendradas no texto-enunciado, cujas figuras recorrentes circunscrevem uma cena prática, isto é, o fazer do quadrinista que envolve elementos específicos: tinta nanquim, o ator da prática, o ato de desenhar, o local para se desenhar, o suporte que receberá as inscrições do quadrinista etc. Essa cena prática em ato é observável, ao longo da história, nas vinhetas metavisuais, ou seja, aquelas que descrevem esse fazer do quadrinista.

Compreender o funcionamento estratégico da metalinguagem visual permite construir um percurso de leitura veridictório, uma vez que se trata de um livro autobiográfico de uma quadrinista. Assim, pensamos que a *graphic novel* ao lançar mão da linguagem verbal e não-verbal sincretizadas possibilita trazer para o leitor outro nível de experiência corporal, pois podemos ir além do nosso imaginário, já que a vida vivida da protagonista nos é dada no texto-enunciado, sendo a tematização do ato produtivo apenas uma das estratégias utilizadas pelo enunciador para alcançar a veridicção.

Por meio dessas estratégias, temos a iconização dos comportamentos vinculados a cena prática que se desdobram nas axiologias compartilhadas pelos quadrinistas, ou seja, temos o (re)estabelecimento também dessa

forma de vida. Por fim, sem o objetivo de esgotar as possíveis análises da *graphic novel Entre umas e outras*, concluímos que a tematização da enunciação no enunciado, ou seja, a reflexividade da imagem precisa se repetir outras vezes no decorrer da história, estabelecendo estrategicamente uma relação de veridicção entre o enunciador e o enunciatário pela recorrência do fazer do quadrinista no seu cotidiano. Temos, portanto, pelo viés da metalinguagem visual, um fio condutor de leitura semiótica da autobiografia da quadrinista Julia Wertz, que coloca em ato o fazer quadrinhos, ressaltando aspectos que envolvem essa prática, ou ainda, essa forma de vida.

REFERÊNCIAS

- DONDERO, Maria Giulia. *L'énonciation énoncée dans l'image*. In: *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*. Colas-Blaise, Perrin, Tore (dirs). Limoges: Lambert Lucas, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/29636939/L'énonciation_énoncée_dans_l'image_2016_. Acesso em 20 abr. 2020.
- FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.
- JOSEPH, Michael. *Seeing the visible book: how graphic novels resist reading*. In: HATFIELD, Charles; SVONKIN, Craig. Why comics are and are not picture books. *Children's Literature Assossiation Quaterly*, Volume 27, Number 4. Winter, 2012.
- SILVA, Cintia Alves; PORTELA, Jean Cristtus. Os níveis de pertinência semiótica na edição das cartas de Chico Xavier. In: PORTELA, Jean Cristtus et al (org.). *Semiótica: identidade e diálogos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- WERTZ, Julia. *Entre umas e outras*. Trad. Eduardo Soares. São Paulo: Nemo, 2016.

UM DIA UM RIO SOB O OLHAR ECOCRÍTICO E PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS: UMA LEITURA DA OBRA DE LÉO CUNHA E ANDRÉ NEVES

Maria do Socorro Pereira de Almeida

INTRODUÇÃO

A literatura, de um modo geral, sempre coexistiu com a ideia de natureza entre suas fontes de inspiração, seja de modo contemplativo, seja de forma personificada. Nesse aspecto, a literatura infantil também comunga com essa perspectiva. O conto, objeto de pesquisa para esse trabalho, se desenvolve a partir de um rio que já foi ‘saldável’ e bonito, alimentou e cuidou de muitas comunidades. Entretanto, no presente em que narra, está agonizando em decorrência da poluição lançada em suas águas.

Esse rio, no auge da agonia, ainda luta para continuar e conseguir mostrar, criticamente, o que a ação humana pode causar ao meio ambiente que culmina com a destruição de vidas no planeta. Os autores inserem os problemas ambientais, especialmente os provocados pelas ações humanas, no contexto infantil como forma de contribuir para educação ambiental e aproximar o olhar dos ‘jovens leitores’ ao grau de criticidade que os façam ver o mundo com mais respeito e maior cuidado com o todo ambiental.

A história contada pelo rio remete ao desastre ocorrido com o Rio Doce, na cidade de Mariana – MG, quando uma barragem de lama e resíduos de minérios¹ se rompeu e contaminou as águas, matando milhares de vidas, dentre as quais dezenas de humanos; não bastasse, ainda destruiu

¹ Barragem do Fundão, da empresa Samarco Mineração S. A. empreendimento conjunto das maiores empresas de mineração do mundo, a brasileira Vale S.A. e a anglo-australiana BHP Billiton.

sonhos e histórias de outras centenas de pessoas e causou danos irreversíveis ao meio ambiente.

Depois desse caso que inspirou os autores a produzirem a narrativa literoambiental ou ecocrítica com o título de “Um dia um rio” (referência ao rio Doce), outro desastre ambiental ocorreu em Minas Gerais, o rompimento da barragem de Brumadinho que causou a morte de centenas de pessoas, consequências catastróficas para o país e perdas irreparáveis ao meio ambiente. Os rejeitos da barragem de Brumadinho, além de matar o rio Paraopeba e atingir outros próximos, chegaram até o rio São Francisco².

Diante do exposto, esse estudo visa analisar o conto “Um dia um Rio” na perspectiva literoambiental, buscando observar como os aspectos ambientais são revelados na obra e a relação humano-natureza a partir de dois elementos estruturadores do texto: a prosopopeia e a perspectiva imagem/texto.

Para alcançar tais objetivos, buscamos embasar o trabalho em uma pesquisa bibliográfica de estudiosos como Santaella (2005), Pierce (2010), Greg Garrard (2006), Cheryl Glotfelt (1996), Luc Ferry (2009), Carvalho (2011), Felix Guatarri (2001) Eagleton (2005), Candido (2006), entre outros que prestaram contributos para o desenvolvimento da pesquisa.

QUANTO AO CONTEXTO DE ANÁLISE

A análise literoambiental ou ecocrítica se dá de modo que possamos ver como se revela a relação humano/natureza na obra literária. Como bem enfatiza Glotfelty (1996), tal relação se dá pela observação da relação entre

² O rio São Francisco é o Rio da integração nacional, nasce na Serra da Canastra em Minas Gerais (Sudeste do Brasil) e corta grande parte do Nordeste, seu trajeto da nascente a foz, percorre cinco estados (Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe) depois da transposição ele chega até a Paraíba, ou seja, faz ligação entre a região sudeste e o Nordeste brasileiro além de ser o 5º maior rio em extensão do Brasil. A Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj, através de nota técnica apontou a contaminação.

humano e não-humano a partir do tecido textual. Sendo assim, busca-se uma ótica que se fundamenta em múltiplas matizes epistemológicas em que se pode perscrutar o contexto natural não apenas como fonte de inspiração de retóricas literárias, mas que fomenta posturas de ativismo ambiental, ou seja, de conscientização em relação ao meio ambiente. Nesse sentido, Almeida observa que:

A literatura é uma possibilidade de leitura de mundo e a Ecocrítica, como um viés da crítica literária, não foge a essa perspectiva. Assim, ambas requerem posturas metodológicas integradoras, quando nos remetem ao entendimento dos sujeitos estudados que, com sua percepção, projetam valores e vivências, posicionando-se dentro de um universo histórico-social e simbólico suscetíveis de serem interpretados pelo pesquisador. (ALMEIDA, 2014, p. 11)

Dessa forma, o texto em questão, por ser direcionado ao público infantil, pode ser uma forma de contribuir para educação ambiental e preservação do futuro no que se refere ao olhar para o todo terrestre. A criança de hoje será o adulto de amanhã, portanto, é essencial nessa fase da vida, que se proporcione uma escolarização de pessoas mais responsáveis e menos nocivas para com o meio ambiente. Nesse sentido, os estudos ecocríticos contribuem para que esse viés de observação na literatura se desenvolva melhor e com mais eficácia no que condiz ao cuidado e à preservação. Consoante a isso, Felix Guatari (2001) diz que não podemos desvencilhar mundos no contexto sócio cultural, mas podemos inserir meios para uma visão holística do sujeito perante o contexto atual, para que os indivíduos e também os outros seres terrestres, não se tornem apenas objetos de controle da máquina mercante.

No conto apreciado, é possível observar o fato de se colocar no lugar do outro. Quando o rio fala, de certa forma, fica o apelo para o olhar do outro em relação a ele, não só como um rio - um elemento da natureza - mas como ser que vive e que contribui para a vida de outros. O discurso do Rio (personagem) leva a perceber o direito de existir à medida que mostra o não-direito do outro em destruí-lo e destruir outras vidas que dele dependem. Esses aspectos remetem ao pensamento de Luc Ferry (2009) com

relação aos direitos de existir de todos os seres. Assim, o direito dos recursos naturais essenciais para vida de todas as espécies também pode ser ligado às ideias do referido autor.

Seguindo essa linha de pensamento, pode-se dizer que os desdobramentos econômico-sociais e políticos da primeira revolução industrial que se estendeu até o final do século XIX, foram essenciais para consolidação do capitalismo e contribuiu para relações desiguais e contraditórias, como mostra Marx em seus postulados sociais e histórico-concretos.

Nesse sentido, escritores de inclinação marxista mostram, de forma fática e objetiva, a aproximação entre homem e natureza e as ações dos humanos para com seus semelhantes. É um princípio que revela as atitudes humanas e a condição de ser e de estar no mundo. Tais condições podem depender ou não de cada um, mas as perspectivas de ser e de estar no mundo são fatores responsáveis por todas as ações humanas e quando se ultrapassa os limites do egoísmo e da ganância materialista o 'estar' passa a ignorar as condições de outros seres, humanos e não-humanos, para sustentar o interesse de alguns e a cegueira egóica de outros.

Diante disso, a literatura como expressão dos olhos do homem para o mundo, adverte perante a iminência do caos e o perigo de morte em cadeia dos seres terrestres uma vez que, sem os recursos naturais, sem a preservação das florestas, sem o respeito aos seres do universo, podemos causar o FIM de uma era em que o ser humano pensa "triunfar", mas que, paradoxalmente, defenece rápida e penosamente, isso se estende para todas as estruturas vivas e não vivas que sustentam a terra.

Quanto aos seres humanos, trazem, de forma desmedida e sem controle, pragas, doenças, epidemias e pandemias como a que vivenciamos no presente momento. Na primeira metade do século XIX, Emerson já via a possibilidade de destruição causada pela ganância humana, quando disse:

Natureza, em seu ministério para o homem, não é apenas material, mas também é o processo e o resultado. Todas as partes trabalham incessantemente nas mãos umas das outras para o lucro do homem. O vento espalha a semente; o sol evapora o mar; o vento sopra o vapor para o campo; o gelo, do outro lado do planeta, condensa

chuva sobre ele; a chuva alimenta a planta; a planta alimenta o animal; e assim, as circulações infinitas da caridade divina nutrem o homem. (EMERSON, 2011, p. 11)

Ele mostra que o mundo é como uma engrenagem cujas peças precisam estar em harmonia, quando uma peça falta ou trabalha fora do ritmo pode causar o desmonte das outras peças e assim, se instala o caos sistêmico no funcionamento do universo. O livro “Um dia um rio” (corpus da pesquisa) mostra essa perspectiva porque, uma vez morto o rio, morre também tudo em volta e dentro dele, ou seja, não é a morte do rio, mas uma parcela importante do país e, conseqüentemente, do planeta que se vai. É um dano irreversível ao ecossistema aquático, atingindo outras dimensões desse ecossistema que poderiam ser beneficiadas com o rio e, no entanto, receberam parte do mesmo veneno pelo qual ele foi morto, uma vez que ele é uma ‘veia’ que se liga, de alguma forma, a toda circulação do sistema haja vista o fato de, no curso de muitos rios, ocorrerem inundações (vazantes de rios) que sustentam ecossistemas diversos e valiosos.

Diante dessas questões, é relevante observar como discussões dessa magnitude se revelam na literatura infantil, já que a educação ambiental deve começar na infância, para o indivíduo crescer consciente de que o mundo não é o seu espaço, mas o espaço onde ele vive juntamente com uma infinidade de outros indivíduos e seres das mais diversas espécies que precisam ser respeitados no direito que cada um tem de viver e sobreviver.

PROSOPOPÉIA: PORQUE FALAR DE PROSOPOPEIA

A prosopopeia é uma figura de linguagem cuja característica principal é personificar objetos inanimados ou elementos da natureza, ou seja, atribuir ações ou sentimentos próprios da condição humana a esses elementos. Assim sendo, é possível dizer que a prosopopeia sempre esteve presente na literatura oral e escrita; popular e erudita; adulta ou infantil; nas cantigas de roda; canções de ninar, entre outros. Não só a literatura, mas também outras formas de arte, a exemplo do desenho e da pintura, têm como parte constituinte essa figura de linguagem.

Quando nos contos para o público infantil vemos o Gato de botas mudar completamente a vida do dono; animais assumirem atitudes e sentimentos próprios dos humanos; quando ouvimos “o Cravo brigou com a Rosa”, observamos uma construção semântica que corresponde ao animismo de algo que não seria possível *per si*, o mesmo ocorre com as frases: “o dia nasceu feliz” ou “a tarde chora de saudade”. No caso da obra, objeto desse estudo, o rio é o protagonista e narrador da história. Ele expressa durante a narração, sentimentos, senso de valor e memorização, uma vez que a história por ele contada apresenta o rio desde quando era bonito, viçoso e alegre, ou seja, antes de ser poluído e de estar agonizando.

Vê-se, então, as facetas da interdisciplinaridade e da multimodalidade, campos de conhecimento que dialogam e unem-se para um objetivo: conscientizar quanto a preservação do Meio ambiente. A obra de Cunha e Neves traz um rio personificado, numa narrativa prosopopáica em que a fala do rio consegue fazer o leitor observar como ele se sente em relação ao descuido e descaso da humanidade para com o meio ambiente e a exacerbada exploração dos recursos naturais que acaba por exterminar, em sentido amplo, a própria natureza. No caso do rio, as espécies aquáticas, terrestres, as comunidades ribeirinhas e todas as outras que dependem da água dele podem ser destruídas. Do mesmo modo, outros rios podem ser igualmente poluídos haja vista que um rio é como uma veia principal que está ligada a outras veias secundárias e a água é como sangue que corre nessas veias para dar vida a todo corpo. Assim, poluir um rio, guardadas as devidas proporções, seria como jogar uma substância tóxica na corrente sanguínea, nesse caso, no corpo da terra.

Há muito tempo os rios brasileiros vêm sofrendo com a poluição, muitos já viraram esgotos a exemplo do Capibaribe pernambucano, o Tietê paulista, entre outros. Porém, algumas ações humanas, catastróficas, vêm chamando atenção do mundo, uma delas foi a perda do Rio Doce, na cidade de Mariana, MG, completamente contaminado por uma barragem de rejeitos de minérios de ferro que matou, também, tudo em torno do rio.

Diante de tal situação, Leo Cunha e André Neves resolvem antropomorfizar o rio e dar-lhe voz. Sendo assim, temos uma narrativa

contada pelo próprio rio que, através de suas memórias, vai narrando suas venturas e desventuras, narrando principalmente a ofensividade humana para com o mundo em geral. É um narrador personagem em primeira pessoa que fala de seus sentimentos, angústias, sonhos, anseios e desventuras perante a reificação do humano e coisificação dos elementos naturais para atender aos interesses financeiros de uma sociedade excludente, interesseira, egoísta e hipócrita.

A VOZ DO RIO

Segundo a Agência Nacional de Águas - ANA (2016, p. 6): “Os recursos hídricos da bacia do rio Doce desempenham um papel fundamental na economia do leste mineiro e do noroeste capixaba, uma vez que fornecem a água necessária aos usos doméstico, agropecuário, industrial e geração de energia elétrica, dentre outros”. Imaginemos, pois, um rio com essa importância e o espaço ocupado em toda sua margem na cidade de Mariana – MG, tomados, completamente, pela lama; imaginemos a quantidade de vidas ceifadas imediatamente e outras a posteriori dessa tragédia chamada por muitos de desastre natural, quando, na verdade, não é um desastre, mas um acidente causado pela irresponsabilidade e pelo desrespeito de uns para com a vida de outros, em nome do enriquecimento de alguns, como fica evidente nas análises da ANA:

Nos trechos imediatamente a jusante, a onda resultante do rompimento da barragem avançou sobre a planície de inundação dos rios tributários, levando consigo parte da vegetação e do substrato. Esses materiais somaram-se à lama de rejeitos, agravando os danos nos trechos de cabeceira. A partir da barragem de Fundão, a onda de rejeitos e detritos seguiu os cursos do córrego Santarém e rios Gualaxo do Norte e do Carmo por 77 km até alcançar o rio Doce. De acordo com estimativas do IBAMA, nesse trecho a avalanche de lama atingiu uma área de cerca de 1.500 hectares. Conseqüentemente, a enxurrada de lama, rejeitos e detritos causou graves danos socioeconômicos e ambientais. (ANA, 2016, p. 23)

Ainda segundo a ANA (2016), estima-se que o volume de rejeitos de minério de ferro, no período do rompimento da barragem, era cerca de 50 milhões de m³. Deste total, 16 milhões de m³ ficaram próximos ao local da tragédia (figura - 1), uma visão da área a jusante da barragem do Fundão, que se rompeu.

Figura. 1 área a jusante da barragem do Fundão.



Fonte: ANA/MMA (2016, p. 23)

Esse caso exemplifica o contexto problemático e perigoso para a continuação da vida na terra. É necessária conscientização em relação à preservação do meio ambiente, mas para que haja a preservação é preciso ter o entendimento sobre aquilo que se deve preservar. Vemos, desse modo, que o importante no aprendizado não é a reprodução de informação, mas principalmente, fazer o aprendente refletir sobre o a importância do aprendizado.

O universo cognitivo infantil funciona de modo diferente do adulto no que se refere ao entendimento das coisas do mundo. Enquanto o adulto entende as coisas e situações pelo discurso e leitura que faz dele e as associações com o entendimento de mundo; a criança entende o mundo, principalmente, pela ludicidade, experiência, sentidos, sensibilidade. Dessa forma, o modo como se diz algo para a criança é muito importante para a compreensão de situações mais complexas, quando associamos ao que se diz, imagens que tragam uma linguagem entendível por ela, fica mais fácil a

compreensão de fenômenos citados aqui. Assim, unindo contextos como meio ambiente, literatura e leitura de imagem, trazemos no livro *Um dia o rio*, numa proposta interdisciplinar de leitura. O rio, na obra, é o protagonista e narra em primeira pessoa, retecendo sua vida antes e depois que uma grande quantidade de lama e rejeitos de minérios de ferro invadiu suas águas. Desse modo, vemos uma narrativa de tempo psicológico, uma vez que o rio, agora agonizante, rememora sua história e tenta fazer o leitor entender o que, como aconteceu e as consequências do acontecido. O rio é personificado na figura de um menino como mostra a figura 2 abaixo:

Figura. 2



Fonte: CUNHA; NEVES, 2016, p.4

Essa é a primeira imagem do rio, um menino brincando, a figura longilínea do menino de pernas, braços e corpo compridos e magros simboliza a imagem alongada do rio. A toca em listras também remete a imagem curvilínea dos rios e a forma como aparecem em desenhos, fotos e mapas. A figura do menino simboliza a fragilidade, a posição indefesa e a vulnerabilidade do rio perante a ganância e maldade humanas. As cores no início ainda estão nítidas e o ambiente claro. A ilustração acompanha a

imaginação da criança e a história é contada com leveza e muita poesia: “Um rio/Cama de canoa/Espelho da lua,/Caminho de peixe,/Carinho de pedra (CUNHA; NEVES, 2016, p. 5).

Com essas palavras o rio é apresentado, nesse sentido, o autor procura mostrar, poeticamente, o que é um rio, a beleza e significância fenomenológica³ do rio ao olhar humano e possibilidades de termos que dão vazão a interpretação do significante. Uma estrofe imagética que dá a ideia de uma canoa acalentada pelas águas; a imagem da lua que se reflete nas águas, os peixes que nadam todo o tempo, mesmo sem um destino, e as pedras, ao olhar poético, são acariciadas pelas águas do rio. A ilustração não está só nas figuras, é uma cumplicidade entre palavras e imagens que se completam em um escrito que remete aos conceitos de Ezra Pound de *Melopeia*, *Logopeia* e *Fanopeia*.

Dessa forma, pode-se dizer que a análise aqui proposta, remete à perspectiva semiótica que, segundo Santaella (2005), está alicerçada na Fenomenologia. Por outro lado, a Semiótica, segundo Peirce (2010), é a teoria que estuda o signo em todas as suas formas de manifestações e possíveis interpretações. Assim, na interpretação do signo, seja ele objetivo ou subjetivo, criamos outro signo que dá significado ao primeiro, ou seja, para cada signo há outro para interpretá-lo. Nesse caso:

Qualquer coisa que esteja presente à mente tem a natureza de um signo. Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações etc. Por isso mesmo, pensamentos, emoções e reações podem ser externalizados. Essas externalizações são traduções mais ou menos fiéis de signos internos para signos externos. (SANTAELLA, 2005, p. 10)

³ Conforme Santaella (2005, p. 2) a Fenomenologia “investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim, tudo que se apresenta à mente”.

De um modo geral, as imagens estão muito presentes em nossa vida. Pode-se dizer que é uma das linguagens mais usadas pela mídia em todas as dimensões, no entanto, é fato que já faz parte da vida humana desde sempre, a exemplo das pinturas rupestres. Assim, pode-se afirmar que a imagem é uma das mais antigas formas de comunicação.

As crianças, por sua vez, possuem naturalmente, um encantamento pelas imagens, tanto que as atividades mais apreciadas por elas são os desenhos e as pinturas. Diante desse contexto, vê-se a importância da imagem ilustrativa na literatura direcionada ao público infantil, uma vez que a comunicação não se restringe ao verbal e tudo que vemos é passível de leitura como é o caso da relação humano/natureza fomentada pelas ilustrações e pela linguagem da obra.

No livro, a ilustração opera como um componente de narração, adjutória à linguagem de representação. Do mesmo modo, a forma como as palavras são arranjadas em cada verso, dá uma interpretação do signo que representa cada termo: “Minha dança colore os mapas, /Meu canto refresca as matas, /Minhas veias irrigam florestas, /Alimentam cerrado, /Aliviam o sertão” (CUNHA; NEVES, 2016, p. 6).

Observa-se que o período é formado por versos coordenados que enfatizam os benefícios do rio para todos que dele dependem, ilustrados pelos verbos. O curso do rio, em seus caminhos sinuosos (como mostra a figura 1) que vêm pintados nos mapas são, imagetivamente, vistos como a dança que colore os mapas, é um olhar fenomenológico do eu poético que transmite sua visão sobre o rio, metaforizando e personificando-o.

As veias por onde correm as águas de uma bacia hidrográfica remetem ao sangue sem o qual é impossível a vida, elas são as ramificações fluviais (afluentes de um rio), uma vez que o escoamento fluvial é parte do ciclo hidrológico e a sua alimentação se processa através das águas superficiais e subterrâneas como mostram as figuras 3 e 4 o antes e o depois do desastre.

Fonte: Relatório de campo e interpretações preliminares sobre as consequências do rompimento da barragem de rejeitos de Fundão (Samarco/VALE/BHP) (2016, P. 4).

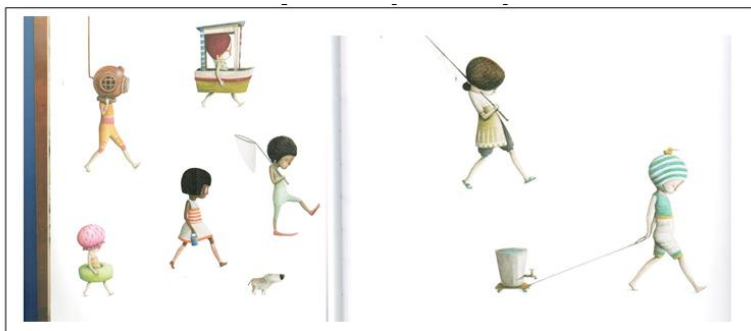


Figura 1: Complexo das barragens de Fundão/Santarém/Germano, e a localidade de Bento Rodrigues, no rio Gualaxo do Norte, em maio de 2011.



Figura 2: Complexo das barragens de Fundão/Santarém/Germano, e a localidade de Bento Rodrigues, em novembro de 2015, após o rompimento de Fundão.

Dessa forma, os autores de *Um dia um rio* procuram dizer, de modo poético, o que os documentos informativos dizem de forma denotativo-objetiva ou operatório concreto. A linguagem poética fomenta uma sensibilidade, leva o leitor ao espaço narrado e à lembrança do espaço vivido. No verso “aliviam o sertão”, mesmo sem estar escrito, conseguimos imaginar a seca, a sede, a morte e, ao mesmo tempo, percebemos a vida reconstituída através das águas. Na figura 5 vemos crianças brincando e, também, as perspectivas de sobrevivência possibilitadas pelo rio, como a pesca. O Rio menino está carregando sua torneirinha, numa representação do brinquedo que remete ao alcance das águas dos rios para os povos e para a vida animal, representada pelo cachorrinho. O fato de colocar crianças nas ilustrações é uma forma de se aproximar e aguçar a curiosidade do pequeno leitor.



Fonte: CUNHA; NEVES, 2016, p. 5-6

É interessante chamar atenção para o título da obra: “Um dia um rio”, quando os autores usam duas vezes o pronome oblíquo ‘um’ eles enfatizam a possibilidade do desastre ocorrer novamente e com qualquer rio, ou seja, um dia em qualquer lugar, em qualquer período e um rio qualquer. Dessa forma, eles deixam claro que o fato ocorrido com o Rio Doce pode ocorrer novamente, porque a ação humana desmedida pode destruir muitos outros rios. É interessante, porque os autores acabam por adiantar outros desastres com outros rios como ocorreu na cidade de Brumadinho – MG em janeiro de 2019.

O Rio vai contando suas aventuras: “Corri por entre tribos, povoados e gentes” e seus feitos: “Enchi de casos os pescadores,/De lembranças os viajantes,/De encantos os menestréis”. Mas as lembranças vão se tornando doloridas, como se tivesse perdido a própria vida: “Um dia eu fui um rio,/Bacia,/Vale. Eu era melodia” (CUNHA; NEVES, 2016, p. 7-9) esses sentimentos são representados pela imagem abaixo (fig. 6)



Fonte: CUNHA; NEVES, 2016, p. 9

A figura do rio olhando para o além, para o nada, sozinho, corrobora as palavras do texto em que ele demonstra a sua decepção, desilusão e melancolia. A torneirinha representa seus feitos, de encher de vida os lugares por onde passava. Vemos que a imagem confere a materialidade das palavras enquanto a linguagem verbal aguça a sensibilidade, a emoção, a visão geral da vida do rio como uma voz da natureza que clama por cuidado, respeito e atenção. As imagens abaixo (fig. 7 e 8) denotam a hora da tragédia, e depois já cheio de lama:

Fig. 7 e 8



Fonte: CUNHA; NEVES, 2016, p. 11,13 e 14

A primeira imagem mostra o rio bem pequeno em relação à barragem, representada por um boneco de ferro. A figura tenta mostrar a fragilidade do rio (o menino) perante a quantidade de poluição que invade suas águas. Também podemos observar como a natureza (recursos naturais)

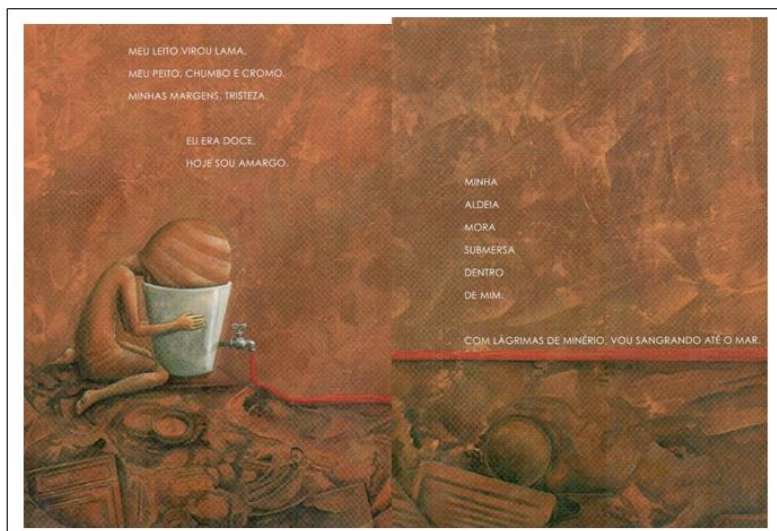
se torna pequena diante da enorme ganância e crueldade humana. A figura 8 já traz o rio completamente tomado pela lama, um rio triste, parado, a mudança da cor, a transformação do ambiente. A torneirinha agora está longe dele, é como se lhe faltassem forças para continuar e, aos pés dele, os sinais de destruição. No meio da figura uma frase: “Hoje sou silêncio”, o que mostra a falta de vida em suas águas, o peso da lama que o impede de continuar seu percurso, a morte. Vemos que todos esses fatores mostram a importância de uma abordagem ecocrítica também na literatura direcionada ao público infantil.

É interessante como as imagens vão traduzindo a agonia do rio de um modo entendível para a criança, é uma ilustração que participa do universo de fantasia. Cada vez que ouvimos algo, criamos na nossa mente uma imagem para entender o que está sendo dito, vemos que os autores procuram dar vazão a essa imaginação uma vez que a criança usa dessa ferramenta para entender o mundo e as coisas que escutam. Assim, as imagens do livro se aproximam, ao máximo, da imaginação no sentido de representar os signos criados pelas mentes infantis com relação ao que ocorreu com o rio e a narração feita por ele próprio.

Ao se falar de leitura de imagens, muita coisa está envolvida, mesmo que nem sempre percebamos. Para Santaella (2012), ler imagem é como ler um escrito, temos que ver os detalhes que a compõem, tentar decifrar cada parte, cada “código”, entender os fragmentos que formam o todo, o signo visual. A autora observa que o autor literário constrói as imagens verbais constituídas pelas metáforas e descrições que dão a noção de imagem ótica, ou seja, são palavras que projetam imagens. Dessa forma, é perceptível em “Um dia um rio”, as ideias de Santaella com relação às imagens e à leitura delas, seja através da construção verbal seja a imagem perceptível uma vez que: “As imagens representam essencialmente o que é da ordem visual. Já a língua descreve as impressões de todas as percepções, não apenas visuais, mas também acústicas, olfativas, térmicas ou táteis” (SANTAELLA, 2012, p. 103).

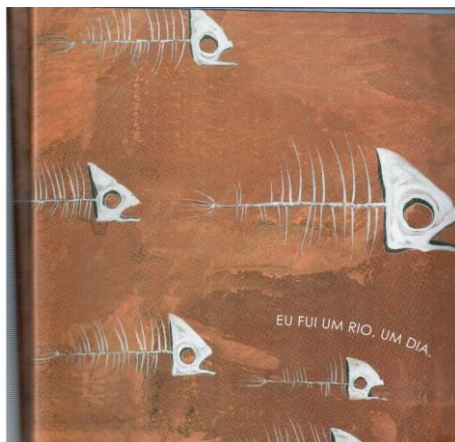
Ainda de acordo com a estudiosa, enquanto as imagens apresentam os aspectos individuais específicos, coisas particulares, a língua pode

representar o geral e o particular. Assim, a imagem e o texto se completam, a imagem ilustra os textos e a palavra interpreta a imagem. O rio, na obra, vai contando como está e como se sente naquele contexto (fig. 9 e 10):



Fonte: CUNHA; NEVES, 2016, p. 15-16

O rio diz que virou lama, que era doce e agora é amargo, na outra imagem ele diz que a aldeia foi completamente engolida pela lama, são imagens de destruição, com cores sombrias que denotam a tristeza. O rio diz: “com lágrimas de minérios vou sangrando até o mar”. Nesse ponto, vemos que a poluição vai além do que imaginamos, que a destruição e a morte não se restringem só a esse rio, mas a outros e, também, ameaça os ecossistemas marinhos. A mangueira vermelha ligada à torneirinha é uma representação do sangue, das vidas e histórias destruídas e da dor do rio. Ele continua a história, mostrando tudo que foi perdido, a cor vermelha da página com a imagem dos cadáveres dos peixes reforça isso, mas mesmo agonizante, ele resiste: “Nas minhas dobras não sobrou um peixe, um sapo, uma cobra, ninguém para contar a história. Hoje quem conta a história sou eu”. (fig. 11)



Fonte: CUNHA; NEVES, 2016, p. 26

A imagem da morte é nítida na figura 11 e a frase completa o sentido: “Eu fui um rio um dia”. Vemos que os peixes não estão simplesmente mortos, mas foram corroídos, como se o material que invadiu o rio fosse tão corrosivo a ponto de consumir, carcomer a carne, aspecto que nos faz imaginar que, assim como os peixes, todos os outros seres tiveram o mesmo fim, foram mortos e corroídos pelo veneno que os atingiu. No entanto, os autores deixam a voz da esperança ressoar. É um livro infantil e a criança é o futuro e uma criança consciente e responsável será um adulto também consciente e quiçá teremos mais cuidado com o mundo em que vivemos: “Flores nascem do deserto. A água brota na rocha e a luz da escuridão. Serei um rio. UM DIA”. (fig. 12)



Fonte: CUNHA; NEVES, 2016, p. 28

Essa figura, apesar da lágrima que escorre dos olhos do rio, vemos que a esperança é um ponto a ser salientado, até porque o rio pensa futuramente e se vê como antes, azul, limpo e límpido. De certo modo, a própria lágrima límpida pode ser uma forma de renovação das águas do rio, tanto que a última página é branca com o rio nadando, brincando com outras crianças. Observa-se que, por enquanto, é só a mente, não existe ainda, de fato, a mudança, tanto que só a cabeça do rio está na imagem. É como se os autores dissessem que podemos ter uma segunda chance e que só depende de nós e um dos pontos cruciantes para que isso ocorra é a educação ambiental, salientando que a abordagem ecocrítica pode ser um dos caminhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo procurou ressaltar pontos importantes da narrativa “Um dia um rio”, aspectos que são, estrategicamente, colocados na obra a exemplo da personificação do rio que conta a própria história e nos leva ao lugar do outro, dos elementos naturais. É possível dizer que no âmbito ensino-aprendizagem, muitas são as possibilidades didáticas e os estudos que ensinam a relação sociedade-natureza através do texto literário, constituem-se como um modo prazeroso, lúdico e acessível de conhecer melhor aspectos e questões ambientais, bem como as formações, funções e inter-relações que formam o contexto cíclico da natureza em suas muitas dimensões: humana, vegetal, animal, mineral, fenômenos atmosféricos, entre outros.

Assim sendo, pode-se dizer que a educação ambiental, a exemplo da concepção ecocrítica é uma possibilidade de se promover tais discussões. Vemos que a narrativa não é apenas uma história, mas a releitura de uma situação mostrada para criança de forma que ela possa entender o que ocorreu no desastre de Mariana. A história é um lamento feito pelo rio que agoniza, mas é também uma maneira de nos mostrar o que estamos fazendo e alertar para o que queremos no futuro em relação ao meio ambiente.

Os autores usam de várias facetas para chegar o mais próximo possível do público leitor, uma delas é mostrar um ‘rio menino’, fato que cativa o leitor e o alia ao personagem. O leitor se solidariza com a dor e o sofrimento do rio, se torna cúmplice, especialmente na fragilidade do rio em relação ao egoísmo do homem.

É um livro poético, que fala ao leitor, uma linguagem metafórica, lírica e imagética, que evidencia o olhar fenomenológico do eu que fala e, ao mesmo tempo, aguça a mente leitora para criação de signos e possibilidades imaginativas. Traz uma ilustração que tem uma cumplicidade com as palavras que as completa. Conta uma história que nos leva a pensar além do limite do nosso corpo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M.S.P de. *Interfaces de natureza em Grande Sertão: veredas*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB: 2014.
- ANA - Agência Nacional de Águas Ministério do Meio Ambiente. *Encarte Especial sobre a Bacia do Rio Doce Conjuntura dos Recursos Hídricos no BRASIL* Informe 2015. Superintendência de Planejamento de Recursos Hídricos - SPR Brasília - DF 2016.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Natureza*, Trad. Davi Araújo. Rincão – SC: Dracena, 2011.
- FERRY, Luc. *A nova ordem ecológica. A árvore, o animal e o homem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- GLOTFELTY, Cherry; FROMM. *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Geórgia - EUA: Britsh Library, 1996. Disponível em: http://www.graduateschools.uni-wuerzburg.de/fileadmin/43030300/Heise-Materialien/Glutfelty_ecocriticism_intro.pdf. Acesso em 10/03/2013.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POUND, Ezra. *A B C da Literatura*, 11ª ed. trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *Como eu ensino - leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

UFMG; UFLF, Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Federal de Juiz de Fora. Relatório de campo e interpretações preliminares sobre as consequências do rompimento da barragem de rejeitos de Fundão (Samarco/VALE/BHP). A tragédia do rio Doce, a lama, o povo e a água. Juiz de Fora_MG 2016.

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO “TRIO EM LÁ MENOR”, DE MACHADO DE ASSIS

Mauro Cezar Moraes de Lima

Sandy Victória do Nascimento Camelo

Raphael Bessa Ferreira

INTRODUÇÃO

O conto “Trio em lá menor” foi publicado em 1896, na obra *Várias Histórias*, pelo autor Machado de Assis, um dos mais importantes escritores da literatura brasileira. O conto narra o triângulo amoroso de Maria Regina e seus dois pretendentes, totalmente diferentes, mas que se completam na percepção da moça. O primeiro é Maciel, descrito como jovem e alegre; e o outro é Miranda, a quem é designado um ethos de homem maduro e sério. Diante da complexidade de escolha da personagem principal acerca do seu par ideal, cabe neste trabalho analisar a composição figurativa dos pretendentes do conto pelo viés da semiótica tensiva do texto, em que se coloca em xeque o jogo composicional que o texto apresenta e não o mundo pré-existente a ele.

De acordo com o fundamento dado por Julia Kristeva (2005), a semiótica é a ciência da forma. Para Greimas (1976, p. 11), “[...] o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado ‘humano’ na medida em que significa alguma coisa”. Partindo disso, propõe-se para essa investigação o olhar tênue frente aos símbolos que caracterizam o estilo dos pretendentes e a paixão de Maria Regina por ambos. É importante para essa observação pousar o olhar nos devaneios que a personagem assume no decorrer do conto, a fim de buscar entender a idealização dos amados e a fervorosa paixão que move a protagonista, bem como a influência da imaginação na consolidação das relações amorosas.

A paixão é o elemento que percorre a narrativa, tracejando o envolvimento das personas. As condições discursivas determinadas pela

paixão no conto de Machado de Assis têm na corrente da semiótica um espaço de investigação. De acordo com Fiorin, “a paixão é uma dimensão importante do discurso e o sujeito da enunciação é sempre um sujeito apaixonado. A paixão é, para a semiótica, um arranjo de elementos linguísticos, dado que é uma paixão de papel, uma paixão representada.” (FIORIN, 2008, p. 60).

Sob essa perspectiva, os objetivos que delineiam este artigo, são em síntese, averiguar o sujeito que é construído por meio de um discurso permeado pela paixão. Cabe ainda, analisar como a construção da imagem de Maciel ocorre em relação à imagem de Miranda, tendo em vista que a personagem Maria Regina idealiza um pretendente a partir da união de qualidades dos dois, já que o conto “Trio em lá menor”, como o próprio nome já sugere, trata de um triângulo amoroso entre os três principais personagens.

Dessa forma, justifica-se a importância de apresentar uma análise semiótica do conto de Machado de Assis, tendo em vista a representatividade deste autor no cenário da literatura nacional e mundial, faz-se necessário explorar uma nova faceta da obra machadiana, para isto, através da semiótica, buscou-se um novo olhar ao conto “Trio em lá menor”, principalmente à forma como a imagem do sujeito idealizado é constituída, demonstrando a relevância dessa configuração para o conto literário. Para tanto, a metodologia deste trabalho consiste em pesquisas bibliográficas, com consultas a periódicos, revistas, sites da internet. A fim de proporcionar uma melhor compreensão, dividiremos em duas seções, a primeira pautada nos pressupostos teóricos de Antônio Cândido (2011), José Luiz Fiorin (2008) e Greimas (1976), enquanto na segunda seção será realizada a análise do conto em tela.

SECÇÃO I- PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

MACHADO DE ASSIS: ASPECTOS BIBLIOGRÁFICOS DO AUTOR

Joaquim Maria Machado de Assis, nascido no Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1839, é um dos maiores nomes, senão o maior nome, da

literatura brasileira. Mulato, teve origem em uma família pobre e superou algumas dificuldades ao longo de sua vida, já que perdeu a mãe ainda criança e teve uma forte influência da religião, mais especificamente do catolicismo. Machado era um romancista, contista e, também, ficou conhecido por suas críticas ácidas, tendo sido fundador e o primeiro presidente da então renomada Academia Brasileira de Letras. Antônio Cândido, ao escrever o “Esquema de Machado de Assis”, incluso no livro *Vários Escritos*, procurou esclarecer os principais pontos da vida deste importante autor brasileiro:

[...] Tipógrafo, jornalista, funcionário modesto, finalmente alto funcionário, a sua carreira foi plácida. A cor não parece ter sido motivo de desprestígio, e talvez só tenha servido de contratempo num momento brevemente superado, quando casou com uma senhora portuguesa. E a sua condição social nunca impediu que fosse íntimo desde moço dos filhos do Conselheiro Nabuco, Sizenando e Joaquim, rapazes *finos* e cheios de talento. (CÂNDIDO, 2011, p. 15)

Produto de uma de uma classe social desfavorecida, Machado de Assis ascendeu devido ao seu talento, reconhecido desde jovem, e superou as adversidades que poderiam servir de empecilho para o seu reconhecimento na época. Preocupado com as questões comportamentais do ser humano, o autor apresentava aos seus leitores personagens reais, imperfeitos, com declínios à vilania e ao heroísmo, não totalmente “maus” ou “bons”, mas fiéis a realidade da sociedade burguesa.

Para Alfredo Bosi (2003), o principal objeto de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viviam no Rio de Janeiro. Ainda nas palavras de Bosi, o estilo machadiano de escrever traz um novo olhar ao comportamento, em tese, abominável, pois não surge uma condenação moral esperada. Nessa perspectiva, entende-se que Machado observa os personagens da vida real, mantidos a partir de suas ambiguidades entre valores e princípios formados por uma sociedade escravocrata, onde o dinheiro, as propriedades e a cor da pele ainda eram tidas como essenciais.

É importante frisar que a questão do negro, a princípio, não era temática de suas obras, tomando como base o quão difícil era para este autor ganhar reconhecimento intelectual sendo negro, assim, escrever sobre o negro e a escravidão seria incômodo para os moldes da sociedade e colocaria em risco a sua ascensão social. Após, então, a sua estabilidade na Academia, poderia Machado de Assis criticar, de fato, a hipocrisia da sociedade, a partir de posições um tanto quanto pessimistas e abuso de um tom irônico. Cândido (2011) aponta que:

[...] no fim da sua vida, os leitores sublinhavam também o pessimismo, o grande desencanto que emana das suas histórias. O que não há dúvida é que essas primeiras gerações encontraram nele uma “filosofia” bastante ácida para dar impressão de ousadia, mas expressa de um modo elegante e comedido, que tranquilizava e fazia da sua leitura uma experiência agradável e sem maiores consequências. Poder-se-ia dizer que ele lisonjeava o público mediano, inclusive os críticos, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico. (CÂNDIDO, 2011, p. 19)

De acordo com o supracitado, a consolidação do autor em uma posição social favorável trouxe a Machado a crítica entrelaçada de humor e ironia em suas obras. Nesse sentido, é indiscutível a grandeza de Machado de Assis para a literatura de um modo geral, sendo aclamado pela crítica por obras como: *Dom Casmurro* (1899), *Memórias Póstumas de Brás Cuba* (1881), *O Alienista* (1882) entre muitas outras. Não é à toa que “[...] aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele”. (CÂNDIDO, 2011, p. 16). Assim, não é à toa que também seja lido com o mesmo interesse até hoje.

SEMIÓTICA

De acordo com Lúcia Santaella (2007), a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido. Neste ínterim, é

possível entender que o estudo semiótico tem como objeto e objetivo os signos e os mecanismos que constituem o significativo, assim, esse estudo vai muito além do texto verbal, podendo se estender também a um texto não verbal, como uma pintura ou imagem, podendo ainda analisar um texto sincrético, tais como, filmes, quadrinhos ou anúncios.

É inevitável falar de signos linguísticos e não citar Ferdinand Saussure - o pai da linguística - para o autor suíço, em seu intitulado *Curso de Linguística Geral* (2006), o signo linguístico une não uma coisa a uma palavra, mas um conceito a uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos. A partir disto, Saussure define a imagem acústica de significante e o seu conceito de significado, concebendo, portanto, uma ideia dual do signo. Já sob a perspectiva do cientista e filósofo Charles Sanders Peirce (2000), um signo tem um objeto e um Interpretante, sendo o último aquilo que o signo produz na Quase-Mente, que é o Intérprete, ao atribuir este mesmo último a um sentir, a um esforço ou a um signo, atribuição esta que é o Interpretante. Logo, o interpretante é um signo que pode gerar outro signo, uma nova representação do mesmo objeto, criando assim um ciclo de significados e sentidos.

A Semiótica de Peirce estuda três constituintes do signo, distinguindo-os conforme os critérios de primeiridade, segundidade ou terceiridade. Os signos de primeiridade são aqueles que não dependem de outros para ser signo, ou seja, elas não precisam de uma referência a qualquer outra coisa para ser aquilo que realmente são. No que diz respeito a secundidade, Peirce diz que se baseia na relação de um primeiro a um segundo, seria a categoria do confronto; já a terceiridade é responsável em por um segundo em relação ao terceiro, corresponde a lembrança, aos hábitos e a mediação. Assim, para este autor, a terceiridade é uma relação triádica existente entre um signo, seu objeto e o pensamento interpretante. Lúcia Santaella (2007) explica da seguinte forma:

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade,

ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro. (SANTAELLA, 2007, p. 11)

Diferentemente de Saussure e a sua concepção dual do signo, Peirce acreditava na relação triádica dos signos, já que para o linguista suíço os dois elementos essenciais eram o significante e significado, enquanto nos estudos peircianos havia outro elemento fundamental: o *representamen*. Dentro desta relação, o signo ainda pode ser classificado em três, o signo ícone que, “se assemelha àquilo que significa, da forma como a fotografia se assemelha ao objeto fotografado; o ícone é um sinal que se refere ao objeto que denota, em virtude de certas características que lhe são próprias” (PEIRCE, 1975, p. 27). O signo índice, “que se refere ao objeto que denota em virtude do fato de que é realmente afetado [por ele]” (PEIRCE, 1975, p. 28). Ou ainda o signo símbolo, que “é um signo cuja virtude significante se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu Interpretante” (PEIRCE, 2008, p. 28-29).

A Semiótica é uma ciência que conta com a contribuição de vários linguistas, cientistas e demais pesquisadores. Ferdinand Saussure e Charles Peirce sem dúvidas foram essenciais para os estudos semióticos. É importante ressaltar que Peirce é considerado por muitos o Pai da Semiótica devido suas pesquisas aprofundadas e seus conhecimentos científicos e filosóficos que enriqueceram e colaboram para o desenvolvimento desta ciência:

Peirce foi o primeiro e único, até agora, a formalizar uma teoria geral dos signos, toda Semiótica é de natureza peirciana, e é ela que mantém relações de semelhança no que respeita à abordagem sgnica e sistêmica e diferenças, no que concerne às limitações do âmbito da Semiologia saussuriana em contraponto com a abrangência da Semiótica peirciana. (PIGNATARI *apud* BROSSO E VALENTE, 1999, p. 31)

Os estudos semióticos, nesse sentido, contam com várias vertentes desenvolvidas por outros linguistas, no entanto, para a realização deste trabalho, optou-se por abordar duas correntes: a Semiótica discursiva do texto e a Semióticas das paixões.

A vertente discursiva do texto, como próprio nome já sugere, tem o texto como objeto de estudo. Para tanto, a autora Diana Barros, em seu livro *Teoria Semiótica do Texto*, chama atenção para entender o que vem a ser este objeto de estudo. Para Barros (2005), um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário.

Dito isso, compreende-se que os estudos semióticos discursivos do texto voltam-se para o sentido que ele exprime e analisam, sobretudo, o seu plano de conteúdo, observando tudo aquilo que o texto pode oferecer, desde as questões semânticas e sintáticas, de modo a perceber como ocorre a atribuição de sentido. Assim, “[...] o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. Teorias diversas têm também procurado examinar o texto desse ponto de vista, cumprindo o que se costuma denominar *análise externa do texto*” (BARROS, 2005, p. 12). Em outras palavras, procura-se explicar o texto e partir em busca do seu sentido.

O linguista Algirdas Julien Greimas (1917-1992), através da obra *Semântica Estrutural* (1966), lança as bases que tem como foco de estudo a relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo a partir do texto. Nesta corrente, o signo já não é analisado por si só, mas sim nas relações destes com as outras formas de linguagem, o objetivo aqui é o percurso gerativo de sentido. Passa-se, desse modo, de uma semiótica dos “estados de coisas” a uma semiótica dos “estados de alma” (cf. LARA; MATTE, 2009).

Para esta teoria semiótica, o estabelecimento do sentido ocorre mediante a um percurso gerativo que engloba alguns níveis, são eles: (i) nível fundamental- em que é estabelecido o eixo semântico onde o texto é construído por meio do quadro semiótico, representado pela sintaxe e correspondendo ao nível da contrariedade, das tensões, do positivo e

negativo e das implicações, nas palavras de Fiorin (1995), em *Semiótica do texto*, os elementos em oposição transformam-se em valores.

Isso é feito sobremodalizando-os com um traço de positividade ou negatividade, ou em termos mais precisos, com os traços /euforia/ e /disforia (ii) nível narrativo - no qual situa-se a sintaxe narrativa, sendo assim, referente ao nível actancial, onde se insere as relações dos objetos com os sujeitos e vice-versa; (iii) nível discursivo - onde estão situadas as estratégias para projetar o sujeito da enunciação, mais propriamente no que diz respeito às categorias de espaço, pessoa e o tempo do texto em questão. Em síntese, Barros esclarece da seguinte forma:

[...] Para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano do conteúdo sob a forma de um *percurso gerativo*. A noção de percurso gerativo do sentido é fundamental para a teoria semiótica e pode ser resumida como segue: a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto; b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis; c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima; d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. (BARROS, 2005, p. 13)

Dentre estes três níveis, ressalta-se que o nível fundamental organiza uma estrutura que é uma oposição semântica. No texto-exemplo, essa estrutura elabora-se mediante os termos presença>ausência>não presença>não ausência. Os efeitos de contrariedade são nitidamente observados nesse nível. Para Fiorin (2002), recebe a qualificação semântica /euforia/ - considerado um valor positivo - versus /disforia/ - visto como um valor negativo. Tais níveis serão devidamente verificados no conto “Trio em lá menor”.

SEMIÓTICA DAS PAIXÕES

Desde que foi propiciado à semiótica um espaço relevante nos estudos linguísticos, percebe-se que os fenômenos de significação em um dado objeto passaram a ser observados com maior intensidade, assim como a dicotomia saussureana *significado* e *significante* destacou-se nos estudos linguísticos pela corrente da semiótica. Sendo assim, diante das possibilidades de investigação dos fenômenos que exprimem sentido em um texto, a paixão torna-se um elemento alvo de curiosidade, uma vez que, por meio dela, os sujeitos da trama realizam seus (des)consertos.

A paixão surge na narração como um processo de estado, ou seja, é no conflito do ser que se manifesta os instintos passionais. Para a semiótica das paixões, o texto não passa apenas a ser analisado pelo subjetivismo do indivíduo, mas, sobretudo, por aquilo que o forma, o particulariza, o modela a nível narrativo. Segundo Melo (2005), Paixões são “estados de alma” e a literatura sobre o assunto mostra que um “estado de coisas” leva a um “estado de alma”. É, nesse sentido, que os efeitos da paixão assumem um poder de fonte interpretativa no texto literário, por meio da intensa carga de significação.

Além disso, é importante analisar o envolvimento passional em uma narrativa em vista de seus arranjos modais, isto é, a paixão pela modalização temática e figurativa produzida pelo discurso. De acordo com Fiorin (2008), a paixão é, para a Semiótica, um arranjo de elementos linguísticos, dado que é uma paixão de papel, uma paixão representada. Ela é um arranjo de modalidades, que são moduladas. Sendo assim, é pela construção do discurso e pelas ações do sujeito que o impulso passional produz os efeitos de sentido que contemplam o texto literário.

Tratando-se da teoria sobre Semiótica das Paixões, são indispensáveis três categorias fundamentais: Constituição > Sensibilização > Moralização. Esse esquema surge através dos estudos de Greimas e Fontanille. Para Lima (2017), a constituição, a sensibilização e a moralização foram, pois, reconhecidas como as três principais formas de construção dos universos passionais que controlam as culturas individuais e as coletivas.

Vale ressaltar que, dentro da Categoria de Sensibilização, há três subdivisões que exprimem a tensão passional: Disposição > Patemização > Emoção. Dessa maneira, acontecem as operações constitutivas do processo passional.

Primeiramente, é importante entender o percurso da afetividade na situação passional: a *Constituição* é a fase da pré-disposição à paixão, em que há uma determinação do sujeito pelo caráter da identificação ao outro; é a instauração do campo de presença da paixão. De acordo com Lima (2017), por meio da leitura de Greimas e Fontanille (1993), esse momento da interação passional é influenciado pelo determinismo do sujeito apaixonado, em sua configuração social, psicológica e hereditária:

[...] a etapa da constituição passa a ser considerada como a da instauração do campo de presença. É, então, concebida como a fase na qual, a partir das primeiras somações resultantes da tensão criada na coexistência do sujeito e do “mundo natural” que se impõe a ele enquanto tensividade fórica, uma presença sensível se institui no campo de percepção do sujeito, dando origem à interação perceptiva. (LIMA, 2017; p. 862)

A fase da *Sensibilização* é considerada como aquela em que, efetivamente, a paixão manifesta seus instintos e impulsos no ser apaixonado. Sob essa perspectiva, são três subcategorias que fundamentam essa manifestação passional: Primeiramente, surge o plano da disposição, em que o sujeito apaixonado é dotado de interesse ao outro (objeto-valor). Por conseguinte, a peremização em que se manifestam comportamentos estereotipados da paixão, assim como acontecem as performances da afetividade. Por fim, a demonstração sentimental caracteriza a terceira fase, a emoção. Nesta, é revelado o conjunto de sentimentos que designam e (des)alinham o sujeito passional.

O estágio da sensibilização, articulado pelas fases da disposição, da patemização e da emoção, corresponde, dessa forma, à manifestação da paixão propriamente dita, passível de ser descrita, segundo coloca Fontanille (1993b), a partir (i) da articulação modal subjacente à identidade e à competência afetivas do sujeito, determinadas por sua relação com o objeto-valor (fase da disposição), (ii) da identificação de um comportamento estereotipado que, segundo as prescrições

culturais, permite reconhecer e nomear o estado patêmico em questão (fase da patemização), e (iii) da expressão somática consequente (fase da emoção). (LIMA, 2017, p. 858)

Compete à terceira fase, definida como *moralização*, a intervenção de um observador social, que revela no interior dessa colocação um julgamento social, reflexo da visão das normas estabelecidas pela cultura de uma sociedade. Está intimamente ligada à essa fase, a conduta adotada e os limites impostos na relação passional. Para Lima (2017), a moralização é o momento da inserção da configuração passional no espaço de julgamento individual, ou coletivo, de certa comunidade. Em função do excesso, da insuficiência, ou da medida manifestados.

O fator indispensável para a semiótica das paixões é o sujeito, que pela construção e modalização sentimental/comportamental tangencia a significação do discurso. O sujeito é postulado como um efeito discursivo, e, não cabe atentar-se ao mesmo, apenas pelo viés modal de sua composição. É fundamental uma visão totalitária acerca do discurso, visto que, é pelo sujeito que se revela o propósito textual. Portanto, são estados da alma do sujeito que permitem a análise semiótica das paixões.

Tomando por base Fiorin, “o sujeito para a Semiótica não é um sujeito real, fonte psicológica do discurso. Ele é um efeito do discurso. Ele é uma imagem do sujeito da enunciação. Ele é uma imagem construída pelo próprio discurso” (FIORIN, 2008, p. 63). Dessa maneira, o enredo pode perpassar por várias instâncias desse sujeito, já que ele é fruto composicional da narrativa. É inevitável a necessidade de percorrer o todo para entender as partes modais que influenciam diretamente na trama. É a força discursiva do enredo narrativo que tem o prestígio de definir o perfil do sujeito nas relações passionais.

Ainda em consonância ao pensamento de Fiorin (2008), o sujeito realizador então perpassa os eixos do querer, dever, saber e poder como competência modal do agir/fazer. Isso implica diretamente nos instintos passionais e nas suas construções no campo literário, já que não há um sujeito real, mas sim, uma promoção discursiva reflexo do real. As circunstâncias da constituição e principalmente da moralização são

determinantes na configuração do agir/fazer (emoção), principalmente nos impulsos movidos pelas paixões. Por exemplo:

quando eu digo o sujeito quer, deve, pode, sabe fazer, eu estou pensando também que, ao lado disso, eu tenho o sujeito que não sabe fazer, o sujeito que pode não fazer, o sujeito que não pode não fazer, o sujeito que não sabe não fazer, o sujeito que não deve não fazer, o sujeito que deve não fazer, o sujeito que não deve fazer, porque eu posso negar as modalidades, negando o modalizador, o modalizado ou ambos. (FIORIN, 2008, p. 64)

Em meio a esse panorama, entende-se que a paixão tem lugar de destaque na semiótica em virtude do processo narrativo. Para Fiorin (2008), as paixões determinam o desenvolvimento narrativo, e, justamente nisso, a semiótica reelaborou sua abordagem pragmática, pelos aspectos de ação textual em que os componentes passionais incorporaram-se como objetos de investigação linguísticas, cujo a fonte é o próprio discurso.

SECÇÃO II- ANÁLISE DO CONTO “TRIO EM LÁ MENOR”

A CRIAÇÃO DA IDEALIZAÇÃO DO SUJEITO À LUZ DA SEMIÓTICA

No conto, a criação das imagens acontece principalmente por intermédio do narrador, que faz descrições detalhadas e precisas acerca das características dos personagens, como se provocasse ao leitor a ponderar os valores e qualidades dos pretendentes, bem como a protagonista faz. Vale ressaltar que a configuração da imagem do sujeito não se faz somente de forma física, elementos subjetivos também são considerados. A idealização desacerbada por um terceiro pretendente é moldada mediante as outras imagens construídas por Maria Regina, tal configuração de um “ser perfeito” a afasta de “um ser real”, tornando-a indecisa e sonhadora, sob o ponto de vista do narrador.

Durante o conto “Trio em La Menor”, Maria Regina pondera sobre dois pretendentes, Maciel e Miranda, que com diferentes personalidades conquistam o coração da moça, deixando-a confusa sobre quem poderia ser seu “par ideal”:

A verdade pede que diga que esta moça pensava amorosamente em dous homens ao mesmo tempo, um de vinte e sete anos, Maciel — outro de cinqüenta, Miranda. Convenho que é abominável, mas não posso alterar a feição das cousas, não posso negar que se os dous homens estão namorados dela, ela não o está menos de ambos. Uma esquisita, em suma; ou, para falar como as suas amigas de colégio, uma desmiolada. Ninguém lhe nega coração excelente e claro espírito; mas a imaginação é que é o mal, uma imaginação adusta e cobiçosa, insaciável principalmente, avessa à realidade, sobrepondo às cousas da vida outras de si mesma; daí curiosidades irremediáveis. (ASSIS, 1994, p. 27)

Dentre os percursos gerativos de sentido, destaca-se, aqui, o nível narrativo, no qual há a presença de um sujeito em relação a um objeto que representa um valor, ou até a relação de um sujeito com um outro sujeito. O objeto-valor pode ser algo desejado intrinsecamente pelo sujeito, no conto, percebemos que o objeto-valor ocorre na presença de um terceiro sujeito, o qual se molda a partir das características apresentadas por Miranda e Maciel. Logo, o objeto-modal (os dois pretendentes do conto) é utilizado por Maria Regina como forma de alcançar o objeto-descritivo (o 3º pretendente criado).

A busca por esse objeto constitui a narrativa do actante, que está em estado passional. Bem como o narrador descreve, “[...] era a mesma insuficiência individual dos dous homens, e o mesmo complemento ideal por parte dela; daí um terceiro homem, que ela não conhecia” (ASSIS, 1994, p. 29). Ao longo da busca pelo o objeto desejante, o sujeito encontrará alguns obstáculos, que pode ser o antissujeito, ou seja, aquele que de alguma forma impedirá a concretização do pertencimento ao Objeto-Valor.

No caso da personagem principal, a criação do antissujeito se dá através dos seus dois pretendentes, já que a escolha de apenas um excluiria a presença do outro e distanciaria ainda mais do pretendente perfeito a qual se quer chegar, e o antiobjeto seria a escolha e decisão que em algum momento necessitaria ser feita. No que concerne ao programa narrativo, que será analisado à luz da semiótica, a autora Barros (2005, p. 24) nos apresenta os seguintes símbolos para exemplificar os sujeitos e sua relação

com os objetos: F = função; \rightarrow = transformação; S1 = sujeito do fazer; S2 = sujeito do estado; \cap = conjunção; \cup = disjunção; Ov = objeto-valor.

Assim, considerando que Maria Regina é o sujeito de fazer, enquanto o seu Objeto-Valor é um terceiro idealizado pela moça, pode-se concluir que o sujeito de fazer está em disjunção ao objeto que deseja ser alcançado, vez que para a posse deste objeto aconteça de forma concreta ele precisaria ser real, no entanto Maria deseja a combinação de dois homens, fantasiando um terceiro para evitar a escolha de apenas um. Greimas (1976) insiste que o objeto é o ponto principal da narrativa, o que justifica a busca incessante do sujeito ao objeto, mesmo que seja inalcançável, desta feita, temos a seguinte fórmula: $PN = S1 \cup Ov$.

A paixão é o elemento que move a personagem à medida que a manipula e faz com que um sujeito idealizado seja criado. A verdade é que a personagem Maria Regina se encanta por dois distintos homens que, diante de suas diferenças, se completam de alguma forma, enquanto Maciel é jovem e é descrito como alegre, Miranda é mais velho, no entanto, sua experiência demonstra segurança à moça, tornando a sua escolha cada vez mais difícil. Greimas, em sua abordagem, cita a *existência modal do sujeito*, o que seria, por exemplo, um objeto modalizado pelo querer-se, criando-se um sujeito desejanete.

Para Barros (2005), as paixões, do ponto de vista da semiótica, entendem-se como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. O estado passional pelo qual o sujeito se encontra na narrativa o leva não só a criar situações, mas a fantasiar uma realidade, o discurso dotado de afeto e desejo projeta um sujeito, a ponto de não identificá-lo como real ou abstrato, dependendo dos estados que é assumido pelo sujeito de fazer, já que, “numa narrativa, o sujeito segue um percurso, ou seja, ocupa diferentes posições passionais, saltando de estados de tensão e de disforia para estados de relaxamento e de euforia e vice-versa” (BARROS, 2005, p. 48). No conto machadiano, observa-se o sujeito e sua dualidade de estados no seguinte trecho:

[...] Não havia remédio. Então recorreu a um singular expediente.
Tratou de combinar os dous homens, o presente com o ausente,

olhando para um, e escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única. (ASSIS, 1994, p. 28)

Machado de Assis contempla em seu conto as qualidades na ausência do pretendente, como se Maria Regina só reconhecesse os pontos positivos de Maciel na presença de Miranda e vice-versa, sendo assim, a imagem de um se formula através do outro. O traço positivo, aqui, é marcado pela presença de um pretendente, ocasionando a euforia, enquanto a ausência é o traço negativo, disfórico. No entanto, a euforia e disforia se misturam no conto, pois em alguns momentos o estado passional a qual a personagem está, faz com que ausência seja um ponto positivo para o outro sujeito. Na sintaxe do nível fundamental, a oposição semântica acontece por intermédio das relações de contrariedade, produzindo os termos de ausência> não-ausência> presença> não-presença:

Maria Regina notou a graduação, e tocava sem olhar para ele; difícil cousa, porque, se ele falava, as palavras entravam-lhe tanto pela alma, que a moça insensivelmente levantava os olhos, e dava logo com um velho ruim. Então é que se lembrava do Maciel, dos seus anos em flor, da fisionomia franca, meiga e boa, e afinal da ação daquele dia. Comparação tão cruel para o Miranda, como fora para o Maciel o cotejo dos seus espíritos. (ASSIS, 1994, p. 26)

Conforme o trecho acima, pode-se visualizar a relação de Maria Regina com Maciel e Miranda, demonstrando que a figura de um não basta para preencher o coração da moça, a contrariedade de personalidades de um jovem e um mais experiente aumenta as dúvidas sobre a sua escolha. A juventude e alegria de Maciel contagiavam Maria Regina. Miranda, por sua vez, descrito como amargurado e cansado, atraía a jovem, que:

[...] achava nele o tradutor maravilhoso e fiel de uma porção de idéias que lutavam dentro dela, vagamente, sem forma ou expressão. Era engenhoso e fino e até profundo, tudo sem pedantice, e sem meter-se por matos cerrados, antes quase sempre na planície das conversações ordinárias; tão certo é que as cousas valem pelas idéias que nos sugerem. Tinham ambos os mesmos gostos artísticos;

Miranda estudara direito para obedecer ao pai; a sua vocação era a música. (ASSIS, 1994, p. 29)

Em meios a tantos predicados divididos simetricamente aos dois homens, nada mais resta a Maria Regina do que não a projeção de um terceiro, junção perfeita das qualidades dos dois, que utiliza da sua paixão, seus impulsos e instintos para moldar a imagem idealizada do sujeito que surge no inconsciente da personagem, por isso a necessidade da presença dos dois sujeitos principais para manter vivo um terceiro sujeito, que se impulsiona da paixão atribuída de Maria Regina por Maciel e Miranda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de significação no conto “Trio em Lá menor” está na observação do jogo composicional dos actantes. Com o olhar da personagem Maria Regina para com seus pretendentes, podemos identificar a relação do texto com os pressupostos da semiótica, em que se analisa o mundo de significações a partir do que é dito e não daquilo pré-existente. É, portanto, o olhar da personagem principal que conduz o leitor a aventurar-se em um mundo de devaneios, instabilidades, indecisões e inseguranças, vividas pela própria persona, dentro daquilo que a mesma constrói em relação a Miranda e Maciel, informadas ao leitor pelo narrador. Assimilar o sujeito como um efeito discursivo, é desencadear vários outros discursos (mesmo que de modo psíquico). É, desse modo, que Maria Regina cria o terceiro pretendente, fruto de sua imaginação e idealização a partir dos aspectos que lhe agradam em seus pretendentes, ou seja, a idealização e confluência imagética dos personagens.

Podemos perceber no conto machadiano que a paixão nem sempre é romântica, ela é um “estado de alma”. Por isso, há inquietude da protagonista em decidir com qual pretendente ficar, uma vez que Maria Regina é movida à paixão e vê-se dividida entre dois objetos-valor. Nesse contexto, Macho de Assis implica retrato da vida social e humana, uma vez que somos sujeitos movidos a instintos passionais, que são retraídos pela moralização. São condições discursivas que determinam o processo

passional no enredo do conto, ora Maria Regina se sente mais atraída pela vivacidade de Maciel, ora pela Maturidade de Miranda, refletindo o desejo sufocado de poder ter os dois pretendentes para si. Houve então, o processo de Constituição > Sensibilização e que esbarrou nas normatividades sociais, refletidas pela fase da Moralização.

O triângulo amoroso, do conto machadiano, é o recipiente das experiências do sujeito com as paixões. O ser humano é um actante movido pelo seu instinto passional, e tem a liberdade de atribuir significações às suas relações. É por meio desse caráter que as emoções estabelecem significação, enquanto o querer/poder de um sujeito implicam diretamente no seu agir/fazer. No caso de Maria Regina, o escape foi sua imaginação, criando psicologicamente um terceiro actante, que continha a sua idealização passional e supria o processo de Constituição > Sensibilização > Moralização.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado. *Várias Histórias*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II.
- BARROS, Diana. *Teoria Semiótica do Texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.
- BROSSO, R. VALENTE, N. *Elementos da semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual*. Panorama, 1999.
- CANDIDO, Antônio. Esquema Machado de Assis. in: *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2011.
- FIORIN, José Luiz. *A noção de texto em semiótica*. Organon, v.9, p.163-73, 1995.
- FIORIN, José Luiz. Elementos de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2002.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica e Paixão. Entrevista a Cristina Sampaio. *Revista Eutomita*. n. 02 p. 58-67. 2008.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões - dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LARA, Gláucia Muniz Proença Lara; MATTE, Ana Cristina Fricke. *Ensaio de semiótica: aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- LIMA, Eliane Soares. A Semiótica Das Paixões e a Análise da Dimensão Passional dos Enunciados. *Revista de Estudos Da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 841-871, 2017.
- MELLO, Luis Carlos Migliozi Ferreira. Sobre a Semiótica das Paixões. *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n. 8/2, p. 47-64, dez. 2005.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ABAPORU: UM ESTUDO SOBRE A ANTROPOFAGIA OSWALDIANA SOB O OLHAR DA SEMIÓTICA GREIMASIANA

Clodoaldo Sanches Fofano

Sonia Maria Fonseca Souza

Eliana Crispim França Luquetti

INTRODUÇÃO

A Semana de Arte Moderna ocorreu em fevereiro de 1922, entre os dias 11 a 18. Esse evento cultural representa o marco do Modernismo no Brasil, em especial na primeira fase. Esse momento serviu para demonstrar a influência da cultura europeia na arte produzida aqui no Brasil. De acordo com Amaral (1970, p. 15), “A semana de 22 representa um marco na arte contemporânea do Brasil. [...] Uma euforia invadia os jovens intelectuais brasileiros, contagiados de entusiasmo.”. Assim, quem organizou A Semana de Arte Moderna foram jovens artistas brasileiros que já tinham tido contato com essas manifestações na Europa. E quem financiou a Semana foi a elite paulistana.

Nesse grupo encontram-se Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Mafalti e Tarsila do Amaral. Esses artistas viviam uma insatisfação, um desgosto do homem com o passado. Por isso, volta-se às origens, pesquisas quincentistas; procura-se uma língua brasileira; valorização do índio tipicamente brasileiro etc. Um tema que surge com grande evidência nas expressões artísticas dessa época é o nacionalismo, seja ele crítico ou ufanista. Tal temática se desenvolve no contato entre as Vanguardas Europeias e o Modernismo brasileiro. Esse novo movimento possuía propostas inovadoras.

Portanto, o desejo de mostrar o Brasil de verdade, ou seja, conforme o país realmente é representado, com suas favelas, mazelas, povo marginalizado, sem ideários que pertencessem ao Romantismo, surgiu com

Tarsila do Amaral, que tinha voltado de Paris com propostas de renovação na pintura. Diante desse espírito libertador e anárquico, a artista decide pintar a tela *Abaporu* em 1928, que em tupi-guarani significa “antropófago”. Vale ressaltar que determinados críticos afirmam que tal obra seria inspirada na escultura *O Pensador*, construída em 1880, de Auguste Rodin, estabelecendo relações intertextuais, mesmo que imagética, já que um texto dialoga com outro. Sendo assim, Tarsila presenteia o marido, o escritor Oswald de Andrade, no dia do aniversário dele, com a obra de arte *Abaporu*.

ESTUDO DO MOVIMENTO MODERNISTA E A INFLUÊNCIA DAS VANGUARDAS EUROPEIAS

O movimento Modernista na primeira fase surge de uma insatisfação de jovens intelectuais brasileiros que já não queriam mais influências da cultura europeia nas artes brasileiras, entretanto buscavam modelos a fim de pensar e criar a cultura nacional. Nesse grupo encontra-se Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Mafalti e Tarsila do Amaral. Esses artistas viviam uma insatisfação, um desgosto do homem com o passado. Por isso, volta-se às origens, com pesquisas quinhentistas; procura-se uma língua brasileira; valorização do índio tipicamente brasileiro etc. (BOSI, 2013). Nesse sentido, esses jovens desejavam rompimento com tais culturas, renovação nas artes (música e literatura, em especial na poesia). Um espírito entusiasta invadiu tais jovens que propuseram novas temáticas e estruturas para os textos literários. As poesias passaram a abordar a observação do cotidiano prosaico do eu-poético com uma estrutura transgressora, sem métricas e rimas; poemas com ausência de simetria, que representavam o espírito anárquico e libertário da época. Alegam Candido e Castello:

Os modernistas procederam à utilização dos princípios renovadores, como a pesquisa do subconsciente, a associação livre de ideias, a combinação de noções e sentimentos contrastantes, criando muitas vezes obscuridade para o leitor. Mais acessível, embora igualmente

agressivo para a sensibilidade tradicional, foi o registro seco do cotidiano com toda a variedade, em arrepio às normas tradicionais, que mandavam selecionar os temas poéticos. Daí a predileção dos modernistas pelo que se poderia chamar de ‘momento poético’, isto é, a notação rápida de um instante emocional ou de um aspecto do mundo. (CANDIDO; CASTELLO, 2003, p. 24)

Mas, ao mesmo tempo em que havia toda essa euforia, existiu, na época, uma disputa acirrada pelos domínios dos mercados fornecedores e consumidores, que resultaria na I Guerra Mundial, momento de grande pessimismo no final do século XIX. De acordo com Sodré:

Nesse processo verificamos a seriação das manifestações político-militares iniciadas com os disparos dos canhões de Copacabana, em 1922, e encerradas com o internamento da Coluna de Prestes na Bolívia. Tais manifestações inequivocamente de classe média, assinalavam o crescendo na disputa pelo poder. Nele verificamos, ainda, a seriação de manifestações de rebeldia artística a que se convencionou chamar Movimento Modernista, também tipicamente de classe média. (SODRÉ, 1969, p. 32-33)

Sendo assim, diante de tal contradição, gera-se um clima de efervescência dos artistas, que possibilitou o aparecimento de diversas tendências: Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo. Esses *-ismos*, convencionou-se chamar de vanguardas europeias, movimento responsável pelo surgimento de muitos manifestos. Diante disso, com o intuito de colocar a cultura brasileira em contato com as correntes vanguardistas, os artistas brasileiros organizam a “Semana de Arte Moderna”, realizada no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, que representou as tensões sociais e culturais da época. Conforme Bosi,

Mas, de qualquer forma, havia sido realizada a Semana de Arte Moderna, que renovava a mentalidade nacional, pugnava pela autonomia artística e literária brasileira e descortinava para nós o século XX, punha o Brasil na atualidade do mundo que já havia produzido T. S. Eliot, Proust, Joyce, Pound, Freud, Planck, Einstein, a física atômica. (BOSI, 2013, p. 382)

Esse acontecimento assinalou o início do Modernismo no Brasil, que conduziu o país a um novo tempo caracterizado pela atualidade mundial. Diante de tal cenário, a nova estética, em sua primeira fase, atuou no sentido de afrouxar as amarras das artes em geral. Sobre o Modernismo, declarou Mário de Andrade,

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o renunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE, 1974, p. 231)

Desse modo, a chegada do século XX registra uma transformação expressiva na vida do homem ocidental. No ambiente tecnológico-científico (indústria, transporte e comunicação) vive-se um grande desenvolvimento, de maneira que proporcionou o aumento da velocidade na sociedade. Igualmente, a arte recebeu influências desse contexto e sofreu grandes mudanças em sua estrutura e na maneira do homem observar o mundo a sua volta. De tal maneira, aos poucos, os ideais modernistas ganharam seguidores pelo Brasil, por meio da divulgação de revistas e manifestos, como a *Revista Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, *Revista de Antropofagia*, *o Movimento Pau-Brasil*, *Movimento Verde-Amarelo* e *Movimento Antropofágico*.

A modernidade trouxe consigo o desejo de superação do antigo, do tradicional, e tal fato se fez percebido pela maneira como o homem compreende e repensa o mundo, como os novos postulados que surgiram, principalmente no mundo artístico. Logo, infere-se que o clássico havia se tornado algo comum, de forma que deixou de ser atraente para uma sociedade que trocava mensagens à distância e se deslumbrava com o

surgimento do cinema e da fotografia. Assim, essa configuração nova de se fazer arte afasta-se completamente dos movimentos artísticos anteriores. Na concepção de Boaventura,

A ambição do grupo [modernista] era grande: educar o Brasil, curá-lo do analfabetismo letrado, e, sobretudo, pesquisar uma maneira nova de expressão, compatível com o tempo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais. (BOAVENTURA, 2005, p. 5-6)

Assim, pode-se dizer que aconteceu um rompimento com os laços conservadoristas e tradicionalistas. Para que tal fato acontecesse, foi necessário que alguns artistas brasileiros fossem à Europa e trouxessem de lá a constatação da produção da crise artística no Brasil e as inovações decorrentes dos movimentos de vanguarda europeia. Portanto, quando retornavam ao Brasil, procuram realizar reuniões, apresentações e debates nos quais expunham as novas expressões artísticas. Assim sendo, vale destacar que esse desejo de artistas e intelectuais mais jovens por mudanças não foi bem recebido pelas áreas artísticas mais conservadoras, já que as velhas gerações de artistas necessitam manter seus status, na medida em que se limitavam em apreciar somente expressões artísticas mais tradicionais. Como exemplo de tal fato, observa-se a crítica de Monteiro Lobato aos primeiros Modernistas por ocasião da publicação do artigo “A propósito da exposição Malfatti”,

Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima. As medidas da proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressões cerebrais, “sentimos”. Para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero. (LOBATO, 1951, p. 60)

Como se percebe, Monteiro Lobato, didaticamente considerado Pré-Modernista, não aderiu às primeiras manifestações do Modernismo aqui no Brasil. Criticou duramente Anita Malfatti que tinha estudado na Europa e

retornou ao Brasil com o objetivo de criar uma arte que valorizasse a cultura brasileira, na medida em que evidenciasse as cores, a originalidade e os temas nacionais. Logo, as produções artísticas do início do século XX provocaram grande estranhamento, ou seja, tensões entre conservadores e modernistas, uma vez que as atitudes modernistas não eram sutis, adotavam comportamento iconoclasta, revelavam-se incisivos e irônicos. Sendo assim, a Semana de Arte Moderna deve ser vista não somente como um movimento artístico, mas também político e social.

REFLEXÃO SOBRE O ESTILO MODERNISTA DE TARSILA DO AMARAL

Dentre os artistas que participaram de tal evento e que já foram mencionados, cabe aqui refletir sobre o estilo de Tarsila do Amaral que é a representatividade de uma mulher que redescobre a cultura brasileira. A pintora e desenhista nasceu na cidade de Capivari, estado de São Paulo, cuja obra configura a representação de um *ethos* que documenta a pintura modernista do Brasil.

Para Maingueneau (2008, p. 15), “o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale”. Tarsila do Amaral, artista de um espírito intelectual grandioso, substancial e significativo, filha de uma família tradicional de proprietários rurais, cresceu em uma das fazendas dos Amaral, e, como criança, desfrutou de uma vida simples em contato com a natureza. Talvez tal fato tenha contribuído para que a artista tivesse o estilo intelectual de uma mulher que se preocupasse em retratar a realidade social brasileira. Desse modo, Tarsila, em suas andanças pelo campo se inspirou para construir seu *ethos*, sua feminilidade e sua graça como artista. Assim, produziu obras que revelam uma forte imaginação infantil, em contato com gatos, galinhas, pintinhos, lugares onde se passavam brincadeiras de crianças.

Minha carreira artística [...] Quando começou? Foi no dia em que desenhei infantilmente uma cesta de flores e uma galinha rodeada

por um bando de pintinhos. A cesta, bastante sintética, com uma grande alça, penso que teria sido influenciada por conselhos de adultos ou pela reminiscência de algum quadro desse gênero; mas a galinha com os pintinhos saíram da minha alma, do carinho com que observava a criação ao redor da casa, na fazenda onde cresci como um animalzinho livre, ao lado de meus 40 gatos que me faziam festa. (AMARAL, 1950, p. 11)

Diante disso, percebe-se que Tarsila desde muito cedo se envolveu com a arte de pintar, como prática da formação de mulheres de sua origem. Sendo assim, o fazer artístico a inspirou e a impulsionou. Passou grande parte de sua vida no interior paulista, a cidade de São Paulo e a Europa Ocidental. Teve a formação escolar em ambientes educacionais renomados como o Colégio Sacré-Coeur, em Barcelona e frequentou ateliês de artista de notoriedade. Entre eles, cabe destacar Mantovani e Zadid, em São Paulo. A artista, também recebeu instruções de desenho e pintura de Pedro Alexandrino para a construção do seu estilo.

Desse modo, depois de muitas andanças e experiências formais, a pintora chegou à cidade de São Paulo, após a Semana de 22. Assim, aderiu-se as ideologias/estilos dos protagonistas do evento, quando formou o grupo dos cinco inseparáveis (Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia), na época de desenvolvimento dos ideais do Modernismo em São Paulo. Nesse sentido, no mesmo ano expôs no “Salão de Belas Artes de São Paulo”, no Palácio das Indústrias, suas cores vibrantes, suas linhas e desenhos definidos que não provocaram na elite paulista o mesmo estado de choque ocorrido na Semana de Arte Moderna.

Em 1923, em uma viagem à Europa, teve contato mais direto com a arte cubista. Mas a fim de ampliar a formação, Tarsila viajou para Paris, onde começou na academia Julien, orientada por Émile Renard. Dessa forma, conheceu vários artistas cubistas, como: André Lothe, Albert Gleizes e Fernand Léges. Assim, os estudos realizados com tais expressões artísticas marcaram profundamente, do ponto de vista formal e estilístico a vida de Tarsila do Amaral, numa variada sequência de exercícios que se configuraram em uma arte perfeccionista. Ainda nesse ano, em dezembro, retorna absolutamente para São Paulo, promulgando a fascinação que

passou a ter pelo urbano. A modernidade nas pinturas de Tarsila se fez presente na supressão do espaço artificial (renascentista) e, na absoluta despreocupação com uma arte rígida, influenciada pelo discurso dos artistas cubistas. Discini citado por Carbonel:

[...] enfatiza que o estilo é responsável pelo efeito de individualidade, fundamental para que exista o ator da enunciação materializado em um ethos, que, por sua vez, pressupõe um corpo e uma voz que se materializa no texto por meio do chamado actante e não se confunde, portanto, com o ator da enunciação. (DISCINI apud CORBONEL, 2019, p. 8)

Logo, a artista torna-se uma unidade que se transformou numa totalidade (*actante coletivo paradigmático*), que de acordo com Discini (2004, p. 85) representa “aquele que não é uma simples soma de cardinais, mas constitui uma totalidade intermediária entre uma coleção de unidades e a totalidade que a transcende.”. Sendo assim, Tarsila libera seu subjetivismo, influenciada por um novo estilo, ao reproduzir o ambiente brasileiro. Greimas e Courtés asseguram que:

O conceito de identidade, não definível, opõe-se ao de alteridade (como ‘mesmo’ a ‘outro’), também não pode ser definido: em compensação, esse par é interdefinível pela relação de pressuposição recíproca, e é indispensável para fundamentar a estrutura elementar da significação. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 251)

Entre viagens pelo exterior, pelo interior do país, do estado de São Paulo, e a agitada vida cultural e das reuniões sociais da fazenda e da cidade de São Paulo, a pintora amadurece as tendências iniciais da antropofagia, que se manifesta com toda categoria na obra *Abaporu* (1928), que a reproduziu para presentear o marido, Oswald de Andrade. Sobre a tela, evidencia Tarsila:

Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp – o criador do afamado poema “Cobra Norato” –, chocados ambos diante do *Abaporu*, contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual. Agora um parêntese: alguns anos depois, Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista, irradiando beleza

e sensibilidade, dizia que as minhas telas antropofágicas se pareciam aos seus sonhos. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira em criança: a casa assombrada, a voz do alto que gritava do forro “eu caio” e deixava cair um pé (que me parecia imenso), “eu caio”, caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror da criançada. (AMARAL, 2009, p. 722)

Abaporu inspirou o Manifesto antropofágico que buscava definir a identidade nacional; educar o Brasil, curar o país do analfabetismo letrado, por meio da “deglutição” da cultura estrangeira - como a norte-americana e europeia – além da interna – como a ameríndia, a afrodescendente, e a oriental. Nesse sentido, não seria negada a cultura estrangeira, porém não deveria ser imitada. De origem tupi, abaporu significa “antropofágico” em português (BOAVENTURA, 2005).

ANÁLISE, SOB O VIÉS DA SEMIÓTICA GREIMASIANA, DA TELA *ABAPORU*

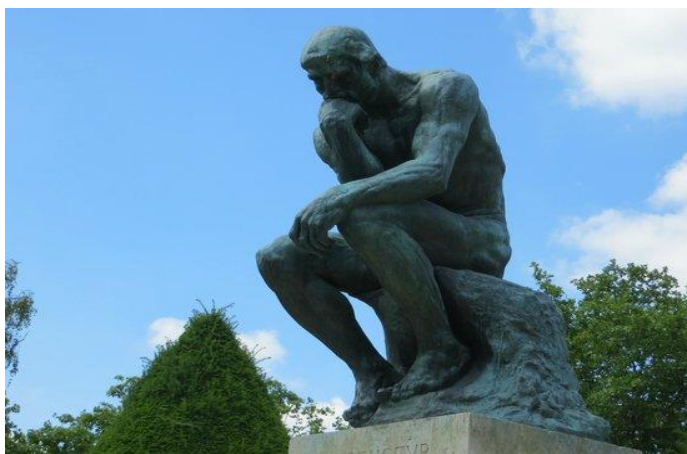
A seguir, propõe-se uma análise da tela Abaporu, guiada pelo PGS, proposto pela semiótica francesa (linha de Algirdas Julien Greimas). Assim, inicia esta abordagem, ao estabelecer relações intertextuais entre a tela *Abaporu* (Figura 1) e a escultura *O Pensador* (Figura 2), a fim de ratificar a manifestação da antropofagia oswaldiana.

Figura 1: Tela.



Fonte: AMARAL, Tarsila do. Abaporu. Disponível em: <encurtador.com.br/aemW6>. (Acesso em 30/05/2019)

Figura 2: Escultura.



Fonte: FOTO DO MUSEU RODIN. RODIN, Augusto. O Pensador. Disponível em: <encurtador.com.br/fgJN8>. (Acesso em: 30/05/2019)

A Semiótica, conforme o modelo de Greimas, também conhecida como semiótica do sentido, estuda, dentre outras coisas, o Percorso Gerativo de Sentido (o PGS). Para tal, é importante pesquisar os mecanismos e procedimento do plano de conteúdo. Do mesmo modo, o PGS (“gerativo” porque cada etapa gera a seguinte) é uma representação dinâmica dessa construção de sentido. Na concepção de Floch (2001, p. 15), “é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta”. Logo, o estudo do PGS divide-se em três níveis: discursivo, narrativo e fundamental. O primeiro refere-se ao nível do discurso propriamente dito. Enquanto o segundo faz alusão aos sujeitos, como construtores do sentido do texto. Por fim, o último está relacionado à simplificação do texto (BARROS, 1988). Sendo assim, o PGS pode ser assim representado, quadro 1:

Quadro 1: Percorso Gerativo de Sentido.

	SINTAXE	SEMÂNTICA
Nível Fundamental (mínimo de significado)	Oposição semântica fundamental (quadrado semiótico) com afirmações / negações	Valores (euforia/disforia)
Nível Narrativo (sujeitos/ valores)	A narrativa se organiza do ponto de vista de um sujeito (estados/transformações)	Valores (desejáveis /indesejáveis)
Nível Discursivo (instância da enunciação)	Temporalização Espacialização Actorização Aspectualização	Valores disseminados no texto sob forma de Temas (tematização) e Figuras (figurativização)

Fonte: (FIORIN, 1989, p. 27-44).

Diante do espírito libertador e anárquico dos artistas da Semana de 22, Tarsila decide pintar a tela *Abaporu* em 1928 (Figura 1). Vale ressaltar que determinados críticos da literatura afirmam que *Abaporu* seria inspirado na escultura *O Pensador* (Figura 2) construída em 1880, de

Auguste Rodin, numa relação intertextual, mesmo que imagética, já que um texto dialoga com outro. Na percepção de Koch,

[...] todo texto é um objeto heterogêneo que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude ou a que se opõe. [...]. Essas formas de relacionamento entre textos são, como se verá, bastante variadas. (KOCH, 2008, p. 59)

Diante disso, para corroborar com as palavras de Koch sobre o intertexto, deve-se considerar a afirmação de Nechel sobre a obra em estudo,

No “Abaporu” a re-escritura do “Pensador” não se dá apenas pela posição corporal da personagem, mas também pela estética do fragmento e do bloco. E, se juntarmos a isso a re-escrituração de brasileiridade podemos compreender o texto por suas re-escrituras e, não apenas por sua forma ou conteúdo como é comumente lido pelos críticos de arte e educadores. (NECHEL, 2007, p. 153)

A semiótica, na concepção de Hjelmslev, estabelece na configuração discursiva o “plano de conteúdo e “plano de expressão”. O plano de conteúdo é o lugar dos conceitos ou “onde o texto diz o que diz”. O plano de expressão é o “lugar de trabalho das diferentes linguagens que vão, no mínimo carregar, os sentidos do plano de conteúdo” (HERNANDES, 2005, p. 228). Sendo assim, na Figura 1, no plano do conteúdo, o PGS tematiza a figura indígena como um ser pensativo, de maneira que represente o homem nativo brasileiro. Além disso, *Abaporu* parodisticamente figuratiza um índio solitário, sentado numa planície verde, o braço dobrado num joelho, a mão sustentando a peso-pena da cabecinha-minúscula. A fim de ratificar essa afirmação, ressalta Azevedo,

Uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado num joelho, a mão sustentando a peso-pena da ‘cabecinha-minúscula’. Em frente, ‘um cacto explodindo numa flor absurda’. Quando uma de suas amigas diz que suas pinturas antropofágicas lembravam-lhe pesadelos, Tarsila então

identifica a origem de sua pintura desta fase: “Só então compreendi eu mesma que havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira quando em criança, contadas na hora de dormir pelas velhas negras da fazenda. Segui apenas numa inspiração, sem nunca prever os seus resultados.” Aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago [...]. (AMARAL apud AZEVEDO, 2005, p. 23)

Diferente da escultura *O Pesador* (Figura 2) que representa Dante Alighieri, em frente dos Portões do Inferno, avaliando seu grande poema, por meio de uma figura masculina nua, que possui porte físico maior do que um homem normal. Já no plano da expressão, em *Abaporu* (Figura 1), ao lado da figura indígena aparece uns cactos explodindo em uma enorme flor. Ao fundo, o céu azul, e o sol, um círculo amarelo, entre a figura e os cactos, de cor esverdeada. Essas cores parecem aludir, intencionalmente, às cores da bandeira brasileira, já que era proposta de a estética modernista construir nossa brasilidade por intermédio da observação da cultura estrangeira. Tal fato justifica a antropofagia oswaldiana. Assim, na Figura 1, infere-se que a categoria semântica - base na construção da tela que sustenta a pintura como construção textual - fundamenta-se na oposição entre feiura X beleza e ser pensante X ser não pensante, dentro do quadro semiótico.

Desse modo, percebe-se, na oposição da configuração discursiva, o tema abordado nessa tela que está interligado com a antropofagia oswaldiana, figuratizado pela imagem do índio, como as representações imagéticas já salientadas anteriormente. Para Fiorin (1989, 73), o tema consiste em um “investimento semântico, de natureza conceptual, que não remete ao mundo natural, tais como elegância, orgulhoso, raciocinar”.

Sobre a configuração discursiva, ainda, Fiorin (1989, p. 76) evidencia “[...] a apreensão da configuração discursiva só é possível a partir do confronto de vários discursos”. Portanto, compreende-se que a artista constrói a imagem desse índio, remetendo-se ao perfil do cidadão brasileiro no que tange ao seu ato de pensar e trabalhar em um contexto social de avanço industrial, onde tais ações deveriam se manifestar mais evoluídas para atender às necessidades trabalhistas da época. Diante disso, na Figura 1

observa-se a contrariedade entre disforia e euforia. A primeira relaciona-se com a crítica imposta por Tarsila do Amaral ao cidadão brasileiro. Enquanto a segunda remete às características que registram a representatividade da identidade nacional brasileira, como a personalidade simbolizada, cores e elementos da natureza, dentro do processo de antropofagia oswaldiana.

Assim, identifica-se o estado de alma de Tarsila do Amaral, que nos estudos da Semiótica denomina-se paixão, que possibilita investigar e descrever o estado de alma do ser humano, ou seja, do sujeito. Alega Mello:

Paixões são “estados de alma” e a literatura sobre o assunto mostra que um “estado de coisas” leva a um “estado de alma”. Assim, se a Semiótica estuda a busca do sujeito por objetos-valores, pode-se dizer que os “estados de alma” aparecem porque esses sujeitos, tentando entrar em conjunção com seus objetos-valores, criam “conflitos”, “polêmicas” entre si ou, então, estabelecem entre si “situações de cumplicidade”, “de benevolência”. As paixões podem ser definidas como modalizações do ser dos sujeitos de estados narrativos [...]. (MELLO, 2005, p. 49)

Tal paixão na artista brasileira é representada pelo querer-fazer, de forma que criticar o cidadão brasileiro do século XX poderia despertar nesse enunciador o medo que poderia causar anseio de mudança, de forma que impulsionasse esse sujeito a reagir de forma diferente da representação pintada pela artista. Sendo assim, tal paixão promoveria dentro do PGS uma sansão/premiação que seria a mudança de perfil do homem brasileiro em detrimento de uma figura de homem europeizada que na época representa um modelo ideal de progresso e evolução diante da modernidade. De tal modo, percebe-se que o medo pode levar o sujeito a agir de forma diferente. Na compreensão de Fontanille (1986) citado por Nascimento & Leonel (2006) o medo é uma paixão que iguala o homem aos animais e se distancia de paixões mais nobres, que dão sentido à existência, como o amor, o ciúme e a ambição. Esse fato ocorre porque, nas paixões mais nobres, o sujeito busca o objeto, já nas paixões menos nobres, como o medo, o sujeito atemorizado foge, rejeita o objeto, deseja entrar em disjunção com ele.

Portanto, despertar tal sentimento no homem brasileiro por meio de uma crítica, provavelmente representou o desejo de Tarsila do Amaral, afim de mostrar o Brasil de verdade, ou seja, conforme o país realmente é representado, com seus atrasos culturais, artísticos e acadêmicos; suas favelas, mazelas, e povo marginalizado. À luz de Trojan (1996) se pode dizer que, diante desse espírito libertador, anárquico e oswaldiano, a artista decide pintar a tela *Abaporu* em 1928, visto que a arte possui uma função utilitária e social de humanização do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Modernismo brasileiro surge de uma insatisfação de jovens intelectuais que já não ansiavam mais influências da cultura europeia nas artes brasileiras, contudo procuravam modelos a fim de pensar e criar a cultura nacional. Dessa forma, com a intenção de pôr a cultura brasileira em contato com os movimentos de vanguarda, os artistas planejaram a “Semana de Arte Moderna”, realizada no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, que configurou as tensões sociais e culturais da época. Esse evento marcou o início do Modernismo no Brasil, que direcionou o país a um novo tempo caracterizado pela atualidade mundial. Diante de tal panorama, a nova estética, na primeira fase, operou no sentido de desapertar as amarras das artes em geral. Entre os artistas que participaram do acontecimento e que já foram mencionados, compete aqui refletir sobre o estilo de Tarsila do Amaral que é a expressão de uma mulher que redescobre a cultura brasileira. A pintora e desenhista nasceu na cidade de Capivari, estado de São Paulo, cuja obra *Abaporu* configura a representação de um *ethos* que documenta a pintura modernista do Brasil.

Abaporu inspirou o Manifesto antropofágico que buscava definir a identidade nacional; educar o Brasil, curar o país do analfabetismo letrado, por meio da “deglutição” da cultura estrangeira - como a norte-americana e europeia - além da interna - como a ameríndia, a afrodescendente, e a oriental. Nesse sentido, não seria negada a cultura estrangeira, porém não deviria ser imitada. De origem tupi, *abaporu* significa “antropofágico” em

português. Na tela em questão, Tarsila inovou no uso das cores, estrutura, significado e sensação, de forma que aborde um tema polêmico, como crítica social e artística do Modernismo brasileiro. Com tintas diferentes e coloridas, a artista descobre o Brasil por intermédio de suas telas, com tom de interior rural das fazendas, com árvores, bichos, pedras, ruas, pontes, trilhos e chaminés, a fim de enfatizar a grande São Paulo cosmopolita e o grande processo de industrialização.

Assim, no plano de conteúdo, encontram-se as estruturas da significação organizadas em um PGS, enquanto no plano de expressão, na pintura, inclui a cor, a espacialidade, a luz e a forma. Logo, infere-se que a tela apresenta em seu PGS uma figura indígena solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado num joelho, a mão sustentando a peso-pena da cabecinha-minúscula. Vale ressaltar que determinados críticos da literatura afirmam que *Abaporu*, seria inspirado na escultura *O Pensador* numa relação intertextual, mesmo que imagética.

Essas cores parecem aludir, intencionalmente, às cores da bandeira brasileira, já que era proposta de a estética modernista construir nossa brasilidade, a prática antropofágica oswaldiana não deixou de se manifestar, inclusive fez parte de um dos manifestos surgido na época da fase heroica do Modernismo, liderado pelo referido literato. Sendo assim, *Abaporu* se apresenta como uma obra artística de grande importância dentro do contexto histórico brasileiro da época em que foi produzida, reflete até hoje um processo de renovação da arte brasileira, uma vez que os manifestos modernistas são marcos e monumentos na cultura nacional, que necessitam sempre ser lembrados e estudados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. "*O Movimento Modernista*". Artigo de 1974.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, 1970. Editora: Perspectiva.

AMARAL, Tarsila do. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. RASM – *Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939, pp. [31-35]. In: BRANDINI, Laura Taddei. (Org.)

- Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 720-724.
- AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. Disponível em: <encurtador.com.br/aemW6>. Acesso em 30/05/2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Editora Companhia das Letras. São Paulo – SP. 2010.
- AZEVEDO, Heloisa de Aquino. *Tarsila do Amaral: A primeira dama da Arte Brasileira*. Col. Aprendendo Arte. Arvore do Saber. Campinas –SP: Educação & CIA, 2005.
- BARROS, D.L.P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BOAVENTURA, M. E. *A Semana de Arte Moderna e a Crítica Contemporânea: vanguarda e modernidade nas artes brasileiras*. Conferência - IEL-Unicamp, 2005, p.5-6. Disponível em: <encurtador.com.br/cuR18>. Acesso em 24/05/2019.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. Ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J.A. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Sifel, 2003.
- FIORIN, José Luiz de. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989. (Repensando a Língua Portuguesa).
- FOTO DO MUSEU RODIN. RODIN, Augusto. *O Pensador*. Disponível em: <encurtador.com.br/fgjN8>. Acesso em: 30/05/2019.
- FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral*. Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Edições CPS, 2001.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Campinas: Contexto, 2008.
- HERNADES, Hilton. Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo. In: LOPES, I. C. e HERNANDES, N. (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 227-244.
- KOCH, Ingedore Villaça. A construção de sentido no texto: intertextualidade e polifonia, p. 59-74. In: *O texto e a construção de sentido*. São Paulo: Contexto, 2008.

- LOBATO, J. B. R. M. *Ideias de Jeca Tatu*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Coleção Obras Completas de Monteiro Lobato).
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2008.
- MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira. *Sobre a Semiótica das Paixões*. SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 8/2, p. 47-64, dez. 2005.
- NASCIMENTO, E. M. F. S., LEONEL, M. C. *O medo como paixão*. In Estudos Linguísticos XXXV, p. 627-636, 2006.
- NECKEL, N. R. M. A tessitura da textualidade em “Abaporu”. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 1, n. 1, p. 145 - 157, mai./ago. 2007
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- TROJAN, Rose Meri. *A arte e a humanização do homem: afinal de contas, para que serve a arte?*. *Educar em revista*, Curitiba-PR, v. 12, n. 12, p. 87-96, 1996. Disponível em: <encurtador.com.br/sBS49>. Acesso em 08/05/2019.
- UNIARA. *A Semiótica e a Linguística III*. Araraquara, p. 8. Disponível em: <encurtador.com.br/yGRU6>. Acesso em 30/05/2019.

O MITO DAS YKAMIABAS E A SEMÂNTICA DO SAGRADO FEMININO NO CONTEXTO DA AMAZÔNIA: *UMA LEITURA DE REGINA MELO*

Lília Batista da Conceição

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo abordar uma análise sobre as imagens semânticas relacionadas à manifestação religiosa das mulheres guerreiras, a partir do romance contemporâneo *Ykamiabas: Filhas da Lua, Mulheres da Terra* (2004), da autora Regina Melo. Partindo desse pressuposto, entende-se a suma importância dos aspectos semânticos para compreender de forma mais completa o texto literário.

Em *Ykamiabas: Filhas da lua, Mulheres da Terra*, a autora evidencia o sagrado feminino, no qual se destaca a prática do xamanismo como a manifestação religiosa das mulheres guerreiras do Vale Paraná-Guassu (AM). Outrossim, esses elementos da natureza amazônica são constituintes de uma carga semântica no romance, pois a autora se fundamentou na estética bachelardiana¹, a qual evidencia os quatro elementos alquímicos: “água-terra”, “terra-fogo” e “fogo-ar”.

Outro ponto digno de nota é que o romance introduz uma trilogia sobre mitos amazônicos e é uma reescrita do mito das mulheres guerreiras na Amazônia. Nessa narrativa evidencia-se a relação dos elementos alquímicos água e terra. Daí também a importância da contextualização histórica presente no romance, a qual se volta ao processo de colonização,

¹ Refere-se às questões hermenêuticas, as quais permitem uma interpretação de imagens. Além do mais, essa estética concreta apresenta proximidade com estudos da Semiologia e do imaginário.

mais especificamente no século XVI, quando o expedicionário europeu chegou à Amazônia brasileira.

Regina Melo lançou também o romance *Oceano Primeiro: Mar de Leite, Rio da Criação* (2011), o qual dá prosseguimento aos mitos amazônicos com uma trama cercada de experiências míticas sobre os continentes perdidos de Atlântida e Lemúria e sua relação com a história geológica da Terra. Por fim, a autora encerrou essa saga com a obra literária *A fênix e o Dragão: Paixão e eterno retorno* (2018) que trata sobre a temática do renascimento.

Neste sentido, observa-se a relevância da estética de Gaston Bachelard para a interpretação das práticas culturais dos povos amazônidas. Além do mais, a própria produção literária da escritora torna-se mais significativa a partir deste estudo interpretativo.

O FENÔMENO XAMÂNICO NO CONTEXTO DA AMAZÔNIA

O fenômeno xamânico era considerado a manifestação religiosa das *ykamiabas*. Sendo que este universo sagrado estava relacionado aos aspectos da natureza que apresentam uma forte carga semântica nesta particularidade cultural. Além do mais, essa religiosidade está associada à cultura de etnias afro indígenas da Amazônia brasileira. Partindo desse pressuposto, a produção literária de Regina Melo evidencia a interferência da natureza no modo de vida das mulheres guerreiras no decorrer da trama.

Geertz (1989) destaca que é imprescindível compreender as particularidades culturais dos povos da Amazônia no próprio contexto no qual estes estão inseridos. Isto porque as práticas sociais apresentam uma significação para cada sociedade, apesar de possuírem características universais.

O romance *Ykamiabas: Filhas da Lua, Mulheres da Terra* (2004) evidencia as celebrações ritualísticas das ameríndias à Lua. Isto porque a manifestação religiosa dessas mulheres guerreiras estava vinculada à identidade cultural dessa mitológica etnia indígena. Haja vista que

A Lua é a entidade com a qual mais se identificam, pois entendem ser esse astro a manifestação dos desejos da Deusa Mãe. Para elas, a lua fecunda a terra porque detém o poder da vida. As Ykamiabas têm nesse elemento da natureza a expressão do seu mito de criação. Dessa forma, não faltam ocasiões para que dediquem seus esforços àquela que acreditam possuir poder para fortalecê-las. Quando festejam a Lua, as Ykamiabas recebem energia para empreender em suas realizações. (MELO, 2004, p. 45)

Vale ressaltar que essa etnia indígena participava do fenômeno xamânico na condição de xamã e, inclusive, elas tocavam instrumentos sagrados durante o ritual. Pois, o culto significava a renovação periódica do poder feminino, no qual as mulheres guerreiras desenvolviam práticas sociais que em comparação com outras etnias era exclusividade masculina e a própria fecundação das índias ocorria em uma determinada fase da Lua.

Faz-se necessário destacar que as ykamiabas se diferenciavam das amazonas gregas, principalmente por esse aspecto, pois estas amputavam os seios para melhor manusearem o arco e assassinavam os filhos. Enquanto aquelas não castravam os seios nem matavam os curumins, os quais eram entregues aos Guacaris após o período de amamentação, pois apenas as cunhãs continuavam no território das indígenas. Daí a justificativa para o nome da etnia ykamiaba que na língua Tupi significa seio rachado. Fato este atribuído devido à criança sugar com muita frequência o leite materno e ferir o mamilo da mãe.

Para Geertz (1989, p. 20), “o comportamento humano é visto como ação simbólica”. Isto significa que o ritual contém um sistema simbólico que cabe ao pesquisador fazer uma análise interpretativa daquele fato. O autor ainda salienta que

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível _ isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989, p. 24)

Diante do exposto, pode-se ainda afirmar que esses rituais são considerados práticas culturais que dentro de uma análise semiótica

apresentam estruturas de significação, já que a celebração ritualística não é simplesmente uma atividade qualquer dentro do território indígena das ykamiabas. No entanto, possui um grau de importância para este grupo social.

O SAGRADO FEMININO E OS ELEMENTOS DA NATUREZA: VALORES SEMÂNTICOS NA PRODUÇÃO LITERÁRIA

A Lua apresenta simbologias relacionadas à fertilização. Sendo que a narrativa mitológica enfatiza a dubiedade de fertilização durante os rituais que se refere tanto ao ventre fértil da mulher pronto para gerar uma nova vida quanto à terra fértil; boa para o plantio em decorrência da fase da lua.

É interessante que as práticas culturais das indígenas exploram a religiosidade destas ao cultuarem a Lua, visto que as mesmas acreditam que o símbolo lunar é a própria Mãe-Terra, isto é, uma reencarnação da deusa pré-histórica Gaia, a Grande Mãe, que lhes transmite renovação de poder e fertilidade.

De acordo com o Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), a manifestação do simbolismo lunar associa-se a do sol, porém aquela não tem luz própria e apresenta fases que estão relacionadas à renovação, visto que a lua ora cresce, ora decresce. Isto ressalta leis universais ligadas à vida e à morte. Além do mais, controla o plano cósmico e pode também significar o passar do tempo. Neste sentido,

4. La luna también es el primer muerto. Durante tres noches, cada mes lunar está como muerta, desaparece ... Posteriormente reaparece y aumenta en brillo. De la misma fonna se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existência (...) 5. La luna es símbolo de conocimiento indirecto, discursivo, progresivo, frío. La luna, astro de las noches, evoca metafóricamente la belleza y también

la luz en la inmensidad tenebrosa². (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p. 658-659)

Para Tzvetan Todorov (1996, p. 301), “O símbolo é sentido como, de algum modo, o ser ou o próprio objeto que representa, e ‘representar’ tem aqui o sentido literal de tornar realmente presente”. Isto justifica o fato de as mulheres guerreiras prestarem reverência à Lua, uma vez que a mesma representava uma entidade que interferia nos desejos da Mãe-Terra, ou melhor, a lua simbolizava a presença real da divindade.

Outro ponto interessante é que os cultos eram realizados no período da Lua Nova, a qual está associada à fertilização e à produção. Tendo essa concepção em vista, é relevante saber que as ameríndias estão associadas ao mito da Mãe-Terra e à relação das mulheres no período neolítico com a agricultura, como uma forma de compreensão sobre a importância da mulher para o destino e sobrevivência da terra.

Diante dessa situação, percebe-se que o simbolismo lunar se relaciona ao feminino por dois principais motivos: fases e fecundação, uma vez que as fases da lua influenciam na fecundação. Isto destaca a importância dos cultos prestados à Lua pela mitológica etnia indígena ykamiaba.

Os autores do Dicionário de Símbolos afirmam que

Fuente de innumerables mitos, leyendas y con la imagen de diversas divinidades (Isis, Ishtar, Artemis, Diana, Hécate ...), la luna es símbolo cósmico que se ha extendido a todas las épocas, desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días, de uno a otro horizonte. A través de la mitología, el folklore, los cuentos populares y la poesía, este símbolo concierne a la divinidad de la mujer y a la potencia fecundante de la vida, encarnada en las divinidades de la fecundidad vegetal y animal, fundidas en el culto de la Gran _ Madre (Mater Magna)³. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p. 661)

² Tradução livre.

³ Tradução livre.

Tal excerto evidencia que há diversos mitos que trazem histórias da fecundação em decorrência da Lua, que era considerada uma divindade feminina. Sendo que estes rituais são práticas culturais que atravessaram gerações. No caso, as mulheres guerreiras também atribuíram importância aos cultos lunares como forma tanto de busca pelo poder feminino quanto pelo processo de fertilização.

Com relação à água, este é um elemento da natureza que produz um efeito caleidoscópico, uma vez que a imagem da Lua é projetada no Lago Sagrado. Diante dessa projeção, a água apresenta uma carga simbólica bem variada, na qual poderia representar um possível portal para o universo sobrenatural, pois a partir desse momento as índias guerreiras acreditavam na presença real da Mãe Terra, na qual a imagem da Lua era refletida nas águas límpidas do Lago Sagrado Yacy-Uará.

O capítulo V do romance denomina-se O lago Yacy-Uará, no qual a romancista faz a descrição das celebrações ritualísticas que ocorriam no lago sagrado. Isto significa que a água está relacionada às manifestações religiosas, uma vez que o reflexo da lua materializa a figura da Mãe Terra. Por conseguinte, observa-se que o elemento lunar normalmente está associado às águas, pois o ritual ocorria no lago sagrado com a finalidade da procriação.

Em se tratando do significado do termo Yacy-Uará, este vocábulo denominador do Lago Sagrado, deriva da língua Tupi que significa espelho da lua. Sobre isto, Chevalier (1998) aborda o significado do espelho, o qual é muito mais que o reflexo da imagem lunar, mas reflete o instante propício para a entrada das índias no lago sagrado.

Outrossim, a imagem da Lua refletida nas águas poderia representar a constituição da identidade do sujeito. Isto porque na linguagem freudiana o estágio do espelho representa a percepção de si e do outro. Logo, esse processo de subjetivação ligado ao ritual da Lua no lago sagrado apresenta um significado no contexto que se encontra inserido, no qual a formação identitária de uma ykamiaba vinculava-se a este aspecto. Haja vista que essa (des)construção ocorre

(...) como uma identificação, no sentido pleno que a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para este efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do termo *imago*. (LACAN, 1996, p. 97)

Segundo Chevalier (1998, p. 52), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração”. Este fragmento destaca que a carga simbólica deste elemento da natureza é variável. No entanto, cada um deles apresenta um sentido importante para compreensão das práticas socioculturais de uma guerreira *ykamiaba*.

Convém frisar que as índias guerreiras mergulhavam no lago considerado sagrado para realizar um processo de purificação dos corpos. Tendo essa crença em vista, pode-se afirmar que as ameríndias estavam em fase de preparação para a celebração ritualística à *Iaci*. Além do mais, o encontro com o guerreiro estava prestes a ser concluído. Por este ângulo, pode-se dizer que o fato de as cunhãs começarem a participar da purificação dos corpos significa que o reflexo lunar nas águas passa a ter a representabilidade da formação do eu das iniciantes na vida sexual, visto que algumas terão a partir de então sua primeira experiência sexual com os guerreiros.

A água simboliza a fonte de vida, pois as *ykamiabas* eram fecundadas durante o encontro com os guerreiros. Essa relação é possível porque no ventre materno quando se origina o embrião, há o líquido amniótico. Sendo assim, há esse elo de liquidez. Isto significa que a representação da água ressalta a formação de um ser no momento da gestação.

Vale destacar que o processo de purificação dos corpos das *ykamiabas* acontecia no Lago Sagrado. Isto porque elas acreditavam que a água daquele Lago provavelmente extrairia todas as impurezas do corpo feminino naquele dado momento. Por este motivo, as mesmas precisavam passar por esta etapa, para que estivessem prontas para a celebração ritualística, na qual algumas delas iniciariam a vida sexual no encontro com os *guacaris*. Assim, ocorria a passagem da puberdade para a vida adulta.

Outrossim, o corpo feminino necessitava ser purificado, pois o ciclo menstrual era sinônimo de que a vida sexual se iniciava com a menarca e justamente por isso precisava ser limpo para que as ykamiabas realizassem as práticas do xamanismo na floresta amazônica. Sendo assim, a limpeza do corpo era também uma preparação para o ritual. Tendo em conta que

A Festa da Vitória ocorre anualmente no lago Yacy-Uará, o mais belo entre todos os outros da região logo após o término do primeiro ciclo menstrual das adolescentes debutantes. Dela participam, além da morubixaba⁴ da tribo, as avós, todas as jovens guerreiras e as iniciadas. (MELO, 2004, p. 45)

Pode-se ainda explicitar que a água possivelmente signifique a regeneração do ser humano. Esta representabilidade é enfatizada na passagem bíblica que João Batista batiza Jesus no Rio Jordão, cena bíblica presente em Mateus 03:13-17. Portanto, acredita-se que Jesus foi naquela ocasião regenerado. E associar este significado às ykamiabas, pode-se afirmar que elas também estavam sendo regeneradas, prontas para mais um ciclo em sua vida. Considerando que

é preciso entender que o homem, ao tomar contato com a água, se regenera e, portanto, nasce novamente. Reintegra-se e com isso executa um gesto primordial. (...) Com isso, podemos deduzir que a água é um símbolo de vida e fecundidade. Nela há um reordenamento cíclico. (ARAÚJO, 1999, p. 82)

Gaston Bachelard (1989) afirma que o elemento água é considerado feminino. Isto porque há um estreito vínculo com a fecundação, maternidade e assim por diante. Basta ver que

Toda combinação dos elementos naturais é, para o inconsciente, um casamento, poderemos perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação poética. Veremos também a

⁴ Chefe (a) da tribo.

profunda maternidade das águas (...) a fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. (BACHELARD, 1989, p. 15)

Por esse prisma, entende-se que há um relacionamento da água com o contexto da vida e da criação. O próprio mito das icamiabas está ligado a um dos maiores rios brasileiros, o qual foi batizado de Rio Amazonas em homenagem à semelhança das mulheres guerreiras do Vale Paraná-Guassu com as amazonas de origem grega.

A água também provavelmente tenha uma representação da volúpia feminina, porque há uma semelhança deste líquido com o leite, o qual associa-se com o seio que simboliza o universo feminino. Isto porque “a água tomou a propriedade da substância feminina dissolvida” (BACHELARD, 1989, p. 131).

Esta representação ainda apresenta relações com a teoria freudiana de que a primeira fase de desenvolvimento da vida sexual está associada ao ato de amamentar, no qual a criança sente prazer ao sugar o leite do seio materno.

Como o mito das icamiabas estava associado ao processo de colonização espanhola, possivelmente essa memória colonial remete às experiências históricas que indicam que o elemento água também esteja atrelado à sensação de insegurança do colonizador, visto que o pensamento do mesmo ainda apresentava marcas medievais. Isto é, eles acreditavam na existência de monstros marinhos que afundavam as embarcações, por isso relacionavam a dificuldade das rústicas embarcações em alto mar ao imaginário daquela época. Além de tudo, acreditava-se em punição divina da tradição judaico-cristã, visto que

A água pode destruir e engolir, as borrascas destroem as vinhas em flor. Assim, a água também comporta um poder maléfico. Nesse caso, ela pune os pecadores, mas não atinge os justos: estes nada têm a temer das grandes águas. As águas da morte concernem apenas os pecadores e se transformam em água da vida para os justos. (CHEVALIER, 1998, p. 18)

A partir do momento que o homem se lança em alto mar, pode-se afirmar a presença de uma transitoriedade do homem medieval para o

renascentista, porque este apresentava mais confiança em si e cruzou “por mares nunca dantes navegado”⁵. Ou melhor, ultrapassou as fronteiras e conquistou o Novo Mundo, pois antes consideravam que as águas do outro lado do oceano eram apenas um abismo.

Entre tantas metáforas, pode-se também relacionar a água às descobertas, porque durante a expansão ultramarino-comercial, na qual os colonizadores encontraram outros territórios, outros sujeitos, outras culturas e assim por diante. Por esta razão, os mesmos tiveram que cruzar o oceano Atlântico, conhecido como *Mare Tenebrarum* devido às dificuldades de navegação para eventuais conquistas.

Por outro lado, o elemento terra seria uma representação inversa ao sentido simbólico da água. Ou seja, a terra está relacionada à sensação de segurança. Haja vista que

Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o ying ao yang; *tamas* (a tendência descendente) a *Sttva* (a tendência ascendente); a densidade, a fixação e a condensação (Abu Ya’Qub Sejestani) à natureza sutil, volátil, à dissolução. Segundo o I-Ching, a terra é o hexagrama *k’uen*, a perfeição passiva, recebendo a ação como princípio ativo, *K’ien*. Ela sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu. O animal fêmea tem a natureza da terra. Positivamente, suas virtudes são doçura e submissão, firmeza calma e duradoura. A terra fértil e a mulher são frequentemente comparadas na literatura: sulcos semeados, o lavar e a penetração sexual, parto e colheita, trabalho agrícola e ato gerador, colheita dos frutos e aleitamento, o ferro do arado e o falo do homem. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 878)

⁵ Início da Proposição da obra literária *Os Lusíadas* (1572), do autor literário português Luís Vaz de Camões.

Esta passagem destaca uma dicotomia entre pares antitéticos como: mulher/homem, terra/céu etc. Sendo que a fertilização da terra representa a própria fecundação de uma *ykamiaba*. Daí a explicação para a Deusa Gaia também ser conhecida como Mãe-Terra. Por este motivo, os cultos à Lua aconteciam justamente porque as mulheres guerreiras acreditavam no poder da fertilização, o qual era concedido às ameríndias pela Mãe Terra. Ademais, o ato de fecundar simboliza também a relação sexual.

Outrossim, entende-se que essa submissão da terra esteja relacionada não apenas ao universo sexual feminino, mas também ao fato de os colonizadores terem invadido as terras da Amazônia brasileira para buscarem riquezas, uma vez que a ambição pelo ouro era tida como objetivo principal.

É interessante ressaltar que no momento da purificação dos corpos, as *ykamiabas* entravam no Lago Sagrado e mergulhavam nas águas. Sendo que ao emergirem traziam um punhado de terra para a confecção do *muiraquitã*. Isto demonstra que a associação da terra está intimamente ligada à vida sexual da índia guerreira.

Outrossim, a fertilização da terra compara-se ao ventre de uma *ykamiaba*, o qual após a coabitação, é fecundado. Pois, a guerreira estaria fértil, assim como a terra boa para o plantio, em decorrência da fertilidade. Por este motivo, as índias guerreiras prestavam cultos à Gaia.

Para Chevalier (1998, p. 879), “a terra é a virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, o sêmen do céu”. Este fragmento faz referência à fecundação. Ademais, é possível ainda afirmar que o predicativo “virgem penetrada” simbolicamente esteja atrelado ao fato do território amazônico nunca explorado. Ou melhor, o substantivo “virgem” seria a territorialidade o adjetivo “penetrada” seria a invasão dos espanhóis na região amazônica.

A terra mitificada como Eldorado representava a materialização de um sonho almejado pelo mundo europeu. Pois, os mesmos desejavam conquistar o Novo Mundo. Portanto, a conquista do território amazônico simbolizava a obtenção de riquezas para o colonizador.

Diante dessas representações, acredita-se ainda que a Mãe-Terra seria uma associação ao território onde as mulheres guerreiras estavam inseridas. Ou melhor, seria a própria Amazônia feminina e virgem que o colonizador desejava explorá-la e desfrutar das riquezas que ali pudesse encontrar.

O capítulo VI da narrativa literária intitula-se O Monte Yacy-Taperê, no qual se destaca o território onde as ykamiabas realizam as práticas do xamanismo, pois se torna interessante que o termo Taperê na língua Tupi significa entidade. Daí a relação do nome do lugar com o fenômeno sobrenatural que ocorria naquele espaço social.

No capítulo III intitulado O Muyrakytã, percebe-se a trajetória histórica do amuleto sagrado das icamiabas, o qual foi o fio condutor dessa produção literária. Sendo que

O Muyrakytã atravessou o Oceano Pacífico no pescoço das karaybas, denominadas ykamiabas _ aquelas que não têm seio ou leite. Essas mulheres independentes chegaram às costas da Califórnia, atravessaram o México e stenderam-se da América Central até o Amazonas, pela região das cabeceiras, no Peru. (MELO, 2004, p. 32)

A pedra preciosa chamada de Muiraquitã era confeccionada pelas mulheres guerreiras que extraíam um punhado de barro do lago sagrado durante a purificação dos corpos. Sendo que as mesmas moldavam a forma do talismã, deixavam secar e depois de pronto entrelaçavam em suas madeixas trançadas. Este amuleto representa, principalmente a fidelidade dos guerreiros para com as ykamiabas. Por isso, após o encontro, os índios eram presenteados com um muiraquitã. Além do mais, este representa vitalidade e força que são imprescindíveis na vida cotidiana dos ameríndios.

É interessante afirmar que a pedra é oriunda da terra. Por conseguinte, ambas se entrelaçam e formam uma unidade, na qual constituem o sagrado feminino. Assim, percebe-se que a religiosidade está associada ao amuleto. Sendo assim, a proteção dos guerreiros é advinda do poder sobrenatural.

Outrossim, a forma do amuleto era de batráquios. Sendo que a mais comum era de rã, a qual devido as metamorfoses representava as transformações de uma ykamiaba. Isto porque estas quando iniciavam o ciclo menstrual já poderiam participar dos rituais e era marcada a iniciação sexual destas durante as celebrações ritualísticas. Considerando-se que

O amuleto, trazido ao pescoço, era o distintivo de sua cultura. Representava o poder feminino da criação. Com ele, elas acreditavam possuir a força necessária para vencer as dificuldades e enfrentar os desafios que comumente eram postos à sua frente. (MELO, 2004, p. 32)

Chevalier (1998) afirma que a rã simboliza a ressurreição, uma vez que podem sofrer mutações ao longo de sua existência. Ademais, representa a terra fecundada pelas primeiras chuvas. Ou seja, a ykamiaba era fecundada nas primeiras relações sexuais. Isto ocorria graças ao ritual à Lua.

Entende-se que o talismã não era um acessório para embelezar o corpo indígena, mas estava relacionado ao poder mágico que este transmitia para os guerreiros que se encontravam com as ykamiabas durante os ritos. Sendo que para eles representava proteção e para elas era sinônimo da fidelidade do guerreiro. Por este motivo, o desenrolar da produção literária de Regina Melo inicia quando a personagem Yara recebe misteriosamente um muiraquitã com a seguinte mensagem: “Você recebeu um legado. Procure no mito” (MELO, 2004, p. 20).

É válido ressaltar que há no território da Amazônia brasileira a lenda do Muiraquitã, a qual se originou do mito das ykamiabas. Esta assim como a tradição oral das mulheres guerreiras apresenta oscilações entre ficção e realidade. Isto porque historiadores, antropólogos e outros pesquisadores veem o muiraquitã como elemento primordial para pesquisas científicas sobre a possível existência dessas índias guerreiras na Amazônia. No entanto, a história do amuleto também se confunde com os encantos da região amazônica. Haja vista que

O termo Muyrakytã é uma adaptação da língua tupi, posterior à conquista da Amazônia. A grafia do vocábulo decorre de corruquetas de missionários e cientistas, cujas tentativas de tradução são nó de

pau, pedra verde do rio, pedra de chefe, botão de gente e pedra de gente. (MELO, 2004, p. 32)

Acredita-se ainda que o amuleto sagrado marcava um contrato de fidelidade entre os ameríndios, como se fosse uma espécie de casamento. Porém, diferenciava-se das relações matrimoniais do mundo europeu, nas quais a mulher está subordinada ao controle masculino, visto que as ykamiabas não se restringiam ao lar. Sendo assim, pode-se compreender que o relacionamento entre uma ykamiaba e um guacari estava ligado a dois principais aspectos: manifestação da religiosidade e procriação.

Frente aos aspectos coloniais, a pedra muiraquitã representa também as pedras preciosas que os colonizadores do expedicionário espanhol procuravam na região amazônica, uma vez que o maior objetivo deles no território encontrado era de obter riquezas de forma rápida.

É válido ainda salientar que os acontecimentos sociais das ykamiabas que foram descritos ao longo da narrativa apresentavam significação no contexto em que elas estavam inseridas, visto que as particularidades culturais dessa etnia interferiam no modo de vida dos indivíduos. Por conseguinte, o comportamento das indígenas não se insere em um padrão dito normatizador, mas é especificamente resultado de um sistema cultural. Caso contrário, não haveria coerência entre essa prática cultural e a linguagem seminal. Ou seja, há a existência de uma linguagem simbólica capaz de traduzir as peculiaridades de um grupo social.

Frente a esses valores semânticos, Santaella (2000) explicita essa capacidade de multiplicação que o signo apresenta, visto que o surgimento de um outro signo representa a interpretação de como indivíduo vê o objeto “real”, já que o signo seria uma forma de pensamento. Daí essa multiplicidade de sentidos que foram produzidos sobre os elementos alquímicos água/terra que atravessam o universo do indígena feminino no contexto da colonização na Amazônia brasileira. Portanto,

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o Interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada

por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. (PEIRCE apud SANTAELLA, 2000, p. 12)

Em síntese, a produção literária *Ykamiabas: Filhas da Lua, Mulheres da Terra* introduz uma trilogia, na qual destaca, *a priori*, a ligação entre os elementos alquímicos “água-terra”. Ambos apresentam uma conotação do universo feminino e intrinsecamente estão relacionados ao processo de colonização.

Com base na estética bachelardiana, resumidamente, relaciona a água como a materialização do imaginário. Eis a justificativa para o imaginário europeu com relação ao Eldorado e às icamiabas. Além dos mais, as imagens poéticas veiculam o mundo imaginário. No entanto,

Bachelard reserva à psicanálise o estudo do inconsciente, logo, dos sonhos noturnos. Estes últimos já não são “uma consciência”, logo, não são passíveis da fenomenologia, são “factos”. Esta distinção é capital, permitindo elucidar nitidamente o falso problema da “sublimação”: o sonho é infraconsciência, logo, submete-se à análise objectiva dos fatos, a fantasia criadora é sobreconsciência e a consciência que a ela se aplica é criadora precisamente por isso, e a hermenêutica. (DURAND, 1993, p. 63)

No pensamento bachelardiano a terra seria a representação da resistência. Por este motivo, pode-se afirmar que este elemento alquímico representa uma reação imediata ao discurso do colonizador. Como se observa

A terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante. (BACHELARD, 2001, p. 8)

Neste contexto, a estética bachelardiana permite uma construção interpretativa de imagens literárias que contribuem, de fato, para a compreensão do texto literário. Isto porque as contribuições de Bachelard estão associadas às experiências do pensamento poético. Ou seja, os estudos

do teórico perpassam por uma perspectiva hermenêutica que busca outros caminhos para o entendimento de um discurso produzido no campo literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta perspectiva, acredita-se que este estudo evidencia a prática interpretativa dos discursos produzidos na obra literária de Regina Melo, na qual foram analisados os aspectos semânticos presentes na reescrita do mito das ykamiabas. Deste modo, faz-se necessário uma reflexão analítica acerca da dimensão semântica da narrativa mítica das ykamiabas, uma vez que por esse aspecto possivelmente se tem uma interpretação de uma cultura. Isto porque a semiótica pode fornecer imagens, como por exemplo, literárias. Além de tudo, a produção literária foi influenciada pela estética bachelardiana que parte de estudos referentes às figuras poéticas.

Além do mais, a semiótica considera uma teia de sentidos para um mesmo objeto, posto que o mito das ykamiabas, por exemplo, apresenta várias versões. Sendo que essa multiplicidade de narrativas sobre as mulheres guerreiras está ligada à possibilidade de multiplicação do signo. Por esta razão, o mito das mulheres guerreiras é considerado um signo que teve seus primórdios na cultura grega.

Santaella (2000) ressalta que o signo tende a se multiplicar. Ou seja, um signo forma outro signo chamado de Interpretante. Pois, a relação lógica marca o surgimento de outro. Isto acontece porque “O signo é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante. O signo, portanto, é mediação, pertencendo ao reino da terceiridade” (SANTAELLA, 2005, p. 40).

Neste contexto, os aspectos semânticos foram considerados primordiais para compreender o discurso produzido pela reescrita de autoria feminina que entrecruza fatos e ficções no transcorrer da trama.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, W.S. *Navegando nas ondas do Santo Daime: a barquinha e sua viagem*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (A. P. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* [tradução de Maria Ermantina Galvão] São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BIBLIA. *A Bíblia da Mulher: leitura, devocional, estudo*. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (orgs). *Diccionario d Los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Portugal: Ed. 70, 1993.
- GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LACAN, J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- MELO, R. *Ykamiabas: Filhas da Lua, Mulheres da Terra*. Manaus: Travessia/Petrobrás, 2004.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da Linguagem e pensamento: sonoro visual verbal*. 3. ed. São Paulo. Iluminuras: FAPESP, 2005.
- SANTAELLA, L. *Teoria Geral dos Signos*. Como as Linguagens Significam as Coisas. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.
- TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Tradução: Enid Abreu Dobrázky. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

O SENTIR TRÁGICO NA POESIA DE BOCAGE – A PARATOPIA COMO FONTE DE SOFRIMENTO

Ayanne Larissa Almeida Souza

INTRODUÇÃO

Seguindo o viés hermenêutico dentro da escrita literária e sua relação com o pensamento filosófico, propomo-nos investigar a presença de um sentimento trágico na poética de Bocage (1765-1805) mediante uma análise discursiva no que diz respeito ao conceito de *paratopia* explicitado pelo teórico da escola francesa de AD¹, Dominique Maingueneau.

Isso posto, entre outras inquietações, buscaremos responder de que forma os aspectos *paratópicos* da obra do referido poeta podem ser considerados como existencialmente trágicos? Como o autor, pertencente à uma época marcadamente racionalista, na qual exprime-se essencialmente a objetividade e a lógica, consegue não se isentar das questões metafisicamente básicas aos questionamentos humanos, ao subjetivismo, permanecendo em um perpétuo dualismo no qual a Razão é desejada e, concomitantemente, repelida.

Bocage, considerado como um precursor do movimento romântico, trazia em seus poemas a *doxa* da estética do Romantismo que privilegiou o criador, minimizando o caráter institucional do exercício literário, sendo esta considerada, muitas vezes, enquanto um universo hostil à criação poética.

Propomo-nos, portanto, investigar e analisar as características do trágico na poesia de Bocage, demonstrando que, embora pertencente à uma escola esteticamente racionalista, há nuances trágicas no modo como o poeta nega a própria estrutura do ato de comunicação literária através dessa

¹ A partir de agora, iremos nos referir à *análise de discurso* pela sigla AD.

mesma estrutura que possibilita a enunciação. Percebemos a dualidade entre razão/paixão, a ânsia pelo infinito, e o espelhamento do eu na natureza, fazendo do mundo externo uma extensão da autoreferencialidade do poeta.

Diante de tais aspectos, reforçamos a íntima relação, no presente trabalho, entre literatura e filosofia, haja vista que acreditamos existir um trânsito do poético ao filosófico, e vice-versa, dentro de uma relação de reciprocidade que pressupõe, conforme Benedito Nunes (2011), uma latência de uma dimensão na outra. Percebemos, portanto, uma conexão que não é hierárquica, mas de complementaridade. Nesse sentido, defendemos a pertinência da análise hermenêutica-discursiva para nortear o estudo que ora propomos como pesquisa, haja vista que, para Nunes (2011), a hermenêutica enfoca a verdade do ser como resultado de uma interpretação histórica concreta de seu sentido posto na obra. É o *escrever* e o *inscrever-se* da enunciação em suas próprias condições enunciativas.

A ENUNCIÇÃO DO SENTIMENTO TRÁGICO – UMA ANÁLISE DISCURSIVA

Ricouer (1976) concebeu o ato de interpretar como um fenômeno, sendo o processo da interpretação “a justificação última da exteriorização do discurso” (RICOUER, 1976, p.54), pois a problemática da escrita se envolve um problema hermenêutico quando se refere ao seu oposto complementar, ou seja, o ato da leitura. Sendo a leitura um fenômeno social, ela sofre limitações específicas; porém, é parte da significação de qualquer texto permanecer aberto a um número indefinido de leitores e, conseqüentemente, de interpretações. Sobre isso, Maingueneau (2006) diz que a pluralidade das interpretações literárias deve-se ao fato de que, por mais que os intérpretes se esforcem, está estabelecido que eles não poderão esgotar a interpretação.

Ao considerarmos a hermenêutica como teoria e método de interpretação, levando em consideração a compreensão de textos, a tradução e compatibilização entre códigos de maneira a revelar seus sentidos, podemos refletir a respeito da leitura e interpretação de textos

literários, pois todo pacto de leitura literária depende do despertar da curiosidade e da satisfação em desvendá-la. Ao nos referirmos sobre a compreensão e interpretação de textos literários, é necessário entendermos que a literatura é uma forma de expressão que tem uma língua como suporte, possuindo também uma forma específica de comunicação que evidencia um uso específico do discurso. Com a possibilidade de autognose e conhecimento de mundo proporcionado pela leitura, o leitor encontrar-se-á no ato da leitura que acontece por meio da interpretação enquanto pós-compreensão: a recontextualização da obra para apropriação da mesma, o processo de constante atualização do discurso.

Através da hermenêutica e do conhecimento da realidade proporcionado pela descoberta dos sentidos ocultos por trás do discurso, uma vez que a função da hermenêutica é interpretar, atribuir significância a um sentido proposto através da linguagem, visamos analisar como se apresenta o sentimento trágico existencial e a morte como libertação na poética de Bocage, uma vez que o sentido nasce mediante o trabalho do leitor através da leitura da obra literária e a compreensão vem através de uma abertura ao ser e às questões que a obra coloca.

Com os aportes teóricos da hermenêutica, no que diz respeito à interpretação do texto literário, pretendemos analisar os aspectos do trágico na poética de Bocage, partindo do pressuposto de que não é possível separar as relações sociais evidentes das práticas artísticas, aquelas são responsáveis pelas condições materiais que formalizam a ação artística e a condensam em uma determinada estética, uma vez que a obra de arte mostra as relações sociais de uma determinada sociedade em determinada época, na medida em que estas se modificam e que passam a se evidenciar através das formas estéticas, tornando-se modelos gerais.

Nesse sentido, a ideia do trágico, que trazemos de Raymond Williams, dialoga com a perspectiva da análise do discurso a qual, segundo Dominique Maingueneau (2006), não dissocia o texto literário e o contexto social e histórico no qual a obra surge, haja vista que há uma relação de simbiose entre as condições de enunciação e a inscrição sócio-histórica das obras literárias. A obra não é um universo fechado e sua enunciação dá-se

por meio da atividade social que sustenta a própria enunciação da obra. A literatura participa do mundo que se considera que reflita. Portanto, para Maingueneau (2006, p. 43), considerar a literatura enquanto discurso “é contestar o caráter central desse ponto fixo, dessa origem ‘sem comunicação’ com o exterior, [...] que seria a instância criadora”. Nesse sentido:

Já não há, de um lado, um ‘texto’ e, de outro, distribuído ao seu redor, um ‘contexto’. Em vez de a consideração literária impedir o acesso ao que há de essencial na obra, o dispositivo enunciativo mostra-se assim como a condição, o motor e o ambiente da enunciação. [...] O conteúdo da obra é na verdade atravessado pela remissão a suas condições de enunciação. [...] O texto é na verdade a própria gestão de seu contexto, [...] não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo. [...] Refletir em termos de discurso nos obriga a considerar o ambiente imediato do texto. (MAINGUENEAU, 2006, p. 44)

Nessa perspectiva, em que as condições do Dizer permeiam o aí Dito, e o Dito remete às suas próprias condições de enunciação, trazemos a ideia do trágico em Raymond Williams (1992), para quem as formas estéticas das artes surgem a partir de uma materialidade expressa por uma forma histórica e as formas sociais estão incorporadas e formalizadas nas obras de arte. Uma vez que as relações sociais estão incorporadas nos estilos artísticos, não pode haver separação absoluta entre relações sociais e históricas, as condições *sine qua non* de uma determinada prática, e as relações que estão ou foram incorporadas às práticas artísticas como articulações formais particulares. Segundo Williams (1992, p. 151):

O que descobrimos, na forma como um todo, e tendo em conta suas muitas variações e evoluções internas é essa articulação culturalmente específicas das relações dinâmicas entre o excepcional e o comum, o singular e o coletivo, e essa articulação cruza com outras formas de discurso e com a história prática de uma sociedade sob as pressões de uma transição da maior importância.

É o que Williams (1965) conceitua de *estrutura de sentimento*, uma tentativa de apreender processos de emergência de experiências típicas que

constituem um certo quadro geracional. Sendo assim, uma *estrutura de sentimento* daria conta de significados e valores, tais como são sentidos e vividos ativamente. As *estruturas de sentimento* não precisam ter uma forma sócio-política explícita nem estão submetidas às redes burocráticas, são indefinidas e difusas; por isso mesmo são capazes de “driblar” a hegemonia. Este conceito é empregado particularmente para mostrar o sentido de literatura na articulação de alternativas para as visões dominantes de mundo, e, conseqüentemente, para a política da mudança social.

Para Williams (1992), a experiência viva do mundo é inseparável de um todo complexo e é a partir dessa totalidade que o artista cria suas obras. Com efeito, é principalmente na arte que o efeito de tudo, a *estrutura de sentimento*, é expressa e encarnada. Isso leva Williams (1992) a concluir que o conceito de *estrutura de sentimento* tende a tornar-se uma epistemologia para a compreensão de toda a sociedade. Percebendo a obra literária como um processo relacional entre o indivíduo e o social, a teoria da *estrutura de sentimento* mostra-se de particular interesse para dialogar a análise do discurso a respeito do sentir trágico, haja vista que ambas também compreendem a enunciação de uma época enquanto uma manifestação das relações sociais e históricas mediante uma subjetividade que possui, nessa mesma cena enunciativa, as condições necessárias que legitimam sua própria enunciação.

Raymond Williams enxerga o trágico como uma *estrutura de sentimento* social e historicamente mutável. Para Williams (2002, p. 126), um sentido de *estrutura* que adquiriu importância no bojo da modernidade foi o de “relación mutua de las partes o elementos constituyentes de un todo como definitorios de su naturaleza específica”. A *estrutura de sentimento* a qual alude Williams abrange as relações, instituições, convenções e formações nas quais os indivíduos se acham involucrados.

A própria presença existente, sem divórcio entre o social e o pessoal, permite encontrar meios para a experiência presente, para a especificidade do ser presente, no interior do qual reconhecemos instituições, relações, formações e posições. Tais estruturas jamais podem ser vistas enquanto produtos fixos ou analisados sob seus próprios termos, como

independentes. A arte é uma produção social e a análise de suas estruturas deve levar em consideração o instante, o inegavelmente material, pois a obra de arte jamais se encontra no tempo pretérito, é sempre um processo em formação dentro de um momento específico.

Nesse sentido, a *estrutura de sentimento* analisa um padrão geral de mudança que podemos utilizar como um mapa através do qual observamos, consideramos e analisamos as transformações mais profundas e significativas da vida e do pensamento, bem como as modificações, no fazer artístico. A *estrutura de sentimento* é uma resposta aos câmbios sociais, são as profundas relações entre formas materiais da história e as formas artísticas no interior das quais percebem-se, articulam-se e configuram-se essas mesmas estruturas.

Sendo assim, a ideia de uma *estrutura de sentimento* indica particularidades comuns a um grupo de artistas, especificamente escritores, bem como de outros grupos em uma determinada periodicidade histórica, dentro de uma situação histórica específica, uma geração. É desta maneira que pretendemos analisar a presença de um sentir trágico na poesia de Bocage que, pertencente a uma geração, imbrica-se dentro de uma *estrutura de sentimento* trágico, de uma cena de enunciação que pressupõe as condições da própria enunciação do poeta.

Conforme o acima exposto, a *estrutura de sentimento* trágica contém em si, como salienta Williams (2011), uma relação entre fatos sociais e os fatos literários, não sendo propriamente uma questão conteudística, mas, antes, de estruturas mentais; o sentir trágico que estrutura toda uma geração são as esferas, os padrões que organizam tanto a consciência prática de um grupo social, quanto o próprio mundo imaginário criado por um autor que, por sua vez, está inserido em um grupo social e uma época histórica que se constituem enquanto condição de enunciação.

A *estrutura de sentimento*, para Williams (2011), condiciona um determinado modo de ver, agir, sentir, pensar dentro de uma geração. Pode-se entender mais profundamente os contornos e conformações de uma determinada cultura em uma determinada época. Entender o trágico nessa perspectiva, quebra-se, pois, a ideia de que o trágico diz respeito a uma

teoria sobre um fato único e permanente, uma vez que, não sendo assim, continuaríamos chegando às conclusões metafísicas implicadas nestas premissas, como se existisse uma natureza humana permanente, imutável a qual fosse inerente uma determinada condição existencial denominada trágica. Segundo Williams (1992, p. 70):

Tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata e interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. O caráter universalista da maior parte das teorias sobre a tragédia localiza-se então no pólo oposto ao nosso interesse.

Isso deve-se pelo fato de que não é possível existir, tal como afirma Williams (1992), uma cisão absoluta entre relações sociais evidentes, condições imediatas *sine qua non* de uma manifestação artística e aquelas relações já incorporadas às práticas culturais, tais como as articulações formais particulares da manifestação, pois estas são sociais e formais ao mesmo tempo. Essa *estrutura de sentimento* que se convencionou a uma determinada época não pode ser subtraída do desenvolvimento social de maneira geral, nem tampouco reduzida a uma condição meramente local. Como demonstra Williams (1992, p. 151), as variações e evoluções internas no que diz respeito às estruturas de sentimento das muitas e variadas épocas são

[...] essa articulação culturalmente específica das relações dinâmicas entre o excepcional e o comum, o singular e o coletivo, e essa articulação cruza com outras formas de discurso e com a história prática de uma sociedade sob as pressões de uma transição da maior importância.

Como podemos perceber, a maneira pela qual Williams compreende o trágico, a partir do conceito de *estrutura de sentimento*, diz respeito a que não se pode separar a instituição literária - expressão artística - e a enunciação que configura um mundo, pois o discurso não se encerra na

interioridade de uma intenção, mas tornando-se, conforme Maingueneau (2006), a consolidação de um posicionamento de certa identidade enunciativa, ao mesmo tempo em que legitima o próprio espaço de enunciação. O sentir trágico pressupõe uma cena enunciativa específica que precisa legitimar por meio do próprio enunciado.

Dentro deste pensamento, trazemos a poesia de Bocage (1756-1805), poeta português pertencente a escola estético-literária de modelo formal marcadamente racionalista: o Arcadismo lusitano. Acreditamos verificar na produção lírica de Bocage nuances que poderíamos caracterizar dentro do trágico existencial, assim como também pode ser vista como enquanto um Dito que desenvolve o *seu* próprio mundo construindo nesse mesmo mundo a necessidade desse desenvolvimento.

UM LUGAR IMPOSSÍVEL – A PARATOPIA TRÁGICA NA POESIA DE BOCAGE

Bocage, poeta que possui em sua obra aspectos de subjetividade e de existencialismo, emerge dentro de uma *estrutura de sentimento* racionalizante: o Arcadismo português. No que diz respeito a Manoel Maria Barbosa du Bocage, pertenceu cronologicamente a escola estética arcadista de meados do século XVIII, por sua vez nascida do Iluminismo francês, baseada no culto das ciências, da Razão, do progresso. Segundo Massaud Moisés (1985), o Arcadismo emerge como uma crítica ao exagero barroco, formalizando em sua estética o elogio à Razão, da verdade e da imitação da natureza, esta vista como refúgio e paz para o sujeito humano.

Deste conjunto de práticas sociais formalizadas na respectiva escola estética, emergiu o poeta que nos propomos a analisar dentro de uma *estrutura de sentimento* de uma geração cujas instituições conferem ao posicionamento do poeta a autoridade e a legitimação criadora. O próprio Bocage expressara certo dissabor ao ver-se talvez obrigado a seguir as normas ditadas pelo arcadismo lusitano quando salienta uma duplicidade entre o que verdadeiramente deseja e o modo festivo pelo qual se sente impelido, pelas regras da época, a expressar tal sentimento. Tal composição

inibia, ao invés de estimular, a imaginação de Bocage, uma vez que, como apregoa Massaud Moisés (1960), as regras do arcadismo engessavam e cortavam a inspiração:

E se entre versos mil de sentimento
Encontrardes alguns, cuja aparência
Indique festival contentamento,

Crede, ó mortais, que foram com violência
Escritos pela mão do Fingimento,
Cantados pela voz da Dependência.
(BOCAGE, 1984, p. 23)

Como podemos perceber, Bocage problematizava a sua própria condição de pertencimento a um lugar de fala e a uma função. Através da maneira pela qual o escritor se inscreve no espaço literário da sociedade a qual pertencia, o poeta forjou as condições necessárias para a criação literária. O pastor Elmano (*Manoel* escrito ao contrário), da Arcádia lusitana que remete a memória à arcádia helênica, faz com que a sua criação poética se alimente de tudo, principalmente da recusa do lugar que lhe pretende impor um mundo dominado pela racionalidade seca, desidratado e adusto das normas neoclássicas.

Encontramos aqui o que Maingueneau (2006) denomina de *paratopia*. Para o teórico da escola francesa de AD, toda obra literária participa de três planos dentro do que o autor chama de espaço literário, haja vista que o discurso literário está inserido em um espaço social e histórico, atuando sobre este espaço mediante a inscrição da obra nos conflitos existentes no meio, e sendo, por sua vez, a própria obra atravessada por estes mesmos discursos.

Esse “espaço” é, ao mesmo tempo, uma *rede* através da qual os indivíduos podem se constituir enquanto escritores ou público. É, igualmente, um *campo* de confronto entre posicionamentos estéticos que investem gêneros e idiomas. Sendo “campo” entendido pelo autor como restrito ao “campo discursivo”, que tem primazia para a compreensão do interdiscurso em relação ao discurso. E o espaço é, também, um *arquivo* no qual se combinam intertextos, pois só é possível a existência de atividade

criadora mediante uma memória, que é ela mesma apreendida pelos conflitos do campo que estão sempre a retrabalhá-la. Segundo Maingueneau (2006), os enunciados originados de um determinado posicionamento são inseparáveis de uma memória e de instituições que lhe conferem autoridade, ao mesmo tempo em que se legitimam através deles.

Dentro desse parâmetro, surge o conceito de *paratopia*, trazido pelo autor. Uma vez que o espaço literário faz parte da sociedade, a enunciação literária desestabiliza a representação que, normalmente, se tem de um “lugar” de enunciação, haja vista que os “meios” literários são fronteiras e a existência social da literatura “supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade comum” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). Nesse sentido, enquanto um discurso constituinte, ou seja, fundador, a instituição literária não pode pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se, como afirma Maingueneau (2006), nos limites entre a inscrição, no que diz respeito aos seus funcionamentos, e o abandono a forças que excedem toda e qualquer economia humana.

Portanto, a *paratopia* é a impossibilidade da enunciação literária fechar-se sobre si mesma, ao mesmo tempo em que não é capaz de se confundir com a sociedade da qual emerge, jogando com esse meio-termo e em seu âmbito. Sendo assim, a criação literária pode ser comprada a uma rede de lugares dentro de uma determinada sociedade historicamente localizável, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em qualquer território. A *paratopia* problematiza seu próprio pertencimento a um lugar e a uma função. O pertencimento da obra literária a um lugar de enunciação não é, portanto, carência de todo lugar, mas uma negociação entre lugar e não-lugar, ou seja, “um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). Trata-se, justamente, da *paratopia*, cujas modalidades variam de acordo com as épocas e as sociedades. Através do modo como se dá a inserção no espaço literário, o autor cria as condições de sua própria criação.

Percebemos, em Bocage, a *paratopia* do andarilho, uma vez que a figura do pastor simboliza justamente a simplicidade de um homem que

está sempre em movimento, fazendo frente, portanto, ao mundo aristocrático, haja vista que um pastor certamente não procedia de uma linhagem sofisticada. Ao mesmo tempo em que encontramos a figura do burguês, que seria próprio do mundo romântico, e que, por isso mesmo, não encontrava lugar no mundo da nobreza, da aristocracia.

Percebemos que esse meio-termo entre pastor/burguês equivale à antítese entre humanidade/individualidade: uma vez que o pastor é simples, sem qualquer linhagem notável, confundindo-se com o próprio gênero humano, não havia um sinal que o singularizasse diante dos pares. O homem mediano, o *Aurea mediocritas*, era aquele que alcançava a felicidade através da racionalidade e da extirpação do inútil, na vida e na poesia. Dessa forma, a estética árcade punha o gênero humano por sobre o indivíduo, sufocando qualquer expressão subjetiva que visasse expressar o eu, a manifestação do egóico.

Elmano, o próprio nome do poeta escrito ao contrário, indicia essa máscara que o autor se sente obrigado a usar a fim de legitimar seu lugar de fala, ainda que o faça para criticar as próprias condições que o autorizam à criação poética. O *Fingimento* e a *Dependência* aos quais o poeta alude como sendo a própria instância através da qual enuncia, já traziam em si a própria antítese que obrigaram o poeta a tal jogo de meio-termo: o *Inutilia Truncat*, esse preceito que dialoga com a necessidade de “tirar o inútil” da poesia, entendendo-se esse *inútil* como sendo o excesso de rebuscamento formal do movimento Barroco, e que pressupõe arrancar da poesia a própria força imaginativa, a contradição da existência que é por si só insolúvel: tese/antítese para o qual não há síntese possível. Em outras palavras, retirar da poesia a subjetividade, como se isso fosse possível.

Como podemos observar, a literatura alimenta-se do afastamento metódico com o mundo, assim como do permanente esforço por inscrever-se nele, no entremeio da imobilidade e do movimento. Para Maingueneau (2006, p. 94), mesmo se a enunciação literária tiver a pretensão de se universalizar:

[...] sua emergência é um fenômeno fundamentalmente local, e ela só se constitui por meio das normas e relações de força dos lugares em

que surge. É nesses lugares que ocorrem verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade.

A análise do discurso, no que diz respeito ao sentir trágico na poesia bocageana, se infiltra na necessidade de trazer a instituição que possibilita a enunciação, remetendo a obra aos territórios, aos ritos, aos papéis que a tornaram possível e que ela, por sua vez, torna possíveis. Nas trincheiras da poesia bocageana, contaminada pelas forças que ameaçavam subjugar as formalizações estéticas vigentes à época, encontramos nuances *paratópicas* as quais salientamos como sendo aspectos trágicos da existência.

Tendo a arte e a literatura como fontes cruciais para as análises das relações entre as restrições estruturais das ordens sociais e as estruturas emergentes das formações interpessoais, sociais e culturais, percebemos que esta tragicidade inerente ao poeta demarca uma zona de conflito com o período assinalado e um diálogo com as épocas posteriores, ainda que não vivenciadas pelo referido autor.

Sendo o trágico um conceito histórico e, como tal, dinâmico em sua materialidade histórica, mescla-se com os embates das conjunturas sócio-históricas sem perder o aspecto de sofrimento arraigado à condição existencial humana. Por isso mesmo, a dimensão das questões que aporta diz respeito a temáticas universais, tais como o amor fracassado, a angústia existencial, o medo da morte, a brevidade e a fragilidade da existência diante da eternidade (mas não da imutabilidade) do cosmos, traços recorrentes entre os indivíduos humanos independente das culturais nas quais estão inseridos e não importando de quantas maneiras diferentes podem estes questionamentos serem representados simbolicamente. Para Terry Eagleton (2013, p. 20):

E, no que concerne à tragédia, a questão da universalidade não pode ser posta de lado por um particularismo superficial. Em certo sentido, sem dúvida, todas as tragédias são específicas: há tragédias de povos e gêneros específicos, de nações e de grupos sociais específicos. [...] Elas não compartilham de qualquer essência, exceto no aspecto do sofrimento; mas o sofrimento é uma linguagem

extremamente poderosa para se compartilhar, uma linguagem pela qual muitas diferentes formas de vida podem iniciar um diálogo.

Percebemos, portanto, que, na poesia de Bocage, a *paratopia* que caracteriza um sentir trágico encontra-se na própria instância que abriga as condições que legitimam a enunciação do eu-poético. Se o eu-lírico bocageano critica a racionalidade excessiva que estigmatiza a poesia tornando-a “sem arte, sem beleza e sem brandura” (BOCAGE, 1984, p. 24), perpetrando um feroz ataque às normas estéticas do Arcadismo, bem como à própria poética estilística do soneto - lógica em si mesma - é, contudo, através da forma *soneto*, que o poeta o faz. Elmano se utiliza da própria máscara de pastor racional e bucólico para criticar ferozmente as instâncias que assim o obrigam ao fazer poético. Nesse sentido, poderíamos dizer que o eu-lírico bocageano, ainda que teça ferrenha desaprovação ao arcadismo e sua estética, está intrinsecamente aprisionado às instâncias estas que lhe permitem criar literariamente.

Antonio Candido (2006, p. 32) afirma que o soneto, enquanto forma simbólica, está apto, pela sua estrutura, “a exprimir uma dialética”. Em outras palavras, há, conforme Candido, uma analogia entre o desenvolvimento do soneto enquanto forma poética e a marcha de um determinado tipo de raciocínio lógico que se encontrava em voga ainda no século XIII: o silogismo aristotélico. O soneto é considerado, segundo Antonio Candido (2006), como uma forma poética fechada que concentra um conteúdo expresso.

Levando em consideração que o soneto se desenvolve dentro do Humanismo, a forma traduz-se enquanto um molde caracteristicamente lógico muito propício para a exposição de encadeamentos argumentativos, cujo último verso deve encerrar a ideia principal do poema. Conforme Antonio Candido (2006), o soneto aparece em um período histórico marcadamente racionalista, momento da ascensão do cartesianismo, da teoria copernicana das ciências, do desenvolvimento do método científico por Galileu Galilei e a utilização deste nas outras áreas do conhecimento, como na política (Maquiavel) e na própria metafísica.

A forma *soneto* foi uma estética bastante utilizada em períodos cujo pensamento racionalista tendia a ser acentuado. Uma interpretação desse fato pode ser justamente a conformação lógica da composição de sua estrutura, que acomodava novas maneira de sentir desses períodos, unindo a novidade do pensamento à racionalidade do estilo enquanto uma melhor forma de expressar um pensamento ou uma ideia isolada, uma forma através da qual poder-se-ia expressar a dialética filosófica, o sentimento pensado, medido.

Se a literatura tem necessidade de institucionalizações, legitima-se, contudo, através de seus atacantes que escapam a essas mesmas instituições. O eu-lírico de Bocage coloca-se voluntariamente às margens de uma sociedade inautêntica que, por seu lado, oferece um espelho à *paratopia* literária do poeta. Encontramos em Bocage a dicotomia entre um mundo profano da racionalidade e o mundo sagrado da criação poética. Tal conjuntura seria própria do Romantismo, que considerou aqueles responsáveis por essa ruptura – sob qualquer aspecto: doença, loucura, droga... –, como os criadores de uma instância literária apartada do mundo material, um campo literário autônomo.

Na poesia de Bocage, em relação à escola estética da qual, cronologicamente, fez parte, encontramos essa *paratopia* na dualidade presente, que emerge enquanto um embate entre Razão/Paixão, e que pressupõe um diálogo interdiscursivo com o período subsequente, o Romantismo que, na verdade, já estava presente uma vez que permitia ao poeta enunciar. Para Williams (2002; 2001), a *estrutura de sentimento* na literatura poderia ser explicada através da análise das relações sociais e naturais, mediante as quais surgem as instituições e convenções; as obras literárias aparecem como uma resposta a essas estruturas subjacentes e conformativas. Isto representa, segundo Williams (2011, p. 34-35):

[...] a dramatização de um processo, a criação de uma ficção em que os elementos constitutivos reais da vida social e das crenças foram simultaneamente atualizados e [...] vividos de modo diverso, a diferença residindo no ato criativo, no método imaginativo e na organização imaginativa específica e genuinamente sem precedentes.

Tais produções criativas configuram, no interior de uma geração, uma comunidade particular, reconhecível em sua *estrutura de sentimento* e distinguível nas escolhas formais. Estas estruturas estão continuamente em transformação e costumam anteceder as mudanças mais importantes e emblemáticas do pensamento formal que constitui a história. Ainda que correspondam às histórias reais e materiais de indivíduos em relações sociais, tais estruturas precedem as alterações no interior das instituições formais e nas próprias relações sociais que compõe a história, conformando as condições da enunciação dessas mesmas alterações.

Afinal, segundo o próprio autor, quando uma estrutura de sentimento se torna reconhecível, significa que uma outra já se faz presente enquanto possibilidade de condição enunciativa. Em outras palavras, o poeta não se encontraria a frente de seu tempo, mas justamente em seu tempo, haja vista que, a sua enunciação pressupõe as condições que a legitimam.

Em Bocage, percebemos uma superposição de diferentes estruturas que se digladiam em um conflito íntimo: a luta entre o sentimento (a Paixão) e a renúncia a ele (a Razão). No poeta, evidencia-se este conflito entre a Razão, que tinha o poder de levá-lo para a harmonia, e a serenidade, e o Sentimento, que o arrasta aos desatinos, pois a existência humana é, essencialmente, irracional:

Sobre estas duras, cavernosas fragas,
Que o marinho furor vai carcomendo,
Me estão negras paixões n'alma fervendo
Como fervem no pego as crespas vagas:

Razão feroz, o coração me indagas,
De meus erros a sombra esclarecendo,
E vas nele (ai de mim!) palpando, e vendo
De agudas ânsias venenosas chagas:

Cego a meus males, surdo a teu reclamo,
Mil objetos de horror co'a idéia eu corro,
Solto gemidos, lágrimas derramo:

Razão, de que me serve o teu socorro?
Mandas-me não amar, eu ardo, eu amo;
Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro.
(BOCAGE, 1984, p. 71)

Observamos no soneto acima a desesperada confissão da insuficiência dos clamores da Razão diante da irracionalidade dos sentimentos. O drama de Bocage insere-se na crise da Razão, na delusão da sociedade moderna, nascida no bojo do Renascimento e do pensamento cartesiano, de que a universalidade da Razão seria capaz de resolver as contradições existenciais humanas, insolúveis em si mesmas. O dilema do poeta com a excessiva e destrutiva racionalidade emerge nas figuras imagéticas, principalmente ligadas à natureza, que criara para manifestar o mundo consciente, tal como aparecia à sua mente, reduzido às suas essências últimas.

Partícipe de uma geração que vivenciou a quebra dos sentidos últimos que embasavam a sociedade ocidental, que se constituíam enquanto a bússola do agir moral do indivíduo, faz-se necessário compreendermos a própria realidade na qual Bocage estava inserido, haja vista que a literatura torna-se uma produção que perfaz um movimento dialético entre subjetividade particular e coletividade, a obra literária é também manifestação de um lugar de fala que é sempre social, não podendo dissociar indivíduo e coletivo, deslocando-se daquele para este e vice versa.

A metáfora que o eu-lírico utiliza para se dirigir à agrura da Razão, “as duras e cavernosas fragas” (rochas escarpadas, penhasco), que o marinho furor vai carcomendo, lentamente, indicia esse desgaste da racionalidade sendo mostrado pela própria aliteração do fonema /r/, uma consoante sonora, vibrante, alveolar, se levarmos em consideração a pronúncia do “r” no falar de Portugal; o /r/ prenuncia o desgaste mediante a pronúncia do fonema que s e faz através do desbaste da língua contra os alvéolos dos dentes.

Percebamos a antítese que o eu-lírico faz ao opor “as duras fragas” ao “pego” no qual fervem as “crespas vagas”. *Fraga* emerge como essa materialidade racional, dura e seca, carcomida pela desesperação irracional

daquilo que jaz submerso, oculto, e que figurativiza-se na imagem do *pego*, o ponto mais fundo de um curso de água, um abismo no próprio oceano, um pélagos. Observamos, pois, a contradição entre o que se sente verdadeiramente e o que se pode mostrar aparentemente; há uma feroz crítica à sociedade racional, das aparências, que reprimia o sentimento/instinto em prol de uma educação opressora contra tudo aquilo que fosse considerado fora do âmbito da razão. É o próprio embate entre cultura e natureza; civilização e selvageria.

Vemos, aqui, a instância do *fingimento* ao qual o autor remete no trecho anteriormente citado. O poeta tenta criticar a racionalidade da estética arcadista ao mesmo tempo em que dela se utiliza para legitimar sua enunciação. Tenta adequar um lugar de fala a um discurso, e um discurso a um lugar de fala, o que atenua o afastamento *paratópico* que o espaço do andarilho boêmio implica.

A estética que opunha razão e paixão, burguesia e criação artística, era um mundo de pertencimentos sólidos. O eu-Lírico bocageano solapa um mundo que se julgava estabilizado e se o faz é porque nos interstícios do discurso estabilizador já se encontrava a própria instância polêmica. Segundo Maingueneau (2006, p. 108), a *paratopia* só existe se estiver integrada ao processo criador, ou seja:

Não se trata de uma espécie de centauro que tivesse uma parte de si mergulhada no peso social e outra, mais nobre, voltada para as estrelas, mas alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro lugar, que alimenta sua criação do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade. Sua paratopia trabalha na verdade com dois termos – o espaço literário e a sociedade.

Em Bocage, o sofrimento existencial surge também ligado à decepção amorosa, a um sentimentalismo exagerado que será próprio do período romântico. Expressa-se certo irracionalismo, confissões dramáticas das experiências vividas, pois o *pessoalismo* é um ponto marcante em sua obra, utilizando, como salienta Moisés (1960), uma adjetivação diabólica, subjetiva, teatralizada que se acerca da alucinação: “negras fúrias”, “baça

tristeza”. Vê-se que o Bocage condicionado pela função decorativa da já petrificada estética neoclássica, metamorfoseia-se no verdadeiro eu-lírico do poeta, que surge caótico e incendiário contra o *impessoalismo* e a frieza do arcadismo.

Ao superar, em uma dialética cultural tal como salienta Williams (1965), através da sensibilidade própria do artista, as sujeições estéticas do Arcadismo, Bocage, tal como afirma Moisés (1960), coloca-se diante de um espelho e faz de si próprio um espetáculo, uma poesia da confusão e da emoção, com temas de pesada carga dramática.

Importuna Razão, não me persigas!
Cesse a ríspida voz que em vão murmura;
Se a lei do Amor, se a força da ternura
Nem domas, nem contrastas, nem mitigas.

Se acusas os mortais, e os não obrigas,
Se (conhecendo o mal), não dás a cura,
Deixa-me viver minha loucura,
Importuna Razão, não me persigas!

É teu fim, teu projeto encher de pejo
Esta alma, frágil vítima daquela
Que, injusta e vária, noutros laços vejo.

Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe; e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela.
(BOCAGE, 1984, p. 77)

Um dos sonetos mais conhecidos de Bocage, permite que percebamos a fronteira na qual se insere o autor. Encontra-se nos limites de quebras de paradigmas, um lugar de dissipação do tempo e do espaço. Toda a instância enunciativa que cria para o poeta as condições que permitem sua enunciação, estão figurativizadas no “R” maiúsculo da palavra “Razão”, que surge, aqui, como alegorizada, expressão própria do arcadismo, que buscava representar, sob figuras, pensamentos, ideias e qualidades. Personalizando suas próprias condições de criação literária, o autor se utiliza delas para

inserir-se no espaço literário, ainda que sua inclusão seja, obviamente, impossível. A arte não possui outro lugar senão esse movimento, ou seja, a impossibilidade de se encerrar em si própria. Deixa-se absorver por esse “outro” ao qual precisa rejeitar, mas do qual espera reconhecimento.

Ao mesmo tempo em que critica a Razão, colocando-se como vítima dela, essa mesma Razão que deseja vê-lo envergonhado por sentir, pela irracionalidade que ameaça suplantar o edifício da Razão, o autor utiliza as mesmas estratégias das condições enunciativas que permitiriam que fosse reconhecido por seus pares, ainda que afirme veementemente que os alicerces sobre os quais se ergue a racionalidade, são feitos de bases pouco sólidas, de vã ilusão. A natureza está pronta a puxar o tapete da Civilização. Perceba-se que o autor se utiliza novamente do fonema /r/, como em “rípida”, para figurativizar essa rigidez das normas estéticas árcades.

Por mais que o eu-lírico tenha seguido os ditames da racionalidade, que tenha sido educado segundo o que convém ao homem civilizado, ele percebe que não possui controle sobre uma parte de si que nem sabe como nomear. Observamos, mais uma vez, a dualidade entre dentro/fora, exterior/interior, o que é expresso no rosto, a aparência, não condiz com aquilo que realmente sinto, que está dentro e não posso permitir que saia, pois a Razão me atormenta, dizendo-me que é errado. A própria fronteira na qual o poeta se encontra, entre o que verdadeiramente sente e o que deveria sentir, dialoga com o não-lugar do autor no espaço literário. Como diz Mainguenaue (2006), basta que seja estabelecida na sociedade um lugar percebido como potencialmente *paratópico* para que a criação literária possa ser explorada. É o debate entre a integralização e a marginalidade. Se a literatura necessita de instituições, legitima-se, contudo, através daqueles que estão sempre escapando de suas instituições.

Bocage coloca-se, voluntariamente, às margens de uma sociedade inautêntica que o persegue, oferecendo um cômodo campo à *paratopia* literária. O espelho no qual brilha o amor fracassado desencadeia, em Bocage, um discurso melancólico cujo teor coloca o elemento feminino como fonte de sofrimento para o poeta. A mulher adquirirá status de *femme fatale*, responsabilizada pelos tormentos aos quais entrega-se o eu-lírico:

Fiei-me nos sorrisos da Ventura,
Em mimos feminis, como fui louco!
Vi raiar o prazer; porém tão pouco
Momentâneo relâmpago não dura.²

Essa tragicidade existencial culmina, esteticamente, dentro dos sonetos líricos de Bocage, em uma poética do horror, do soturno, do noturno, carregada de maus presságios que servem de prenúncio à psicologia romântica. Ao sentimento de desamparo por falta de afetos, somam-se às das incertezas religiosas que procura substituir, aparecendo a tragédia da solidão em face da natureza e do mundo:

Em veneno letífero nadando
No roto peito o coração me arqueja;
E ante meus olhos hórrido negreja
De mortais aflições espesso bando.³

A poesia de Bocage também é marcada por fases distintas: dois Bocages, como salienta Abdala e Paschoalin (1982), aquele que o vulgo fixou e o que a tradição literária legou e este segundo Bocage, em cuja lírica encontramos a poética do sofrimento e da morte, é quem nos interessa no presente trabalho. Nesta fase literária, a psicologia bocagiana contrapõe o equilíbrio e a impessoalidade do neoclassicismo e adentra uma dimensão de sentimento agudo, do desenraizamento e da solidão:

Só eu velo, só eu, pedindo à sorte
Que o fio, com que está minha alma presa
À vil matéria lânguida, me corte:

Consola-me este horror, esta tristeza;
Porque a meus olhos se afigura a morte
No silêncio total da natureza⁴

² BOCAGE, 1984, p. 31.

³ BOCAGE, 2004, p. 35.

⁴ BOCAGE, 2004, p. 19.

A desolação existencial e trágica do sujeito humano torna-se temática constante, cuja busca incessante une-se ao mistério da morte. O centralismo do ego, o individualismo de uma poesia de emoção forte afasta o poeta da racionalidade e da concepção poética do arcadismo, trazendo à tona um eu-lírico metafísico, atormentado pela angústia do horror ao aniquilamento da morte e pelo desespero deflagrado pela consciência da finitude:

Meu ser evaporei na vida insana
Do tropel de paixões, que me arrastava.
Ah! Cego eu cria, ah! Mísero eu sonhava
Em mim quase imortal a essência humana⁵

E pelos conflitos sentimentais, cuja temática centra-se principalmente no ciúme, um sentimento repellido pela concepção racional:

Vê-se a Morte cruel no punho alçando
O ferro de sanguento ervado gume,
E a toda natureza ameaçando;

Vê-se arder, fumar sulfúreo lume...
Que estrondo! Que pavor! Que abismo infando!...
Mortais, não é o inferno, é o Ciúme!⁶

Podemos perceber, pois, a desesperação que “soluça e chora” e que “mil ais desata”, a atmosfera trágica, o sofrimento que “tiraniza, consome e às vezes mata”, o niilismo, o anelo pelo infinito e a morte como libertação:

Folgará e viver, quando não passa
Nem um momento em paz, quando a amargura
O coração lhe arranca e despedaça?

Ah! Só deve agradar-lhe a sepultura,
Que a vida para os tristes é desgraça,
A morte para os tristes é ventura.⁷

⁵ BOCAGE, 1984, p. 96.

⁶ BOCAGE, 1984, p. 48.

Em Bocage encontramos, pois, o prenúncio do Romantismo, através de características por nós analisada, tais como o sentimento amoroso que leva o eu-lírico a esquecer-se da Razão, o cenário lúgubre relacionando-se ao estado emocional do poeta, a presença contínua da primeira pessoa do singular (eu poético e os seus sentimentos), o *locus horrendus* como inversão do *locus amenus* e temas constantes como a negação e o niilismo.

Percebemos, portanto, no poeta, essa verdadeira tensão entre a literatura e o mundo em que ela aparece. Por isso, faz-se impossível estabelecer uma separação entre ficção literária e o mundo representado. A proposta de Bocage, suscitado pela crítica à Razão, por quem se sente constantemente perseguidor e reprimido, constitui um posicionamento explicitado nos sonetos através da própria estilística lógica da forma *soneto*. Critica-se a Razão utilizando da própria instância enunciativa racional que permite a enunciação do poeta; uma maneira de se exprimir e se legitimar através da própria criação literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo, vimos que a adequação de um lugar a um discurso, e de um discurso a um lugar, permeia, e mesmo atenua, o afastamento *paratópico* que o espaço literário implica. A partir de uma análise discursiva, em torno do conceito de *paratopia* literária trazida por Dominique Maingueneau, podemos vislumbrar de que forma a própria instabilidade no movimento de lugar e não-lugar do poeta exprime-me enquanto um sentir trágico.

Para isso, expomos a percepção de tragicidade segundo a teoria sociológica de Raymond Williams, mediante o conceito de *estrutura de sentimento*, que abarca o sentir trágico enquanto um conjunto de

⁷ BOCAGE, 2004, p. 47.

instituições que permitem aos autores, inseridos dentro de uma geração específica, explorarem o sentir trágico como sendo um diálogo entre espaço literário e instâncias discursivas, haja vista que, na literatura, o próprio enunciado impõe seu contexto.

O espaço *paratópico* caracteriza, assim, a condição da literatura e, ao mesmo tempo, do criador, que vem a sê-lo quando assume a *paratopia* do discurso literário. Percebemos, através da análise da poesia de Bocage, que a *paratopia* se constitui na impossibilidade da enunciação atribuir a si um verdadeiro lugar, alimentando a criação de um caráter problemático do próprio pertencimento do literário à sociedade. Em outras palavras, em Bocage, a condição da *paratopia* existe mediante a elaboração da atividade criadora e da enunciação.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- BOCAGE, Manoel Maria Barbosa du. *Sonetos*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.
- EAGLETON, Terry. *Doce Violência – a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 1960.
- MOISÉS, Massaud. *Presença da literatura portuguesa – Romantismo/Realismo*. 5. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 1985.
- RICOEUR, Paul. *A teoria da interpretação – O discurso e o excesso de significação*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama - from Ibsen to Brecht*. London, Great Britain: Chatto & Windus, 1965.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio L. de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

O SINCRETISMO NAS CAPAS DE MÚLTIPLOS TEXTOS A PARTIR DO ROMANCE *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DE SEUS LINDOS LÁBIOS*, DE MARÇAL AQUINO

Kelly Cristina Fantini

O livro *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2005), do escritor paulista Marçal Aquino, apresenta como história principal o triângulo amoroso vivido pelo narrador Cauby e sua amada Lavínia, casada com o pastor evangélico Ernani. Experiência amorosa essa que leva o protagonista à ruína física, financeira e emocional.

A paixão fulminante que aplaca Cauby é a tensão que move a narrativa principal, e é movido por tal sentimento que a personagem se arrisca em um local em que o perigo está sempre iminente:

O meu negócio é fotografar gente viva.

Polozzi abriu a porta da viatura para que eu entrasse.

Então é bom trabalhar depressa, disse. O pessoal tem o costume de morrer por aqui. (AQUINO, 2005, p. 31)

Lavínia, por sua vez, sofre com surtos que a fazem viver em uma espécie de luz e sombra. Oscila entre momentos de euforia e de profunda depressão; surtos esses que fazem com que seu marido, sem encontrar alternativas, a interne em um manicômio. Na última internação, após o uso excessivo de medicamentos, ela acaba perdendo a consciência de quem é.

A história de amor de maior relevância, depois do casal principal, é a de Altino (chamado pelo narrador de Careca) e Marinês. Como é ele quem toma a palavra, temos a inversão: Cauby passa de narrador a narratário, sendo, inclusive, paciente ao ouvir a narrativa mais de uma vez.

Altino é do Rio de Janeiro, vai morar em Belém por ter passado em um concurso do Banco do Brasil. No trabalho, conhece Marinês, a mulher de sua vida. Viveu um amor não correspondido por mais de trinta anos.

Tamanho o impacto das histórias amorosas que foram roteirizadas separadamente, ambas por Marçal Aquino. O roteiro teatral, em parceria com Marília Toledo, *Amor de servidão* (2008), centra-se somente na

dolorosa trama amorosa de Altino e Marinês; já o cinematográfico, em parceria com Beto Brant e Renato Ciasca (2012), leva para as telas o idílio de Cauby e Lavínia, permanecendo inclusive com o mesmo título.

Do mesmo romance criam-se mais duas obras: um filme e uma peça, visto que cada história apresentada necessitaria de um foco narrativo só para ela na hora da transposição para outra mídia. E apesar de termos citado os dois textos roteirizados partindo do mesmo romance, o trabalho se centrará na análise de três outros textos: a capa do livro e dos dois cartazes de divulgação do filme como uma tentativa de apresentar o sincretismo presente neles.

ANÁLISE DE TEXTOS SINCRÉTICOS

A roteirização teatral e a cinematográfica a partir do romance utiliza-se de uma tradução intersemiótica que contará com a mudança de um enunciatário, acarretando uma outra maneira de ser lido, havendo também a diferenciação do modo como se enuncia, inclusive, meios diferentes de divulgação.

A análise dos três textos escolhidos (uma capa de livro e dois cartazes) tratará no presente trabalho das múltiplas linguagens presentes nas imagens que representam o romance de Marçal Aquino. Segundo Ana Cláudia Oliveira e Lucia Teixeira, no prefácio do livro *Linguagens na comunicação* desenvolvimentos de semiótica sincrética, 2009, o estudo de objetos sincréticos procura: “(...) examinar de que modo a multiplicação da linguagem em um mesmo texto cria o efeito de unidade e produz os sentidos que vão dando forma e razão à vida contemporâneas.” (TEIXEIRA, OLIVEIRA, 2009, p. 7).

O sincretismo vai abordar a sobreposição de funções a partir de um mesmo elemento. Para a semiótica, por exemplo, um filme utiliza-se da linguagem sincrética, pois é um conjunto de sons, imagens e textos. Para José Luiz Fiorin, no artigo “Para uma definição das linguagens sincréticas”, publicado no livro citado acima: “A primeira condição para a existência de

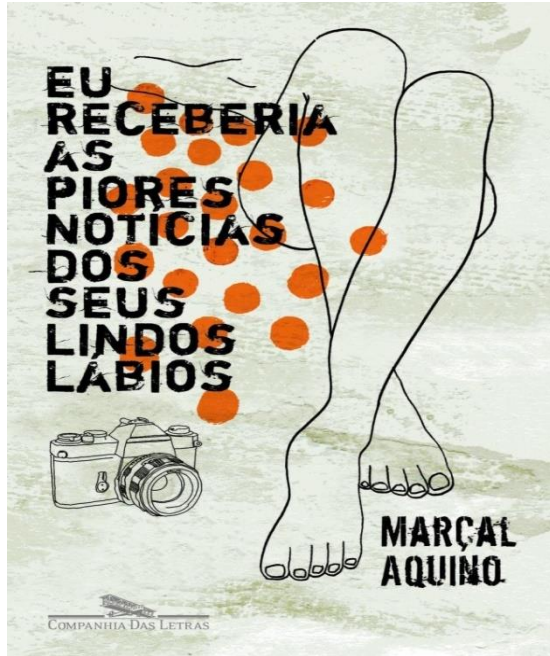
uma semiótica sincrética, é, pois, a superposição dos conteúdos, mas não o da expressão” (FIORIN, 2009, p. 35).

Segundo os estudos de Floch, citado por Lucia Teixeira, em seu artigo *Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais*, a substância do plano de expressão de um texto sincrético é constituída de semióticas múltiplas e diferenciadas: “Segundo o autor, a substância do plano da expressão de um texto sincrético é constituída de elementos oriundos de semióticas heterogêneas.” (Teixeira, 2009, p. 48). Para que uma análise de um texto sincrético tenha êxito, é necessário que se parta do plano de conteúdo para chegar às estruturas narrativas subjacentes.

Notaremos na análise dos objetos sincréticos escolhidos, que há diferenças na relação ao plano de expressão, mas o plano de conteúdo se mantém, visto que provém do mesmo romance e o núcleo escolhido para ser abordado permanece, o que não ocorreu, por exemplo, com o roteiro teatral.

ANÁLISE DE TEXTOS SINCRÉTICOS A PARTIR DO ROMANCE EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DE SEUS LINDOS LÁBIOS

A primeira análise partirá do primeiro texto: a capa do livro publicado em 2005 pela editora Companhia das Letras (Fig. 1):



Partindo das unidades figurativas do discurso, temos uma imagem sensual, na qual aparecem apenas os membros inferiores do que parece ser uma mulher e que parece estar com pouca ou nenhuma roupa e uma parte de seu braço, em uma posição que privilegia as pernas e pés. Há, ao lado da suposta mulher, uma máquina fotográfica, que, em uma sequência narrativa, podemos inferir que a moça retratada foi fotografada. Há a atitude passiva de quem recebe a ação por alguém não presente que pratica o ato de fotografar.

Nota-se o desenvolvimento no plano de conteúdo, uma narrativa de admiração, a admirada aparece muito à vontade posando para a fotografia e

¹ Disponível em <<https://www.goodreads.com/book/show/2658952-eu-receberia-as-piores-noticias-dos-seus-lindos-l-bios>>.

para alguém que a admira. A questão fotográfica tem uma relação importante: Cauby era fotógrafo e foi em uma loja de revelação de filmes que viu a amada pela primeira vez e se apaixonou. Lavinia também gostava de tirar fotos e após sua passagem pelo manicômio, encontra no *hobby* uma tentativa de retorno à vida:

Eu estava com a Pentax e resolvi fotografá-la. Captei-a, confusa, diante do balcão multicolorido. Para minha surpresa, ela se interessou pela câmera, perguntou se podia usá-la. Eu deixei. Lavinia manuseou a Pentax com habilidade, mas demorou para se decidir, como no caso do sorvete. Selecionou alvos entre os transeuntes, chegou a enquadrar alguns, mas desistia. Por fim, virou e me fotografou. De estalo. Fez um close de um pirata assustado. O primeiro humano que ela fotografava desde que eu a conhecera. Não comentei nada, mas considerei um bom sinal. (AQUINO, 2005, p. 228)

A câmera ao lado da pessoa deitada possui uma função narrativa forte na capa, mas também no desenrolar de toda a narrativa. Admiração e amor configuram o tema central a partir do título, expressando que alguém seria capaz de ouvir tudo o que viesse dos lindos lábios. O ato de admirar é visto na imagem, o amor que tudo suporta, no título; o texto verbal e o visual configuram dois componentes significantes.

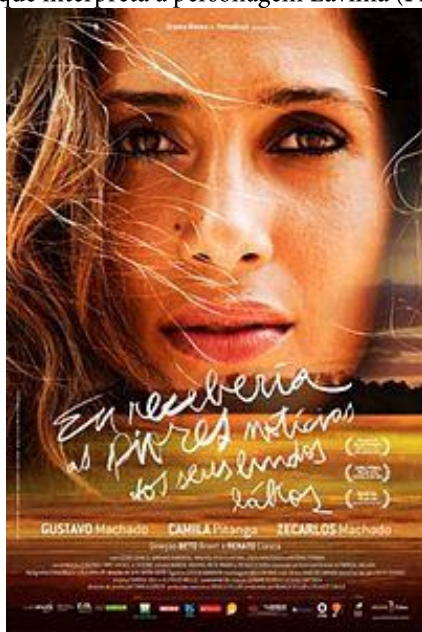
Há também elementos cromáticos em laranja abaixo do livro, misturando-se com o conteúdo verbal e contrapondo-se, assim, à cor de fundo menos chamativa e vibrante, somando-se às várias enunciações de um texto sincrético: visual, verbal e cromático.

O título com o adjetivo “piores” adianta que acontecimentos não muito bons se apresentarão na narrativa e alguns ou a maioria relacionados ao casal principal já anunciado na capa. As piores notícias vieram de todas as partes durante todo o romance:

“Ao invés de cair fora, como aconselhavam até as previsões para o meu signo no horóscopo vagabundo do semanário (*by* Viktor Laurence, diga-se o pseudônimo de Madame Henriette), resolvi ficar e enfrentar a tempestade que o vento da peste soprava em minha direção.” (AQUINO, 2005, p. 195). Mas o que não foi dito deixou marcas profundas também:

“Falamos, falamos, falamos. E mesmo assim faltou dizer tanta coisa. E escutar também. Ela nunca disse que me amava. Jamais ouvi de seus lindos lábios a sentença que pronunciei algumas vezes” (AQUINO, 2005, p. 171).

Para a divulgação do filme, há dois cartazes, um deles que é capa inclusive da versão em DVD, no qual podemos notar a força expressiva da atriz Camila Pitanga que interpreta a personagem Lavínia (Fig. 2):



O cartaz utiliza-se da força da obra centrada na personagem principal para atrair os telespectadores. Segundo Lúcia Teixeira:

Se a principal função do cartaz de cinema é antecipar as emoções, conflitos e contexto do filme, despertando no espectador o desejo de assisti-lo, é por meio da mobilização de correspondências

² Disponível em <<https://infonet.com.br/entretenimento/eu-receberia-as-piores-noticias-dos-seus-lindos-labios/>>.

semisimbólicas entre conteúdo e expressão que o cartaz antecipa também aquilo que se chama pouco precisamente de “clima”, e que poderíamos associar aos valores estéticos do filme. (TEIXEIRA, 2004, p. 66)

O plano da expressão é o que vai causar as sensações, explorar os canais sensoriais para fazer com que os enunciatários se sintam tocados a ponto de assistir ao filme, sendo essa a função do cartaz. De acordo com Luiz Tatit em seu artigo “Retorno em torno do plano da expressão”, publicado no livro *Estudos semióticos do plano da expressão*: “O significante ou o plano da expressão sempre foram definidos como instâncias de exteriorização de conteúdo, onde se manifestam as qualidades concretas da linguagem e os estímulos apreendidos por nossos órgãos sensoriais” (TATIT, 2018, p. 5).

O clima criado pelo cartaz corresponde ao filme, a personagem aparece com o olhar profundo, os olhos parecem perdidos no horizonte, tendo recebido até algum sofrimento. Os cabelos ao vento, um pouco bagunçados, sugerem também a desordem do local em que se passa a história e a questão cromática chama muita atenção: o bronzeado de Lavínia remete à sensualidade e toda a cor da capa é de um tom laranja, cores quentes predominam toda a imagem.

O rio abaixo e o sol poente contribuem para as cores ganharem força na narrativa apresentada, apresentando certa profundidade como a encontrada no olhar da protagonista. O texto verbal, mesmo título do romance, aparece abaixo dos lábios que poderiam ter dito as piores notícias.

Mais uma vez, a reiteração de Lavínia mostra-se como a força dramática do plano de conteúdo está focada na personagem sensual, enigmática e muitas vezes mal compreendida, como o julgamento que o delegado Polozzi faz ao supor que a mesma poderia ter matado o próprio marido:

Uma dona desequilibrada, Cauby. Não entendo como é que você é capaz de um negócio desses. Ela é perigosa.
Você também acha que ela matou o pastor?
Por que não? Ela não bate bem da cabeça. Abre os olhos, porra. Essa mulher te botou numa fria. (AQUINO, 2005, p. 198)

Lavínia sofria de variações de personalidade, mas era julgada como louca e desequilibrada também pela dona do bordel mais famoso da cidade: “Foi a mulher que matou o pastor, Magali falou. Ela é louca de pedra” (AQUINO, 2005, p. 197).

O olhar apresentado no cartaz do filme também transmite as confusões que habitavam o interior da protagonista, mostrado até com certa doçura, carregado de significado, mas não o de assassina como sugerem as personagens citadas anteriormente, o que de fato não era.

Fatos estes citados no romance que não necessariamente aparecem no roteiro cinematográfico, mas que inspiram a composição da personagem tão complexa e cheia de força expressiva presentes no cartaz.

Cauby, o narrador, aparece somente representado pela máquina fotográfica na capa do romance e pela frase título que teria sido dita por ele à mulher amada, como forma de expressar o quanto seria capaz de aguentar por aquele amor.

Já no segundo cartaz de divulgação do filme, (fig. 3) sua figura aparece representada pelo ator Gustavo Machado e novamente Camila Pitanga, representando Lavínia. Além das personagens, o clima de amor tórrido também se faz presente:



Nessa terceira imagem, nota-se em primeiro plano o casal principal em uma posição erótica/sensual. Fica claro que a relação amorosa, citada nas outras duas imagens, é de um relacionamento heterossexual.

A mulher aparece em uma posição superior, enquanto o homem se mostra domado por ela. A expressão forte do olhar de ambos demonstra a tensão sexual presente na relação.

³ Disponível em:
 <https://www.google.com.br/search?q=eu+receberia+as+piores+notas+dos+seus+lindos+l%C3%A1bios+filme+cartaz&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiKrOT997nAhXCJ7kGHevKCCUQ_AUoAXoECA0QAw&biw=1366&bih=625#imgcr=xlbP0zLwhJE-4M>.

O desenvolvimento do plano de conteúdo desenvolve-se a partir da linguagem verbovisual. A narrativa de duas pessoas dominadas pelos desejos sexuais se complementa com o título sugerindo que alguém ali seria capaz de tudo para viver aquela história. Não há a expressão frontal dos olhos e lábios de Lavínia, mas a força que emana deles permanece mesmo em uma posição lateral, sendo bem explorada pela fotografia.

Em segundo plano temos o que parece ser uma parede e um lençol mais abaixo, sugerindo a intimidade de um quarto. As cores são mais suaves, apresentando, talvez, um sentimento mais sublimado, diferenciando-se do primeiro cartaz no qual os elementos cromáticos fortes remetem ao clima quente da cidade e ao tipo de relação vivida pelo casal principal.

Como podemos notar, nos três objetos estudados há diferentes planos de expressão para um mesmo plano de conteúdo e em todos eles o tema central é a história de amor ardente de Cauby e Lavínia, esta se sobressaindo em duas delas, estando, inclusive, sozinha na divulgação da obra: na capa do livro e no primeiro cartaz analisado. Ele, por sua vez, aparece sugerido como fotógrafo na primeira imagem e explicitamente na terceira.

Notamos que no plano de conteúdo mantido, o idílio amoroso é representado também nas cores escolhidas e na manutenção do mesmo título para a linguagem cinematográfica, já que ele faz referência direta ao envolvimento do casal principal. A sensualidade de Lavínia é apresentada ora pelas pernas, ora pelo olhar marcante e, também, pelos famosos lábios.

Em seu artigo, Lúcia Teixeira faz referência a Floch para a importância do plano do conteúdo: “O autor mostra então que se deve dar atenção prioritária ao plano do conteúdo e sobretudo à economia geral da narrativa” (TEIXEIRA, 2009, p. 60).

O mesmo plano de conteúdo não foi mantido no roteiro teatral citado anteriormente, portanto, a peça ganha outro nome, já que não faz mais sentido o título original, visto que ele se refere diretamente ao casal principal do romance e do filme. Mudando a temática central, abordando com exclusividade outra história de amor, o cartaz apresentado também

possui outro tom. A imagem da sensualidade e da paixão ardente dá espaço a cores melancólicas e escuras, bem como a história de Altino e Marinês, um amor realmente de servidão por parte dele (Fig. 4). A expressão das quatro personagens retratadas remete à angústia da história apresentada.



Voltando às análises principais deste trabalho, a reiteração de Lavínia nas três imagens representativas do livro e do filme reforça que a força dramática está centrada nela. É o impulso de seu desejo que engendra a trama e os demais personagens envolvidos nela, como na terceira imagem em que aparece em um plano superior ao de Cauby, representando quem é que dá as cartas do jogo amoroso. Ele é o apreciador da sensualidade e da intensidade narrativa ditada por ela.

Com a capa e os cartazes há a criação de uma nova linguagem, diferente do romance e do roteiro, bem como o filme pronto. Elementos de cores, imagens e palavras aparecem aglutinados em novos planos de

⁴ Disponível em:
<<https://www.facebook.com/pages/category/Advertising-Agency/agencia.anaue/posts/>>

expressão. É a criação do novo a partir do verbal, visual, cromático: “Nos textos sincréticos, a particularidade matéria das linguagens em um jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem” (TEIXEIRA, 2009, p. 58).

A criação de um novo plano de expressão visual a partir dos cartazes e da capa, além de ter a função de persuadir o enunciatório a partir do texto verbal, também possui elementos estéticos que sensibilizam o espectador. O sincretismo verbovisual dialoga também com que não domina os códigos verbais, mas se sente tocado pela imagem, pelas cores, pela tipologia do material utilizado.

O destinatário do texto tem, além da competência modal de saber ler ou de poder compreender o cartaz, a competência estética de sentir os efeitos expressivos, os jogos visuais que, mesmo escapando da interpretação intelectual, não deixam de afetar o sujeito. (TEIXEIRA, 2009, p. 73-74)

Há, portanto, uma força enunciativa que engloba vários tipos de linguagem, contribuindo para que criemos uma sensibilidade perante às imagens retratadas: somos tocados pelo olhar de Lavínia e seus lindos lábios na segunda imagem, buscamos descobrir qual mensagem aquele semblante tão confuso tem a nos ofertar; criamos uma expectativa com a capa do livro e seus personagens: quem tirou a fotografia? Qual a relação da fotografada com o fotógrafo? E a sensualidade exposta no último cartaz nos intriga e nos leva a imaginar em qual momento a frase-título abalará o casal que se encontra em tão grande intimidade.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOPES, Ivã Carlos; SOUZA, Paula Martins (orgs). *Estudos semióticos do plano da expressão*. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.

MANCINI, Renata. Os modos de engajamento do leitor de Grande sertão: Veredas em quadrinhos. In: *Todas as Letras*. v 21. n 1. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019. P. 100-113.

OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lucia (orgs). *Linguagens na comunicação* desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TEIXEIRA, Lucia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. In: *Gragoatá*. n 16. Niterói: UFF, 2004. P.229-242.

PERSÉPOLIS SOB O OLHAR DA SEMIÓTICA TENSIVA

Júlia Monteiro da Silva

Raphael Bessa Ferreira

INTRODUÇÃO

Com o crescente reconhecimento dos quadrinhos e da arte sequencial como um relevante tipo de obra artístico-narrativa, torna-se apropriado o estudo e análise da construção de sentido desse gênero. Ao possibilitar uma nova forma de leitura que oferece aos leitores a experiência visual e literária ao mesmo tempo, os quadrinhos se popularizaram na virada do século XX e ainda hoje mantêm um público fiel.

Eisner afirma que “a leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (1989, p. 8), considerando que é uma atividade que demanda uma habilidade interpretativa que compreende tanto as especificidades do texto visual quanto do verbal. Nessa perspectiva, “os processos psicológicos envolvidos na compreensão de uma palavra e de uma imagem são análogos; as estruturas da ilustração e da prosa são similares” (1989, p. 8). Os elementos verbais e visuais se sobrepondo na narrativa proporcionam uma experiência estética e literária que atrai, cativa e captura os leitores.

Portanto, os quadrinhos por se constituírem como um valioso e pertinente objeto de estudos que possibilitam ampliar nosso olhar sobre a relação entre imagem e texto e suas – diversas – significações, merecem a atenção da análise acadêmica.

São inúmeras as possibilidades de estudo das HQs no panorama das pesquisas acadêmicas; ainda que isso ao muito lentamente e com relutância ocorra por elas serem consideradas menos literatura do que o habitual cânone em prosa e poesia. Eisner (1989) alega que isso acontece porque as histórias em quadrinhos se utilizam de temáticas que são consideradas “menos importantes” pela academia, além de disporem de elementos que, por si só, já estão inclusos em áreas de estudo específicas – desenho, design,

entre outros. Sendo assim, as HQs ainda ocupam um espaço mínimo dentro da academia e dos estudos literários, linguísticos e artísticos.

O quadrinho autobiográfico *Persépolis*, de Marjane Satrapi, conta a história de Marjane durante um período conturbado no Irã, concatenando os problemas políticos e religiosos à trajetória pessoal da protagonista, mostrando-se um relevante objeto de análise em virtude dos temas abordados, da repercussão da obra e da vasta possibilidade de estudo dentro do campo da semiótica em que será localizado esse artigo, a partir das reflexões de Greimas, que trabalha o texto como um processo construído por meio de níveis.

O objetivo desse artigo é analisar como se dá, do ponto de vista da semiótica, a construção de sentido – os planos de expressão e conteúdo – na *graphic novel Persépolis*, de acordo com os estudos de semiótica tensiva. Para tal, primeiramente será apresentada a obra *Persépolis*, em seguida serão introduzidos alguns conceitos de semiótica francesa e semiótica tensiva e, por fim, será feita a análise dos planos de expressão e conteúdo da HQ.

PERSÉPOLIS, DE MARJANE SATRAPI

Publicada primeiramente na França no ano de 2000, *Persépolis* é uma *graphic novel* autobiográfica que narra a vida de Marjane Satrapi durante a revolução islâmica no Irã e a guerra entre Irã e Iraque na década de 1980. A obra se passa ao longo da vida de Marjane – da infância até a fase adulta – e apresenta os conflitos políticos a partir de um ponto de vista mais interno e pessoal, sob a ótica de alguém que vivenciou e foi afetado pela guerra. Esse contexto de guerra e conservadorismo religioso se mescla com o desenvolvimento da protagonista e a inquietação da adolescência/juventude, portanto, aproxima o leitor do cenário iraniano da época na medida em que retrata uma personagem principal que está perante os dilemas que costumam ocorrer no processo de amadurecimento de grande parte das pessoas. Além disso, a *graphic novel* conta também com uma série de referências à cultura pop ocidental e aborda questões como

depressão, as relações familiares, o feminismo numa sociedade extremamente religiosa, de maneira cômica e, ao mesmo tempo, dramática.

Quanto à estrutura, *Persépolis* conta originalmente com quatro volumes de quadrinhos, – atualmente existe a edição em dois volumes ou em um volume completo – em cores preto e branco contendo traços fortes, um vocabulário acessível e de fácil entendimento, e quadrinhos que seguem o *layout* ocidental de leitura da direita para esquerda. Eisner (1989, p. 49) conceitua o requadro – a moldura em que os desenhos se inserem – como um suporte estrutural que se consolida dentro da estrutura narrativa. Em *Persépolis* o requadro é retangular e bem delimitado, trazendo um aspecto de rigidez aos quadrinhos, o que se relaciona com a temática da narrativa; as poucas alterações de requadramento da obra ocorrem como recurso narrativo, a fim de “aumentar o envolvimento com o leitor” (EISNER, 1989, p. 46) e ampliar o espaço.

É devido a essa aproximação e facilidade de leitura que *Persépolis* obteve sucesso de público e crítica, sendo considerada uma obra *cult* contemporânea e em 2007 foi adaptada para os cinemas, ganhando o Prêmio do Júri do Festival de Cannes, o primeiro lugar na Mostra Internacional de São Paulo e, inclusive, uma indicação na categoria de Melhor Animação do Oscar 2008.

O sucesso de *Persépolis* é importante para evidenciar a cultura iraniana e romper com a visão discriminadora que o ocidente possui do Irã – e do oriente médio inteiro – desde a revolução iraniana. Outro fator importante na obra é que destaca a produção artística elaborada por mulheres; Marjane Satrapi é ilustradora, escritora, cineasta e escreveu *Persépolis* para juntar suas histórias durante a guerra e mostrar outra realidade sobre o Irã, fato que resultou numa HQ muito abrangente.

O que torna a obra apropriada para a análise semiótica tensiva é o fato de possuir uma sequência de fatos que materializam o envolvimento do leitor com o destino das personagens. Os elementos narrativos entrelaçados com a temática da luta pela liberdade e pelos direitos humanos, a discriminação religiosa e, também, a xenofobia, tornam a HQ muito atual e

expressiva, reforçando, assim, a noção de que a semiótica tensiva é um método adequado para abordá-la.

SOBRE SEMIÓTICA FRANCESA E SEMIÓTICA TENSIVA

Postulada por Greimas, a semiótica francesa “procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (LARA; MATTE, 2009, p. 6), ou seja, tem como objeto de estudo a significação e diferente de outras áreas que estudam a significação – como a lógica e a filosofia –, a semiótica francesa se propõe a desvendar e a compreender o caminho utilizado para se chegar à materialização do discurso, entendido aqui como os sentidos do texto.

Para isso, concebe a significação como resultado de um percurso gerativo de sentido, que funciona no interior do plano do conteúdo. Fiorin (2000, p. 15) conceitua o percurso gerativo do sentido como uma sucessão de patamares que descrevem os processos de produção e interpretação do texto. Esses patamares são os níveis fundamental, narrativo e discursivo, níveis que vão do mais simples ao mais complexo e são estruturas que se completam: o nível discursivo não existe sem o narrativo e o narrativo não existe sem o fundamental.

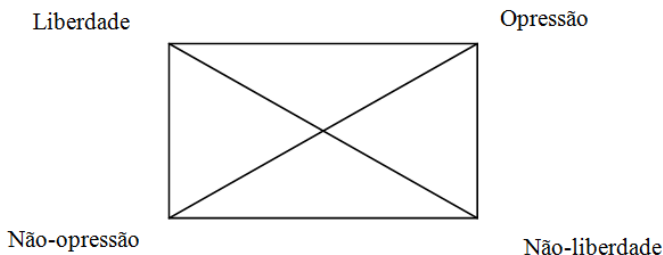
Todos os níveis do percurso gerativo de sentido possuem uma sintaxe e uma semântica que se relacionam. Quanto à sintaxe, Pietroforte (2009, p. 11) afirma que:

A metodologia da análise semiótica pode ser comparada a da análise sintática. A sintaxe não estuda todas as frases das línguas, mas o processo geral e abstrato que forma todas elas. As frases “o menino leu os quadrinhos” ou “o aluno aprende semiótica”, apesar de significados distintos, possuem a mesma forma sintática sujeito + verbo + objeto direto. Essa estrutura, além de determinar os significados das frases – uma vez que determina o sujeito da voz ativa do verbo – também serve de modelo para inúmeras outras, além das duas dos exemplos dados.

Para a semiótica, a semântica confere à sintaxe vários significados. A sintaxe estrutura e a semântica atribui conteúdos. Lara & Matte (2009, p. 11)

alegam que “cada nível é dotado de uma sintaxe, entendida como o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos, e de uma semântica, tomada como os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos, sendo que a segunda tem uma autonomia maior que a primeira, o que implica a possibilidade de investir diferentes conteúdos semânticos na mesma estrutura sintática”.

No nível fundamental, o mais abstrato e simples, é onde ocorrem as categorias semânticas que norteiam o discurso. As categorias semânticas são a base que alicerça o texto e, necessariamente, possuem traços em comum. Em *Persépolis* a categoria *liberdade X opressão* é o pilar que estrutura o texto; são termos contrários que se fundamentam entre si e existem em função do outro, constituindo uma relação de contrariedade. Fiorin afirma que “são contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca” (2000, p. 19), sendo exemplos disso *liberdade X opressão*, *vida X morte*, *masculino X feminino*, entre outros. Ao aplicar uma operação de negação a cada termo, originam-se os termos contraditórios – ou subcontrários. Os subcontrários de *liberdade X opressão* são *não-liberdade* e *não-opressão* e a relação que se estabelece entre *liberdade* e *não-liberdade* é de contraditoriedade, assim como em *opressão* e *não-opressão*. Os termos contraditórios são contrários entre si e cada um “implica o termo contrário daquele de que é contraditório” (FIORIN, 2000, p. 19), portanto, *não-liberdade* pressupõe *opressão* e *não-opressão* pressupõe *liberdade*, constituindo uma relação de implicação. Os termos também podem ser complexos e neutros; os primeiros sendo a união de termos contrários e o segundo, a união de termos subcontrários. Os termos complexos e neutros, respectivamente, afirmam e negam os dois termos ao mesmo tempo. A esquematização das relações entre os termos, portanto, ocorre por meio do quadrado semiótico:



Liberdade ↔ Opressão: Contrariedade

Liberdade ↔ Não-liberdade: Contradição

Opressão ↔ Não-opressão: Contradição

Liberdade ↔ Não-opressão: Implicação

Opressão ↔ Não-liberdade: Implicação

Liberdade e opressão: Termo complexo

Não-liberdade e não-opressão: Termo neutro

No que tange à sintaxe, o nível fundamental apresenta as operações de negação e asserção, que ao longo do texto negam e afirmam os termos contrários:

Afirmção de *a* – negação de *a* – afirmação de *b*

Afirmção de *b* – negação de *b* – afirmação de *a* (FIORIN, 2000, p. 20)

Cada um dos termos da categoria semântica de base recebe um valor semântico eufórico ou disfórico; o valor eufórico atribui uma carga positiva ao termo de base e o disfórico, uma carga negativa. Ao serem euforizados ou disforizados, os valores de base geram sensações no texto. Para Fiorin “euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto” (2000, p. 20) e, devido a isso, a valoração positiva ou negativa das categorias semânticas vai depender de como o texto se manifesta.

A inserção das forias introduz no percurso a noção de narratividade. Diferente de narração – que é um tipo textual –, narratividade é a “transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes” (FIORIN, 2000, p. 21). O que acontece, então, é uma narrativa mínima, um estado

inicial que se transforma e atinge o estado final. O texto é repleto de transformações de estado que sustentam a narrativa. Existem dois tipos de enunciados elementares que norteiam a transformação das narrativas: a) os enunciados de estado, que estabelecem uma relação de disjunção ou conjunção entre sujeito e objeto, e b) os enunciados de fazer, que exibem as transformações de um estado para o outro. O texto é uma narrativa complexa composta por enunciados de estado e de fazer, e a narrativa complexa se estrutura em quatro etapas: manipulação, competência, performance e sanção. Na manipulação um sujeito age sobre o outro com o intuito de fazê-lo querer fazer e/ou dever fazer, induzindo o sujeito com diversos tipos de manipulação – tentação, sedução, intimidação, provocação. A competência é aquilo que o sujeito sabe e/ou pode fazer para realizar a transformação; a performance é a transformação central da narrativa, onde acontece a mudança do estado inicial para o estado final; e a sanção, é a fase em que se constata que a performance aconteceu e é dado o reconhecimento do sujeito que realizou a performance, seja este positivo ou negativo (FIORIN, 2000, p. 22-23). Desse modo, o nível narrativo é responsável por formalizar essas transformações e estruturar um esquema narrativo capaz de descrever inúmeras narrativas diferentes (PIETROFORTE, 2009, p. 14).

Pietroforte (2009, p. 15) diz que o esquema narrativo conta com um programa narrativo. Assim como na sintaxe – onde existe a oração principal e as subordinadas –, o programa narrativo de base possui programas narrativos subordinados a ele. O programa narrativo de base é a performance, uma vez que é nela que ocorre a transformação principal dos estados juntivos. Competência, manipulação e sanção são programas narrativos de uso, “programas secundários, isto é, transformações de estado que auxiliam ou dificultam o programa de base” (LARA; MATTE, 2009, p. 12). Lara & Matte (2009, p. 14) consideram o esquema narrativo pela estrutura manipulação > ação (competência + performance) > sanção. Pietroforte (2009, p. 15) afirma que no percurso da ação o foco é a relação entre o sujeito e os objetos modais ou descritivos. Para Fiorin (2000, p. 28) a narrativa possui os objetos modais e objetos de valor que estão inclusos na

semântica do nível narrativo. Os objetos modais são os objetos necessários para realizar a transformação, a performance principal – o saber, o poder, o querer e o dever querer – e os objetos de valor são os objetos que entram em conjunção ou disjunção na performance. É importante ressaltar que os objetos de valor são as categorias semânticas do nível fundamental.

Todas as relações entre os sujeitos e esquemas narrativos presentes no nível narrativo são revestidas de materialidade no nível discursivo, o mais concreto e simples do percurso gerativo. No último nível é onde a enunciação é concretizada (PIETROFORTE, 2009, p. 17).

O discurso, assim como os outros níveis, se constitui por uma sintaxe e uma semântica. A dimensão sintática do discurso abrange as categorias tempo, pessoa e espaço. É nesse sentido que surge a debreagem, que para Lara e Matte (2009, p. 16):

é a operação pela qual a enunciação projeta os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, utilizando as categorias de pessoa, espaço e tempo. Nesse sentido, a projeção no enunciado de um *eu-aqui- agora* ou de um *ele-lá-então* resulta numa debreagem enunciativa, no primeiro caso, e enunciva, no segundo, construindo efeitos de sentido de subjetividade e objetividade, respectivamente.

No que concerne à semântica, o discurso pode tematizar e figurativizar os esquemas narrativos abstratos do nível anterior. Dependendo do nível de concretude do discurso, o texto tematiza, figurativiza ou tematiza e figurativiza. Tema é o que Fiorin (2000, p. 63) conceitua como um “investimento semântico” aplicado ao discurso que não se remete ao mundo natural, mas sim a um conceito, a categorias que organizam o mundo natural. Todos os textos são tematizados, porém para atingir o máximo de materialidade é necessário que eles sejam figurativizados também. As figuras são elementos que possuem uma representação no mundo real e incorporam os temas para tornarem o discurso mais concreto.

É com base nesses preceitos da teoria greimasiana que surge a semiótica tensiva. Tendo sua primeira estruturação na obra *Tensão e Significação*, de Fontanille e Zilberberg (2001), a semiótica tensiva

complementa sua precursora – que concebe o percurso gerativo de sentido como princípio para a construção de sentido – e apresenta uma perspectiva de continuidade do sentido. Assim, o sentido é tratado como um *continuum* que consegue englobar os conteúdos da oposição semântica fundamental.

Em vista disso a semiótica tensiva apresenta os eixos de intensidade e extensidade, que “são regulados não por operações de afirmação ou negação, mas por inflexões de tonicidade em cada eixo” (PIETROFORTE, 2017, p. 14).

O espaço tensivo constituído pelos eixos, então, é um espaço de gradação. A sistematização por meio dos eixos abre novas oportunidades de sentido, uma vez que a gradação faz com que um termo não exclua o outro. Pietroforte (2017, p. 11) alega que da maneira como os eixos se estruturam, a relação dos termos é uma relação complexa. Embora os termos ganhem e percam tonicidade, de fato, sempre vão existir em conjunto.

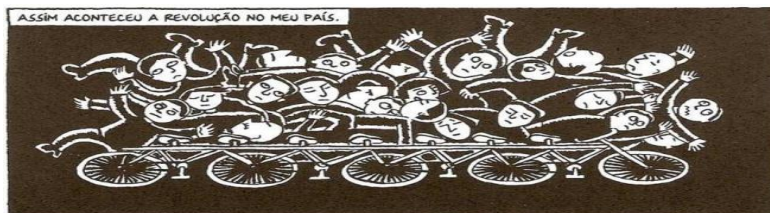
A principal diferença da semiótica francesa e da tensiva vai ocorrer nesse sentido. O modelo do quadrado estrutural semiótico idealiza um sentido já pré-formado; as relações entre os termos são simples e excludentes e afirmativas. Já os eixos de intensidade e extensidade concebem o sentido como um processo entre termos complexos, por isso, há uma versatilidade maior em analisar não só as oposições, mas também os processos e os conteúdos entre elas.

PERSÉPOLISE SEMIÓTICA TENSIVA

Durante toda a narrativa de *Persépolis*, a categoria semântica *liberdade X opressão* é predominante. Essa oposição se constitui do começo ao final da obra, uma vez que narrativa da HQ já começa do ano de 1979, quando o xá do Irã foi deposto e substituído pelo aiatolá Ruhollah Khomeini, que cortou relações com o ocidente e instalou um regime teocrático no país. Juntamente com o regime teocrático houve a polarização do país: de um lado havia os fundamentalistas religiosos que defendiam o regime e do outro, os antigos revolucionários que lutaram para tirar o xá do poder.

A categoria *liberdade X opressão* faz com que a representação gráfica, o plano de expressão, demonstre a oposição dos termos de diversas maneiras. A figura 1 – enquadrada no começo da HQ, quando Marjane conta das revoltas contra o xá – apresenta várias pessoas em cima de uma bicicleta. As pessoas representadas na imagem compõem aquilo que faz a roda da bicicleta girar, ou seja, são os que fazem a revolução acontecer.

Figura 1– A revolução como uma roda de bicicleta



Fonte: Persépolis (SATRAPI, 2015, p.12)

Liberdade e opressão só existem porque um nega e afirma a existência do outro ao mesmo tempo. No meio dos termos contrários *liberdade X opressão* existe os termos contraditórios *não-liberdade* e *não-opressão*, que “dão conta de descrever os percursos entre os termos contrários” (PIETROFORTE, 2009, p. 12). Diante do ato de lutar e fazer a revolução, a relação que se estabelece entre os termos é de negação da opressão, o que seria:

Opressão → Não-opressão → Liberdade

As expressões pesarosas daqueles que estão em cima das “rodas da revolução” revelam que *opressão* está em disforia, o que coloca *liberdade* como o termo euforizado e, por isso, é aquilo que o sujeito busca estar em conjunção. Em contrapartida, o que está em conjunção na figura 1 é o valor disfórico, portanto, nesse caso, o sujeito almeja a disjunção e essa vontade gera uma série de sensações no leitor; sensações que nem sempre são afáveis.

O tema principal da narrativa é a personagem sendo oprimida e buscando a liberdade. Assim, na figura 1 se estabelece o percurso narrativo da ação, em que os sujeitos buscam passar do estado inicial disjunto para um estado final conjunto e euforizado. Para isso eles procuram a competência necessária para poder e saber fazer a performance que

resultará na conjunção com o objeto de valor liberdade. Lutar e se movimentar para sair de *opressão*, pode se configurar como um poder fazer.

A figura 2, outro exemplo de *liberdade X opressão*, mostra um grupo de militares e um grupo de manifestantes entrando em confronto. É importante perceber os elementos da imagem sempre como complementares dentro da construção de sentido. Nesse caso, o fato dos dois grupos serem apresentados como personagens “iguais” e padronizados dentro de seu coletivo, traz uma ideia específica para o texto: dentro de um grupo que possui ideias iguais, a padronização acaba se tornando inerente aos indivíduos. Dessa forma, é bem representada a convergência dos ideais de cada grupo a partir do padrão de desenho dos quadros em questão.

Figura 2 – Confronto entre exército e manifestantes



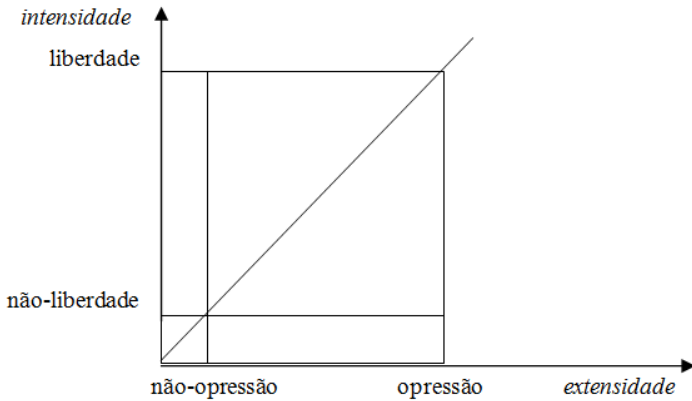
Fonte: Persépolis (SATRAPI, 2015, p.21)

Concomitante à percepção dos componentes da imagem textual, Eisner (1989) aborda a questão da anatomia expressiva nos quadrinhos. A expressão corporal e facial dos personagens tem total influência sobre o que é dito e como é dito. Para Eisner (1989, p. 100), “o corpo humano, a estilização de sua forma, a codificação dos seus gestos de origem emocional e das suas posturas expressivas são acumulados e armazenados na memória, formando um vocabulário não-verbal de gestos”. O quadrinista é o observador que utiliza a “linguagem corporal” para compor o desenho.

Os gestos corporais e faciais dos personagens da figura 2 caracterizam dois pontos de vista; no primeiro, os manifestantes estão em disforia com o termo *opressão* e euforia com *liberdade*; e, no segundo quadro, os militares estão em disforia com *liberdade* e euforia com *opressão*.

À vista disso, observemos o gráfico 1:

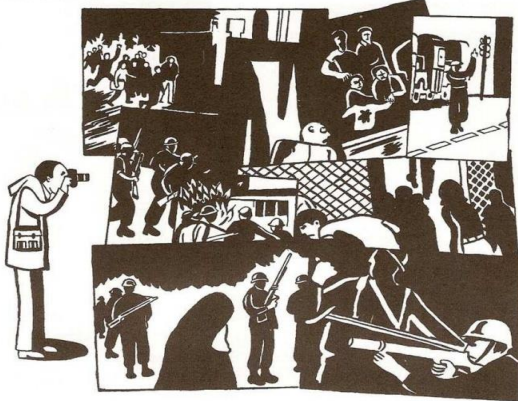
Gráfico 1 – Espaço tensivo da Figura 1



O gráfico 1 mostra a relação entre os termos contrários e como eles se apresentam no espaço tensivo. Quanto mais *liberdade* e *opressão* são euforizadas, respectivamente, pelos manifestantes e pelo exército, mais os termos se afirmam, o que provoca uma curva converso no espaço tensivo e faz com que as duas ganhem tonicidade simultaneamente.

Figura 3 – Fotografando os atos de opressão

ELE TIRAVA FOTOS TODO DIA. ERA TOTALMENTE PROIBIDO. UMA VEZ ELE ATÉ FOI PRESO, MAS CONSEGUIU ESCAPAR...



Fonte: Persépolis (SATRAPI, 2015, p. 32)

A utilização dos quadrinhos em *Persépolis*, na maioria das vezes, ocorre de maneira a estruturar e delinear o espaço visual. A utilização do requadramento mais ocidental e “tradicional” – quadrinhos quadrados e retangulares que são sequenciais na página e cuja leitura ocorre da esquerda para a direita – abre margem para interpretar isso como, também, um aspecto estrutural que alicerça o discurso. Os quadrinhos limitando as cenas seriam, portanto, uma forma de retomar os termos contrários e afirmar a questão do regime religioso que oprime, sendo esse o discurso que norteia toda a HQ.

Ainda nessa perspectiva, Eisner (1989, p. 45-46) afirma que a ausência do quadro torna o espaço visual ilimitado e isso “convida o leitor a entrar na ação ou permite que a ação irrompa na direção do leitor”. A figura 3, diferente da figura 1 e 2, é estruturada desse modo. O personagem, pai da protagonista, utiliza a câmera fotográfica para registrar os atos de violência e se localiza fora de qualquer quadro. A construção da imagem torna possível que o leitor complete o fundo, aquilo que “falta”. Outro aspecto importante é a organização dos quadrinhos que mostram a *opressão*. Ao deixá-los amontoados e sobrepostos, a imagem consegue comunicar a ideia de que estão empilhadas as fotografias que o personagem tirou. O fato das imagens contidas nos quadros da figura 3 tratarem de atos de *opressão* e conterem predominantemente a cor preta também é fundamental para o enunciado. Esse quesito será abordado mais adiante.

A presença de cenas recortadas como fotografias remete ao tema da narrativa e a figurativização desse tema; o sujeito busca o valor *liberdade*, que é figurativizado pelas fotografias, uma vez que fotografar a *opressão* é aumentar a tonicidade de *liberdade* e diminuir a de *opressão*. Portanto, o percurso temático – negar a *opressão* e lutar pela *liberdade* – vai se concretizar por meio da figurativização dos valores de *liberdade*.

Além do gráfico de curva converso da figura 2, em *Persépolis* os termos também podem existir em curvas inversas, como no caso da figura 4:

Figura 4 – Homenageando as vítimas da guerra



Fonte: Persépolis (SATRAPI, 2015, p. 98)

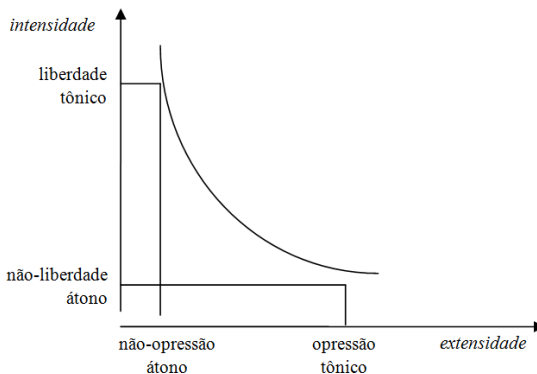
Assim como na figura 2, no grupo de personagens existe uma uniformidade de vestimenta e gestos, porém as feições melancólicas, agressivas, apáticas e tristes das personagens na imagem relacionam-se diretamente com o termo *opressão*. Se antes, na figura 2, os grupos se padronizavam de acordo com seus ideais e estavam em conjunção com o objeto de valor euforizado, agora na figura 3 os personagens estão em conjunção com o objeto disforizado e, por isso, estão insatisfeitos. A linguagem corporal é clara quanto à vontade dos personagens diante da *opressão*. O padrão é impositivo aos personagens e deixa perceptível que *opressão* é tônica e *liberdade*, átona.

O esquema narrativo da figura 2 compreende a fase da manipulação. Grande parte das manipulações manifestadas na obra são do tipo intimidação e na figura 2 isso fica perceptível. O sujeito destinador escola –

ligado à opressão – manipula os sujeitos a um dever fazer. Como esse dever fazer é impositivo, os sujeitos acabam sendo apenas sujeitos do dever e não do querer fazer. A insatisfação, o não-querer, gera nos sujeitos a necessidade de realizar uma ação.

Conforme a opressão aumenta, a liberdade diminui. A tensão criada pode ser exteriorizada no gráfico 2:

Gráfico 2 – Espaço tensivo da figura 4



Ao contrário da curva conversa, que aumenta a tonicidade dos termos contrários, a curva inversa vai mostrar a gradação da tonicidade, seja a favor da intensidade ou da extensão. Para a figura 4, opressão ganha tonicidade e liberdade perde tonicidade.

Uma característica significativa é a utilização do monocromático na composição do desenho. Embora na obra inteira só seja utilizado branco e preto, a autora consegue transformar essas cores em produtos diversos. Mas na figura 4 há uma homogeneidade nas estampas das roupas dos personagens, trazendo individualidade a cada um deles. A relação entre a individualidade e opressão é expressiva.

Em suma, a narrativa de *Persépolis* é composta por estados de *liberdade* e estados de *opressão*. O esquema narrativo pressupõe a manipulação, intimidação, dos sujeitos que buscam a *liberdade*. Essa manipulação é realizada pelos destinadores – xá, exército e os atores discursivos que almejam a conjunção com opressão. É a partir dessa

manipulação que os sujeitos destinatários começam seu percurso de ação, visto que são manipulados a dever fazer, o que resulta, conseqüentemente, em não-querer fazer.

Em diversos momentos os sujeitos da narrativa – a protagonista e os personagens que se opõem à *opressão*, os actantes narrativos – estão em disjunção com o objeto valor liberdade e tentam conseguir a competência para realizar a transformação, a performance, e ao final da primeira parte do livro, conseguem. No entanto a narrativa é composta por múltiplas narrativas que nem sempre são eufóricas para os sujeitos, uma vez que os destinadores – ou antissujeitos – tentam impedir e dificultam a realização da performance.

O que se estabelece é uma relação de gradação no percurso das categorias semânticas nos eixos de intensidade e extensidade. Liberdade e opressão vão abranger não só a liberdade e opressão apresentadas na primeira fase da obra, num contexto de guerra, mas também outras perspectivas. A figurativização do tema *liberdade X opressão* expresso pela categoria cromática *preto X branco* é concretizada durante a obra *Persépolis* e fundamental para que se estabeleçam as relações de sentido. Quanto mais *liberdade*, mais *branco* e quanto mais *opressão*, mais *preto*, em que quanto mais *liberdade*, mais *preto*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa pesquisa, buscou-se ampliar a dimensão dos estudos voltados aos quadrinhos. Como esse tipo de narrativa é muito rico em material de análise, o artigo voltou-se para a investigação dos processos que constroem a significação das histórias em quadrinhos. Tal estudo é importante não só para compreender como funciona a estrutura e os significados da HQ, mas também para consolidar as histórias em quadrinhos dentro de um panorama acadêmico de pesquisas.

A escolha da obra *Persépolis* se justificou por meio da riqueza de elementos presentes, a temática relevante e as possibilidades de estudo. Para isso foi utilizada a semiótica tensiva, que utiliza o percurso gerativo do

sentido e abre margem para uma maior esquematização dos processos da significação. O sentido é contínuo e os termos não são excludentes.

A temática de guerra e as categorias *liberdade X opressão* são os norteadores da narrativa e tudo que acontece gira em todo disso. Os sujeitos manipulados por *opressão* são obrigados a um dever fazer, resultando em não-querer fazer; os sujeitos da ação que buscam as competências modais poder e saber fazer para realizar a performance principal fugir da opressão e entrar em conjunção com o objeto de valor *liberdade*. Por ser uma obra sincrética que mistura linguagem verbal e não-verbal, fez-se necessário discutir as categorias cromáticas e o semi-simbolismo presente na obra. A categoria visual *preto X branco* é o que figurativiza o tema e dá concretude ao discurso.

Após contar toda a trajetória de Marjane, da infância à vida adulta, ao final da *graphic novel* a protagonista vai embora do Irã definitivamente em busca da liberdade almejada, no entanto, essa liberdade tem um preço: Sair do Irã implicou se afastar da família e, por conseguinte, não estar presente durante a morte da avó. Esse final e a análise dos elementos textuais proporcionaram concluir que, embora com momentos de euforia, *Persépolis* é, em sua maioria, uma obra disfórica. A significação em *Persépolis* vai se construir nas relações entre o discurso e as cores, assim como na relação entre os sujeitos e os objetos dentro de uma perspectiva de liberdade e opressão.

REFERÊNCIAS

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.

LARA, Gláucia Muniz Proença; MATTE, Ana Cristina Fricke. *Ensaios de semiótica: aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Análise do texto visual – a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2017.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume, 2009.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de I. C. Lopes, L. Tatit e W. Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Clodoaldo Sanches Fofano

Doutorando em Cognição e Linguagem, pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

E-mail: clodoaldosanches@yahoo.com.br.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6031675202439419>.

Eduardo de Lima Beserra

Graduando em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE/UAST). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET/CS – Comunidades Populares) e integrante do Grupo de Pesquisa em Literatura, Estudos culturais e socioambientais – (GPLECS).

Eliana Crispim França Luquetti

Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Orientadora Doutorado em Cognição e Linguagem - UENF. E-mail: elinafff@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4258691322564450>.

Jean Cristtus Portela

Professor do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Araraquara. É pesquisador do CNPq (Nível 2) e líder do Grupo de Pesquisa em Semiótica da Unesp (GPS-Unesp). Editor-chefe dos CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada. Realizou estágio pós-doutoral em Semiótica pela Universidade de Limoges. Fez Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Júlia Monteiro da Silva

Graduada em Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa – pela Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9752468911499365>.

Kelly Cristina Fantini

Doutoranda em Estudos Literários - Unesp Araraquara.

E-mail: Kelly_fantini4@yahoo.com.br

Lattes:https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=7F0E7D939372996AD40553B18BB4B57A.

Lília Batista da Conceição

Graduada em Letras-Língua Portuguesa (UFPA) e Pedagogia (FPA). Especialista em Atendimento Educacional Especializado (FACIBRA) e Psicopedagogia Clínica e Institucional, com ênfase em Neuropsicopedagogia (FPA). Mestra em Linguagens e Saberes na Amazônia, com ênfase em Leitura e Tradução Cultural (UFPA). Integrante do Grupo de Estudos de Literatura Comparada do Nordeste Paraense-GELCONPE coordenado pelo Prof. Dr. Francisco Pereira Smith Junior.

E-mail: lilia._.batista@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4987157402942143>.

Matheus Nogueira Schwartzmann

Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP, tem experiência na área de Linguística, com ênfase na Semiótica de linha francesa, interessando-se especialmente pelo estudo das formas de vida e da identidade, de gênero e tipologia textual. Foi editor da Revista do GEL e é Secretário da Associação Brasileira de Estudos Semióticos – ABES e Coordenador do GT de Semiótica da ANPOLL. Atua no Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação, da FCL/Unesp de Assis, e no Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCL/Unesp de Araraquara.

Mauro Cezar Moraes de Lima

Graduando do 3º ano/manhã do curso de Letras- Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Pará (UEPA). E-mail: cezarlima@yahoo.com.

Patricia Veronica Moreira

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, em cotutela com a Université de Limoges (Bolsista CAPES). Mestre em Letras pela Universidade Federal de Goiás (Bolsista CAPES). Faz pós-doutorado na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Bolsista CAPES/PRINT). É professora de linguística, de língua francesa e de língua inglesa. Atua como tradutora e revisora nos idiomas francês e inglês. Revisora de língua inglesa da Revista: História e Cultura (ISSN 2238-6270).

Raphael Bessa Ferreira

Docente de Literatura da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9646299144638951>.

Sonia Maria Fonseca Souza

Doutoranda em Cognição e Linguagem, pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. E-mail: sonifon1@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9284974308492375>.

Sandy Victória do Nascimento Camelo

Graduanda do 3ºano/manhã do curso de Letras- Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Pará (UEPA).

E-mail: sandyvictoria53@gmail.com

Thiago Moreira Correa

Mestre e Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo com a dissertação "A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos" e com a tese "Inscrições Urbanas: abordagem semiótica". Foi Professor Assistente I

dos cursos de Pedagogia e Letras do Complexo Educacional FMU e docente na graduação dos cursos de Comunicação Social da Faculdade Anhanguera. Em 2019, realizou pesquisa de Pós-Doutorado na USP com projeto na área de Semiótica Visual e Educação e, atualmente, é pesquisador de Pós-Doutorado pela UNESP de Araraquara com projeto “a questão do suporte na Semiótica”.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ayanne Larissa Almeida de Souza

Possui doutorado e mestrado em Literatura e Estudos Culturais, dentro da linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica. Graduada em História. Graduanda em Letras - Língua Vernácula e Filosofia. Especialização em Literatura Portuguesa, com pesquisa que versa sobre a produção literária de Antero de Quental. Especialização em Literatura Brasileira, com trabalho que gira em torno da obra de Augusto dos Anjos. Possui interesses em teoria e crítica literárias, hermenêutica literária, literatura comparada e nas interfaces da literatura com a filosofia e a história. Trabalha com o imaginário greco-romano e mitocrítica/mitoanálise. Possui interesse e pesquisas dentro das literaturas portuguesa e brasileira (poesia e prosa) até o século XIX, principalmente dentro dos movimentos do Romantismo, Realismo, Naturalismo e Simbolismo/Decadentismo. Atualmente faz parte dos grupos de pesquisa literatura, estudos culturais e socioambientais da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), hermenêutica em diálogo com a filosofia e a teologia (UEPB), literatura portuguesa (UESPI) e cenáculo: fluxos e afluxos da geração de 70 (UEL-PR), bem como participa do grupo de estudos LITTERASOFIA (UEPB). Possui artigos e capítulos de livro publicados nas áreas de Filosofia, Literatura e História.

E-mail: ayannealmeidasouza03@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5437867936739184>

Maria do Socorro Pereira de Almeida

Doutora em literatura e cultura pela UFPB. Mestre em Literatura e Interculturalidade pela UEPB. Especialista em Literatura brasileira pela UFPE, possui graduação em Letras pela Faculdade Frassinetti do Recife. Professora adjunta II da Universidade Federal Rural de Pernambuco na Unidade Acadêmica de Serra Talhada/UAST. Atuou como coordenadora de área do PIBID (Programa Institucional de de bolsas de Iniciação à Docência), de agosto de 2018 a janeiro de 2020. Integrante do NDE Letras

da UAST; Tem projeto na linha de Literatura e ensino pelo GEPLÉ - Grupo de pesquisa em Linguagem e Educação na UFRPE/UAST. Coordena o grupo de pesquisa Literatura, Estudos culturais e socioambientais (CNPQ). Membro da Associação brasileira de Ecologia Humana (SABEH). Trabalha na área de Letras em Teoria da literatura, Literatura Portuguesa, brasileira, popular e infantil, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e meio ambiente (Ecocrítica), estudo do espaço na literatura, Literatura e ensino, Cultura, Sertão, Mulher e literatura.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3185435491287172>

