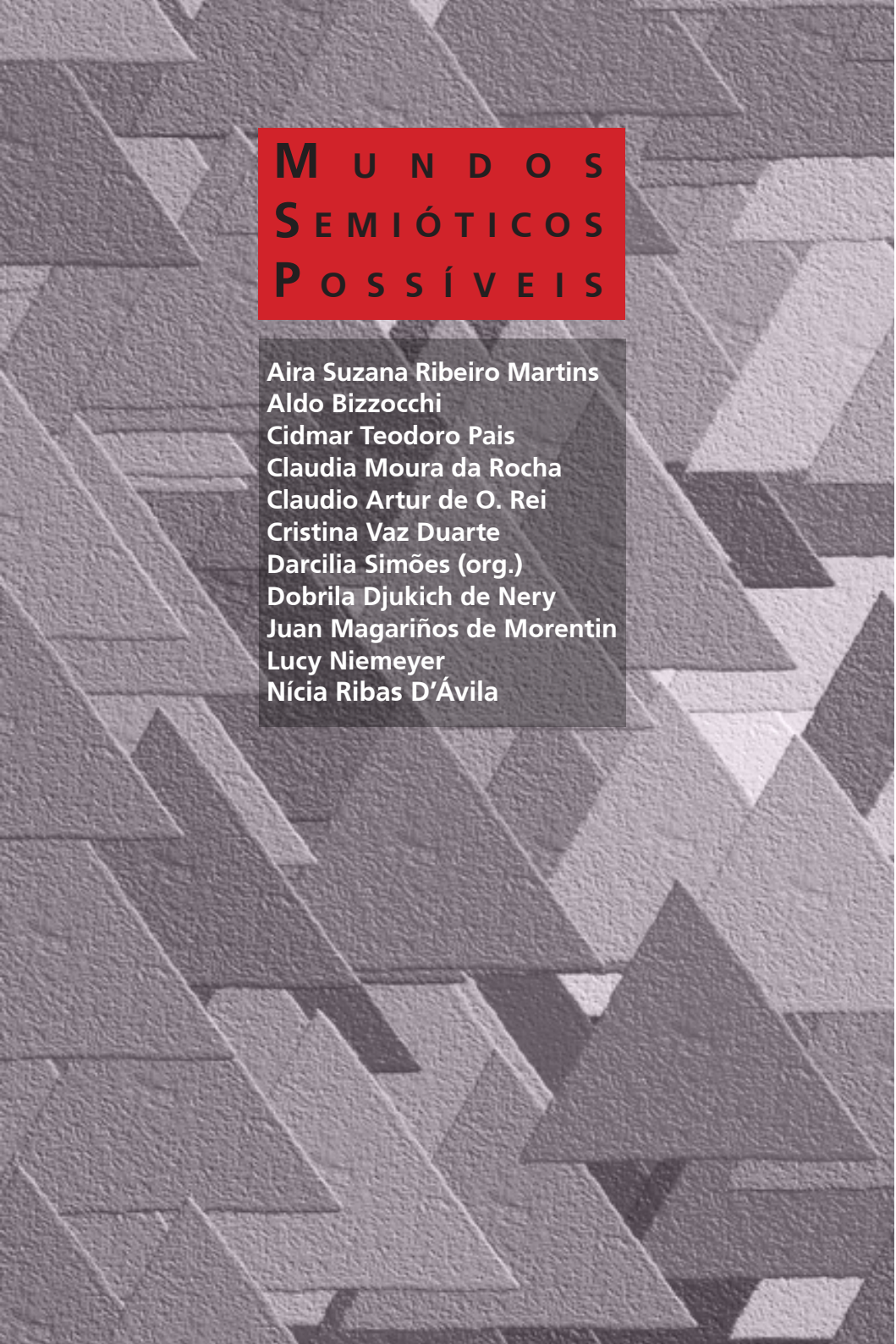




MUNDOS SEMIÓTICOS POSSÍVEIS

**Aira Suzana Ribeiro Martins
Aldo Bizzocchi
Cidmar Teodoro Pais
Claudia Moura da Rocha
Claudio Artur de O. Rei
Cristina Vaz Duarte
Darcilia Simões (org.)
Dobрила Djukich de Nery
Juan Magariños de Morentin
Lucy Niemeyer
Nícia Ribas D'Ávila**

MUNDOS SEMIÓTICOS POSSÍVEIS

Aira Suzana Ribeiro Martins
Aldo Bizzocchi
Cidmar Teodoro Pais
Claudia Moura da Rocha
Claudio Artur de O. Rei
Cristina Vaz Duarte
Darcilia Simões (org.)
Dobрила Djukich de Nery
Juan Magariños de Morentin
Lucy Niemeyer
Nícia Ribas D'Ávila



Rio de Janeiro
2008

Copyright © 2008 Darcilia Simões

Publicações Dialogarts (www.dialogarts.uerj.br)
Coordenadora do volume | Darcilia Simões contato@darcliasimoes.pro.br
Coordenadora do projeto | Darcilia Simões
Co-coordenador do projeto | Flavio García flavgarc@oi.com.br
Coordenador de divulgação | Cláudio Cezar Henriques
claudioc@bighost.com)
Projeto Gráfico e Capa | Gisela Abad
Assistente | Alyne Miranda

S400 Mundos Semióticos Possíveis/ Darcilia Simões (org.)
et all – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

Publicações Dialogarts
Bibliografia

ISBN 978-85-86837-53-1

1. Semiótica. 2. Linguística. 3. Comunicação. 4.
Ensino de Línguas. I. Simões, Darcilia (org.) et all.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III.
Departamento de Extensão. IV. Título.

CDD
410.412



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras
Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e
Filologia Românica

UERJ – SR3 – DEPEXT – Publicações Dialogarts
2008

Correspondências para:
UERJ/IL/LIPO – a/C Darcilia Simões ou Flavio García
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B
Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900
publicacoes.dialogarts@oi.com.br
dialogarts@oi.com.br
seminal@oi.com.br



sumário

- 7 **Apresentação**
- 9 **Prefácio**
Monica Rector
- 17 **Conceito e Método da Semiótica**
Juan Magariños de Morentin
- 51 **Como Pensamos o Mundo: A Semiótica e a
Cognição Humana**
Aldo Bizzocchi
- 75 **Semiótica das Culturas e Educação:
Dos Processos de Inserção e Exclusão
Socioculturais**
Cidmar Teodoro Pais
- 101 **O percurso semiótico da leiturização e da
textualização**
Darcilia Simões
- 113 **A Pontuação Como Guia de Leitura**
Aira Suzana Ribeiro Martins
- 133 **A seleção lexical e o humor:
a importância da escolha vocabular para a
construção do sentido**
Claudia Moura da Rocha
- 149 **A Construção da Identidade na Discussão de Alguns
Erros em Língua Estrangeira**
Cristina Vaz Duarte

- 165 **A Semiótica na Leitura da MPB: Chico Buarque
Trovador**
Claudio Artur de O. Rei
- 195 **Construção da Significação no Projeto de
Design**
Lucy Niemeyer
- 209 **Simbolismo e Semi-Simbolismo na Teoria
Semiótica da Figuratividade Visual**
Nícia Ribas D'Ávila
- 251 **In-Comunicações Possíveis: Grafite e
Tatuagens Hoje**
Dobрила Djukich de Nery

Apresentação

Publicar um livro é como dar à luz um filho. Mais emocionante se torna esse evento quando se trata de uma produção coletiva, de uma ação plural, resultante do esforço comum de um grupo de estudiosos que insiste em demonstrar que é possível solidariedade entre os homens. E a Semiótica parece ser uma ciência propícia ao encontro, uma vez que é também plural, múltipla, abrangente.

Promover o encontro de várias semióticas e de sua aplicação em objetos diversos é a grande meta do GRUPO DE PESQUISA SEMIÓTICA, LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS (Base 5.5 CNPq), o SELEPROT, criado em 2002 e demonstrando um crescimento entusiasmante.

O COLÓQUIO DE SEMIÓTICA, realizado sob os auspícios da UERJ em outubro de 2007, junto do tradicional FÓRUM DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, foi a primeira apresentação pública de quase 100% da equipe de pesquisadores que compõem o SELEPROT. Nesse evento foi possível apresentar os trabalhos, as pesquisas, as teorias que vêm sendo desenvolvidas pelo grupo, cujo objetivo é produzir instrumentos teórico-práticos que façam avançar os estudos das Letras, da Lingüística, da Comunicação, das Artes, do Design, entre outras áreas do saber.

O livro que ora apresento é a reunião dos trabalhos mais significativos do Colóquio, por meio dos quais, os

interessados em conhecer mais um pouco da Semiótica poderão [quem sabe!] animarem-se a penetrar nesse mundo desafiador que é o mundo dos signos e das significações.

Agradeço à equipe mestres e mestrandos de Letras, que se ocupou da revisão, e à mestranda de Design – Gisela Abad – responsável pela produção da identidade gráfica (diagramação e arte final) do volume.

Com a entrega desse livro ao público leitor, creio termos dado conta de mais um de nossos desafios.

Esse livro é uma prova concreta do interesse dos estudantes e pesquisadores do SELEPROT que, a despeito de todas as dificuldades materiais, debruçaram-se sobre mais essa produção. Por ser uma publicação digital (online) e gratuita atingirá, em tempo recorde, um número infinito de leitores, distribuindo nossas descobertas e estimulando outros estudos e pesquisas, numa busca constante por MUNDOS SEMIÓTICOS POSSÍVEIS.

Rio de Janeiro, outubro de 2008.

Darcilia Marindir Pinto Simões

PhD em Comunicação e Semiótica (PUCSP, 2007)

Coordenadora do Doutorado em Língua Portuguesa (UERJ)

Líder do SELEPROT

Prefácio

Monica Rector

University of North Carolina, Chapel Hill

O presente volume faz uso do termo “semiótica” em seu sentido amplo. Os sistemas sógnicos são abordados e analisados em várias formas de comunicação, sejam elas verbais ou não verbais. Os signos são utilizados de forma teórica, por meio de definições, conceitos e princípios, que fornecem a base para os estudos analíticos, ou de forma analítica, fazendo uso deste embasamento teórico.

Os artigos podem ser divididos em quatro categorias: 1. Fundamentos teóricos, 2. Ensino e educação, 3. Língua portuguesa, 4. Signos não-verbais.

1. Fundamentos teóricos

Juan Magariños de Morentín, em “Conceito e método da semiótica”, inicia o artigo definindo a semiótica: “Entendo por semiótica, tomada como disciplina, um conjunto de conceitos e operações destinado a explicar o como e o porquê um determinado fenômeno adquire, em uma determinada sociedade e um determinado momento histórico de tal sociedade, uma determinada significação e seja qual for, como é comunicada e quais são suas possibilidades de transformação”.

Esta definição permite “uma perspectiva ampla e operacional a um só tempo”. Neste sentido, este volume mostra-se adequado para o estudo da significação e de como explicar o processo significativo num determinado momento de uma certa sociedade, nesse caso, principalmente, a brasileira.

Segundo Morentin, “a língua pode **explicar** (limitadamente) como outra semiose produz determinado significado, mas **não pode substituí-la** na tarefa de produzi-lo”. O resultado deste processo é o “efeito de significação”, que o autor entende como “a confluência do significado proveniente dos conceitos construídos nos textos de determinada(s) semiose(s)...”.

Morentín enumera uma série de respostas possíveis para explicar o problema da produção do significado, a partir do pressuposto de que:

(1) “a semiótica estuda, identifica, aplica e (em determinada medida) prevê a eficácia das operações (mentais, calculadoras) com as que cada uma das distintas semioses atribui aos fenômenos do entorno as significações que lhe são específicas”;

(2) “a condição de que não se maneja com **modelos**, com os quais (1) se fecha toda possibilidade de um novo significado e (2) só se pode reconhecer o já sabido”;

(3) “**a forma da expressão constrói a forma do conteúdo** e não ao inverso...”;

(4) “toda significação **é um construto**, pois antes de que o homem estivesse sobre a terra não existia significação alguma”;

(5) “**toda semiose tem história**, isto implica que toda semiose substituinte leva em si o germen de sua própria negação”;

(6) “o que identifica constitutivamente a um grupo social é o uso que faz de suas semioses sociais para a atribuição de significações aos fenômenos de seu entorno, que só assim são significativos”;

(7) “cada grupo social é **livre no uso que faz de suas semioses sociais**, sem ter que cuidar-se de respeitar verdades metafísicas, verdades científicas ou eficácias técnicas de nenhum tipo”; e

(8) “**a liberdade** no uso de suas respectivas semioses sociais **tem como limite a necessidade de comunicação**”.

Morentín usa esta enumeração de procedimentos para mostrar como, sob a perspectiva semiótica, diferentes critérios precisam ser respeitados dentro de certos limites operacionais para que não tolham a liberdade individual de interpretação.

Aldo Bizzocchi, em “Como pensamos o mundo: a semiótica e a cognição humana”, segue sua forma de pensamento na mesma linha da de Morentín, ou seja, o mundo é uma permanente (re)construção. Esta reconstrução é efetuada pela linguagem, porém, esta só adquire um *status* quando se transforma em discurso.

Diz o autor que, “como resultado, o conhecimento do mundo é um eterno devir – isto é, uma evolução incessante – e, portanto, um processo histórico. A acumulação temporal desse conhecimento é o que chamamos de cultura”.

Bizocchi ilustra esta (re)construção com alguns princípios universais, entre os quais, a descoberta do alfabeto, que permite “escrever” todos estes mundos possíveis, o que “equivale a criar uma metalinguagem que permita descrever qualquer sistema de cognição”.

Cidmar Teodoro Pais, em “Semiótica das culturas e educação: dos processos de inserção e exclusão socioculturais” mostra como os membros de uma sociedade são dotados de conhecimentos e de competências culturais. Examina “cognições, e conceptualizações, significações, recortes culturais, axiologias, próprios de uma cultura, que habilitam o convívio e conferem a consciência e o sentimento de pertinência ao grupo, de sua permanência e continuidade no eixo do tempo”.

O autor divide os conceitos em duas categorias: os protoconceitos, ou conceitos universais, que são comuns a todas as culturas, “decorrentes da própria natureza biológica dos processos mentais do homem”, e os conceitos construídos, ou conceitos culturais, que são os “conjuntos de núons específicos de determinada cultura e, portanto, disponíveis para formar significados de signos nas diversas linguagens usadas nessa cultura”.

No entanto, *na* construção de sociedades, há processos nem sempre desejáveis ou do agrado de todos. Pais elabora sobre os processos de exclusão socioculturais, como o estigma, o preconceito e a discriminação, mas também sobre diversos tipos de inclusão cultural, como “a inclusão excludente”, dando um quadro geral de como as comunidades lidam com a integração de indivíduos dentro de um sistema cultural.

2. Ensino e educação

Nesta categoria incluem-se dois artigos que lidam com o problema da educação do ponto de vista do leitor e de como facilitar este processo de aprendizagem.

Darcília Simões, em “O percurso semiótico da leitura e da textualização”, diz que “entende a capacidade e leitura como o nível mais avançado da alfabetização”, sendo que o “letramento consiste na preparação dos sujeitos para a leitura, ou para a *leiturização*”. A leiturização deve começar nos primórdios escolares, sob uma perspectiva semiótica, ou seja, “alertando o estudante quanto às relações e fatores de natureza **intrapessoal, interpessoal, proxêmico-geográfica, cinésica e musical**”, produzindo assim uma base sólida para a leitura e a para a produção textual individual.

3. Língua portuguesa

A interpretação dos signos na língua portuguesa é estudada neste volume sob a perspectiva da pontuação na leitura, do léxico quanto ao humor, e de erros que revelam a identidade lingüística do indivíduo.

Aira S. R. Martins, em “A pontuação como guia de leitura” propõe identificar os efeitos comunicativos e expressivos causados pelo sistema de sinais no texto escrito, usando a semiótica de Peirce e a estilística. Usa dois parágrafos de o *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa para mostrar a organização textual para preencher “vazios deixados pela ausência de conectivos ou mesmo de termos essenciais da oração”. A pontuação auxilia o leitor a decifrar o sentido do texto e a desenredar as armadilhas criadas por Rosa.

Cláudia Moura da Rocha, em “A seleção lexical e o humor”, mostra a importância da escolha vocabular para construção do significado. Trata especificamente da

escolha do vocabulário para textos de humor, familiares ao leitor, como piadas, anedotas, esquetes humorísticos, charges, histórias em quadrinhos e, até mesmo, certos textos publicitários. Utiliza vários exemplos de textos humorísticos para melhor ilustrar os pontos teóricos abordados.

Cristina Vaz Duarte, em ***A Construção da Identidade na Discussão de Alguns Erros em Língua Estrangeira***, considera certos erros de língua estrangeira como sendo parte integrante de um processo de construção da identidade. “Para o aluno de língua estrangeira, muitas vezes o erro aparece como um não-saber da língua, mas algumas vezes ele pode estar revelando, na verdade, um certo saber sobre sua identidade”. A autora toma como ponto de partida uma atividade em classe de francês como língua estrangeira, usando o *passé composé*.

4. Signos não-verbais

Claudio Artur de O. Rei, em “A semiótica na leitura da MPB: Chico Buarque trovador” estuda a melodia, sobretudo a lírica no poema “Bastidores” de Chico Buarque, que se acerca às cantigas trovadorescas medievais.

As artes plásticas e visuais ocupam um lugar de destaque neste volume. Lucy Niemeyer, em *“Construção do significado no Projeto de Design”*, mostra que o *design* está “na busca de construção de fundamentos teóricos em uma área da atividade caracterizada pela tênue conceituação disciplinar”. Assim os *designers* adotaram a semiótica como base, sobretudo para considerar as implicações semióticas naquilo que projetam. O que “importa é a compreensão

de que os *designers* devem conhecer para quem ele projeta – o usuário, o interpretador, não o seu contratante”. Desse modo, o *design* logrará regras mais precisas, consistentes e adequadas.

Nícia Ribas D’Ávila, em *“Simbolismo e Semi-Simbolismo na Teoria Semiótica da Figuratividade Visual”* fundamenta seu trabalho nas teorias de Greimas, Coquet e Peirce, a fim de elaborar as reflexões sobre simbolismo e a conversão, e de estimular novas investigações no âmbito da estrutura da comunicação visual.

Dobрила Djukich de Nery, em *“In-comunicações possíveis: grafite e tatuagens”* mostra como a comunicação visual transforma o próprio corpo.

Segundo a autora, “este trabalho também aborda ‘temas maus’ ou transgressões, porque ante a tatuagem e o grafite, em geral, o interpretante social reage com uma atitude de desagrado, de raiva, inconformismo, ou mesmo, não aceitando sua existência, como uma posição de evasão”. Este ritual psicossocial de personalização é incompreendido pela sociedade, desqualificando e isolando seus membros. A sociedade “os ‘in-comunica’, contudo estão ali, são o ‘outro’ que está comunicando-se de outra maneira”.

Estes artigos dão um visão das preocupações em teoria e prática semiótica, em andamento, no Brasil, neste início do século XXI.

Conceito e Método da Semiótica¹

Juan Magariños de Morentin
UNLP, UNJu
jmagarinos@fibertel.com.ar

1. Conceito

Entendo por semiótica, tomada como disciplina, um conjunto de conceitos e operações destinado a explicar o como e o porquê um determinado fenômeno adquire, em uma determinada sociedade e um determinado momento histórico de tal sociedade, uma determinada significação e seja qual for, como é comunicada e quais são suas possibilidades de transformação.

A intenção inicial deste enunciado é proporcionar, a quem se interesse por nossa disciplina, uma perspectiva ampla e operacional a um só tempo. Neste sentido, considero que, a partir do conceito proposto, a perspectiva ampla pode adequar-se *ao estudo da significação de como fenômeno social* e a perspectiva operacional a *explicar essa significação*.

Dessa forma, a semiótica pode interessar aos estudiosos e pesquisadores dos fenômenos sociais, à medida que buscam explicar a significação socialmente atribuída a tais fenômenos e, à medida que desenvolvem essa busca rigorosamente, que justifique as conclusões a que cheguem,

1 Texto traduzido por Darcilia Simões, com consultoria do autor.

e não de um modo intuitivo, que se compreende, mas cuja razão de ser se desconhece ou sem que se possa estabelecer por que se considera que é essa significação (ou melhor, conjunto de significações) a que corresponde ser atribuída a tal fenômeno e não qualquer outra.

Por tanto, o advogado, o sociólogo, o psicólogo, o historiador, o licenciado em letras, o crítico de arte, o lingüista, o antropólogo, o geógrafo, o arqueólogo, o licenciado em turismo, o economista, o filósofo, o lexicógrafo e o tradutor, o epistemólogo, o bibliotecário, o publicitário, o comunicador, o arquiteto, o museólogo, o politicólogo, o licenciado em ciências da saúde, o demógrafo, o pedagogo e tantos outros, no âmbito das ciências sociais, necessitam da semiótica como instrumento estruturador da consistência e do rigor de seus estudos e pesquisas.

Isto se baseia no fato de que todos eles têm como objeto de conhecimento de suas respectivas disciplinas outros tantos *objetos semióticos*, ou seja, fenômenos sociais que *já* (sem que se possa imaginar um momento prévio em que *todavia*) têm atribuído (tacitamente ou não) um conjunto dinâmico de significados, mutantes com o tempo e a cultura.

Todos eles, portanto, são usuários potenciais da semiótica, à medida que saibam que a semiótica pode proporcionar-lhes as operações necessárias para elaborar uma explicação básica da significação (plural, contraditória, competitiva) que possui, em um momento dado de uma sociedade determinada, o concreto fenômeno que estão estudando, e à medida que nós, os estudiosos da semiótica, que pretendemos elaborar e propor as operações analíticas pertinentes, não os enganemos.

Também os *objetos de conhecimento das ciências naturais* (deixemos de lado, no momento, se esta dicotomia é ou não pertinente, ainda que antecipe que considero que não) são outros tantos *objetos semióticos* e, portanto, também nesse domínio a semiótica mantém a plenitude de sua utilidade. O problema é epistemológico e relativo às características do processo de produção dos correspondentes conhecimentos e sugiro trata-lo em outra oportunidade; ainda que já lançado.

Ao enunciar, inicialmente, o conceito de *semiótica*, esclareci que me referia à semiótica "*como disciplina*". Isto quer dizer que o diferencio do conceito de semiótica "*como faculdade*" e assim vou abordá-los neste texto. Para deixar claras ambas as direções esboço este último conceito.

Entendo por "*semiótica*", **como faculdade**, a capacidade cognitiva de que os humanos dispõem para a produção de todas as classes de signos: icônicos, indiciais e simbólicos, com os quais dá existência ontológica ao entorno e identidade a sua humanidade. Isto não exclui **a disponibilidade da faculdade semiótica por parte de todo e qualquer organismo**, por mais elementar que seja, como processo necessário para satisfazer suas necessidades de sobrevivência como indivíduo e espécie.

2. Signos e Objetos Semióticos: ciência ou metodologia

A primeira característica proposta: entender por semiótica *um conjunto de conceitos e operações*, não supõe a identificação de dois universos diferentes, senão sua compenetração de modo tal que os conceitos que se definam como pertinentes à semiótica serão os que

permitam compreender o funcionamento das operações que constituem sua finalidade específica e aplicá-las. Conceitos e operações interagem no processo cognitivo que identifica à semiótica: desenvolver procedimentos analíticos e reconstitutivos que permitam chegar a enunciar explicações relativas à produção e interpretação do significado dos fenômenos sociais. Estes conceitos e operações integram um conjunto que, definitivamente, se constitui em um método de pesquisa.

Ao afirmar isto, inclino-me a *rechaçar la concepción de la semiótica como ciencia*. Creio que, para isso, há um argumento importante: *não pode se admitir que seja uma ciência pelo especial caráter do que constitui seu objeto de conhecimento: o signo*. Na perspectiva peirceana (à que sigo, sem atitudes dogmáticas; por exemplo, ao não concordar que a semiótica seja uma ciência ou, como disse em outro momento, uma doutrina), *tudo é signo*. É tão rico o conceito de “*semiose ilimitada*” que este último implica, tanto (1) no relativo à recorrência semiotizante de cada uma das partes do signo, que as constitui por sua vez em signos, e às partes de estes novos signos, a seu turno, em signos (isto é, de 3 partes de um primeiro signo se passa a 9, destas a 27, destas a 81, e assim sucessiva e, ao menos em perspectiva teórica, interminavelmente; como (2) na produtividade do signo na mente de cada intérprete, que não o percebe como exterioridade enquanto incidental espectador, senão que se constitui em parte integrante do signo, que não está completo sem ele. Na mente de tal intérprete, a partir do signo proposto “*cria-se um novo signo*” e assim, para cada um dos possíveis interpretantes, na auto-reflexão e/ou na comunicação, continua transformando-se indefinida e criativamente aquele signo inicial, que já não é um senão

tantos quantos os interpretantes cheguem a incorporar-lhe. Porém, *se tudo é signo*, o signo não pode ser objeto de conhecimento científico, já que não tem outro objeto de conhecimento do qual diferenciar-se (ou ao que utilizar dialeticamente como *definiens*).

Mas, efetivamente, *¿tudo é signo?* A significação é um construto da humanidade e tudo quanto somos capazes de *ver* o *vemos* porque significa e do modo como significa; e então alguém passa a dizer que tudo é signo (transformação, desde as pesquisas cognitivas, do **entorno** no **mundo**, como estabelecimento da identidade de todo organismo; Cf. VARELA, 1992). Mas, *¿que algo signifique quer dizer que por isso já é um signo?*

Em princípio, poderíamos dizer que tudo o que *vemos* (ou seja, percebemos, conhecemos, sentimos, intuímos, sonhamos, etc.) o *vemos* porque *está semiotizado* (isto é, porque já foi referente de pelos menos um enunciado semiótico: icônico, indicial, simbólico e/ou suas combinações possíveis). Ao admitir que efetivamente se requer um processo de semiotização como condição necessária à identificação das entidades de nosso entorno, se está admitindo que existem duas classes de objetos: *os que semiotizam* e *os semiotizados*. Em outros termos: *os signos* e *os objetos semióticos*. Todavia os objetos semióticos não são signos; ao menos enquanto os manipulamos como tais, sem que nada impeça que, modificando as circunstâncias de sua forma de fazer-se presente (passando de ser referentes a estar exibidos em representação de outros; Magariños de Morentin, 2003), possam passar a funcionar como signos. Os *objetos semióticos* recebem esse nome para indicar que já estão semiotizados. Um foucaultiano diria que já foram *ditos em algum discurso*; acho

preferível, para aproveitar o aporte de Foucault evitando a interferência, que ele consente, da lingüística, dizer que *já foram construídos em alguma semiose substituinte*: que pode ser não só verbal (ou seja, simbólica), mas também visual (ou icônica), comportamental (ou indicial), etc. A respeito de *aqueles objetos que não estão semiotizados*, não que não existam (não proponho a dúvida ôntica de se acaso nosso entorno não será “o sonho de um louco em um canto de um manicômio”); o que ocorre é que *não podemos vê-los* (ou seja, percebê-los, conhecê-los, senti-los, intuí-los, sonhá-los, etc.), porque *não têm identidade* (como possibilidade de reconhecimento mediante seu significado), isto é, *carecem de existência ontológica*, para nós (ou só podemos perceber o que podemos enunciar).

Em princípio considero que a distinção entre *signo* e *objeto semiótico* é importante para conferir e manter o rigor e a eficácia da metodologia semiótica. Mas é uma diferença conjuntural e não substancial, já que *o que em um momento é signo em outro passa a ser objeto semiótico e vice-versa*. Do mesmo modo que, para o enfoque semiótico, nada é definitivamente icônico ou indicial ou simbólico (uma pintura clássica: o Erasmão de Holbein, por exemplo, é um *ícone* à medida que propõe uma representação da aparência física desse admirável humanista e não apenas por isto; é um *índice* para o trabalhador que tem que pendurá-lo a uma parede ou para o curador que tem de decidir junto a quais outros quadros ou porta ou canto ou painel convém situá-lo e não apenas para estes; e é um *símbolo* para o *marchand* que o observa interessado e também para outros múltiplos olhares). Os que buscam o conhecimento rigoroso (ou científico) com a esperança (positivista) de pisar um solo definitivamente firme costumam criticar esta mobilidade

dos conceitos semióticos e os indicam como uma prova de sua inconsistência. Considero, pelo contrário, que essa mobilidade comprova o enraizamento cognitivo da semiótica, a capacidade que tem nossa disciplina para dar conta das operações mentais que intervêm na produção e na mudança do significado de determinado fenômeno, sem necessidade de modificar seus conceitos básicos nem suas operações analíticas.

Mas voltando à distinção entre signo e objeto semiótico, creio que o critério para estabelecê-la passa por uma visão gerativa (não em sentido causalista). Para que algo chegue a ser um objeto semiótico, é necessário que um signo (devidamente contextualizado) o enuncie, o que não ocorre processualmente senão de modo simultâneo ou paralelo. Então, *algo será signo* quando intervém como enunciador que semantiza algo diferente de si mesmo; e *algo será objeto semiótico* quando recebera seu significado de algo diferente a si mesmo (o que ocorre com tudo o que estamos em condições de perceber; incluído o signo, só que em tal caso a operação terá de designar-se como “metasemiótica”). Dito de modo mais simples: *o que enuncia é um signo e o que resulta enunciado é um objeto semiótico*. Ou também (entendendo dinamicamente e não em sua possibilidade especular ao termo “substituição”), a semiose substituinte está constituída por signos e a semiose substituída está constituída por objetos semióticos. Observe-se: este texto é uma semiose substituinte (está constituído por signos) e o problema a que se refere (do que fala) é uma semiose substituída (a forma em que está construído o problema de que se fala, pelo modo como se diz, constitui em objeto semiótico). Mas quando alguém responde e comenta o que aqui se diz, seu texto é a semiose substituinte (porque

está constituído por *signos: as entidades que enunciam*) e este texto, que escrevi e que recebe um novo significado a partir do novo texto dito pelo outro, é uma *semiose substituída* (porque resulta construído como *objeto semiótico: o enunciado pelas entidades que enunciam*).

Então, se, por exemplo, pode estabelecer-se a respeito de um determinado construto físico que, para um sujeito determinado (ou para uma comunidade determinada de sujeitos) consiste em “um âmbito onde transcorre a vida familiar” (sendo esse um de seus significados, entre outras muitas possibilidades), e a respeito de outro determinado construto físico que este consiste em “um lugar donde se administra justiça” (sendo esse seu significado predominante), etc., ele será assim porque, esse sujeito ou essa comunidade, *foram intérpretes* de algum texto (icônico, indicial o simbólico; ou, melhor, *de múltiplos textos de essas características e sua possível combinatória*) que assim o propõe; por tanto, uma *casa* ou o edifício de *tribunais* (como o resto das entidades identificadas em nosso mundo) são *objetos semióticos* e a resposta deles ou dos entrevistados, ou o escrito nos livros, ou o visto em tal ou qual imagem ou filme, é o que utiliza *os signos mediante os que* a casa adquire o significado de representar a *vida familiar* e o palácio de tribunais o significado de representar a *justiça* e assim com as restantes entidades. Contudo, se, subitamente, nos encontramos ante uma casa concreta, com seus corredores e peças e portas e cozinha e dormitórios e banheiros, e suas cores nas paredes e tapetes no solo e perfumes no ar, etc., podemos perguntar-nos acerca de *que classe de vida familiar está representando (construindo) essa casa* e, nessa situação, a casa é um *signo* (a rigor, um discurso ou contexto de signos) ou uma *semiose substituinte* e a vida familiar é

o *objeto semiótico* ou a *semiose substituída*. Resguardadas as diferenças, o mesmo serve para o edifício de tribunais; por isso, em geral, crê-se que seja um edifício de certa solenidade arquitetônica, para construir um significado solene da justiça; sem perder de vista que a “solenidade” arquitetônica também é um objeto semiótico que se constrói com recursos provenientes das semioses (substituintes) da arquitetura vigente em determinada sociedade, época histórica e escola arquitetônica; de um modo no desenho e de outro modo na obra, os que assim se constituem em outros tantos signos ou semioses substituintes capazes de gerar a específica significação de seus objetos semióticos (ou semiose substituídas) correspondentes (Cf. MAGARIÑOS DE MORENTIN, 2004).

Todavia, o anterior não dá lugar à possível identificação dos objetos de conhecimento, adequadamente diferenciados: por um lado os *signos* e por outro os *objetos semióticos*. Em ambos os casos, estamos na presença de signos, mas que, nos diferentes momentos em que são interpretados, *cumprem funções semióticas diferentes*; em um sentido aproximado ao de L. Hjelmslev quando optava por falar de “função semiótica” e não de “signo” (HJELMSLEV, 1971/1966: 49). Quando os denominamos “*signos*”, atendemos a sua eficácia para *produzir* o que denominamos “*objetos semióticos*”; quando os denominamos “*objetos semióticos*” atendemos ao *resultado dessa eficácia produtora*; porém, em ambos os casos, se trata de signos. Por isso, um *objeto semiótico pode exercer uma função de signo*, quando produz a identificação de outros objetos semióticos; e um *signo pode ser considerado como objeto semiótico*, quando atendemos ao signo que o produzira. Destarte, aqui ainda não temos um critério suficiente para admitir que exista uma ciência semiótica.

Isto faz com que esta interdependência entre signo e objeto semiótico, esta necessidade do vínculo, leve a excluir a possibilidade de que tenhamos dois objetos suficientemente diferenciados como para poder falar de ciência ao referir-nos à semiótica, ou se é melhor dizer que estamos ante duas funções do mesmo objeto, o que fecharia o universo conceitual sem a alteridade necessária para constituir-se em ciência. Para mim, com a provisionalidade de todo pensamento que se assome criticamente, o específico é conceber a semiótica como metodologia rigorosa; reconhecendo a validade dos que preferam explorá-la, utilizá-la e construí-la como ciência, porém mantendo-me alheio a tal enfoque. O rigor metodológico da semiótica é o que permite sua utilização para explicar a relação entre determinada enunciação e a capacidade de tal enunciação em *construir a qualidade ontológica* específica de determinado fenômeno social que resultará, por efeito de certa enunciação (e não antes, nem em si), um fenômeno jurídico, político, estético, clínico, matemático, astronômico, etc. *A semiótica como disciplina* intervém explicando o processo de produção do significado de toda e de qualquer enunciação; mas a semiótica carece de significado próprio, sendo um mero instrumento para explicar os significados de todas as entidades cognoscíveis; o qual também constitui um significado (instrumental) que lhe confere sua específica existência ontológica. Este é o raciocínio que me leva a concebê-la, exclusivamente, como metodologia.

Ao falar, no conceito inicial, de “conjunto de conceitos e operações” tampouco pretendo referir-me a um conjunto de conhecimentos finais, como verdades, nem substanciais nem procedimentais, alcançadas mediante, neste caso, a

semiótica, e que assim propostos teriam uma pretensão universal de validade, em completa oposição com o que as próprias análises semióticas podem evidenciar. Com ela aludo aos conhecimentos prévios que se requerem para poder chegar a formular os critérios metodológicos em que se fundamentam as operações pertinentes ao método semiótico, conhecimentos também provisórios, como o são as mesmas operações que a disciplina semiótica utiliza em um determinado momento.

Nesta perspectiva, uma metodologia necessita estar apoiada em um conjunto de conceitos bem (mas sempre provisoriamente) fundamentados. Por exemplo, entre outros muitos, será necessário dispor de conhecimentos acerca do conceito de “signo”, de “representação”, de “enunciado”, de “valor” (este último como designação genérica da significação dialeticamente contrastada com os demais signos do mesmo sistema, seja em seu aspecto sintático [ser um substantivo masculino é um significado metalingüístico possível de “poltrona”], seja no relativo à semântica [a qualidade de móvel com peculiares características que se projetam como o referente de “poltrona”] e, em cada caso, recuperada pela análise do uso). Então, se requer um conceito operativo e empírico de “contexto” (evitando, nas semióticas da imagem visual ou da imagem musical ou da imagem do sabor ou da imagem do comportamento, etc., a conotação estritamente lingüística [sua linearidade, por exemplo] e buscando identificar as características pertinentes à qualidade de cada contexto [por exemplo, as quatro dimensões: linear, superficial, volumétrica e temporal que intervêm na configuração do contexto do comportamento como signo]); e, como disse, de muitos outros termos, necessários para

este tratamento metodológico da semiótica. Ou seja, há *conceitos* que adquirem um específico significado no âmbito da semiótica e que são fundamentais para estabelecer a eficácia metodológica das *operações* que constituem sua especificidade como semiótica. Considero, ao contrário, que *não existem conceitos que permitam identificar à semiótica como uma entidade auto-consistente no universo dos fenômenos sociais*; a semiótica adquire, em cada caso, a qualidade ontológica do fenômeno cuja significação pretende explicar. Ele é coerente com a posição assumida no ponto anterior, acerca de *considerar à disciplina semiótica como uma metodologia de investigação em ciências sociais*.

Segue um parêntese puramente dialético: tão provisórios considero esses conceitos e essas operações que consolidam e dinamizam, respectivamente, a semiótica, que lhes atribuo o destino de chegar a provocar seu próprio desaparecimento; de esgotar, ao aplicá-la, sua própria potência explicativa, porque seus êxitos vão demarcando seus próprios limites, ou seja, *aquilo de que não pode dar conta*, mas que não pudera chegar a conhecer-se (como limite), mas que depois de sua intervenção e graças à aplicação da própria semiótica. Em síntese, os semiólogos, se cumprimos adequadamente com nossa tarefa, seremos os que acabaremos com a semiótica: aplicando-a, usando-a, mostrando sua eficácia, já que tudo isso conduzirá a tomar consciência de seus limites, a saber onde não será aplicável, onde se mostrará ineficaz, que pergunta não poderá responder (o que hoje não é nem sequer imaginável porque não sabemos ainda que tal pergunta exista ou que seja formulável), mas que só como resultado de sua própria prática, de sua efetiva aplicação, poderá chegar a conhecer-se esse desconhecimento que a semiótica haverá produzido

mas que não poderá resolver (Magariños de Morentin, no prelo). Em suma: *o destino da semiótica é dar a conhecer um desconhecimento que ela mesma ainda não pode resolver*; e disso surgirá um novo conhecimento, uma nova forma de operar que resolva essa limitação que, sem que se saiba antes de usá-la, continha a semiótica: o conhecimento de sua própria negatividade, com a que se construirá uma nova metodologia; para que, definitivamente, esse novo conhecimento ingresse, também, em um novo processo de conclusão a respeito dessas novas respostas que mostrarão outras perguntas que, por sua vez, ficarão sem resposta, e assim indefinidamente, construindo-se deste modo a *superação* histórica (não necessariamente o progresso) como caráter constitutivo do conhecimento humano.

3. Para uma teoria dinâmica dos discursos sociais

Do conceito de semiótica que vimos analisando queria comentar, elementarmente, o que considero que surge das duas últimas proposições: *“.../ como se comunica (a significação) / e quais sejam suas possibilidades de transformação.”*

Em princípio, a comunicação constitui o comportamento (como processo) no que a significação adquire sua específica existência e é, também, o comportamento (ainda como processo) em virtude do qual chega a perder sua possibilidade de seguir existindo como tal, por exigência de sua própria superação. Pode-se compreender isso se considerar-se o fato de *transformar-se* como uma qualidade inerente a toda significação.

Tenho de esclarecer que entendo por *existência da significação* sua circulação e vigência (o que nada tem a ver com sua verdade ou falsidade), no interior de um determinado grupo social.

Ao incluir a significação e o processo de comunicação de tal significação no conceito de semiótica, estou afirmando que a semiótica deverá proporcionar as operações necessárias para identificar os modos segundo os quais uma determinada significação *se propõe, em um determinado enunciado*, para identificação de um determinado fenômeno social, ante os integrantes de determinada comunidade, circula entre eles, e resulta *interpretada* por tais integrantes desse determinado grupo social (que se constitui com tal à medida que concordam em compartilhar ou debater a vigência de determinada significação) que assim a aceitam como um dos modos possíveis de perceber a existência do fenômeno em questão.

Nesta circulação, a significação *muda*. Ou seja, os sucessivos intérpretes, ao construir novos signos, a partir de a interpretação de outros determinados signos, os modificam, de modo que o signo interpretado já não é o mesmo signo proposto à interpretação. Isso sugere a necessidade, inerente à semiótica, da construção de uma *teoria dinâmica dos discursos sociais* (como conjunto efetivamente existente das construções semióticas que circulam em uma sociedade).

Esta teoria seria *dialética* (como é dialética a própria existência da semiótica, segundo afirmei um pouco antes), já que a interpretação do significado vá determinando relações de negação e síntese, que constituem um gradiente de distanciamento do discurso inicial, até construir outro discurso porque já não são válidas as regras segundo as

quais se construiu o primeiro. Estaríamos, nesse momento, ante uma nova semiose ou uma nova linguagem; haver-se-á produzido uma espécie de “ruptura epistemológica” na sucessão de discursos, o que correlativamente terá conduzido à construção de um novo universo de objetos semióticos; ou seja, *se circula outra semiose, se constrói outro mundo*; e nesta transformação consiste o transcurso histórico, que não depende do transcurso cronológico, de modo tal que o transcurso histórico pode manifestar-se, também, na coexistência, num momento determinado, entre as diferentes partes de uma mesma sociedade ou grupo social, no qual haveria sub-partes que habitariam tempos históricos diferentes, em que pese sua contemporaneidade (caberia perguntar-se, no transcurso de nossa cotidianidade, que momento histórico enfrentamos cada vez que abrimos uma porta.)

Para produzir pesquisas enquadradas em tal teoria dinâmica, capaz de dar conta da dialética inerente à existência dos discursos sociais, a semiótica necessita dispor de determinadas operações fundamentais e rigorosas que mostrem como se produz e como se transforma a significação do fenômeno social em estudo.

Como tentativas de designações e descrições dos conceitos correspondentes a tais operações, tenho proposto os seguintes:

1. *atribuição* de um valor a uma forma (significante ou representâmen) como efeito do conjunto das possibilidades de sua integração contextual junto a outras formas (significantes ou representâmens); constrói o *valor sintático* da forma de cada signo enquanto pertencentes a uma determinada semiose;

2. *substituição* entre, ao menos, duas semioses, uma

delas em função de substituinte e a outra em função de substituída; constrói o *valor semântico* das formas dos correspondentes signos pertencentes a tais semioses; valor semântico que nunca poderia afirmar-se de uma única semiose, senão da inter-relação diferencial entre a semiose que substitui e a substituída; isto implica aceitar que para que haja semântica tem de haver, ao menos, duas semioses operativamente vinculadas em uma relação de substituição: em uma se propõe o *signo* e na outra se configura o *objeto semiótico*;

3. *superação* entre, ao menos, dois pares de semioses, de modo tal que uma semiose perde capacidade de substituir, ou seja, de construir os significados dos fenômenos de determinado mundo (*primeiro par*: signos que perdem sua eficácia para gerar objetos semióticos), em virtude da entrada em vigência de outra semiose (que substitui à precedente) que constrói outros significados dos fenômenos de um mundo que já não é o precedente (*segundo par*: novos signos com eficácia para gerar novos objetos semióticos); a *superação* constitui o *valor pragmático* das formas dos correspondentes signos pertencentes às semioses implicadas: no processo da comunicação, tais formas produzem determinado significado e mostram sua limitação para construir outros significados que se tornam possíveis a partir do efetivamente construído (MAGARIÑOS DE MORENTIN, 1996; p. 31 ss).

Considero que estas designações e estes esboços de descrição das correspondentes operações se correspondem com os procedimentos reiteradamente descritos por aqueles que construíram a teoria e a prática da semiótica; o único que pretendo é sintetizar e abstrair o múltiplo pensamento e as múltiplas aplicações da semiótica, de

modo que possam colocar-se à disposição de todos que se acercam desta disciplina para conhecer sua estrutura teórica e a dinâmica de sua aplicabilidade.

4. A base textual do significado. Produção e inferência

Não sou um representante da semiótica, o que consideraria pretensioso e absurdo a um só tempo, apenas tão somente a título pessoal. Em realidade, *a semiótica*, como qualquer ciência, *não existe à margem e com independência de cada um dos escritos que a vão construindo*. Apenas de um ponto de vista político, neste caso o da busca do poder acadêmico, pode alguém arrogar-se ou pretender ser o porta-voz autorizado da semiótica, o que viria a querer dizer que tudo o que esse escritor diz é semiótica pelo fato de dizê-lo. Digo isto, para esclarecer que o que possa afirmar é de minha exclusiva responsabilidade e que poderá ou não ser compartilhado por outros semiólogos e poderá ou não ser útil para outros investigadores.

Nesta perspectiva, me interessa comentar o alcance que atribuo ao conceito de “significado”, pelo fato de considerar à *explicação* (1) de sua *produção*, (2) da *interpretação* de suas características identificatórias e (3) do processo de sua *transformação*, os aspectos fundamentais da tarefa analítica que designo a semiótica como disciplina.

Considero que o término “significado” abarca a totalidade e cada um dos aspectos possíveis, como interpretação de determinado fenômeno, na construção do conhecimento (poético, científico o mítico) do mundo, tal como o realiza determinada sociedade em determinado

momento de sua história. Ou seja, uso “significado” como *o conjunto de interpretações materializadas em determinados discursos, relativas a determinados fenômenos e vigentes em determinado momento de determinada sociedade*, do que resulta admissível a pretensão de descrever e explicar a produção do significado nessa determinada sociedade e momento.

A semiótica procura *explicar a produção dessa(s) interpretação(es)*, sempre com a prudência de delimitar adequadamente o campo de estudo ou contexto em função do qual se considerará viável tal pretensão explicativa. O caráter fundamental que haverá de conferir-lhe rigor ao desenvolvimento que conduza à obtenção desse objetivo consiste em que dita explicação se baseie na *textualidade de determinada(s) semiose(s)*, ou seja, na materialidade de discursos não só verbais, senão também visuais, auditivos (musicais), gestuais, comportamentais, etc. vigentes (ou seja, efetivamente em uso e, em diferente medida, aceitáveis) em determinada sociedade.

Aqui, “textualidade”, assim como, em sua oportunidade, “contextualidade”, são termos que se referem à *materialidade existencialmente efetiva* de tais semioses substituintes e não ao *sistema* (social, cultural, lingüístico ou da semiose a que corresponda), que sempre, ao menos por definição, se considera virtual, enquanto pura possibilidade. Com a expressão “*possibilidade virtual do sistema*” se entende a possibilidade que tem todo sistema de chegar a manifestar-se (transformado seus tipos e relações em enunciados nos quais se aplicam as regras que o constituem) mediante a produção da correspondente textualidade, no processo de produção da comunicação (ou produção de determinadas semioses substituintes). Por isso, é possível a *recuperação desse sistema virtual*, mediante uma inferência que é obtida invertendo

o anterior processo de produção de textualidade; inversão mediante a qual se permite a certo sistema virtual, e inversão em que consiste tanto o processo de interpretação como o de investigação, os quais, a partir da textualidade (ou seja, a partir da semiose substituinte efetivamente produzida que se esteja percebendo), permitem inferir a virtualidade (de outro modo inacessível) do sistema e, portanto, permitem compreender e/ou explicar a eficácia significativa resultante da produção de dita textualidade. *Recuperar o sistema a partir dos textos que dele se derivaram* permite conhecer as possibilidades significativas de determinado sistema cognitivo tal como é partilhado e diversificado no interior de determinada comunidade (a qual se identifica por pelo fato de possuí-lo) e consiste um importante aspecto da eficácia que é atribuída à semiótica.

À semiótica ou, melhor dizendo, aos semiólogos corresponde a tarefa de ir propondo os discursos em que se enunciem *as operações necessárias, rigorosas e explicitamente definidas* que sejam eficazes para, a partir dos resultados que se obtenham ao intervir com elas nas materialidades discursivas mencionadas, *inferir* o conjunto de operações mentais (em que o individual, enquanto eventual autoria, se especifica no social, enquanto possibilidade de aparição de tal individualidade), disponíveis em determinado momento de determinada sociedade, que concorreram à produção daqueles discursos interpretativos que, por hipótese, supõe-se que atribuem significação ao fenômeno em estudo (e aqui utilizo “significação” porque me refiro *à qualidade da existência ontológica atribuída a determinado fenômeno*; enquanto que com “significado” me refiro *à interpretação da textualização do conceito* que determinados indivíduos de determinada comunidade atribuem a um determinado fenômeno, como

consequência da interpretação de determinado enunciado que tem dito fenômeno como referente; a “significação” o é de um fenômeno, o “significado” o é de um conceito).

O resultado, em caso de êxito, será conceitual ou afetivo ou emotivo ou puramente cognitivo (etc.), mas, em qualquer caso, sua determinação requererá partir de concretas (e decerto, múltiplas) materialidades discursivas, utilizar um conjunto de *operações*₁, formalizadas (não necessariamente simbolizadas, senão explicitamente definidas) e, por seu intermédio, demonstrar quais *operações*₂ mentais, provenientes de qual *vigência social* (ou seja, permitidas, exigidas ou excluídas por determinado estado das normas sociais), deram lugar aos discursos que construíram o significado dos conceitos com os que se constrói a significação dos fenômenos em estudo.

É necessária esta dupla referência diferencial a “operações”, já que as primeiras: *operações*₁, são operações técnicas destinadas a intervir analiticamente nos discursos sociais, pertencendo, portanto, ao âmbito da *disciplina semiótica*; enquanto que as segundas: *operações*₂, são as operações cerebrais, mentais de representação/interpretação que produziram tais discursos, pertencendo, portanto, ao âmbito filogeneticamente constituído da *faculdade semiótica*, e que, por hipótese, podem ser identificáveis e recuperáveis mediante aquelas operações técnicas.

5. Para ver é preciso conhecer

Acerca desta inicial aproximação às operações semióticas fundamentais (atribuição, substituição e superação), há alguns aspectos que desejaria comentar.

Um dos que me interessam especialmente é o relativo a saber se as operações de atribuição e de substituição supõem que os valores e as formas preexistem a seu emprego. Interessa-me porque tem a ver com a perspectiva cognitivo-dialética com que, pessoalmente, oriento a pesquisa semiótica e, portanto, sua metodologia.

Com efeito, por um lado, não se pode partir do nada (todo ato criativo é uma diferença a respeito de algo que já existia). Essa ótica consiste na *vigência de determinados sistemas semióticos*, quando efetivamente utilizados para construir os respectivos discursos (simbólicos, indiciais e/ou icônicos) com os quais, determinado grupo social (definido posteriormente, pela constatação de tal vigência e não por algum critério apriorístico de “positivismo árido/estéril”; Cf. HANSON, 1979), em determinado momento, constrói a significação da totalidade dos fenômenos sociais (entre os quais estará o fenômeno em estudo e, portanto, o/os discurso/s correspondente/s).

Dessa maneira, em um dado momento, todas as possibilidades de atribuir significação a um fenômeno estão limitadas pelas diversas e também contraditórias semioses sociais (sistemas virtuais e discursos efetivos) vigentes no grupo social em estudo. Há uma correspondência entre sistema semiótico e significação de um fenômeno, mediada pelo discurso (ou semiose substituinte) que pode produzir (ou que pode provir de) tal sistema e a significação que este discurso pode atribuir a tal fenômeno (ou semiose substituída).

É preciso ter em conta que existe uma etapa pré-discursiva (ainda não significativa) que é fundamental neste conjunto de operações e que pode identificar-se como a etapa de construção do texto, como resultado,

puramente sintático, da combinatória que permite(m) o(os) sistema(s) utilizável(is) pelos membros do grupo em questão. Aqueles que estão lendo este texto, por uma parte o identificam como resultado de uma semiose lingüística permitida pelo sistema da língua, como conjunto de parágrafos sintaticamente corretos; por outra, o reconduzem a um sistema de conceitos preexistente e buscam situar os efeitos de sentido que tais parágrafos vão produzindo *acerca de, em substituição de, como expansão de, em contradição a*, outros conceitos preexistentes e possuídos por eles (em função do qual, aceitam, modificam ou rechaçam os conceitos que estes parágrafos propõem; todo ele, não de um modo processual, como requer a sua descrição, senão com o sistema neuronal trabalhando em paralelo).

Apenas mediante este conjunto de operações, o texto se transforma em discurso, ao menos no sentido que aqui confiro a estes termos; entendendo por “discurso”: um *texto semantizado*, e por “texto”: um *discurso dessemantizado* (ou um desenvolvimento sintático que ainda não foi semantizado). Definições recorrentes que têm como eixo diferencial, para o texto, a atenção no cumprimento das regras de contextualização da semiose de que se trate (em alguns casos, icônico e indicial, de determinação muito difícil, ao menos até o momento), e para o discurso, a atenção no cumprimento das regras de semantização vigentes para essa semiose nessa sociedade, ou seja, as características dos significados ou o “argumento” peirceano, que podem construir-se com tais contextualizações (em geral, de determinação muito difícil, ao menos até o momento). Se todo se esgotasse nesta produção de determinados discursos a partir de

determinados sistemas a consequência seria trágica: não existiria a história (o que não deixa de ser uma pista para compreender, desconsiderada sua falsidade, o autoritarismo e inclusive a escravização da mente humana implícita na mera idéia de que a história ou algum aspecto da história, haja terminado).

Até aqui, neste aspecto cognitivo-dialético da relação entre sistemas e discursos mediados pelos textos, estão duas das operações que venho comentando: (1) *a atribuição* que constrói textos contextualizando, ou seja, ponto as formas de um determinado sistema em uma determinada relação física, material, existencial (e insisto, formas já bem significantes, se só se toma em consideração à contextualização que o próprio sistema, em si mesmo, confere às formas dos signos que o constituem, já bem representativas, levando-se em consideração o valor, provisoriamente sintático, que o interpretante conferirá a essas formas contextualizadas) e (2) *a substituição* que constrói discursos pela inter-relação de dois sistemas: o dos signos e o dos objetos semióticos; inter-relação que, com suas imprecisões, ambigüidades e deslocamentos constitui o que denominamos semântica, a qual, em referência aos signos dá lugar aos enunciados (inclusive em sentido foucaultiano; FOUCAULT, 1969: 116) ou semiose substituintes, e em referência aos objetos semióticos dá lugar aos referentes (especialmente no sentido cognitivo que lhes atribui RASTIER, 1991: 82) ou semiose substituída.

Uma nova etapa histórica se originará quando outra semiose apareça nos interstícios desses *signos* contextualizados (“o som e a fúria”; “*Life... is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing...*” [Hamlet

de Shakespeare]) e nas ambigüidades desses *objetos semióticos* (“*percepto entrópico*”; Cf. DENBIGH, K. G., 1989) e, sobretudo, na intuição que gera um espaço conceitual possível (“*mente embaçada*”) acerca da existência de outros objetos semióticos possíveis que só serão percebidos depois de construídos, reiteradamente (com o conseqüente e progressivo envelhecimento da semiose que os inclui), os objetos semióticos permitidos pelos sistemas vigentes (não só lógicos ou simbólicos, senão também emocionais, estéticos, metafísicos, etc.; se tal etc. ainda pode caber) e cuja construção, paulatinamente, vão deixando de permitir (ver, Magariños de Morentin, 2005).

Nessa insatisfação é que a comunidade começa a sentir a necessidade de outra semiose para que *novos discursos venham a permitir perceber outros fenômenos*, que já não serão os mesmos que os anteriores, do mesmo modo que os textos e discursos já não serão os mesmos que antes, senão que outra semiose haverá aparecido que, pelas carências detectadas nas anteriores, será aceita pela comunidade, essa mesma comunidade que haverá sido sua única e efetiva criadora. Quando isso ocorre e só a condição de que ocorra, pode dizer-se que haverá história, ou seja, que é identificável a intervenção de a (3ª) operação, a de *superação*, como abertura para novos (como efetivamente históricos) universos constituídos por outras percepções que se tornaram possíveis mediante outras semiose eficazes; em suma, em todos os casos vemos o que as semioses disponíveis nos permitem ver e do modo como nos fazem ver (de modo similar, VARELA, Carlos, 1996: 155, afirma que “ver é crer, enquanto *prática da crença*”).

6. A significação construída

Sobre o tema de considerar a “*a significação como o conjunto de interpretações materializadas em determinados discursos, relativas a determinados fenômenos e vigentes em determinado momento de determinada sociedade*” não sei se consigo transmitir o que me proponho.

Estou evitando a *significação conceitual ou normativa*, que seria a que vem predefinida por determinados *sistemas simbólicos* e que conduz à pretensão de estar em condições de julgar se a significação atribuída a um fenômeno é *correta* ou não. Este enfoque conduz a uma análise dogmático-hermenêutica de todo texto e de toda interpretação que se lhe atribua, já que a verdade e a falsidade estão estabelecidas *a priori*. Assim, haveria uma verdade, na realidade ou em algum sistema de crenças, a que haveria que ater-se; positivismo e dogmatismo metafísico avançam em total acordo.

Outra coisa é que todo texto proceda de algum sistema, já que esta afirmação pertence à descrição do processo cognitivo de produção de um comportamento que implica atualização de uma possibilidade, mas que não condiciona à aparição de determinado conteúdo e não de outro. O que estou buscando é uma explicação que dê conta do processo de *construção da significação* que realizam os membros de uma comunidade, ao interpretar um texto e, assim, conferir existência ontológica a um fenômeno. Pode ser que todos produzam a mesma interpretação, ou seja, que lhe atribuam mesmo conteúdo às interpretações que sigam produzindo; mas também pode ser (e, por hipótese, é o que afirmo como regra do comportamento simbólico de qualquer comunidade) que

não seja possível reconduzir à unidade o conjunto das interpretações que nessa comunidade se vão produzindo acerca de determinado fenômeno em estudo.

Esta é a que considero tarefa fundamental da semiótica: *proporcionar as operações mediante as quais possam inferir-se os sistemas de onde procedem as representações – interpretações que vão sendo produzidas, em determinado momento de determinada sociedade;* e isso inclui suas coincidências e divergências, a forma de sua pluralidade, esses modelos ou configurações de significações possíveis, produzidos e provisórios (nunca ponto de partida nem ponto de chegada definitivos), aos que designo como “mundos semióticos possíveis” que podem definir-se como os diversos conjuntos de opções disponíveis, em determinado momento de determinada sociedade, para que seus membros construam as significações dos fenômenos de seu entorno, e a possibilidade de reconhecê-las opções criativas que quebram as disponíveis e enriquecem, superando-as, às semioses (linguagens verbais, visuais, cinésicas, etc.) existentes.

Então, a disciplina semiótica não proporciona as operações que permitam julgar o grau de proximidade ou de separação das interpretações efetivamente produzidas em determinada sociedade, respeito de algum dogma de eventual vigência hegemônica, estabelecendo a verdade ou a falsidade de tais interpretações. Trata-se, melhor dizendo, de um conjunto de operações que permita explicar quais são, como se constroem e quais transformações produzem nos modos habituais de significar, essas interpretações cujo registro requererá uma retomada representativa e adequada das semioses substituintes que circulam em determinado momento de determinada sociedade.

7. Notas sobre problemas e divergências

Quisera reunir, a título meramente indicativo, alguns dos temas, problemas e concepções divergentes que considero especialmente importantes em semiótica, sem pretender esgotá-los nem resolvê-los.

Por exemplo, *a semiótica não é uma reflexão crítica*, nem um enfoque informal e de algum modo iconoclasta, *acerca da semântica lingüística*. A semiótica aborda o problema da explicação da produção do significado a partir de todas e de cada uma das semioses disponíveis em determinado momento de determinada sociedade.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que a língua **pode explicar** (limitadamente) *como outra semiose produz determinado significado, mas não pode substituí-la* na tarefa de produzi-lo.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que *cada semiose produz um efeito de significação específico e intransferível. Entendo, provisoriamente, por “efeito de significação” a confluência do significado proveniente dos conceitos construídos nos textos de determinada(s) semiose(s), com a significação que ele permite, consistente na atribuição de existência ontológica a determinado(s) fenômeno(s) do entorno.* Também a expressão “efeito de significação” realça o enfoque de *considerar a significação como um resultado e não um pressuposto.*

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que **nenhuma semiose se basta a si mesma** para realizar tal tarefa.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que existe um dispositivo mental (ou talvez algo semelhante à “*estrutura conceitual*” de R. Jackendoff, 1989: 121ss) de coordenação e complemento entre as distintas significações que um fenômeno adquire como resultado das múltiplas enunciações visuais, verbais, acústicas, tácteis, cinésicas, gustativas, olfativas, etc., que vêm sendo formuladas acerca de tal fenômeno, cujos interpretantes se processam no cérebro de cada ser humano capaz de identificar esse fenômeno; neste sentido, *toda semiótica seria sincrética*.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que *a semiótica estuda, identifica, aplica e (em determinada medida) prevê a eficácia das operações (mentais, calculadoras) com as que cada uma das distintas semioses atribuem aos fenômenos do entorno as significações que lhe são específicas*.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir da *condição de que não se maneje com **modelos** com os que (1) se fecha toda possibilidade de um novo significado e (2) só se pode reconhecer o já sabido*. Por isso, *na semiótica se opta por utilizar **operações** como regras rigorosas de procedimento que no implicam o conteúdo do resultado*.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que ***a forma da expressão constrói a forma do conteúdo e não ao inverso** (para o qual não existem conteúdos substanciais nem universais) e de que todo ele só ocorre no interior do sistema histórico-social de conhecimento a partir do que um intérprete a percebe e a inclui e onde a transforma e a partir do que a transfere*.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que *toda significação **é um construto** e de que antes de que o homem estivesse sobre a terra não existia significação alguma*.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que ***toda semiose tem história**; isto implica que toda semiose substituinte leva em si o gérmen de sua própria negação* (Cf. MAGARIÑOS DE MORENTIN, 2007). Esta “própria negação” consiste em que, num determinado momento histórico de determinada comunidade, a nova semiose substituinte permite construir o que não era imaginável a partir da anterior semiose substituinte (salvo que não houvesse tal construção, senão uma mera reconstrução). A meu critério, nem o “significado” como interpretação textualizada dos conceitos com os quais se atribui significação aos fenômenos ônticos e entropicamente indiferenciáveis do entorno, constituindo-os em fenômenos sociais identificáveis no mundo do intérprete, nem a “poética” enquanto possibilidades semióticas de produção da significação dos fenômenos sociais são patrimônio da lingüística, senão que se distribuem entre todas as semioses sócio-históricas disponíveis. Neste sentido, *cada semiose constrói seus próprios significados e tem sua própria poética*.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que *o que identifica constitutivamente a um grupo social é o uso que faz de suas semioses sociais para a atribuição de significações aos fenômenos de seu entorno, que só com esse uso se constituem em significativos*.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que

cada grupo social é livre no uso que faz de suas semioses sociais, sem ter que cuidar-se de respeitar verdades metafísicas, verdades científicas ou eficácias técnicas de nenhum tipo. Isto provém de que a metafísica, a ciência e a técnica são os resultados do uso das semioses sociais (por tanto, locais e históricos) e não princípios válidos prévios a toda semiose.

A semiótica propõe respostas ao problema da explicação da produção do significado a partir do pressuposto de que **a liberdade no uso de suas respectivas semioses sociais tem como limite a necessidade de comunicação.** Assim, a criatividade individual tem como limite externo a interpretabilidade por outro, em algum momento; e tem como limite interno a possibilidade de alcançar, em algum momento, a consistência da própria interpretabilidade. Fora destes limites, para o interior ou para o exterior, começa alienação: *o indivíduo tem que deixar de ser ele para si mesmo, para começar a ser ele para outros*; para o exterior se encontra com a alienação que a sociedade exige para integrá-lo; para o interior se encontra com a alienação que o conduziria a ser um alienado de si mesmo (reaparece “o sonho de um demente no canto de um manicômio”).

O problema da identificação dos resultados dos usos a que as distintas semioses são submetidas, em um determinado grupo social e em um determinado momento histórico, com o objetivo de construir a significação do entorno, é o que enquadro na denominação dos **“mundos semióticos possíveis”**.

Não existe uma reflexão metasemiótica que em definitivo e consistentemente da validade e eficácia de todas as semióticas possíveis, porque *necessitaria de uma metasemiótica de nível superior que desse conta de sua própria validade e eficácia* (reflexão homóloga à traçada por Gödel acerca da lógica. Cf. HOFSTADTER, 1999). Esta é outra

das razões pelas que **considero inviável uma consideração da semiótica como ciência:** *sua única possibilidade como tal consistiria em realizar o que acabo de negar: dar conta de sua própria científicidade.*

Com o que venho dizendo e atendendo a que, em outras perspectivas semióticas, podem adotar-se critérios diferentes, não pretendo entrar em polêmica, senão respeitando profundamente os diversos critérios vigentes, trato de mostrar as possíveis vantagens que pode resultar o fato de adotar as que aqui enuncio, como eventuais pautas operativas para a investigação semiótica.

Os critérios com que venho formulando um pequeno resumo (que só vale como ponto de partida e que requer, ainda, dois consecutivos desenvolvimentos operativos), me têm dado bons resultados (quanto à obtenção de explicações plausíveis acerca da produção, circulação e transformação das significações, socialmente vigentes, de determinados fenômenos) e me têm permitido conservar uma satisfatória coerência teórica, já que pude mantê-los sem autocontradizer-me, ao menos ao largo de cada investigação e/ou texto acadêmico, mas com liberdade para modificá-los ao passar de uma outra investigação ou de um a outro texto. Mantenho minha liberdade para seguir mudando, desde mi adesão (nunca dogmática) ao conceito foucaultiano de sujeito (FOUCAULT, 1969: 68), com ele que, até o momento, também me sinto cômodo.

Nesta perspectiva, enfrentarei a análise das semióticas simbólica, icônica e indicial, e de todas suas variantes e combinatórias tratando de estabelecer **como significam, qual significado textualizam e quais significações atribuem ao entorno, em determinado momento de determinada sociedade.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DENBIGH, K. G. The many faces of irreversibility, em *The British Journal for the Philosophy of Science*, 40 [p. 501-518], 1989.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard (Trad. española: *La arqueología del saber*; México: Siglo Veintiuno; 1970 e sucesivas), 1969.
- HANSON, Norwood Russell, *Patrones de descubrimiento. Observação e explicação*. Madrid: Alianza, 1977. (*Patterns of Discovery*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958. / *Observation and Explanation*. New York: Harper & Row; 1971.)
- HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Trad. francesa de Una Canger; Paris: Minuit, 1971/1943.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Goldem Braid*. New York: Basic Books, 1999/1979.
- JACKENDOFF, Ray. *Consciousness and Computational Mind*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- . *Los fundamentos lógicos de la semiótica e su práctica*. Buenos Aires: Edicial, 1996.
- . *Hacia una semiótica indicial*. La Coruña: Ediciós Do Castro, 2003.
- . Los 4 signos. Diseño de las operações fundamentais em metodologia semiótica, em *Razón e Palabra 38: Semiótica e Informática, una nueva alianza*, Primera Revista Electrónica de América Latina especializada em Comunicação; Tecnológico de Monterrey, www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n38/jmagarinos.html 2004.
- . *Pensamiento / Semiose / Mundo*, em <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/gio.htm> 2005.
- . La semiótica dos bordes, em *Significação e negatividade, Tópicos del Seminario N° 18*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario de Estudios de la

Significação; Puebla, México, 2007.

PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume I: Principles of Philosophy / Volume II: Elements of Logic / Volume V: Pragmatism and Pragmaticism / Volume VI: Scientific Metaphysics / Volume VII: Science and Philosophy / Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1965/1931.

RASTIER, François, *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: PUF, 1991.

VARELA, Carlos. What is Visual in the Visual Anthropology of Human Movement?, in *Visual Anthropology* 8 (2-4): 155-170; 1996.

VARELA, Francisco. Autopoiesis and a Biology of Intentionality, in Barry McMullin and Noel Murphy (Eds.), *Autopoiesis and Perception: A Workshop with ESPRIT BRA 3352 (ADDENDUM)*. Dublin: Dublin City University, September, 1992.

Como Pensamos o Mundo: A Semiótica e a Cognição Humana¹

Aldo Bizzocchi
UNISA, USJT
aldo@aldobizzocchi.com.br

Palavras iniciais

Não resta dúvida de que o traço fundamental que distingue o homem das outras espécies animais e o levou a ter total domínio do planeta é a aptidão para pensar de forma simbólica, seja por meio da linguagem verbal ou de outros sistemas de signos. Por isso, pode-se dizer que o *Homo sapiens* é, antes de mais nada, *Homo symbolicus*. A inteligência humana consiste na capacidade de “conhecer”, ou, em outras palavras, construir representações mentais a partir de percepções sensoriais. Tais representações permitem não só adquirir novos dados da experiência como também reconhecer dados anteriormente adquiridos.

Somos capazes de reconhecer um objeto que nunca vimos antes como sendo uma cadeira, apenas comparando esse novo objeto aos modelos mentais que temos estocados na memória, frutos de muitas percepções anteriores. As muitas cadeiras que já vimos na vida nos permitem deduzir o que todas as cadeiras têm em comum: pés, assento, encosto, uma forma anatômica que nos permite

¹ Texto referente ao minicurso ministrado durante o I Colóquio de Semiótica, UERJ, 2007.

sentar nela, etc. A experiência nos levou a construir um conceito – ou seja, um modelo mental – de cadeira que nos permite reconhecer novas cadeiras, apenas olhando para elas e comparando-as a esse modelo. Se o novo objeto coincide com o modelo, bingo! estamos diante de uma cadeira. Senão, procuraremos na mente outros modelos até encontrar um que coincida com o objeto percebido. Se não encontrarmos nenhum, então certamente estaremos diante de um dado novo, até então desconhecido, o que dará oportunidade a um novo ato de conhecer, a partir do qual construiremos um novo modelo, isto é, um novo conceito. A esse processo se dá o nome de “cognição”.

Mas de que são feitos esses modelos mentais? Qual é a matéria-prima do pensamento? Assim como a combinação das 23 letras do alfabeto permite escrever todas as palavras da língua – mais de 500 mil – e criar outras, num processo inesgotável, há razões para supor que os significados das palavras, ou seja, os conceitos que elas representam, também resultam da combinação de um número finito de elementos. E como o ser humano não pensa nem se comunica apenas com palavras, mas usa também uma infinidade de outros signos, esses elementos constitutivos da significação seriam os responsáveis por encontrarmos sentido em imagens, sons, cheiros, gestos, símbolos matemáticos, sinais de trânsito, etc.

As indagações sobre a natureza da significação deram origem a um campo de pesquisas que, embora relativamente recente, tem se mostrado bastante fértil: as chamadas ciências cognitivas. Trata-se, acima de tudo, de um campo multi e transdisciplinar, que reúne os esforços de diversas ciências, tanto naturais quanto sociais, que vão desde a biologia molecular, a genética e a

neurofisiologia até a psicologia e as ciências da linguagem, com a lingüística e a semiótica à frente.

Apresento aqui uma visão geral desses esforços, por meio de uma análise de como o homem processa semioticamente o conhecimento do mundo e de si mesmo, vale dizer, como ele processa a informação percebida pelos sentidos e a transforma em modelos mentais. Dito de outro modo, como as experiências são transformadas em signos, processo que os cientistas da linguagem chamam de semiose.

Antecedentes históricos

Os primeiros a se interessarem pela questão do conhecimento – como o ser humano apreende a realidade sensível e a transforma em realidade inteligível – foram os filósofos gregos, notadamente, Platão e Aristóteles. Este último concebeu a lógica como ciência do raciocínio e também se ocupou da natureza da linguagem, postulando a existência de categorias gerais do pensamento (a substância, a qualidade, a ação etc.) que, na prática, resultaram no que conhecemos hoje como classes gramaticais. Ou seja: pensando ocupar-se do pensamento, Aristóteles estava na verdade ocupando-se da linguagem. De todo modo, foi uma primeira tentativa válida de reconhecer padrões no pensamento e na linguagem humana.

Mas a própria palavra *lógica* deriva de *logos* que, em grego, significa ao mesmo tempo “palavra” e “pensamento racional”, indicando que, mesmo antes dos filósofos, o senso comum já havia percebido a estreita ligação entre conhecimento e linguagem. O problema é que a lógica,

desde cedo, procurou eliminar de suas discussões a questão do significado. Sobretudo, a lógica formal se preocupa em estabelecer leis do raciocínio que sejam universais e intrinsecamente coerentes, com total abstração da substância semântica. Por exemplo, “todos os S são P” pode ser um enunciado válido, mesmo que não se saiba o conteúdo conceptual de S e P.

A questão de determinar a matéria-prima do pensamento foi retomada inúmeras vezes por outros filósofos, como Locke, Kant, Leibniz, Hegel, Hume, Frege e Peirce, este último, o fundador da semiótica.

John Locke, no século XVII, adotou um método analítico que explica o complexo a partir do simples. Tudo o que podemos conceber seria, então, uma combinação de noções de base, que ele chamou de qualidades, que podem ser primárias, ou objetivas – como a extensão, a forma, o movimento – ou secundárias, ou subjetivas – como a cor, o som e o sabor, dentre outras. O ser é para ele a mais primária de todas as qualidades.

A “sintaxe” cognitiva de Locke previa não só a existência de qualidades primordiais (ou idéias primeiras) como também a de conexões entre as idéias: identidade/diversidade, correlação e coexistência.

Para Locke, por exemplo, as palavras podiam primeiramente ser decompostas em seus elementos morfológicos (radical, afixos etc.). A seguir, podia-se perscrutar a etimologia desses elementos para chegar ao significado primeiro de cada palavra (segundo ele, todas as palavras derivam de um pequeno número de étimos) para, ao final, decompor seu significado em partículas primordiais de sentido. Assim, o que entendemos por *ouro* é algo que nos faz pensar simultaneamente nas

propriedades “material”, “inanimado”, “sólido”, “amarelo”, “brilhante”, “metálico”, “dúctil” e “valioso”, dentre inúmeros outros atributos. Essa concepção atomista do pensamento daria origem, três séculos mais tarde, e no âmbito da lingüística, à semântica estrutural de Algirdas J. Greimas, à noêmica de Bernard Pottier e à semântica cognitiva de François Rastier.

As pesquisas empreendidas na primeira metade do século XX por lingüistas americanos sobre línguas aborígenes também contribuíram para a elaboração de uma espécie de gramática do pensamento. A maioria dessas línguas expressa as idéias de forma muito mais concreta e direta do que as línguas indo-européias. Por isso, pode-se dizer que seus enunciados estão, de certo modo, mais próximos de uma sintaxe de base.

Uma decorrência, aliás, da análise estrutural das línguas foi a sintaxe gerativo-transformacional de Noam Chomsky, do final da década de 1950. Embora o lingüista americano não tenha sido o primeiro a intuir que as línguas têm estruturas hierárquicas subjacentes (Jespersen e Tesnière caminharam na mesma direção, anos antes), foi ele quem demonstrou que a estrutura profunda da linguagem é bem diferente da chamada estrutura superficial e que, a uma mesma estrutura profunda, podem corresponder inúmeras estruturas superficiais distintas.

Enquanto isso, o dinamarquês Louis Hjelmslev já assinalava a diferença entre significado e sentido, que ele chamou respectivamente de forma e substância do conteúdo. O significado é aquilo que se diz, ao passo que o sentido é o que se quer dizer. Por isso, os significados específicos de palavras e expressões quase nunca são

traduzíveis com exatidão entre línguas, mas o sentido de uma frase ou de um texto o é.

A questão é que a sintaxe gerativa de Chomsky não atinge ainda a estrutura hiperprofunda da linguagem, da qual falarei mais adiante, uma vez que ela ainda opera com palavras e não com conceitos (versões mais modernas da teoria gerativa já apontam para um nível hiperprofundo da linguagem).

A semiótica cognitiva, resultante da convergência das várias linhas de pesquisa, acima citadas, procura dar conta do fenômeno da cognição de forma mais abrangente que as teorias precedentes, embora – é bom ressaltar – se trate ainda de uma ciência em projeto. Os desdobramentos das investigações nos próximos anos dirão se estamos no caminho certo ou não.

Universalidade e visão de mundo

Todo sistema simbólico criado pelo homem com a finalidade de comunicar ou raciocinar é uma linguagem. Assim, a língua que falamos, os gestos, sinais de trânsito, bandeiras, imagens e sons artificiais (fotografias, desenhos, pinturas, músicas, apitos, campainhas), a indumentária, a notação matemática, são todos exemplos de linguagem. Todas as linguagens utilizadas pelo homem e os discursos que elas produzem têm certas características que poderíamos chamar de universais, decorrentes dos próprios processos biológicos nelas envolvidos. Tais processos são, é claro, comuns a todos os seres humanos, como integrantes da mesma espécie animal. Isso significa que todas as linguagens e seus

discursos podem ser descritos por meio de um mesmo modelo teórico.

Dessa maneira, todas as linguagens humanas, sejam verbais, não-verbais ou sincréticas (que misturam duas ou mais linguagens verbais ou não-verbais), são compostas por um léxico, ou conjunto de signos, e por uma gramática, ou conjunto de regras combinatórias desses signos. Essas linguagens têm ainda a capacidade de engendrar novos signos na medida das necessidades de cognição e de comunicação e, em velocidade mais lenta, de modificar as regras de sua gramática. É isso que garante a continuidade do funcionamento eficaz de uma linguagem em face da mudança social, uma vez que as sociedades humanas não são estáticas.

Outra característica comum a todas as linguagens é o fato de que cada uma delas cria e recria, permanentemente, na comunidade em que é usada, um sistema de valores, ou visão de mundo, que coincide com o que os antropólogos chamam de ideologia ou *Weltanschauung*. Essa visão de mundo pode ser entendida como um modo particular, próprio de cada cultura, de ver e pensar a realidade.

Por outro lado, se existe um princípio universal de formação das linguagens, das culturas e das ideologias, o resultado desse princípio é um vasto conjunto de linguagens, culturas e ideologias distintas, o que evidencia a riquíssima diversidade cultural e lingüística do ser humano. Por operar códigos que não são estritamente produtos do determinismo biológico, como no caso dos animais, o homem é a única espécie a criar milhares de códigos diferentes para servir de instrumentos de comunicação e pensamento.

O que significa “conhecer”

Todos os seres humanos percebem biologicamente o mundo da mesma maneira. Entretanto, a “leitura” que cada povo (e, em menor grau, cada indivíduo) faz do mundo à sua volta difere em função de seu sistema de valores específico. Um exemplo disso é a análise das cores do arco-íris feita por diferentes culturas: para os brasileiros, o arco-íris tem sete cores, enquanto para a tribo africana dos bassas ele tem apenas duas. Isso não significa que os africanos percebem as cores de modo diferente (seus órgãos visuais são iguais aos dos brasileiros), mas apenas que eles dividem o espectro das cores de outra forma. Assim, ali onde um brasileiro reconhece duas cores distintas (vermelho e laranja, por exemplo), um nativo bassa reconhece duas tonalidades da mesma cor.

Diante disso, o que significa “conhecer”? É evidente que não podemos conhecer o mundo tal qual ele é, por conta, primeiro, das limitações de nossos próprios órgãos dos sentidos e, em segundo lugar, da nossa própria incapacidade de apreender a realidade em si. O mundo real só pode ser pensado depois de ser interpretado em termos de uma cultura. Vale dizer, depois de ser traduzido em alguma linguagem humana, com seu respectivo sistema de valores. Essa percepção e interpretação ideológica da realidade implicam um duplo processo de filtragem da informação potencial existente no meio. O real é filtrado primeiro pelos nossos sentidos (filtragem biológica) e, a seguir, pela nossa cultura (filtragem ideológica).

Como se dá então a cognição, ou seja, a transformação dos dados de nossa experiência (captados pelos nossos sentidos) em conceitos e, em consequência, em signos, por meio dos quais pensamos?

As estruturas mentais e a “física” do pensamento

As teorias semióticas mais modernas apontam para a existência de vários níveis ou estruturas mentais através dos quais passam as informações vindas do meio (como estímulos sensoriais), até se transformarem em pensamentos e daí em signos. Estes, transmissíveis de pessoa a pessoa, tornam possível a comunicação.

O primeiro nível, segundo essas teorias, é imediatamente posterior à percepção biológica e, ao mesmo tempo, anterior ao tratamento – por qualquer linguagem – da informação ali contida. Essa instância simultaneamente anterior e comum a todos os códigos é a já mencionada estrutura hiperprofunda: é o nível de conceptualização, isto é, da construção de modelos mentais que depois poderão originar significados de signos, dentro dos mais diversos códigos. Esse é o nível em que são produzidos os chamados recortes culturais (as divisões da realidade percebida, como no exemplo das cores do arco-íris).

Os recortes, destacados do *continuum* da realidade que percebemos, são mentalmente analisados e decompostos naquilo que pode ser chamado de “partículas elementares da significação”, por analogia com os elétrons, quarks e léptons constituintes básicos de toda a matéria. Podemos chamar tais partículas de nóons (do grego *noûs* ou *nóos*, “mente, razão, pensamento”), algo como as qualidades fundamentais de Locke, porém definidas com rigor lógico-matemático.

Embora a maneira de conceptualizar o mundo seja diferente de uma cultura para outra, todos os conceitos são formados de nóons, e estes, embora em grande número, devem ser os mesmos em todas as culturas, porque são

provavelmente de natureza biológica e dizem respeito ao próprio modo como o homem percebe – e concebe – o mundo. Pode-se dizer que o nóon equivale a um bit de informação na rede neural do cérebro.

Assim como as partículas elementares habitam o universo físico e são governadas por leis matemáticas, os nóons atuam dentro do que chamamos de universo semiótico, onde são igualmente regidos por leis (a sintaxe hiperprofunda). Aliás, respeitadas as diferenças, podemos didaticamente levar adiante a analogia entre o universo físico e o semiótico. Em ambos, partículas se agrupam em complexos maiores que interagem uns com os outros, mantêm relações entre si, mudam de estado, se desorganizam e reorganizam, realizam e sofrem ações, tudo num movimento incessante. Para entendermos como isso funciona, recordemos primeiramente alguns princípios fundamentais da física.

O espaço físico é modernamente concebido como um espaço-tempo quadridimensional, formado pelas dimensões espaciais comprimento, largura e altura, além da dimensão temporal. Isso significa que a posição de qualquer corpo no Universo é dada por quatro variáveis simbolicamente representadas por x , y , z e t .

Os corpos são formados de matéria e dotados de energia, em diferentes estados de movimento e em interação entre si. Toda matéria é formada de moléculas, que são grupamentos de átomos, por sua vez formados de partículas elementares.

Segundo as leis de Newton, todo corpo encontra-se em um de dois estados de movimento: a inércia ou o movimento acelerado. A inércia, que é a conservação do estado de movimento, pode ser de dois tipos: o repouso

(o corpo se encontra sem movimento) ou o movimento uniforme (o corpo se move em linha reta com velocidade constante).

Já o movimento acelerado consiste na mudança do estado de movimento sob a ação de uma força. Portanto, se há aceleração, há uma força atuante. Igualmente, a inércia corresponde à ausência de forças.

Todo fenômeno físico é, em última análise, um fenômeno de movimento. No espaço físico, os fenômenos são descritos por meio de equações matemáticas que envolvem as grandezas básicas (localização espacial e temporal, massa, energia), sempre com relação a um sistema de referência, que toma arbitrariamente uma localidade do espaço como sendo o ponto de coordenadas “zero”, ou origem do sistema ($x, y, z, t = 0$).

Mas o que isso tem a ver com o universo semiótico?

Para compreendermos como a mente concebe a realidade, temos de postular a existência de um espaço mental tridimensional, formado pelas dimensões pessoa, lugar e tempo. Nesse espaço, toda descrição da realidade, vale dizer, todo enunciado semiótico (lingüístico ou não) toma como referência um ponto “zero” de coordenadas “eu”, “aqui” e “agora”. Todos os eventos concebíveis pela mente se organizam em termos de oposições do tipo eu/tu/ele, aqui/lá, presente/passado/futuro.

No universo semiótico, todos os fenômenos envolvem a interação entre conceitos. Estes se enquadram em três categorias básicas, definidas pelo psicólogo alemão Karl Böhler: entes, processos e atributos. Entes são “coisas”, no sentido mais geral do termo. Atributos são as qualidades (permanentes ou transitórias) que os entes possuem ou os estados em que se encontram. Um estado é a relação entre

um ente e seus atributos ou a relação entre dois ou mais entes. Processos são as mudanças de estado dos entes, isto é, mudanças de atributos ou de relações entre entes.

Nesse sentido, o universo semiótico é paralelo e análogo ao universo físico, e nele a oposição filosófica entre o ser e o dever, ou as relações físicas entre matéria e movimento, se traduzem na relação entre entes e processos.

Os próprios entes e processos nada mais são do que complexos de atributos unidos de forma organizada e hierarquizada, como átomos em moléculas. Cada atributo pode ser traduzido, à maneira de um dicionário, em outros atributos cada vez mais simples, até chegarmos a atributos mínimos (os nóons), que não podem mais ser reduzidos. Por exemplo, as cores, os conceitos de “espaço”, “tempo”, “existência”, “negação” etc., são todos nóons. Eles são o que Peirce chamou de “primeiridade”: a noção pura, tomada em si mesma, sem qualquer apelo a nada mais (*das Ding an sich*, como diz a filosofia alemã).

Podemos enunciar para os fenômenos semióticos leis similares às leis de Newton. Em primeiro lugar, um ente pode encontrar-se numa das configurações a seguir.

Estado (conservação dos seus atributos):

estático: *o sol brilha, a criança está dormindo, Pedro é médico.*

dinâmico: *as crianças brincam, o cavalo corre nos campos, o dia passa.*

Processo (mudança de estado e, portanto, de atributos):

espontâneo: *o gato morreu.*

induzido: *o cão matou o gato.*

Em segundo lugar, um enunciado semiótico pode ser descrito por meio de “equações” como as que seguem.

Equações de estado:

O sol brilha, o tempo passa: $E(a)$

Pedro tem dinheiro: $E_1 \cup E_2$

Pedro não tem dinheiro: $E_1 \cap E_2$

Equações de processo:

espontâneo:

O gato morreu: $E(a_1 - a_2)$

Pedro perdeu o dinheiro: $E_1 \cup E_2 - E_1 \cap E_2$

induzido:

O cão matou o gato: $E_1 <c> E_2(a_1 - a_2)$

Pedro deu o dinheiro a Paulo: $E_1 <c> (E_2 \cap E_3 - E_2 \cup E_3)$

Nos enunciados lógico-matemáticos acima, *E* representa ente, *a* representa atributo, a seta indica ocorrência de processo, os sinais $\cup$ e $\cap$ significam, respectivamente, conjunção e disjunção entre entes e o símbolo $<c>$, chamado operador causal, indica o processo induzido. A representação matemática da sintaxe conceptual envolve ainda alguns outros símbolos (negação, reversão, encaixe, operadores modais etc.), bem como permite a construção de estruturas geométricas similares às arborescências chomskianas. Os enunciados lógico-conceptuais podem ser encaixados uns nos outros por processos de coordenação e subordinação, gerando enunciados muitíssimo complexos, em alguns casos, somente passíveis de processamento por meio de computadores, o que não é de estranhar, já que se trata de representar o funcionamento da mente humana operando com a linguagem.

Assim, uma simples frase como *Joãozinho não foi à escola hoje* pode implicar dezenas de enunciados conceptuais interligados, numa estrutura tão complexa quanto uma molécula de DNA. É por isso que dotar uma máquina de Inteligência Artificial é tão difícil e complicado.

Os enunciados conceptuais expressos por essas equações dão origem, numa etapa posterior, a uma variedade de enunciados concretamente realizados, por meio dos quais expressamos nosso pensamento, seja qual for o código semiótico utilizado. O léxico e a gramática conceptuais são a matriz de todos os nossos processos semióticos e traduzem todas as nossas experiências mentais, sejam elas intelectuais, sensíveis ou de qualquer outra natureza.

Por meio da análise semiótica profunda, fica clara a diferença entre o que se diz e o que se quer dizer: quando dizemos que o cão matou o gato, o significado profundo disso (isto é, o sentido) é: o cão fez o gato passar de um estado “vivo” para um estado “não-vivo”.

Percebe-se que nenhuma língua natural expressa com precisão os esquemas lógico-conceptuais subjacentes. Já línguas artificiais como o esperanto e o Basic English se aproximam mais desses esquemas. Não por acaso, alguns softwares de tradução automática convertem os textos primeiro para o esperanto e depois para a língua de destino. Talvez essa propriedade habilite o esperanto ou alguma outra língua artificial a ser mais bem-sucedida do que qualquer língua natural como futuro idioma internacional.

Conceitos universais e culturais

Os conceitos dividem-se em duas categorias: os protoconceitos, ou conceitos universais, comuns a todas

as culturas, decorrentes da própria natureza biológica dos processos mentais do homem, e os conceitos construídos, ou conceitos culturais, conjuntos de núcleos específicos de determinada cultura e, portanto, disponíveis para formar significados de signos nas diversas linguagens usadas nessa cultura. Os conceitos culturais ocupam um nível um pouco menos profundo que o dos universais.

Por serem universais, os protoconceitos, ou protótipos, permitem a “tradução” entre linguagens pertencentes a culturas diferentes (dois idiomas distintos, por exemplo). Já os conceitos culturais, sendo privativos de cada cultura, são os responsáveis pela diversidade das visões de mundo entre os povos. Todavia, por estarem na base da visão de mundo de cada povo, esses conceitos garantem igualmente a reiteração da mesma visão de mundo em todas as linguagens (verbais, não-verbais ou sincréticas) utilizadas por esse povo.

Como cada cultura recorta diferentemente a realidade percebida, o léxico conceptual é exclusivo de cada comunidade cultural. Dessa maneira, os significados específicos que os signos têm em determinada linguagem não podem ser transplantados diretamente para outra linguagem, especialmente quando se trata de linguagens de comunidades culturais distintas. No entanto, a informação potencial pré-semiótica contida nos discursos produzidos em determinada linguagem sempre pode ser traduzida para outra linguagem, dentro ou fora da mesma cultura. Isso permite, de um lado, transformar um livro em um filme e, de outro, dublar para o português um filme originalmente falado em inglês. De fato, o que se traduz não é o significado específico, já que este é privativo de um dado código semiótico, mas sim o sentido, que é anterior e ao mesmo tempo comum a todos os códigos.

A impossibilidade de uma tradução perfeita entre línguas diferentes, mesmo quando aparentadas, apenas a partir de sua estrutura superficial é uma evidência do nível hiperprofundo da linguagem. O léxico e a gramática diferem muito de uma língua para outra, de modo que toda tradução precisa passar pelo nível conceitual. Diferenças culturais acentuadas tornam ainda mais visível esse fato. Em tupi, a expressão *xe katu* (literalmente, “meu bom”) pode ser traduzida como “eu sou bom”, “eu sou belo”, “minha bondade” ou “minha beleza”. Apenas o contexto é que pode discernir entre essas possibilidades. Conceitualmente teríamos algo como EU (bom/belo), ou seja, os conceitos [ser humano enunciador], [qualidade positiva] e [estado estático].

A existência do nível conceitual hiperprofundo pode ser comprovada em diversas situações em que somos perfeitamente capazes de raciocinar, mesmo sem palavras ou qualquer outro tipo de representação mental, como quando temos de tomar decisões rápidas (frear um automóvel na iminência de colisão), quando temos um “branco” e não lembramos uma palavra, mas sabemos o seu significado, ou ainda quando ouvimos uma conferência em língua estrangeira e, tempos depois, lembramos o seu conteúdo, mesmo sem lembrar o idioma em que foi proferida.

Conceitos e linguagens

Uma outra característica do conceito é que, sendo uma espécie de matriz que vai gerar signos nas diferentes linguagens usadas dentro de uma mesma cultura, é natural que ele contenha mais núcleos do que cada um dos signos que gera, já que, por definição, o conceito é o conjunto que

engloba os traços semânticos de todos os signos (verbais, não-verbais e sincréticos) que ele permite gerar. Assim, o conceito de “cavalo” pode ser expresso em nossa cultura pela palavra *cavalo*, falada ou escrita, pelo desenho desse animal, por uma escultura que o represente, pela imitação do seu relinchar, por uma onomatopéia ou outros signos.

Quando dizemos a palavra *cavalo*, fazemos nosso interlocutor pensar nesse animal, mas em princípio não lhe damos qualquer informação adicional sobre ele: esse interlocutor não saberá, apenas ouvindo a palavra, se o animal em questão é grande ou pequeno, se está ou não selado, se está parado ou em movimento, nem de que cor é. Já uma fotografia colorida de um cavalo traz necessariamente informações sobre cor e tamanho (por comparação com objetos próximos, também presentes na foto), sobre o local onde ele se encontra, seu estado de movimento (deitado, em pé, parado, andando, trotando, correndo) e, eventualmente, até sobre seu sexo (macho ou fêmea) e idade (adulto ou filhote).

Entretanto, uma fotografia é uma representação bidimensional do objeto “cavalo” que não nos permite ter acesso a informações quanto à profundidade ou perspectiva, que só uma imagem tridimensional poderia fornecer, nem nos fornece qualquer informação tátil. Já em uma radionovela, como não é possível comunicar ao ouvinte a presença de um cavalo em cena por meio de imagens, nem é apropriado recorrer a todo instante à descrição verbal da cena por um narrador, costuma-se sugerir a presença do cavalo pela imitação do ruído de patas trotando. Nesse caso, não podemos saber a cor nem o sexo do cavalo, nem se há alguém montado nele, mas pensamos de imediato em um cavalo em movimento.

Como resultado, cada um dos diferentes signos utilizados em nossa cultura para representar o conceito de “cavalo” comporta certo número de informações, mas não todas as informações que o conceito abrange. Existem, aliás, certos traços semânticos associados à idéia de “cavalo” que nenhum signo artificial é capaz – pelo menos até o momento – de comunicar, como o cheiro do animal (ainda não inventaram fotografia ou televisão com odor). No entanto, esse é um dos traços semânticos mais fortes do conceito em questão.

A “química” dos conceitos

Tendo em vista que os conceitos não são conjuntos estanques, isolados, mas mantêm intersecções comuns e sobreposições, pode-se deduzir que o conjunto de nóons comuns a vários conceitos (por exemplo, os comuns aos conceitos de “cavalo”, “égua”, “potro”, “cavalgar”, “eqüestre”, “equitação”, etc.) constitui um “núcleo noônico” em torno do qual se estabelecem vários campos semânticos. Conceitos diferentes podem compartilhar um mesmo núcleo e possuir nóons periféricos diferentes ou ter núcleos diferentes e compartilhar nóons periféricos. Conceitos diferentes podem ligar-se pelo compartilhamento de nóons, estabelecendo uma isotopia – em um processo semelhante ao das ligações químicas, em que átomos partilham elétrons e formam moléculas. Isso permite a constituição de enunciados conceptuais que serão as matrizes de enunciados verbais, como a frase *O homem morreu*, ou não-verbais, como a cena de um homem morrendo em um filme. Tal fato se deve à compatibilidade semântica entre

os nóons de [homem] e [morrer], o que já não acontece, por exemplo, na frase *A mesa morreu*.

Os campos semânticos, portanto, formam uma complexa rede (a chamada rede semântica) que pode ser visualizada como uma malha multidimensional. Nessa malha, os fios são os campos semânticos e os nós, ou os cruzamentos de fios, são os conceitos. Assim, cada conceito é o ponto de cruzamento de muitos campos semânticos e cada campo semântico é uma família de conceitos inter-relacionados.

O percurso da comunicação humana

Para que haja comunicação, são necessários dois sujeitos com competência semiótica em determinado código, que se alternarão nos papéis de emissor e receptor. Também é preciso que esses sujeitos interajam de tal modo que o primeiro deles – de início no papel de emissor, ou sujeito codificador – perceba sensorialmente o mundo à sua volta, a seguir analise o fenômeno percebido em termos de nóons, e assim forme um núcleo noônico que originará um ou vários conceitos, os quais se inserirão em uma rede semântico-conceptual.

Os objetos mentais assim criados organizam-se em campos semânticos, seja ocupando o espaço vago em um campo já existente, seja dando origem a um novo campo. A seguir, o conceito vai servir de matriz a um ou mais signos dentro de um código específico (verbal, não-verbal ou sincrético), por meio da semiose. Nesse processo, o complexo de nóons (o conceito), unidade conceptual comum às várias linguagens, transforma-se em

“semema”, ou seja, o significado de um signo específico de determinada linguagem, unido a uma forma de expressão definida (um significante que tenha a forma fônica ou gráfica, no caso da linguagem verbal, ou a forma sonora, visual, gestual, tátil, olfativa, gustativa etc., em outras linguagens). Nessa passagem de conceito a semema, o complexo semântico sofre uma filtragem em que todos os núcleos não compatíveis com a forma de expressão da linguagem de destino são eliminados – os núcleos táteis e olfativos do conceito [cavalo], por exemplo, desaparecem na palavra *cavalo*, falada ou escrita, ou na fotografia do animal.

Uma vez escolhida a linguagem e formado o signo que expressará o conceito em jogo, ocorre a atualização desse signo, isto é, sua inserção em algum tipo específico de discurso. Com isso, o signo rico em significados no nível do sistema (por exemplo, uma palavra no dicionário, com as suas diversas acepções) assume um significado determinado em um tipo de discurso específico (a mesma palavra utilizada em determinada situação de comunicação, com uma acepção bem definida). Finalmente, no nível da manifestação concreta, esse signo é veiculado em discurso (é pronunciado oralmente ou impresso em papel), o que conclui a etapa da codificação ou emissão da mensagem.

A partir de agora começa a etapa da decodificação ou recepção da mensagem. A primeira coisa que o sujeito receptor ou decodificador faz é perceber a manifestação do emissor como fenômeno semiótico, ou seja, como mensagem dotada de significado. A seguir, ele deve reconhecer a linguagem em que essa mensagem está codificada (por exemplo, a língua portuguesa). Feito isso, ele decodifica a mensagem em termos dessa linguagem

(inserindo cada signo em seu campo semântico e fazendo as necessárias associações de sentido, bem como articulando gramaticalmente os signos), reconhece o significado dos signos, estabelece isotopias entre eles (por meio de sua contextualização) e reelabora mentalmente os conceitos ali contidos, passando do semema privativo de um dado código semiótico ao conceito comum a todos os códigos.

Isso o conduzirá a uma espécie de nova percepção sobre o mundo e à aquisição de um novo saber sobre esse mundo, de um novo conhecimento. Esse novo saber modificará, mesmo que em níveis mínimos, sua cosmovisão construída e ampliará seu campo noônico e sua competência como sujeito semiótico para produzir novos discursos, em novos atos de comunicação, em uma cadeia interminável.

(Re)construção permanente

Sabemos que o conhecimento do homem sobre o mundo se dá basicamente pela linguagem. Esta, no entanto, só tem uma existência concreta nos discursos que produz. A língua portuguesa, por exemplo, é na verdade uma abstração: ela só existe nos textos orais ou escritos que permitiu e permite construir. Assim, a visão de mundo de cada indivíduo é permanentemente (re)construída a cada novo pensamento, concebido como uma espécie de diálogo interior em que o sujeito conversa consigo mesmo por meio de representações verbais, não-verbais e sincréticas.

De modo semelhante, a visão de mundo de uma comunidade se (re)constrói permanentemente a cada novo ato de comunicação verbal, não-verbal ou sincrético entre os sujeitos semióticos. Como resultado, o conhecimento do

mundo é um eterno devir – isto é, uma evolução incessante – e, portanto, um processo histórico. A acumulação temporal desse conhecimento é o que chamamos de cultura, definida com propriedade pelo semiólogo russo Yuri Lotman como “a memória não hereditária da sociedade”.

Assim como todas as línguas do mundo, por mais diferentes que sejam, obedecem a alguns princípios universais, todas as concepções do mundo (as visões de mundo) existentes, manifestadas nas diversas linguagens verbais e não-verbais de cada povo, têm princípios comuns e universais de formação. Descobrir o alfabeto com o qual é possível “escrever” todas essas visões de mundo equivale a criar uma metalinguagem que permita descrever qualquer sistema de cognição, encontrando os elementos cognitivos mínimos de que qualquer concepção humana é feita, não importa dentro de qual cultura. Muito já se caminhou nessa direção, muito ainda falta caminhar, mas as perspectivas da pesquisa nesse campo são as mais promissoras.

SUGESTÕES PARA LEITURA

BIZZOCCHI, A. *Anatomia da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2003.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1996.

-----, *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Le Seuil, 1997.

PAIS, C. T. *Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive*. Paris: Sorbonne, 1993.

PINKER, S. *O instinto da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POTTIER, B. *Linguística geral: teoria e descrição*. Rio de Janeiro: Presença/Universidade Santa Úrsula, 1978.

RASTIER, F. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: P.U.F., 2001.

RASTIER, F., CAVAZZA, M., ABEILLE, A. *Semantics for descriptions: from linguistics to computer science*. Stanford, CA: CSLI Publications, 2002.

Semiótica das Culturas e Educação: Dos Processos de Inserção e Exclusão Socioculturais

Cidmar Teodoro Pais
USP, UBC, SELEPROT
ctpais@uol.com.br

Introdução

Estudam-se os processos de integração das pessoas numa comunidade sociocultural, que se dão, em diferentes graus, a partir do nascimento: a sua paulatina inserção, como membros de uma sociedade, na medida em que são dotados de certos conhecimentos e competências culturais. Trata-se do desenvolvimento de um saber e de um saber-fazer culturais. Considerou-se a semiótica das culturas como uma ciência da interpretação, de acordo com as tendências mais recentes dos estudos semióticos. O tratamento multidisciplinar envolve e articula a semântica cognitiva, as ciências da linguagem e da significação, a antropologia cultural, a sociologia e a história. Com efeito, em cada cultura, tem-se um complexo conjunto de processos semióticos (sistemas x discursos) verbais, não-verbais e sincréticos, constitutivos da macrossemiótica dessa cultura, que a caracterizam, que dão sustentação a um mundo semioticamente construído, a sistemas de valores, sistemas de crenças e de saberes compartilhados pelos seus membros.

Examinam-se cognições, reconceptualizações, significações, recortes culturais, axiologias, próprios de uma

cultura, que habilitam ao convívio e conferem a consciência e o sentimento de pertinência ao grupo, de sua permanência e continuidade no eixo do tempo.

Da Semiótica das Culturas

Estudam-se, numa abordagem multidisciplinar, aspectos dos processos de cognição e das relações de significação, como fenômenos conceptuais e metalingüísticos, conjunto de procedimentos determinantes de intertextualidade, interdiscursividade, transcodificação, face às articulações postuláveis entre semântica cognitiva, semântica de língua e de discurso, sociosemiótica, semiótica das culturas, semiótica da interpretação. São as linguagens que atribuem ao ser humano sua condição humana. A riqueza do homem é a sua diversidade lingüística, cultural, social e histórica. A língua e os seus discursos, juntamente com as semióticas não-verbais, conferem a uma comunidade humana: a sua memória social; a sua consciência histórica; a consciência de sua identidade cultural; a consciência de sua permanência no tempo. Assim, configura-se a semiótica das culturas como uma ciência da interpretação. Examinam-se, enfim, os processos de inserção cultural segundo os modelos dessa ciência.

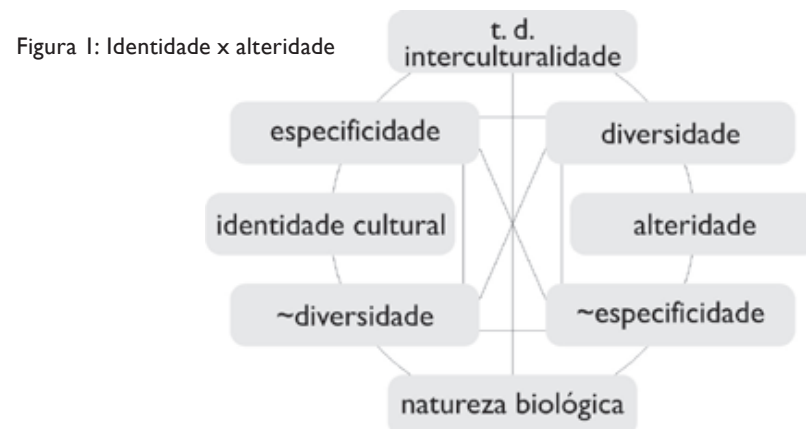
O homem distingue-se dos outros animais do planeta justamente por sua *diversidade* lingüística, cultural, social e histórica; essas características conferem ao homem sua *condição humana*. Com efeito, uma abordagem puramente biológica mostrar-se-ia claramente insuficiente. Nesse sentido, a história da humanidade corresponde ao processo histórico da cultura, ou antes, das culturas.

Estabelecem-se, pois, o interesse e a necessidade de uma

semiótica das culturas, que permitam estudar esses *processos* e essa *diversidade*. Poder-se-ia dizer, em caráter preliminar, que a semiótica das culturas tem por objeto as culturas humanas e sua diversidade.

Nessas condições, determinada cultura só pode ser caracterizada *por oposição* às demais, seja as que lhe são contemporâneas, seja as que se situam no passado. Uma comunidade lingüística e sociocultural pode, assim, ser definida por um complexo que compreende uma língua, práticas semióticas não-verbais e sincréticas (ou complexas), que constituem sua *macrossemiótica* (PAIS, 1982), práticas técnicas, por um 'saber compartilhado sobre o mundo', próprio a seus membros, inseridos no fazer social e no eixo da história. Assim, determinada cultura pode ser caracterizada por suas *especificidades*, perante a imensa *diversidade* das culturas humanas.

No esforço de caracterização de uma cultura, é necessário compará-la com outras culturas, de modo a detectar as suas especificidades, diante das características de outras culturas. Estabelece-se, por conseguinte, uma *tensão dialética* entre duas tendências contrárias, a *especificidade* e a *diversidade*. Tem-se, pois:



Tudo conduz a pensar que integra o ‘saber compartilhado sobre o mundo’ dos membros de uma comunidade humana, o conhecimento, ainda que intuitivo, dessa oposição entre *especificidade* e *diversidade*, entre *identidade* e *alteridade* (a ‘consciência’ ou o ‘sentimento’ da distinção entre “nós” e “os outros”).

De fato, é necessário considerar como características de uma cultura, definidora de *identidade x diversidade*, em relação às demais, e como parte integrante do ‘saber compartilhado sobre o mundo’ de seus membros a ‘visão do mundo’, o *mundo semioticamente construído*, o *sistema de valores*, o *sistema de crenças*. Desse modo, também, uma comunidade lingüística e sociocultural se caracteriza como um complexo conjunto de *saberes e valores compartilhados*, construídos, reiterados, modificados ao longo do processo histórico. Além disso, uma cultura não é um sistema fechado; ela se forma, se desenvolve, evolui, por vezes desaparece, em função de seus contatos, dos confrontos ou conflitos com outras culturas, e resulta, sempre, a cada momento, de uma *história compartilhada* (RASTIER e BOUQUET, 2002, p. 6). De outro ângulo, parece lícito considerar uma cultura, também, como um *complexo sistema de arquitextos e arquidiscursos* das semióticas verbais, não verbais e sincréticas (ou complexas) da comunidade em questão (RASTIER, 2000; PAIS, 2002a e 2002b).

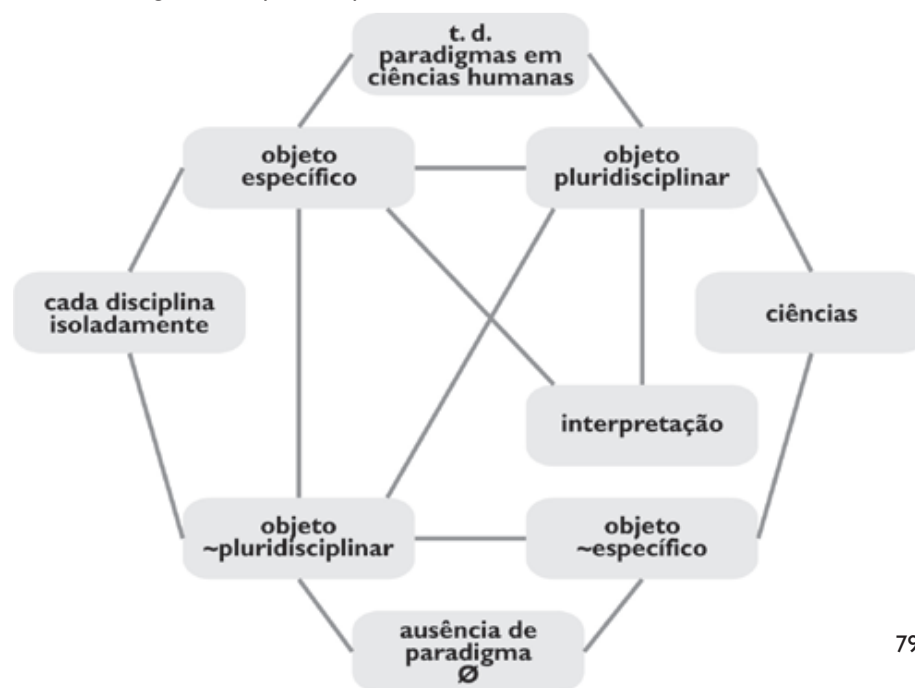
Nessa perspectiva, a semiótica das culturas torna-se mais eficaz, na medida em que busca fazer, em seus estudos, *comparações* entre culturas, numa abordagem intercultural ou multicultural, como, por exemplo, o estudo de micro sistemas de valores, comparadas as culturas francesa e brasileira (PAIS, 1999), ou o mesmo estudo, comparadas as culturas cubana e brasileira (PAIS, 2000). Assim, a semiótica

das culturas assume o caráter de uma *semiótica interpretativa* (RASTIER e BOUQUET, 2002, p. 4). Enfim, cada cultura se caracteriza, ainda, por um processo de *cognição* específico, ou por cognições definidas como específicas, como se viu acima. Daí a concordância com Bouquet:

Dans ce contexte, le paradigme d’une sémiotique de l’interprétation se révèle fédérateur des sciences de la culture qui peuvent être regardées comme les sciences d’une cognition située, au sens où cette cognition est située dans un cadre culturel (...) l’objet pluridisciplinaire en sciences humaines ... (RASTIER e BOUQUET, 2002, p. 35).

Nesses termos, cabe propor a formalização:

Figura 2: Da pluridisciplinaridade



Dos processos de exclusão sociocultural: estigma, preconceito, discriminação

No processo histórico, estabeleceram-se em todas as sociedades e culturas conhecidas ritos e processos que permitiam assinalar *diferenças* entre grupos e indivíduos, de modo a firmar e mostrar relações de *poder*, de *dominação*, de *superioridade x inferioridade*, de *mando x obediência*. Assinalaram-se, assim, dentre outros aspectos, *hierarquias sociais*.

Surgiram, desse modo, dentre outros mecanismos culturais, sociais e políticos, numerosas formas de *estigmas*, humilhantes, que eram utilizados para determinar o *lugar* dos indivíduos e dos grupos considerados ‘inferiores’ e ‘destinados’, por isso mesmo, a servir os ‘superiores’ e/ou ser excluídos do convívio social. No sistema de castas da Índia, por exemplo, os *párias* são justamente os “sem casta”, ou seja, os que não têm lugar na sociedade. Os romanos marcavam os escravos com um sinal no corpo, que faria reconhecer, imediatamente, no meio da multidão das ruas de Roma, que se tratava de um escravo e que, embora andasse ‘livremente’ pelas ruas, era *propriedade* de uma pessoa. Na Idade Moderna, em muitos países marcavam-se os escravos com um ferro em brasa. Essa marca indicava, a um tempo, que se tratava de um escravo e quem era o seu proprietário.

Entretanto, nem sempre os sinais do estigma eram marcas físicas no corpo. Frequentemente, o *estigma* era moral e, nesses casos, relativamente mais cruel, como, por exemplo, o aplicado a prostitutas, ou a membros de certas seitas religiosas, dentre outros.

O estigma é uma marca de ferro em brasa, física ou metafórica, aplicada aos animais, aos escravos e aos ‘inimigos’.

O estigma não acontece por acaso, tem invariavelmente uma motivação política, econômica e sociocultural. Uma complexa rede de fatores faz surgir e disseminar-se o estigma, dentre os quais, situam-se: a necessidade de afirmação; o sentimento de insegurança ou de impotência; o temor do outro e do ‘diferente’; a territorialidade; e uma longuíssima série de outros fatores. Seria impossível esgotá-la, aqui.

De maneira geral são determinantes do estigma:

- Desigualdades sociais
- Injustiças sociais
- Carências econômicas
- Diferenças de sistemas de valores
- Temor do ‘outro’
- Temor do ‘novo’ e do desconhecido
- Sentimento de insegurança
- Sentimento de impotência
- Necessidade de aceitação social
- Mecanismos psicológicos de compensação
- Mecanismos de ‘proteção’

No processo histórico, o *preconceito* resulta de fatores políticos, econômicos e socioculturais muito semelhantes. Constitui ele uma forma muito antiga, milenar e, infelizmente, ainda presente nas sociedades contemporâneas. Trata-se de um *processo perverso de ‘julgamento’ de pessoas e grupos sociais*, ‘julgamento’ que não admite defesa e de que não se admite recurso. Noutras

palavras, conflita *frontalmente* com as concepções de *Democracia, Estado de Direito*, com os ideais superiores do Humanismo: *Igualdade, Liberdade, Fraternidade*.

O preconceito é um ‘julgamento’ em que o ‘acusado’ não tem direito à defesa.

Ao longo da História, foram numerosas as vítimas de preconceitos: pessoas, segmentos sociais, nações inteiras. Dos preconceitos resultaram guerras cruéis, retaliações, feroz genocídio, sofrimentos inomináveis, destruição de culturas, de patrimônios históricos, em suma, degradação da própria Humanidade. Dessa maneira, o preconceito atinge:

- Indivíduos
- Etnias
- Credos religiosos
- Credos políticos
- Grupos etários
- Grupos profissionais
- Grupos sociais
- Representações políticas
- Sexo

Assim, o preconceito caracteriza-se como estratégia social de mecanismos de defesa e compensação e, ainda, como mecanismos de legitimação dos sistemas de dominação.

Estigma e preconceito contribuem fortemente para a instauração de:

- Relações de hostilidade social
- Perversidade social
- Ruptura do tecido social
- Processos de rejeição e de discriminação

Nesses termos, os *estigmas* e os *preconceitos* constituem mecanismos perversos que conduzem invariavelmente a processos de *discriminação social* e de *exclusão social* (PAIS, 1993; PRADOS, 2000).

Lamentavelmente, observa-se que tais mecanismos e processos estão muito presentes no cotidiano do processo educacional brasileiro. São sustentados, reiterados e reafirmados nas instituições escolares e universitárias, nas práticas pedagógicas e nas relações de ‘convívio’.

Estigma, preconceito e discriminação parecem prazerosos, de início, às pessoas e aos grupos que os praticam. Oferecem, aparentemente, sensações de ‘conforto’ e ‘segurança’. Entretanto, as conseqüências são tão desastrosas quanto inevitáveis. Como acontece com os escorpiões, serão vitimados por seu próprio veneno.

Em sua dinâmica, *estigma, preconceito e discriminação* podem ser vistos como:

- Estigma
- Acusação
- Preconceito
- Sentença
- Discriminação
- Execução

A perversa combinação desses processos contribui para:

- Instabilidade social
- Formação de 'aristocracias'
- Fragilidade da Democracia e do Estado de Direito
- Entraves ao exercício da cidadania plena
- Obstáculos ao desenvolvimento social e econômico
- Declínio da civilização e surgimento da barbárie

Dos processos de inserção cultural

Os humanos nascem como seres biológicos, como seres naturais. Inseridos numa comunidade sociocultural, adquirem progressivamente as características de seres sociais, culturais e históricos. Passam assim, a identificar-se com saberes e valores compartilhados pelo grupo, por uma visão de mundo, por um imaginário coletivo. Esses valores e saberes habilitam ao convívio social e conferem aos membros do grupo a sua identidade cultural, a sua memória social, a consciência da sua pertinência ao grupo e de sua continuidade no tempo.

A inserção cultural não se verifica, entretanto, de maneira homogênea e uniforme nas diferentes comunidades e em seus subgrupos. Ao contrário, verificam-se processos de inserção cultural diferenciados, que revelam, muitas vezes, preconceitos, injustiças e discriminação. Observam-se, então, incoerências quanto aos critérios adotados pelo grupo em questão. Critérios esses que variam segundo as diferentes épocas da história, regiões e camadas sociais.

Assim, numa comunidade, observam-se vários graus e diferentes domínios de inserção, aos quais correspondem sempre outros tantos graus e domínios de exclusão. Tem-se:

Figura 3: Tensões sociais



Por maior que seja a diversidade cultural dos grupos humanos, há certas características que se mostram constantes. De fato, em todos os grupos socioculturais, a inserção dos membros no conjunto de valores de saberes compartilhados se realiza por meio da educação, formal

ou informal. A educação constitui o caminho de acesso aos bens culturais. Define, também, o grau de integração dos indivíduos ao grupo.

No processo histórico, muitas comunidades humanas atingiram, em sua evolução, o estágio de *civilização*, caracterizado pelo equilíbrio dinâmico e pela tensão dialética *autoridade x liberdade*. Noutros termos, dir-se-á que homens livres livremente aceitam certa redução em seu grau de liberdade, para assegurar a todos o mesmo grau de liberdade (PAIS, 1993, p. 605-611). Ocorreu também, muitas vezes, que, alcançado esse estágio, uma civilização se rompeu em *barbárie*, caracterizada pela combinação perversa *liberdade x força* (PAIS, 1993, p. 605-611).

Nesse sentido, quanto maior o número de pessoas integradas ao grupo, que compartilhem seu sistema de valores e seu sistema de crenças, e quanto mais alto o grau de integração, mais elevado será o grau de civilização, caracterizada pela *plenitude da cidadania* (PAIS, 1993, p. 605-611), e mais amplas serão as possibilidades de *paz social*.

Constitui a *educação* – formal, informal e não-formal – o único grande processo pelo qual é possível preservar, restaurar ou restabelecer uma civilização, na medida em que pode realizar a reinserção das pessoas no processo histórico de uma cultura.

Para tanto, é necessário que a comunidade humana em questão se organize e se sustente permanentemente, segundo os princípios básicos do humanismo, da racionalidade e da civilização: *liberdade, igualdade, fraternidade*. Examinar-se-ão, em seguida, as condições em que aquele processo se dá.

Da inclusão excludente

Em determinada sociedade, existem vários graus de integração, aos quais correspondem sempre outros tantos diferentes graus de marginalização. Estabelece-se, pois, em cada grupo social, ou em cada comunidade humana, um eixo *continuum*, ao longo do qual se distribuem os indivíduos:

Figura 4: Graus de inserção/exclusão

+ integração

+ marginalização

Desse modo, os discursos e as práticas dos processos educacionais não são neutros – como nenhum discurso o é – mas a todos subjazem, em estrutura profunda, sistemas de valores e sistemas de crenças que definem sua orientação ideológica.

Assim, os processos educacionais podem constituir-se ora em *instrumentos de libertação*, ora em *instrumentos de dominação*.

Vale a pena examinar certos aspectos dos discursos oficiais e dos discursos de propaganda/publicidade dos governos ou das instituições de ensino superior, públicas e privadas (PAIS, 2005a e 2005b).

Foi possível elaborar um modelo, em semântica profunda, do modo como esses discursos dos processos educacionais e dos discursos de propaganda/publicidade institucionais refletem microssistemas de valores e ‘visão do mundo’ da sociedade contemporânea, altamente

competitiva, em sua totalidade. Assim, configura-se uma *axiologia*.

Como epicentro de equilíbrio e conflito sociais, uma *tensão dialética* entre duas tendências contrárias, *cooperação x competição*. No quadrado semiótico, são seus contraditórios os metatermos *não-cooperação* e *não-competição*. A combinação modal *cooperação x não-competição* determina a dêixis positiva, definida como *formação solidária*. A dêixis negativa resulta da combinação *competição x não-cooperação*, caracterizadora da *formação individualista*. *Não-competição x não-cooperação* constituem o termo neutro, *marginalização do sistema*:

Figura 5: Formação solidária x formação individualista



Percursos dialéticos indicam processos de *inclusão*, *exclusão* do ensino superior, das ideologias de *confronto* e *cooperação*, mecanismos da *inclusão excludente*.

No que concerne ao microsistema de valores acima examinado, cabe observar que os discursos da propaganda e/ou da publicidade institucionais não propõem um equilíbrio na tensão dialética entre os dois contrários, *cooperação x competição*. Frequentemente, há uma opção em cada anúncio, por um termo ou pelo outro. Essa *escolha* parece relacionada ao público-alvo e obedece a critérios de *eficácia discursiva*. Assim, por exemplo, a propaganda política governamental, da União, dos Estados e dos Municípios, de maneira crescente na última década, parece enfatizar em seus anúncios, algo que lembra a *formação solidária*, como caminho de acesso à *cidadania*. Da mesma forma, há muitos exemplos de Universidades privadas que divulgam anúncios em que se ressaltam serviços gratuitos à comunidade; destacam-se atendimento a crianças carentes, assessoria a classes de alunos especiais da rede pública, cursos para a terceira idade, apoio à formação de funcionários, preservação do meio-ambiente, gestão de sítios arqueológicos, as contribuições da instituição para o desenvolvimento regional, na *isotopia* da *solidariedade* e da *responsabilidade social*.

Entretanto, a tônica se modifica, quando se trata de atrair estudantes (clientela), para o concurso vestibular ou para os cursos de pós-graduação. Tanto as Universidades públicas quanto as Universidades privadas destacam as possibilidades de *cada* estudante, individualmente, de “*empregabilidade*”, “*ascensão social*”, “*prestígio*”. Assim, há Universidades públicas, consideradas “*de excelência*”, que manipulam a idéia de “*marca*”, no sentido publicitário,

convertida, para fins de operações de prestígio, em “griffe”. Essa “griffe” é transferida, acredita-se, ao alunado. Universidades privadas também exploram as perspectivas oferecidas aos estudantes, quanto ao “sucesso”, como no anúncio: “A Universidade X tem tudo para você se dar bem”.

Desse modo, estabelece-se uma concorrência entre Universidades, quanto à qualidade do produto oferecido, que tem por alvo o imaginário da classe média e da classe média alta, os estudantes e as suas famílias. A ênfase é dada à *competitividade*, à *formação individualista*. O discurso publicitário institucional busca atender aos desejos, às aspirações difundidas nas classes sociais que têm melhores condições de acesso aos estudos superiores e jamais entra em confronto com essa concepção amplamente compartilhada. Para ser eficaz, precisa dizer sempre o que o público quer ouvir.

Por outro lado, podem observar-se certos impactos da concepção publicitária na comunidade acadêmica.

Estabeleceram-se sucessivos processos de *manipulação/sedução*, *inserção/exclusão*, *inclusão/proscrição*.

Na Idade Média ocidental, a ‘elite’ era constituída pela nobreza e pelo alto clero, que, juntos, configuravam a *aristocracia* e compartilhavam o poder. As sociedades industriais e pós-industriais revelam um quadro muito mais complexo. Ocorreram profundas transformações, ao longo do processo histórico, que não conduziram a uma verdadeira *democratização*, mas a uma *retórica da democratização*. Resultaram, de fato, no engendramento de uma ‘elite’ multifacetada, ou seja, numa multiplicação de ‘elites’, sem que se alterasse o princípio do modo de ordenamento político e social, segundo o princípio

aristocrático *no modo de ser*. Permanece, imutável, a relação *privilégio x restrição*. Houve, certamente, imensa diversificação dos *privilégios*, acompanhada necessariamente pelo correspondente número de *restrições*. Seria impossível estabelecer a relação exaustiva de *privilégios e restrições*, no seio da sociedade moderna e ‘pós-moderna’. Coexistem legítimas aspirações de *inclusão*, face à *retórica da inclusão*, eficiente em sua tarefa de *fazer que ‘algumas coisas mudem’, para que ‘nada mude’*.

Exemplo lamentável desse ordenamento social *perverso* é o que concerne ao *acesso aos bens culturais*. Verificou-se, indubitavelmente, certo crescimento de vagas no ensino fundamental e médio públicos e gratuitos, na verdade muito aquém da demanda social eternamente reprimida. Contudo, isso ocorreu paralelamente a um sensível declínio da qualidade do ensino. Por mais que a retórica oficial insista, por meio de ‘reformas’ apresentadas como ‘salvadoras’, é inegável que a política salarial tem levado os docentes à situação de penúria inominável; edifícios e equipamentos estão deteriorados ao extremo. Não há qualidade sem investimento equivalente. Enquanto isso, os filhos dos *privilegiados* estudam em escolas particulares, caras, e que ostentam a famosa *griffe*, garantindo-se aos egressos grandes facilidades de *ascensão*. Multiplicam-se *privilégios e privilegiados*.

Aparentemente, a situação do ensino superior é distinta. As Universidades públicas sustentam a excelência do ensino e da pesquisa. Entretanto, é preciso indagar o que há por trás disso. As oportunidades de *acesso* ao ensino superior público estão determinadas pelo processo ‘democrático’ do concurso vestibular. As possibilidades dos egressos do curso secundário público são reduzidas,

sobretudo nas carreiras mais procuradas, que oferecem maior *status*. Aplica-se em ‘boa consciência’ a regra de “tratar igualmente os desiguais”.

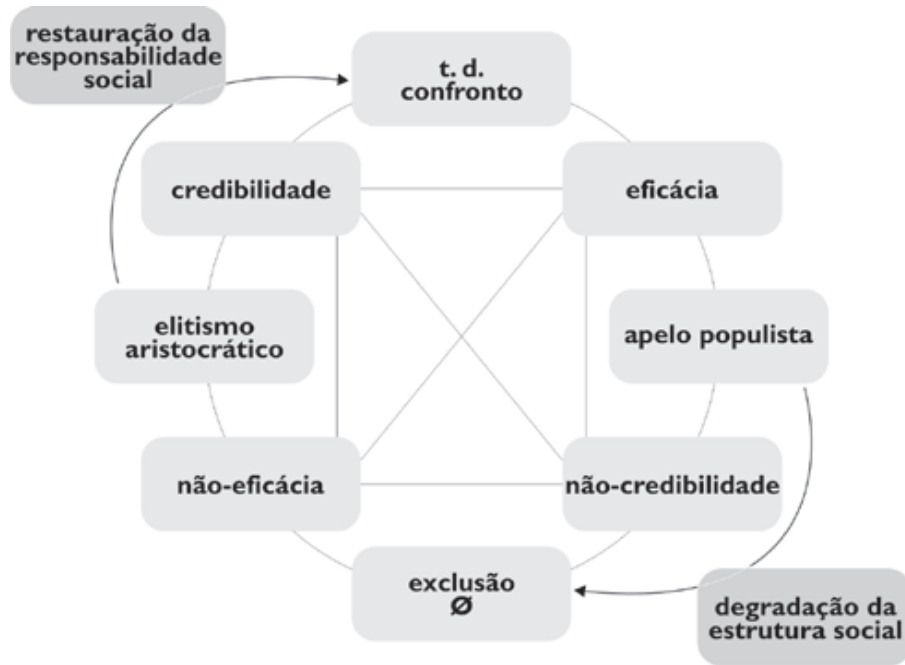
Igualmente trágica é a situação dos docentes do ensino superior. Defrontamo-nos novamente com o intolerável conceito da *griffe*. Estabelece-se distinção clara entre os ‘bem nascidos’ e a ‘plebe ignara’. Reproduz-se o processo perverso de *constituição de uma ‘elite’, a aristocracia universitária*, que pensa e age como *corpo aristocrático*, distinguindo-se de docentes ‘menos qualificados’, estigmatizados, que garantem *alguma* formação aos *excluídos do paraíso*. Causou penosa impressão ouvir de uma ‘autoridade universitária’, que se envaidecia da *griffe* da prestigiosa Universidade a que pertencia.

A *retórica* das políticas ‘públicas’ do processo educacional brasileiro *insiste* na ‘justificativa moral’ da *avaliação*. Avalia-se tudo, os docentes, os estudantes, o equipamento, as instalações, do supercomputador ao cestinho de lixo. Afirma-se que é necessário assegurar *o alto nível e os padrões de excelência*. Jamais ocorreu às ‘lideranças’ a idéia de oferecer tais padrões ao conjunto da população. Está mais que comprovado que os sucessivos processos de *avaliação*, no Império e na República, sempre constituíram mecanismos para *inserir* alguns e, sobretudo, *excluir* os demais, *reduzir a demanda*, conferindo a essa ‘política’ uma ‘justificativa’ ‘ética’. Com efeito, os ‘critérios’ da dita *inclusão* exigem dos postulantes *adesão incondicional ao sistema*. Àqueles que se recusam ou simplesmente não podem *aderir a um sistema* qualquer, resta a *exclusão*. Num país caracterizado por grande diversidade cultural – patrimônio inegável – fixam-se ‘critérios’ centralizadores e ‘universais’. Configuram-se

arquitextos (RASTIER, 2000) e *arquidiscursos* (PAIS, 2002) que resultam, no período da globalização, desse tipo de produção discursiva.

Observam-se mecanismos de dominação, processos de conquista e preservação do poder burocrático, formação e consolidação de grupos hegemônicos na comunidade científica e acadêmica. A (antiga) ética científica, a isenção, a dúvida sistemática, a reflexão crítica vêm sendo progressivamente descartadas, por serem incômodas, e valores fundamentais, como busca da verdade e construção do saber para a melhoria das condições de vida do homem, reduzem-se a programas narrativos auxiliares, retóricos, suplantados pela demanda de objetos de valor (agora) principais, como *status*, poder e prestígio. Assinalam-se os fortes impactos dos discursos da propaganda e da publicidade na gestão institucional do ensino público e privado, na condução dos discursos do processo educacional. Nesse cenário, suscitam-se tensões, conflitos de interesses e embates entre sistemas de valores. Propõe-se o problema de *credibilidade x eficácia*, ou seja, da credibilidade, quanto à qualidade do ensino e da pesquisa, e da eficácia, quanto à realização pessoal e ao caminho para o sucesso.

Figura 6: Credibilidade x eficácia



Se forem examinados diferentes períodos do processo histórico das culturas, desde a Antigüidade, como, por exemplo, a civilização greco-romana, a egípcia ou a mesopotâmica, ou, ainda, a civilização indiana, até a Idade Média ocidental, a Renascença, a Idade Moderna, a Idade Contemporânea – segundo a costumeira classificação didática – verificar-se que, em *todos* esses períodos, criaram-se processos educacionais que asseguravam a existência e a preservação de *hierarquias sociais* – organizadas em classes ou castas – caracterizadas por diferente ou nenhum grau de permeabilidade. Dessa maneira, estabeleceram-se sempre grupos diversos de

‘elite’, aos quais correspondiam grupos mais numerosos de *dominados*.

Nesses termos, os processos educacionais, encarregados da manutenção do ordenamento social, sempre estabeleceram – ou adotaram, por ordem superior – *critérios* ou *condições* de inserção social. Ao mesmo tempo em que definiam os meios e as exigências da *integração* e/ou da *ascensão*, fixavam dialeticamente os correspondentes *critérios* ou *condições* de exclusão ou marginalização, dos quais não poderia escapar um numeroso grupo de membros da sociedade, como se viu acima.

Caracteriza-se, assim, a *inclusão excludente*, que permanece, até mesmo, na sociedade dita “pós-industrial” ou “globalizada”. É lícito considerar que o processo de “globalização”, até agora, acentuou as desigualdades sociais, em nosso país e entre nações.

Bons exemplos da inclusão excludente são os processos ditos de *avaliação* ou de *seleção* na educação de nosso país, seja no período colonial, seja no período imperial, seja, ainda, no período republicano.

Figura 7: Inclusão excludente



Como se vê, a combinação *conhecimentos socioculturais x competências socioculturais* é aquela que assegura a inserção ou a reinserção, numa sociedade regida pela *inclusão excludente*.

Nas sucessivas revoluções, como, por exemplo, a Revolução Francesa ou a Revolução Americana, ou, ainda, a Revolução Soviética, as promessas de *igualdade* jamais foram cumpridas, nunca atenderam às expectativas e aspirações.

A *igualdade total* corresponde a uma *utopia*. Ao longo do processo histórico, vários movimentos políticos e sociais tentaram implantá-la, com insucesso. Assim, não existe nenhuma evidência de que essa igualdade total seria viável ou desejável, na busca de um melhor ordenamento social.

Entretanto, o ordenamento social pode ser aperfeiçoado ou, mesmo, mudado em seus termos. *No mínimo*, cumpre assegurar a *igualdade perante a lei* – sempre proclamada, muitas vezes não observada – condição da democracia e do Estado de Direito, como também a *igualdade nas possibilidades de acesso aos bens culturais*.

Preservaram-se, em nossas sociedades atuais, os processos socioculturais da inclusão excludente. Noutras palavras, muitas sociedades de nosso tempo, sustentam *mutatis mutandis*, como na velha Atenas ou na República romana, um ordenamento social democrático, no *modo do parecer* e um ordenamento social aristocrático, no *modo do ser*.

Considerações finais

Como se fez durante milênios, é preciso não desanimar e continuar buscando soluções. Para levar o progresso sociocultural à sociedade, é preciso compreendê-la. É necessário analisar criticamente os processos socioculturais de inserção e exclusão.

Embora não constitua uma solução cabal de todos os problemas da sociedade contemporânea, como é evidente, uma contribuição válida será, certamente, prosseguir nos estudos e pesquisas em semiótica das culturas e suas aplicações à educação.

Por outro lado, os princípios básicos do humanismo nos permitem uma melhor compreensão dos processos culturais e nos autorizam a não perder a fé no futuro e nos destinos da humanidade, na construção de sociedades mais livres, justas e democráticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAIS, Cidmar Teodoro. "Sociosemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento". In *Anais do V Encontro Nacional da Anpoll*. Porto Alegre: Anpoll, 452-461, 1991.

----- "Análise sociosemiótica de alguns conceitos e valores do processo sociocultural brasileiro contemporâneo". In *Estudos Lingüísticos XXIV. Anais de Seminários do GEL*. São Paulo: GEL, p. 234-243, 1995a.

----- "Da semântica cognitiva à semiótica das culturas". In *Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL*. João Pessoa: ANPOLL, p. 1325-1336, 1995b.

----- "Contribution à une analyse socio-sémiotique du processus culturel". In *Acta semiotica et linguistica*. São Paulo, Plêiade.v.6, p.101-132, 1996.

----- "Semiótica do direito e semiótica das culturas". In *13.º Congress of the International Association of Semiotic of Law/13.º Colóquio Internacional de Semiótica do Direito - Direito formal, contracultura e semiótica do Direito*. São Paulo: Faculdade de Direito da USP, p. 325-335, 1997.

----- "Identité et tolérance culturelles dans le cadre de la mondialisation: une approche socio-sémiotique". In *Acta semiotica et linguistica*, São Paulo, Plêiade, v. 7, p. 169-184, 1998a.

----- "Conceptualisation, dénomination, désignation, référence. Réflexions à propos de l'énonciation et du savoir sur le monde". In *Hommage à Simone Saillard. Textures. Cahiers du Centre d'Études Méditerranéennes et Ibéro-Américaines*. Lyon: Université Lumière Lyon 2, p. 371-384, 1998b

----- "Étude comparée de microsystemes de valeurs des cultures française et brésilienne: essai en sémiotique des cultures". In *INFO-CREA - Revue du Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques*. Lyon, v. 6. p. 13-21, 1999.

----- "Aspectos de las visiones del mundo y de los sistemas de valores en culturas de la América Latina y del Caribe". *Acta semiotica et linguistica*. São Paulo, v.8, p. 395-421, 2000.

----- "Ciência, tecnologia, educação institucional face a questões suscitadas pela globalização e pela diversidade cultural". In *Revista Brasileira de Lingüística*. São Paulo: Terceira Margem/Plêiade, v. 11, n.º 1, p. 185-197, 2001.

----- "Conceptualização, interdiscursividade, arquiteito, arquidiscorso". In *Revista Philologus*. Rio de Janeiro: CIFEFIL, ano 8, n.º 23, p. 101-111, 2002.

----- "Estigma, preconceito, discriminação: percalços da cidadania". In *A Teia do Saber - Um novo olhar sobre a formação do professor*. 1 ed. Mogi das Cruzes - SP: Oriom Editora, 2004, v.1, p. 93-106.

----- "Semiótica da educação, propaganda e publicidade: confrontos e impactos". In *Estudos Lingüísticos*. v.XXXIV, p.1266 - 1271, 2005a.

----- "Propaganda e publicidade no interdiscurso: os sujeitos dos discursos científico e tecnológico em busca de seus objetos de valor". In *Revista philologus*. v.11, p.117 - 132, 2005b.

----- "Semiótica das culturas: valores e saberes compartilhados". In *Revista Brasileira de Lingüística*. v.13, p.141 - 158, 2005b.

----- "Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcodificações transculturais". In *Acta semiotica et lingüística*. v.11, p.149 - 158, 2006a.

----- “Propaganda e publicidade nos discursos institucionais da educação superior: da cumplicidade”. In *Estudos Lingüísticos*. v.XXXV, p.464 - 471, 2006b.

----- “Reflexões sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: considerações sobre os processos de inserção cultural”. In *Acta semiotica et lingüística*. v.11, p.105 - 113, 2006c.

----- “Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: identidade, inserção cultural, transcodações transculturais”. In *Cadernos do CNLF*. Vol. 10, n.º 13, p. 68-82. Rio de Janeiro, CIEFIL, 2006d.

PRADOS, Rosália Maria Netto. *A temática da cidadania na imprensa escrita de São Paulo: análise lexical e sociossemiótica*. Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade de São Paulo. Tomo I, II e III. USP, São Paulo FFLCH-USP, 2000.

RASTIER, François. *Recherches en sémantique cognitive*. Paris: PUF, 1991.

RASTIER, François et BOUQUET, Simon. *Une introduction aux sciences de la culture*. Paris: P.U.F., 2002.

O percurso semiótico da leiturização e da textualização

Darcilia Simões
UERJ, PUCSP, SELEPROT, LABSEM
contato@darciliasimoes.pro.br

Preliminares

Muito me apraz adentrar pela semiótica com vistas a refletir e buscar caminhos que nos permitam conhecer cada vez mais e melhor o mundo da leitura, em especial, focalizar a instrumentalização semiótica para construção da leitura e da textualização. A despeito da riqueza da comunicação não-verbal, a leitura da palavra é uma competência que amplia o conhecimento e possibilita que viajemos aos lugares e tempos mais longínquos e inusitados sem quaisquer obstáculos. Após a invenção do papel, da imprensa, da televisão, temos hoje a rede mundial de computadores a Internet, a facilitar a difusão e o acesso imediato a todo tipo de informação, cada vez mais acessível às pessoas pela pluralidade de códigos e linguagens que povoam as páginas virtuais.

Apesar desses avanços e das facilidades tecnológicas, o mundo da leitura ainda não está ao alcance de todos. É deplorável que no Século XXI ainda haja um número tão grande de analfabetos no Brasil. Ademais do analfabetismo verbal – incapacidade para lidar com o texto escrito, a modernidade traz outras modalidades de analfabetismo: o funcional, o tecnológico, o digital, etc. Assim sendo,

há problemas a serem contornados para que se distribua incondicionalmente o acesso ao mundo da leitura.

A leitura nos permite voltar ao passado e projetar o futuro. Transitando entre a história e a ficção, ricas experiências são compartilhadas entre enunciadores/autores e leitores/co-autores, desafiando a fantasia, desfraldando o maravilhoso, estudando, discutindo, investigando, sem limite de idade, sexo, religião ou ideologia.

A leitura desperta o interesse, aguça e educa a atenção.

Leitores de ontem e de hoje partilham das mesmas sensações de curiosidade, de suspense, de êxtase, de raiva, de dó, de alegria, de entusiasmo, etc. A leitura desfralda nossos eus mais profundos e nos permite viver situações que variam do prosaico ao insólito. Por isso, ontem, hoje e sempre, a leitura é uma festa! Não há lugar especial para leitura. Tudo é leitura. A pluralidade de linguagens, códigos e suportes faz com que texto e leitura se diversifiquem cotidianamente. Por isso, é preciso preparar-se para enfrentar a leitura e crescer com ela.

Considerando a leitura como uma atividade imanente aos seres, e a leitura verbal específica dos humanos, cumpre conversar sobre a leitura em perspectiva semiótica, buscando um maior entendimento das complexidades e da riqueza do processo de leitura.

Primeiramente cumpre lembrar que não há lugar especial para a leitura, no entanto, há leituras específicas que exigem condições especiais para que rendam o que delas se espera. Assim sendo, a escola precisa ser instrumentalizada semioticamente para que suas práticas leitoras se tornem cada vez mais eficientes.

Novos códigos, novas linguagens, novas leituras

O avanço tecnológico traz a diversificação de meios. Códigos e linguagens proliferam dia após dia, e novas leituras se impõem. Em decorrência, os *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCNs), ao tratarem da área *Linguagens, códigos e suas tecnologias*, inserem os conteúdos semióticos como ingredientes indispensáveis à formação do leitor contemporâneo. O entendimento da estruturação sistêmica ou não das linguagens e a construção de novos códigos em resposta às demandas hodiernas implica o conhecimento semiótico do mundo e de suas organizações.

A comunicação contemporânea conta com um sem-número de códigos e linguagens que precisam ser dominadas pelos homens em prol de sua inserção social e política eficiente. O mundo dito globalizado desafia-nos a conquistá-lo. Para tanto, devemos apetrechar-nos das ferramentas semióticas que facilitarão não só o entendimento dos textos circulantes, mas, sobretudo, a produção de textos eficientes. A pluralidade desse mundo é compactada pelos recursos digitais que rompem a barreira da distância – seja física, seja temporal –, e a interpretação desses dados demanda a sua descompactação, que consiste na capacidade de análise semiótica dos componentes textuais, ou signos icônicos, indiciais e simbólicos.

A identificação e o entendimento dessa pluralidade expressional exige da escola a instrução semiótica. Esta consiste na discussão dos códigos e linguagens, no entendimento de como se constroem as relações entre os signos e seus referentes, exercitando e disciplinando o raciocínio lógico, com o qual se organizarão as inteligências múltiplas (Gardner, 1999) com que se deve operar no

processo de instrução escolar, na formação intelectual dos sujeitos. Dessa capacitação cognitiva surgem as habilidades exigidas para a aprendizagem das diversas disciplinas, seus variados códigos e linguagens.

Mundo plural: leituras de culturas diversas

A leiturização é uma modalidade de educação semiótica que consiste na habilitação dos sujeitos para o enfrentamento de toda sorte de textos e leituras. Quando se diz que a leitura é imanente aos seres, e a leitura verbal imanente aos homens, destaca-se a competência leitora, a cujo processo de habilitação chama-se de *leiturização*.

Segundo Jean Foucambert (1994), *leiturização* é a prática da leitura não mais centrada na formação do alfabetizado, mas do leitor. Concepção resultante de um questionamento da escola republicana vista como *uma instituição criada, de certo modo*, para legitimar uma condição que, em sua gênese, é ilegítima ou para disfarçar desigualdades culturais geradas por um sistema baseado na desigualdade social.

O processo de aquisição da capacidade de ler – *leiturização* – se faz por intermédio da aquisição de linguagens. Estas são artefatos animais que medeiam o conhecimento e as formas de conhecer; o pensamento e as formas de pensar; a comunicação e os modos de comunicar; a ação e os modos de agir.

Produto e produção cultural, nascida das práticas sociais, a linguagem – tomada como universal – é faculdade de expressão e manifestação de sensações, idéias e ideais. Com o avanço das civilizações, o homem foi inventando novas linguagens e construindo códigos

– linguagens estruturadas – por meio dos quais interage social e politicamente, organizando e transformando as relações socioculturais. A leiturização implica não apenas o domínio dessas linguagens e códigos, como também os processos que lhe são subjacentes e dos quais resultam os textos. Construtos sociais passíveis de individuação por meio dos contornos estilísticos que emergem das idiossincrasias representativas do individual, o qual pode representar tanto a fala de um na espécie, como a fala de um grupo individuado entre os demais grupos.

Assim como a alfabetização, a leiturização é uma habilidade semiótica adquirida, portanto exige treinamento. Ainda que desde sua origem a escola se ocupe com a alfabetização (=aquisição da escrita) e a formação de leitores, é notório que ainda não se atingiu um estágio satisfatório desses processos. Pode-se até dizer que o ensino-aprendizagem da escrita (alfabetização como letramento) já tenha atingido um ponto de razoável maturidade técnica. Contudo, quando se trata de leiturização, ainda se vê graves desencontros técnico-didáticos que, a meu ver, poderiam ser minimizados pela instrução semiótica. E é esse o tema do próximo item dessa comunicação.

A formação do professor de linguagens

Não é mais possível admitir que a formação de professores não inclua a fundamentação semiótica. Esta é indispensável para compreender e lidar com operações extralingüísticas indispensáveis, nos planos:

- intrapessoal (de auto-conhecimento),
- interpessoal (de interação social),
- proxêmico-geográfica (de situação físico-social),
- cinésico (de orientação dos movimentos ou coordenação motora)
- musical (de percepção/discriminação dos sons – sobretudo dos fonemas).

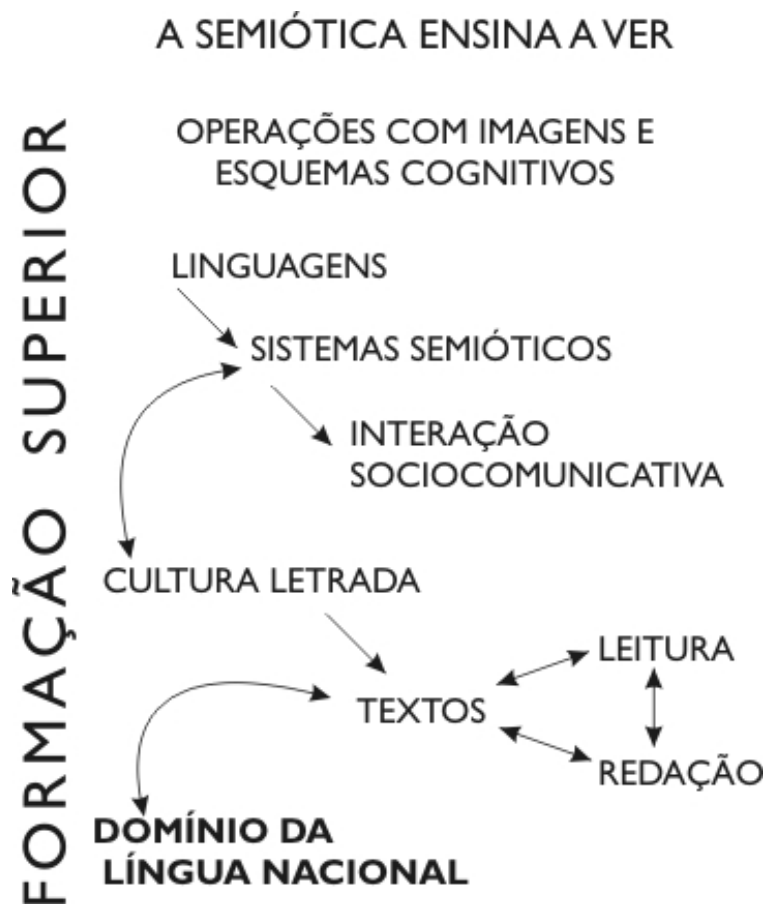
A escola contemporânea exige a formação do professor de linguagens para uma dimensão multimídia e transdisciplinar. Por isso, os PCNs redefinem os objetivos do ensino da comunicação e da expressão; enfatizam mudanças qualitativas para o processo de ensino-aprendizagem; implicam a sistematização de um conjunto de disposições e atitudes como: pesquisar, selecionar informações, analisar, sintetizar, argumentar, negociar significados, cooperar, etc.

De posse dessa instrumentalização, o professor de linguagens poderá redefinir o foco de suas ações, para uma educação voltada para a exploração de toda capacidade de linguagem, expressão e comunicação, enfim, para a inserção social, para a cidadania efetiva.

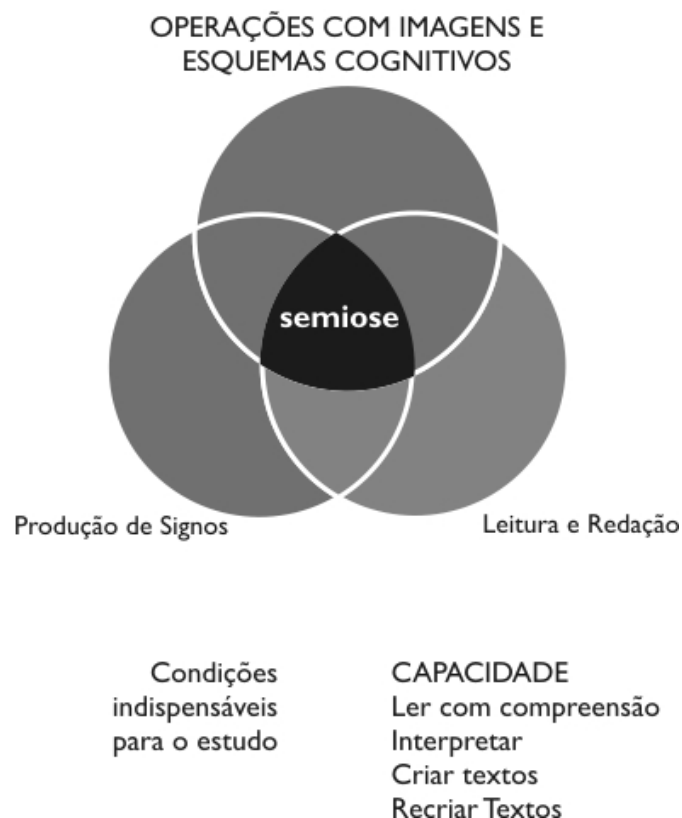
Por que Semiótica?

A Semiótica traz em seu âmbito a cinésica, a proxêmica e a cronêmica. A cinésica se ocupa da descrição das posições e da movimentação do corpo humano, na comunicação interpessoal; a proxêmica ocupa-se do estudo do uso humano do espaço, para fins de comunicação; a cronêmica é a semiótica do tempo.

Por força disso, o treinamento semiótico implica operações com imagens e esquemas cognitivos.



TREINAMENTO SEMIÓTICO



A semiótica prepara para a leitura do mundo, da palavra, da palavramundo (Freire, 1986) e da leituramundo (Simões, 1996) entendendo-se palavramundo como aquela já embebida da experiência do falante; e leituramundo como a experiência de vida/de leitura já acumulada pelo leitor.

As habilidades semióticas levam os sujeitos a:

- ler, compreender e desconfiar
- desconfiar e pesquisar
- pesquisar e descobrir
- descobrir e modificar
- modificar e aperfeiçoar
- aperfeiçoar e exigir
- exigir e participar

A instrução semiótica prepara o docente para o enfrentamento das dificuldades manifestadas pelos discentes. Habilita o professor a formular isomorfias e identificar não-isomorfias entre sistemas de comunicação, para poder orientar os estudantes no processo de leitura.

Compreendendo a semiose ilimitada (Peirce, 1931-1996) – faculdade do signo de significar indefinidamente, a partir das sucessivas interpretações a que se submete no sem-fim das leituras deflagradas ao longo da experiência vital – o professor está apto a estimular os estudantes no desenvolvimento de suas capacidades de percepção, inquirição, associação, análise, comparação, conclusão e generalização. Habilitado para essas operações cognitivas, o aluno terá possibilidade de evoluir intelectualmente, uma vez que está pronto para enfrentar textos de qualquer gênero, tipo ou natureza sónica (verbal, não-verbal, misto).

A instrução semiótica leva o aluno a compreender a relação entre, nas e pelas linguagens como meio de preservação da identidade e possibilidade do direito às representações frente a outros grupos que têm a seu favor as instituições que autorizam a autorizar.

Portanto, entendemos a necessidade da inclusão da Semiótica no currículo dos Cursos de Letras não com fim em si mesma, mas como instrumental indispensável à exploração do universo sógnico que somos, que criamos e em que nos inserimos.

O percurso semiótico da leiturização

Entendo a capacidade e leitura como o nível mais avançado da alfabetização, hoje, letramento consiste na preparação dos sujeitos para a leitura, ou para a *leiturização*.

Nessa perspectiva, verifica-se a necessidade não apenas de domínio do sistema verbal – da língua nacional no seu uso padrão –, mas também das múltiplas capacidades semióticas traduzidas na teoria das múltiplas inteligências.

Morin (2000) indica sete saberes necessários à educação do futuro; estes sete saberes podem ser traduzidos nas múltiplas inteligências apontadas por Gardner.

Leia-se o excerto:

Gardner identificou as inteligências lingüística, lógico-matemática, espacial, musical, cinestésica, interpessoal e intrapessoal. Postula que essas competências intelectuais são relativamente independentes, têm sua origem e limites genéticos próprios e substratos neuroanatômicos específicos e dispõem de processos cognitivos próprios. Segundo ele, os seres humanos dispõem de graus variados de cada uma das inteligências e maneiras diferentes com que elas se combinam e organizam e se utilizam dessas capacidades intelectuais para resolver problemas e criar produtos. (GAMA)

Segundo a autora, Gardner explica que, apesar de independentes uma das outras até certo ponto, as múltiplas inteligências raramente funcionam isoladamente. Embora algumas ocupações exemplifiquem uma inteligência, na maioria dos casos as ocupações ilustram bem a necessidade de uma combinação de inteligências.

Concluindo e reunindo a semiótica de Peirce, os sete saberes de Mourin e as inteligências múltiplas de Gardner, reafirmo que a leiturização deve ser deflagrada desde os primeiros contatos escolares. Esse processo deve ser orientado em perspectiva semiótica, ou seja, alertando o estudante quanto às relações e fatores de natureza *intrapessoal, interpessoal, proxêmico-geográfica, cinésica e musical*, a partir dos quais será construída a base perceptivo-cognitiva indispensável à produção da leitura e da subsequente produção textual individual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOUCAMBERT, Jean *A leitura em questão*. Tradução de Bruno Charles Magne. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. 12^a.ed. São Paulo:Cortez,1986.
- GAMA, Maria Clara S. Salgado. “A Teoria das Inteligências Múltiplas e suas implicações para Educação”. In www.homemdemello.com.br/psicologia/intelmult.html - 33k -
- GARDNER, Howard. *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. New York/USA: Basic Books, 1999.
- MEC. PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS – Ensino Médio – Linguagens, códigos e suas tecnologias. Disponível em <http://www.mec.gov.br/semtec/ensmed/pcn.shtm>
- MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. 2^o ed. São Paulo: Editora Cortez, 2000
- PEIRCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931-1996). Harvard University Press, Cambridge, MA.
- SIMÕES, Darcilia. “Contribuições semióticas na brincadeira séria de ler”. In *Caderno Seminal*, Ano 3, Nº 3, 1996. [Disponível em www.darcilia.simoes.com/textos]

A Pontuação Como Guia de Leitura

Aira Suzana Ribeiro Martins
UERJ, CII, SELEPROT
airamartins@uol.com.br

Introdução

Partindo do princípio de que o traçado do texto pode ser considerado um objeto sensível e provocador de sentidos, procuramos, neste trabalho, observar o emprego dos sinais de pontuação no espaço gráfico. Nossa proposta é identificar os efeitos comunicativos e expressivos causados por esse sistema de sinais no texto escrito, com base na teoria semiótica de Peirce (1995), com auxílio da estilística.

Símbolos que já poderiam ser considerados sinais de pontuação foram observados nos primeiros textos escritos pelos sumérios por volta de 3100 a.C., conforme observa Cagliari (1999). Esses sinais, em forma de quadrados ou retângulos, serviam para separar grupos sintáticos ou semânticos. No século II a.C., Aristófanes de Bizâncio, ao organizar os 50.000 volumes da Biblioteca de Alexandria, com o propósito de tornar as obras do grego antigo mais claras, sobretudo as de Homero, introduziu sinais que indicavam pausas respiratórias para a leitura oral desses manuscritos. De acordo com Desbordes (1995), esses sinais desempenhavam diferentes funções: uma semântica, que indicava completude maior ou menor dos enunciados e

outra prosódica, que anunciava quando deveria haver pausa de respiração. Essas marcas, feitas pelo escriba, referiam-se a pessoas distintas: a semântica indicava a forma como o responsável pela escrita considerava as partes do discurso; e a prosódica era dirigida ao orador, com orientações de leitura em voz alta.

Como podemos observar, os sinais de pontuação já naquela época eram relacionados tanto ao leitor, com a indicação de uma ordem preferencial de leitura, como ao escrevente, que pontuava o texto de acordo com a interpretação feita. A cópia de um texto poderia ser considerada uma edição, pois uma obra podia receber diferentes pontuações, de acordo com o número de cópias manuscritas encomendadas pelo autor a diferentes escribas.

Costa (1994) observa que os copistas também acrescentavam aos manuscritos notas explicativas sobre sua perfeita recitação, para evitar ambigüidades, como a pronúncia correta das palavras ou a duração exata das vogais. Essas notas, denominadas pontos, tinham o objetivo de garantir uma perfeita interpretação do texto ao leitor/orador. Vem daí a origem da palavra pontuação, designando todos os sinais que auxiliavam a leitura e a compreensão dos textos.

Modernamente, há infindáveis discussões acerca dos critérios utilizados na pontuação de um texto escrito. Alguns autores não admitem que esse sistema de sinais esteja relacionado à oralidade, como Nunberg (1998) e Smith (1982); outros, como Catach (1994) e Halliday (1989), sustentam a tese de que a colocação dos sinais de pontuação está ligada tanto à oralidade quanto à escrita. Para Nina Catach (1994), sentido, entonação e pausas são fatores

inseparáveis. Desse modo, a dimensão fonológica está invariavelmente ligada à dimensão sintática e à dimensão semântica. Na verdade, a língua se comporta como uma unidade não-compartimentada. As segmentações são feitas com fins didáticos.

As discussões sobre as quais comentamos refletem as imprecisões de emprego de certos sinais. Isso se deve ao próprio surgimento do sistema de pontuação, que foi se formando ao longo dos séculos, desde a invenção da escrita, completando-se por volta do século XVI.

As implicações da oralidade e da escrita na pontuação

Sabemos que a fala e a escrita, embora estreitamente relacionadas, são dois sistemas autônomos, do ponto de vista semiótico, organizados por regras e princípios diferentes, já que a primeira se realiza no tempo; e a outra, no espaço.

Chacon (1998) lembra que a oralidade tem uma cadência própria, subordinada aos atos de fala e regulada por vínculos temporais, ao passo que a escrita é dotada de um ritmo diferente, determinado por fatores de ordem lingüístico-espacial. Portanto, o que observamos no texto escrito não é a cópia fiel da expressão oral, mas uma transcodificação semiótica da língua falada.

Como afirma Mattoso Câmara (1999), as mímicas, as inflexões ou as variações do tom de voz, que têm efeito expressivo na leitura do texto, carecem de suprimento por outros recursos no espaço gráfico; assim, na escrita, a pontuação pode viabilizar para o leitor a recriação do

jogo de pausas e cadências, funcionando como pistas orientadoras na decifração dos possíveis sentidos que o escritor pretende dar ao texto.

A transcodificação semiótica que a escrita faz da oralidade procura recriar os aspectos prosódicos da fala, a partir das impressões visuais, que são os sinais de pontuação. Esse sistema de sinais imprime à escrita um ritmo que auxilia a compreensão do texto narrado. Ele está associado às dimensões fônicas, sintáticas e semânticas da língua. Sob forma de estruturas lingüísticas, a sintaxe reconstitui os elementos situacionais que acompanham a produção oral, levando para o leitor o tempo e o espaço da história.

Temos ainda, como elemento motivador do ritmo no texto escrito, o aspecto enunciativo da linguagem. A relação entre pontuação e enunciação está ligada à expressividade na escrita, ou seja, diz respeito aos aspectos subjetivos da linguagem. Com base nisso, podemos dizer que a disposição dos sinais de pontuação contribui para que os sentimentos e emoções do sujeito do discurso tomem forma.

A pontuação e a iconicidade textual

De acordo com a teoria da iconicidade, a noção de signo extrapola os limites do verbal; assim, podemos considerar o texto verbal um signo visual como uma imagem. A pontuação, nessa ótica, poderá ser considerada um traçado gerador de significação e ainda terá a função de revelar as intenções estilísticas do autor. Podemos afirmar, desse modo, que os sinais de pontuação têm dupla função, pois, além de funcionarem como guia de

entendimento e de formação de sentido (semiose) do texto, são importantes recursos de expressividade.

O suporte da teoria da iconicidade de extração peirciana torna possível acompanhar e compreender a evolução de um simples sinal ao estatuto de signo e também compreender seu papel na organização textual. A pontuação não só determina o ritmo da escrita como também representa as relações de sentido, desenhando as pausas, as ligações e as funções gramaticais e discursivas.

De acordo com Muñoz (1998), no texto literário, a pontuação passa a adquirir um valor artístico, além do emprego normativo. Observamos também no texto publicitário esse tipo de pontuação, com valores que vão além das prescrições gramaticais, contribuindo para a expressividade do texto. No texto literário, assim como no texto publicitário, os sinais de pontuação adquirem um duplo valor: o lingüístico e o visual.

Segundo Orlandi (2001), a pontuação pode colocar em funcionamento mecanismo de ajuste imaginário entre o discurso e o texto, pondo em jogo a dimensão simbólica do sujeito. De acordo com a autora, o trabalho do sujeito em transformar suas formulações mentais em símbolos verbais é responsável por converter o discurso em texto.

No processo de materialização do discurso em texto, há um espaço não preenchido, responsável pela marcação de uma relação que não é perfeitamente ajustada em relação à discursividade. Essa falta resulta na multiplicidade de possíveis sentidos, ou na geração de significado e de sentido, que seria a semiose, na ótica da teoria da iconicidade.

A pontuação como guia de leitura

Partindo do princípio de que os sinais de pontuação podem ser guias de leitura, viabilizando para o leitor o entendimento do texto, pretendemos fazer um breve estudo desses sinais na obra de Guimarães Rosa.

A pontuação pode ser considerada um item à parte na obra do escritor, conforme observa Coutinho (1991). Esse trabalho do autor com os sinais de pontuação torna seu texto um elemento eminentemente plástico e sonoro. A profusão de vírgulas, travessões, interrogações, exclamações, reticências, pontos, pontos-e-vírgula e outros detalhes que não são propriamente sinais de pontuação, como capitulares, itálico, negrito e aspas dão um colorido todo especial ao texto, recriando a fala do narrador e dos personagens, com o ritmo lento e cadenciado, típico do homem sertanejo.

Essa particularidade aproxima o texto de Guimarães Rosa de uma partitura, com estabelecimento de armadura, compassos, marcação de andamentos e imposição de ornamentos, com marcas de respiração e de silêncios inusitados. Um uso particularíssimo dos sinais de pontuação se apresenta ao longo de todo texto para indicar a respiração, quase como uma marcação teatral de necessária emoção, como afirma Mendes (1998). Esse aspecto nos faz lembrar a época em que o livro era feito artesanalmente e os sinais de pontuação representavam indicações de leitura.

A diagramação do texto também conduz o leitor a colocar-se mentalmente diante de um contador de “causos” espetaculares, que tem o poder de conduzir esse ouvinte/espectador ao espaço das cenas contadas. Todos esses

detalhes fazem com que o texto rosiano seja próprio para ser falado, ainda que mentalmente.

Como podemos observar, o texto do escritor mineiro é riquíssimo e consideramos imprescindível sua leitura pelo aluno do ensino médio. O contato com sua obra vai proporcionar ao estudante o contato com interessantíssimas páginas de nossa literatura, além de sensibilizar esse indivíduo para a percepção da musicalidade e do ritmo presentes na palavra falada e até mesmo despertar nesse aluno o interesse pela dramatização. A leitura em voz alta e dramatizada pode facilitar o entendimento do texto rosiano para indivíduos menos familiarizados com sua escrita.

Na sua prática de escrita, Guimarães Rosa procura apagar os limites impostos pela norma da língua. Na transgressão ao que deve ser obedecido, acrescenta outras formas que, minimamente, causam impacto pelo rompimento com a tradição gramatical. É muito redutora, porém, uma leitura que ofereça apenas a constatação das inovações presentes no texto do autor.

É importante destacar o interessante jogo entre o verbal e o não-verbal. Os signos não-verbais, que são objeto de nosso estudo, oferecem uma leitura que vai além da constatação de que o autor organiza seu texto a partir de uma pontuação que, muitas vezes, foge dos parâmetros da língua, como já comentamos. Conforme observa Reinaldo (2005), na literatura de Guimarães Rosa, percebe-se certa necessidade de se chegar a uma linguagem em que o signo não se refira ao objeto, mas exiba-o iconicamente.

O emprego dos sinais de pontuação chama a atenção do leitor. Há um excesso no emprego desses sinais. Percebe-se esse exagero até mesmo em sua correspondência pessoal.

Como já comentamos, a pontuação rosiana aproxima a escrita de uma partitura, em que os sinais de pontuação representam orientações para a execução de uma peça musical, no caso o texto verbal. Seguindo esse raciocínio, podemos considerar a idéia de que o texto de Guimarães Rosa é próprio para ser falado. Observa-se que muitas passagens tornam-se mais claras se lidas em voz alta.

Essa reorganização dos sinais de pontuação vai acrescentar outras significações que ultrapassam aquelas previstas pela gramática da língua. Os elementos não-verbais que compõem a tessitura do texto do autor não são formas neutras, mas dados relevantes para a compreensão e interpretação de sua obra.

Como ilustração de nossas afirmações, vejamos este excerto do livro considerado a obra-prima do escritor: *Grande Sertão: Veredas* (1976):

Bom, ia falando: questão, isso me sovaca... Ah, formei aquela pergunta, para compadre meu Quelemém. Que me respondeu: que por perto do Céu, a gente se alimpou tanto, que todos os feios passados se exalaram de não ser – feito sem-modez de tempo de criança, más artes. Como a gente não carece de ter remorso do que divulgou no latejo de seus pesadelos de uma noite. Assim que: tosouse floreou-se! Ahã. Por isso dito, é que a ida para o Céu é demorada. Eu confiro com compadre meu Quelemém, e o senhor sabe: razão da crença mesma que tem – que, por todo o mal, que se faz, um dia se repaga, o exato. Sujeito assim madruga três vezes, em antes de querer facilitar em qualquer minudência repreensível... Compadre meu Quelemém nunca fala vazio, não subtrata. Só que isto a ele não vou expor. A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio – essa é que é a regra do rei!

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. È È o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traçoeiro – dá gosto ! A força dele, quando quer – moço ! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. A pois: um dia, num curtume, a faquinha minha que eu tinha caiu dentro dum tanque, só caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei. –” Amanhã eu tiro...” – falei comigo. Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava. Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sendo roído, quase por metade, por aquela agüinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estala, espoleta! Sabe o que foi? Pois, nessa mesma da tarde, aí: da faquinha só achava o cabo... O cabo – por não ser de frio metal, mas de chifre de galheiro. Aí está: Deus... Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende... (pp : 20-21)

Essa passagem do romance do escritor mineiro mostra a força da palavra falada, com que o narrador, Riobaldo, relata, pela memória, episódios de seu passado como chefe de jagunços em travessias pelo sertão das Gerais.

A eloquência do narrador é tão intensa que o leitor chega a se colocar na cena descrita, diante do narrador. O estilo eminentemente oral das narrativas rosianas determina a escolha lexical e os tipos de construções encontradas na obra, como estas: “Bom, ia falando...; Ah, formei, a aquela pergunta...” ; “ Verdade maior.” E Deus

ataca bonito” “ ... a faquinha minha que eu tinha...” “..da faquinha só achava o cabo... O cabo...”. Vemos que essas estruturas são próprias da língua falada.

Vejam os empregos dos sinais de pontuação na passagem lida:

A. Os dois-pontos

Diferentemente da escrita usual, o escritor utiliza com muita frequência os dois-pontos. Vemos passagens em que esse sinal de pontuação aparece como simples floreio, sem qualquer função que não seja de tornar a leitura oral mais lenta, enfatizando os termos precedentes e seguintes.

- a) Mire veja: o mais importante e bonito [...]
- b) [...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não são sempre iguais [...]
- c) Que me respondeu: que por perto do Céu, [...]
- d) Assim que: tosou-se floreou-se!
- e) A pois: um dia, num curtume [...]
- f) Deus vem vindo: ninguém não vê.

No excerto “Mire veja:”, os dois-pontos substituem as inflexões de voz e os recursos gestuais. O emprego dos dois pontos, a espelho de um recurso da transcrição fonética, aparece como um índice do prolongamento da duração da sílaba do vocábulo que precede o sinal de pontuação. Estilisticamente, Guimarães Rosa reincorpora ao sistema o acento de quantidade que existia no latim. Por conseguinte, realça o termo subsequente com a expectativa gerada pela sua emissão. Semioticamente, os dois pontos funcionam como índices dos termos realçados. Na passagem (b), os dois pontos, índices da

próxima declaração, recriam o contorno entonacional da voz do narrador.

Na passagem (c) os dois pontos são índices da introdução da fala do personagem. No entanto, o narrador continua com o emprego do discurso indireto. Esse sinal estaria indicando a fusão de dois tipos de construções, uma em discurso direto e outra em discurso indireto.

Na passagem (d) os dois pontos indicam somente pausa de leitura oral, pois são absolutamente desnecessários no contexto em que se apresentam.

Nos exemplos (e) e (f), os dois pontos aparecem no lugar da vírgula. O emprego desses sinais, discursivamente, imprime um caráter mais eloquente à narrativa, conduzindo o leitor à visualização da cena, em que o narrador procura prender a atenção do ouvinte para o que vai revelar. Sendo o texto uma partitura e os sinais de pontuação, orientações de execução da possível “fala-canto”, de acordo com a denominação de Mendes (1998), os dois-pontos poderiam indicar uma pausa maior do que a expressa pela vírgula.

O grande número de dois-pontos na obra seria mais um recurso de retórica com o objetivo de criar no ouvinte/leitor a expectativa de fatos novos e espetaculares.

B. O ponto

A sintaxe rosiana, como podemos observar, apresenta-se, em determinadas passagens, de uma forma totalmente contrária às normas da língua. Vêm-se orações condensadas, quase telegráficas, que exigem a participação do leitor para sua compreensão. Encontramos um grande número de frases nominais.

a) “ Ah, formei aquela pergunta, para compadre meu Quelemém. Que me respondeu [...]”

b) [...] – falei comigo. Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava.

c) Verdade maior.

O ponto, nos exemplos (a) e (b) divide o período em duas partes e, dessa forma, as duas partes, a oração principal e a oração subordinada se mantêm em destaque, pois a presença desse sinal de pontuação vai tornar mais lento o ritmo da leitura, mesmo mental.

É muito comum a presença de construções como a encontrada no último exemplo. A frase nominal expressa um ponto de vista a respeito do que foi dito anteriormente. Esse tipo de construção concisa, na qual houve somente o emprego de elementos essenciais, pressupõe a participação do leitor para seu preenchimento.

C. O travessão

Na obra rosiana há um emprego intenso do travessão. Esse sinal de pontuação pode substituir outro sinal de pontuação, geralmente a vírgula ou os parênteses, ou até mesmo substituir um conectivo.

Observemos estes exemplos do emprego do travessão:

a) [...] que todos os feitos passados se exalaram de não ser – feito sem-modez de tempo de criança, más artes.

b) [...] as pessoas não são sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.

c) O cabo – por não ser de frio metal, mas de chifre de galheiro.

d) [...] razão da crença mesma que tem – que, por todo mal, que se faz, um dia repaga, o exato.

e) [...] mas Deus é traiçoeiro – dá gosto!

f) A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor!

Os quatro primeiros exemplos mostram o travessão como substituto da vírgula. No exemplo (e), o travessão tem a função índice, na diagramação da escrita, do ponto de vista do narrador. Vemos que o travessão aparece no lugar de dois elementos: um sinal de pontuação, o ponto, e o sujeito do verbo dar (isso).

No último exemplo, o travessão duplo evidencia o vocativo. Esse tipo de pontuação especial imprime um caráter teatral ao texto. Os travessões enfatizam o tom eloqüente com que o narrador se dirige ao leitor/ouvinte, levando esse indivíduo a visualizar a cena, tamanho é o poder sugestivo dos sinais de pontuação.

D. A vírgula

A vírgula é o sinal mais encontrado na obra do escritor mineiro. O emprego desse signo chega a ser excessivo. Além de substituir praticamente todos os outros sinais, a vírgula é talvez o sinal sobre o qual recaia a responsabilidade de recriar as pausas da oralidade no texto rosiano.

Vejam os casos de emprego não-gramatical da vírgula na passagem analisada:

a) [...] por perto do Céu, a gente se alimpou tanto, que todos os feios passados se exalaram de não ser [...]

b) E outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro – dá gosto!

c) Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não são sempre iguais[...]

Podemos observar que os empregos da vírgula que aparecem nas passagens não estão de acordo com a gramática da língua. Esses sinais são colocados no texto com a função de recriar as pausas da oralidade.

Na primeira passagem, a vírgula introduz a oração subordinada adverbial consecutiva, marcando uma pausa que, via de regra, fazemos na oralidade. No segundo excerto temos um sinal de pontuação entre o sujeito e o termo adjacente a ele. O mesmo acontece com o terceiro exemplo, em que há uma vírgula interposta ao nome e ao seu complemento.

E. As reticências

Devido ao caráter oral da obra, é grande o emprego das reticências. Esses sinais indicam pausas de respiração e silêncios para elaboração do discurso. As reticências também são empregadas para indicar a impossibilidade de o narrador finalizar o enunciado devido às suas limitações lingüísticas.

Vejamos o emprego desses sinais de pontuação:

a) O senhor... Mire veja:

b) Aí está: Deus... Bem, o senhor ouviu [...]

c) Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende...

d) Bom, ia falando: questão, isso me sovaca...Ah, formei aquela pergunta, [...]

e) [...] da faquinha só achava o cabo... O cabo [...]

Devido ao fato de a narrativa se construir espontaneamente, de acordo com os episódios que emergem na mente do narrador, é natural que os enunciados sejam interrompidos para darem vez a outro, justificando, talvez, o que foi dito anteriormente.

Essa forma de narrativa, que lembra as epopéias da tradição oral, ainda é encontrada no sertão, na voz dos cantadores. O grande número dos sinais de pontuação torna o ritmo cadenciado, próximo da fala dos contadores de histórias.

A semiose

A escolha do trecho de *Grande Sertão:Veredas* se deve ao fato de nele se encontrar definida a teoria semiótica de Peirce. Observamos que no segundo parágrafo do texto o narrador faz a seguinte declaração:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, de montão.

Riobaldo, na passagem anterior, em sua fala faz uma conceituação do processo da semiose. Para Peirce (1995), o signo é um complexo de relações triádicas que têm o poder de autogeração, isto é, a transformação de signos em outros signos. De acordo com Plaza (2003), pelo seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é tradução de outro pensamento.

Segundo Peirce (1995), ninguém está, pela segunda vez, precisamente no mesmo estado de espírito. Somos,

virtualmente, uma pessoa um pouco diferente a quem o pensamento presente tem de ser comunicado. Esse processo de formação de significações ou semiose é contínuo e individual. Por esse motivo, uma obra provoca diferentes reações. Uma pessoa pode interpretar determinado objeto de maneiras distintas em diferentes ocasiões. A pontuação empregada em um texto estará de acordo com os sentimentos do escrevente. Desse modo, “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que estão sempre mudando.”

Palavras finais

É impossível mostrar a grandiosidade de *Grande Sertão: Veredas* em dois parágrafos. Esperamos que estas poucas observações sejam um convite a uma leitura mais cuidadosa da obra.

A observação da pontuação de uma passagem do texto de Guimarães Rosa vem mostrar a importância desse item em sua escrita. Na realidade, a pontuação é parte da significação da obra do autor.

Os sinais de pontuação, na narrativa rosiana, adquirem o papel semiótico, não só no aspecto visual como também no aspecto lingüístico. Eles são dados importantes para a organização textual, já que muitas vezes preenchem vazios deixados pela ausência de conectivos ou mesmo de termos essenciais da oração. A pontuação, desse modo, pode conduzir o leitor a identificar um possível sentido do texto; e auxiliá-lo a desenredar a trama textual repleta de armadilhas. O emprego dos sinais de pontuação possibilita

também despertar no leitor múltiplas associações de idéias que, a princípio, podem não passar de sugestões, situação prevista pelo autor, pois, para ele, “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.” (in *Aletria e hermenêutica*, p.12)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAGLIARI, Luiz Carlos e MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Diante das letras*. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.

CÂMARA, Joaquim Mattoso. *Manual de expressão oral e escrita*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

CATACH, Nina. *La Pontuaction*. Paris: PUF, 1994.

CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

COSTA, Maria Rosa. *A pontuação*. Porto: Porto Editora, 1994.

DESBORDES, Françoise. *Concepções sobre a escrita na Roma antiga*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HALLIDAY, M.A.K. *Spoken and written language*. England: Oxford University Press, 1989).

MENDES, Lauro Belchior. *Imagens visuais em Grande Sertão:Veredas*. In MENDES, Lauro Belchior, OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *A astúcia das palavras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MUÑOZ, Hugo Obregón. *Entonación y puntuacion en español*. Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 1998.

NUNBERG, Geoffrey. *The linguistics of punctuation*. United States: CSLI, 1998.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto*. São Paulo: Pontes, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REINALDO, Gabriela. “Uma cantiga de se fechar os olhos...” Mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo:

Editora Anablume, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

-.--.-. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

SMITH, Frank. *Writing and the writer*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1982.

A seleção lexical e o humor: a importância da escolha vocabular para a construção do sentido

Claudia Moura da Rocha
SME-RJ, UERJ, SELEPROT
claudiamoura@infolink.com.br

Introdução

A escolha das palavras sempre teve importância vital para a eficiência comunicativa. Muitos dos objetivos alcançados através da comunicação decorrem das palavras escolhidas e empregadas pelo falante. Tal seleção também se mostra fundamental na hora de escrever um texto. Drummond (1992:182) comparou essa escolha a uma luta, demonstrando quão árdua é a tarefa de selecionar os vocábulos a serem utilizados pelo autor: “*Lutar com as palavras é a luta mais vã. Entanto lutamos mal rompe a manhã*”. Contudo, muitas vezes nos ocupamos da escolha lexical presente em textos de cunho literário, deixando à parte o trabalho de seleção vocabular realizado em textos de outra natureza.

Vamos tratar, mais especificamente, da escolha vocabular e de sua repercussão, sua relevância para o texto de humor. Este tipo de texto é de conhecimento de grande parte da população, sendo, portanto, fundamental que as palavras empregadas em piadas, anedotas, esquetes humorísticos, charges, histórias em quadrinhos, até mesmo em textos publicitários que enveredem pelo caminho do humor, sejam de conhecimento geral. No entanto, isto não quer dizer, de modo algum, que as palavras empregadas na construção destes textos não sofram uma prévia

seleção por parte de seus autores, que demonstram, em sua maioria, um grande cuidado para encontrar a palavra certa e provocar o riso do leitor/ouvinte.

Sabemos, principalmente por nossa experiência de falantes, como algumas pessoas têm dificuldades em contar piadas. Estas até se lembram dos elementos da piada, da história, mas na hora de recontá-la, simplesmente não provocam a graça que esperavam, não têm o “dom” de serem engraçadas. Colocamos a palavra *dom* entre aspas porque, na verdade, não é bem um dom que falta a essas pessoas, em muitas situações. Talvez se esqueçam de empregar a palavra-chave daquela piada, a palavra em que reside a graça da história. É possível perceber, analisando textos de humor, como determinadas palavras têm um papel decisivo para o texto, uma vez que carregam em si a função de ancorar o seu significado.

O texto de humor apresenta, assim como o texto literário, uma característica digna de realce: a importância da polissemia vocabular. Em um texto científico, ou mesmo informativo, evitam-se ao máximo noções e palavras ambíguas, enquanto os textos literários ou de humor se privilegiam de tirar proveito de tal “defeito”. O humor permite que se diga uma coisa, mas que se possam entender duas (quem sabe até mais?) a respeito dela. Deste modo, a polissemia é bem-vinda neste tipo de texto. Vejamos como a polissemia ocorre neste anúncio publicitário de uma rede de hortifrutigranjeiros:

Neste caso, a publicidade é engraçada porque o consumidor/leitor percebe que além de o tomate ganhar ares de celebridade, dando um depoimento como se fosse um artista famoso, o que diz é dúbio, podendo ser interpretado de duas maneiras: ou o tomate é aclamado pelas massas (macarrão, ravióli, canelone, só para citar algumas) como integrante do molho que as acompanha, ou é aplaudido pelas multidões (cujo sinônimo também é *massa*).

www.hortifruti.com.br

CASCAS

AS ESTRELAS DA NATUREZA EM REVISTA

TOMATE: "SEMPRE FUI ACLAMADO PELAS MASSAS."

ESTRELA DO CHORINHO EMOCIONA FÁS EM SHOW.

Aqui a natureza é a estrela. HORTIFRUTI



GASTAR UM DINHEIRÃO COM TELEFONIA LOCAL SÓ TEM GRAÇA QUANDO NÃO É NA SUA EMPRESA.

Lig Local da Intelig Telecom. A opção mais econômica e transparente em telefonia para a sua empresa.

Contratar o Lig Local é optar por mais clareza nas informações da sua conta e por reduzir os gastos com telefonia na sua empresa. Isso porque o nosso sistema usa o minuto como unidade de medida e não o pulso, que ninguém sabe ao certo como funciona. Além disso, todas as ligações são discriminadas na fatura, inclusive

as locais. O resultado é maior transparência e controle nos custos. E para sua empresa economizar ainda mais, a Intelig Telecom, além de ter preços competitivos, não cobra taxa de conexão e oferece planos de desconto por volume de chamada. Querendo cortar os pulsos por causa do telefone? Ligue para a Intelig Telecom.

Anatel 0800 33 2001

Ligue e agende uma visita:

0800 888 11 23

www.inteligtelecom.com.br



Tem tudo. E mais um pouco.

É a polissemia deste substantivo que permite o trocadilho. No detalhe, há outra ocorrência de uso da polissemia. Em *Estrela do chorinho emocionada fãs em show*, novamente há uma palavra que “ancora” o significado ou, se compararmos o texto a um mapa, que sinaliza para onde vai o significado: *chorinho* tanto remete às lágrimas de emoção de fãs quanto pode se referir à reação que algumas donas-de-casa têm ao cortar cebolas.

Esta propaganda de uma empresa de telefonia também apela para o caráter polissêmico de um vocábulo que pertence ao universo das telecomunicações: o *pulso*. O humor é causado pelo cumprimento literal do pedido do chefe: *cortar os pulsos*. É interessante salientar que, neste momento, esta propaganda ainda faz surtir o efeito desejado: vender seu produto (contas mais baratas) e fazer rir. Como nosso país está mudando o sistema de cobrança tarifária telefônica de pulsos para minutos, talvez daqui a alguns anos os leitores de uma peça publicitária como essa não sejam capazes de achá-la digna de riso, pois não reconhecerão a polissemia do termo, o que demonstra a relevância do conhecimento de mundo e dos aspectos contextuais para a produção do humor.

Percebemos também, com frequência, como em muitos textos o que garante o humor, e ajuda a construir o sentido, é a seleção de vocábulos que pertencem ao mesmo campo semântico, como ocorre neste texto de Stanislaw Ponte Preta (2003: 30):

A Vontade do Falecido

Seu Irineu Boaventura não era tão bem-aventurado assim, pois sua saúde não era lá para que se diga. Pelo contrário, seu Irineu ultimamente já tava até curvando a espinha, tendo merecido, por parte de vizinhos mais irreverentes, o significativo apelido de “**Pé-na-Cova**”. Se digo significativo é porque seu Irineu Boaventura realmente já dava a impressão de que, muito brevemente,

iria **comer capim pela raiz**, isto é, iam plantar ele e botar um jardinzinho por cima.

Se havia expectativa em torno do **passamento** do seu Irineu? Havia sim. O velho tinha os seus guardados. Não eram bens imóveis, pois seu Irineu conhecia de sobra Altamirando, seu sobrinho, e sabia que, se comprasse terreno, o nefando parente se instalaria nele sem a menor cerimônia. De mais a mais, o velho era antigão: não comprava o que não precisava e nem dava dinheiro por papel pintado. Dessa forma, não possuía bens imóveis, nem ações, debêntures e outras bossas. A erva dele era viva. Tudo guardado em pacotinhos, num cofrão verde que ele tinha no escritório.

Nessa erva é que a parentada botava olho grande, com os mais afoitos entregando-se ao feio vício do puxa-saquismo, principalmente depois que o velho começou a ficar com aquela cor de uma **bonita tonalidade cadavérica**. O sobrinho, embora mais mau-caráter do que o resto da família, foi o que teve a atitude mais leal, porque, numa tarde em que seu Irineu tossia muito, perguntou assim de supetão:

– Titio, se o senhor **puser o bloco na rua**, pra quem é que fica o seu dinheiro, hem?

O velho, engasgado de ódio, chegou a perder a **tonalidade cadavérica** e ficar levemente ruborizado, respondendo com voz rouca:

– Na hora em que eu **morrer**, você vai ver, seu cretino.

Alguns dias depois, **deu-se o evento**. Seu Irineu **pisou no prego e esvaziou**. Apanhou um resfriado, do resfriado passou à pneumonia, da pneumonia passou ao estado de coma e **do estado de coma não passou mais**. **Levou pau e foi reprovado**. Um médico do SAMDU, muito

a contragosto, compareceu ao local e deu o **atestado de óbito**.

– Bota titio na mesa da sala de visitas – aconselhou Altamirando; e começou o **velório**. Tudo que era parente com razoáveis esperanças de herança foi **velar o morto**. Mesmo parentes desesperançosos compareceram ao **ato fúnebre**, porque estas coisas vocês sabem como são: velho rico, solteirão, rende sempre um dinheirão. Horas antes do **enterro**, abriram o cofrão verde onde havia sessenta milhões em cruzeiros, vinte em pacotinhos de “Tiradentes” e quarenta em pacotinhos de “Santos Dumont”:

– O velho tinha menos dinheiro do que eu pensava – disse alto o sobrinho.

E logo adiante acrescentava baixinho:

– Vai ver, gastava com mulher.

Se gastava ou não, nunca se soube. Tomou-se – isto sim – conhecimento de uma carta que estava cuidadosamente colocada dentro do cofre, sobre o dinheiro. E na carta o velho dizia: “Quero **ser enterrado** junto com a quantia existente nesse cofre, que é tudo o que eu possuo e que foi ganho com o suor do meu rosto, sem a ajuda de parente vagabundo nenhum”. E, por baixo, a assinatura com firma reconhecida para não haver dúvida: Irineu de Carvalho Pinto Boaventura.

Pra quê! Nunca se chorou tanto num **velório** sem se ligar pro morto. A parentada chorava às pampas, mas não apareceu ninguém com peito para desrespeitar a vontade do **falecido**. Estava todo mundo vigiando todo o mundo, e lá foram aquelas notas novinhas arrumadas ao lado do corpo, dentro do **caixão**.

Foi quase na hora do **corpo** sair. Desde o momento em que se tomou conhecimento do que a carta dizia, que

Altamirando imaginava um jeito de passar o **morto** pra trás. Era muita sopa deixar aquele dinheiro ali pro velho **gastar com minhoca**. Pensou, pensou e, na hora que iam fechar o **caixão**, ele deu o grito de “péra aí”. Tirou os sessenta milhões de dentro do caixão, fez um cheque da mesma importância, jogou lá dentro e disse “fecha”.

– Se ele precisar, mais tarde desconta o cheque no banco.

O texto reúne várias palavras e expressões ligadas à morte: pé-na-cova, comer capim pela raiz, passamento, bonita tonalidade cadavérica, pôr o bloco na rua, dar-se o evento, pisar no prego e esvaziar, levar pau e ser reprovado, que reiteram o sentido do texto (a morte de seu Irineu era iminente e os parentes, principalmente seu sobrinho, consideravam-no um moribundo). Note-se que os eufemismos utilizados, neste caso, não têm apenas a função de atenuar uma informação triste (a morte), mas acabam por provocar o cômico, pois são empregadas diversas formas de se dizer que o tio morreu, evitando-se a repetição de palavras como *morrer* e *morte*. Ao selecionar tantas palavras e expressões sinônimas destes vocábulos (*morrer* e *morte*), o sobrinho banaliza a morte do tio, que era considerado apenas como uma fonte de dinheiro. É importante lembrar que considerável parte da graça do texto se deve ao final insólito e inesperado (alguém está para ser enterrado com uma grande quantia em dinheiro que acaba sendo trocada por um cheque, num ato de esperteza e de desrespeito à vontade do falecido, porém a escolha lexical de vocábulos e expressões tem o papel de assegurar a continuidade do clima de humor para a narrativa.

Muitas vezes, é a recorrência de determinados vocábulos que salienta a isotopia temática, garantindo a coerência do texto. “Quando se lê um texto, busca-se, em geral, o tema que costura os diferentes pedaços do texto, a isotopia temática em suma.” (Barros, 1990: 74). Quando a seleção lexical auxilia na construção do percurso temático, podemos dizer que ela também é responsável pela coerência do texto. Vejamos este esquete de humor de um programa de televisão:

Plantão Casseta e Planeta

Repórter: Para combater a violência no Rio de Janeiro, o governo do estado resolveu mudar de tática. Agora, em vez da quantidade, o governo vai apostar na qualidade. Por isso, foi criada a primeira tropa de **elite** do Rio de Janeiro.

Policial militar (que se aproxima da mesa): Aí, cês que são do grupo de **elite**, desculpe interromper o **biribinha** de vocês.

Policial de elite: Ô, meu amigo, é o seguinte: nós não estamos jogando um **biribinha**, estamos aqui no meio de uma partida de **bridge**.

PM: Ah, é **bridge**? Então, desculpe interromper o **bridge** de vocês, mas é que **o bicho tá pegando** lá no Morro do Macaco Molhado. **Vambora! Vambora!**

P. de elite I: Morro? Macaco? Vocês vão num lugar desses?

P. de elite II: Claro! Já tô lá. Morro do Macaco Molhado, que coisa mais **cafona**!

PM: Ô, vocês são um bando de **deitão**, hein! Pô! Como é que pode? Cês vão ficar no **bem-bom**? Não vão não! Cês não são o grupo de **elite**, pô? Cadê as armas de vocês?

P. de elite I: As armas? Estão aqui, olha só que **beleza**!

P. de elite II: Hum, que belo par de **garruchas**! **Século dezesete**?

P. de elite I: Não, dezoito.

P. de elite II: Hã! E comprou onde?

P. de elite I: **Leilão**.

P. de elite II: **Londres**?

P. de elite I: **Amsterdã**.

PM: Ô, vamo parar com essas **frescuras** aí, **rapá**, a gente tem que invadir o morro que é pra dar tempo de voltar e a gente pegar o **rango**.

P. de elite I: Ah, por falar nisso, colega, o que temos hoje para o **menu**?

PM: Ah, "**drobadinha**".

P. de elite II: "**Drobadinha**"? Que coisa mais **cafona**!

P. de elite I: Vou reclamar com Garotinho.

P. de elite II: Hum, Garotinho? Que coisa mais **cafona**! (Casseta e Planeta, 01/07/2003)

O diálogo se dá entre dois policiais: um pertence à tropa de elite e o outro é um policial militar. O policial da tropa de elite emprega vocábulos como *bridge*, *cafona*, *beleza*, *garruchas*, *século dezesete*, *leilão*, *Londres*, *Amsterdã*, *menu*, construindo para os policiais de elite uma imagem de sofisticação e de afetação, condizentes com a adjetivação *de elite*. O policial militar emprega palavras e expressões como *biribinha*, *o bicho tá pegando*, *vambora*, *deitão*, *bem-bom*, *frescuras*, *rapá*, *pegar o rango*, "*drobadinha*", construindo para si um comportamento lingüístico (e social também) diferente do policial de elite, podendo ser associado a uma classe social desprivilegiada, à origem humilde e ao nível popular da linguagem. São os vocábulos anteriormente destacados que garantem a isotopia temática e, conseqüentemente, a continuidade do sentido do

texto de humor. "Esses vocábulos funcionam como ícones na superfície textual. Esses ícones podem ser "lidos" como pistas de um mapa, que vão conduzindo o telespectador a uma determinada significação." (Rocha, 2005: 227).

Em alguns casos, como na piada que transcrevemos a seguir, a recorrência é de um elemento gramatical: os pronomes possessivos.

Aquele padre havia sido nomeado recentemente para a paróquia. Instalou-se na casa paroquial que lhe estava destinada e, imediatamente, a velha governanta veio se queixar dos problemas que a casa tinha.

"**Seu** teto está com goteiras, padre. **Seu** fogão está velhíssimo e **sua** geladeira não funciona. **Sua** televisão está sem som... e por aí afora."

"Minha filha", respondeu o padre, "esta casa não é só **minha**, é **sua** também, na verdade é de todos os **nostros** paroquianos... Por que você não diz "**nosso** teto", "**nossa** televisão"?"

Passaram-se algumas semanas, e um dia o bispo veio visitar o padre. Estavam os dois conversando muito sossegados, quando a governanta entra de repente na sala e declara:

"Padre, tem um rato no **nosso** quarto, debaixo de **nossa** cama."

(P.C., Revista Seleções Reader's Digest, julho de 1989)

Neste, caso os pronomes funcionam como ícones lingüístico-gramaticais. Sabemos que, na construção de um texto, empregam-se estrategicamente as classes, categorias, relações e mecanismos gramaticais em prol da legibilidade ou da opacidade textual e aproveitam-se as informações gramaticais para se descobrir as intenções expressivo-comunicativas inscritas no texto (cf. Simões,

2004: 89; Rocha, 2005: 228-9). Em suma, podemos apurar quais os recursos lingüísticos presentes no texto e buscar compreender de que modo foram dispostos e empregados para alcançar os efeitos expressivos. É o emprego constante dos possessivos que costura o texto da piada. São estes pronomes que causam o duplo sentido de tudo o que é dito pela governanta, sendo possível afirmar que é através de sua identificação que podemos descobrir as intenções expressivo-comunicativas apresentadas pelo texto.

Muitos textos de humor também fazem uso de signos desorientadores. Os signos orientadores são aqueles que têm por objetivo orientar a leitura para uma única direção, para um único significado, enquanto os desorientadores não permitem o mesmo. Como o próprio nome indica, um signo desorientador “desorienta” a direção do sentido do texto (cf. Simões, 2004: 18). Tal fato, em um texto informativo, é encarado como um defeito, pois a função deste tipo de texto é oferecer uma informação precisa, nada ambígua, orientando a produção do sentido para a direção esperada. Como dissemos no início deste texto, os textos literários e os de humor (alguns textos de humor também podem se enquadrar na primeira categoria, haja vista a expressiva produção de contos e crônicas de humor com características literárias) se servem deste expediente com o objetivo de produzir a polissemia, a ambigüidade.

Leiamos a piada a seguir, que tira proveito da dupla orientação de leitura:

Mamãe morreu

Dois amigos se encontram numa cidade do Oriente Médio. Um deles está **cabisbaixo**. O primeiro pergunta:

– O que aconteceu?

– Minha mãe **morreu**. Fiquei muito **triste**.

– Que **pena**! Meus **pêsames**. Mas o que ela **tinha**?

– Muito pouco, infelizmente: um apartamento, dois terrenos, um dinheirinho no banco...

Os vocábulos *cabisbaixo*, *morreu*, *triste*, *pena* e *pêsames* orientam a leitura da piada para um determinada interpretação: a mãe do personagem morreu e este encontra-se triste. Ao prosseguir a leitura, o vocábulo *tinha* vem a desorientar a direção da interpretação que se vinha fazendo. A princípio, pensamos que estão tratando da doença que causou a morte da mãe do personagem, mas percebemos pela resposta que o mesmo dá (*Muito pouco, infelizmente: um apartamento, dois terrenos, um dinheirinho no banco...*) que este se referia aos bens que ela possuía (*tinha*).

Quando se trata de um texto de humor (seja literário – conto ou crônica – seja não-literário), a escolha lexical é de suma importância. Não podemos deixar de ressaltar que a escolha de um outro vocábulo poderia não produzir o efeito esperado. Observemos, tomando a próxima piada como exemplo, como ficaria a produção de sentido se trocássemos o verbo *fazer* por *montar*:

Marido da televisão

Duas mulheres se encontram no cabeleireiro.

– O meu marido é médico. E o seu?

– O meu **faz** televisão!

– Televisão?! Que legal! Onde ele trabalha?

– Na linha de montagem da Sony!

Se uma das mulheres tivesse respondido “*O meu monta televisão!*”, não seria possível, apesar de sabermos que neste contexto *fazer* e *montar* são sinônimos, produzir o duplo sentido, a ambigüidade que somente a opção pelo verbo

fazer proporciona. Se a mulher dissesse “O meu produz televisão!”, também seria possível insinuar a duplicidade de sentido, pois *produzir* tanto remete à linha de produção de uma fábrica como à produção de programas televisivos.

Procuramos demonstrar, ao longo deste texto, como a seleção lexical é relevante para a produção de sentido do texto de humor. É possível percebermos que há um trabalho de escolha vocabular com o objetivo de produzir efeitos expressivos, o que significa dizer que a seleção dos vocábulos de um texto de humor nunca é aleatória. Cada vocábulo tem o seu papel naquele texto.

Como se vê, a escolha vocabular não tem nada de irrelevante nem é descompromissada em relação aos propósitos de um texto. Cada vocábulo selecionado tem sua função e um objetivo dentro do tecido textual. Recorrendo novamente à metáfora do mapa textual, cada palavra escolhida nos remete a uma pista deixada por alguém que deseja que encontremos o tesouro: o sentido (ou os muitos sentidos) de um texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Diana P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- DRUMMOND, Carlos Drummond. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- PONTE PRETA, Stanislaw. *Gol de padre e outras crônicas*. São Paulo: Ática, 2003.
- Revista Seleções Reader's Digest, julho de 1989.
- ROCHA, Claudia Moura da. *Aprender Só...Rindo: aulas de português com alegria*. Dissertação de mestrado orientada pela Prof^a. Dr^a. Darcilia M. P. Simões. UERJ, 2005/1.
- SIMÕES, Darcilia. “Ícones e índices na superfície textual”. In SIMÕES, Darcilia (org.). *Estudos Semióticos. Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004 [p. 16-23]

A Construção da Identidade na Discussão de Alguns Erros em Língua Estrangeira

Cristina Vaz Duarte
UNICAMP
cristina.vaz-duarte@uol.com.br

Apresentação

Este estudo tem por objetivo considerar alguns erros de língua estrangeira como sendo parte integrante de um processo de construção da identidade. Para o aluno de língua estrangeira, muitas vezes o erro aparece como um não-saber da língua, mas algumas vezes ele pode estar revelando, na verdade, um certo saber sobre sua identidade.

Esta pesquisa toma como ponto de partida uma atividade em classe de francês como língua estrangeira. Trata-se de propor ao aluno que esteja aprendendo o passé composé, que treine as estruturas desse tempo verbal por intermédio de um pôster que ele compõe com recortes de revistas.

O aluno é convidado a folhear revistas de interesse geral (moda, culinária, esportes, turismo, carros, atualidades, etc.) na sua própria língua e em língua estrangeira. Em seguida, pedimos para ele recortar imagens que lhe ajudem a falar do seu passado, as quais ele vai colando ao longo de uma estrada da vida. Depois de decorar o pôster com cores ou palavras, o aluno escreve um texto baseado no seu passado. Por fim, o aluno comenta o

seu pôster por alguns minutos diante de uma câmera. O vídeo que se obtém nessa operação é analisado com a ajuda do programa *Video Analyser*, desenvolvido na Suécia pelo Instituto de Educação de Estocolmo.

A primeira etapa dessa pesquisa e análise de dados se concentra numa amostra de sete alunos de uma classe de francês para iniciantes no Brasil. Os alunos têm entre 17 e 20 anos e estudam francês há dois semestres, num total de 120 horas de aprendizado da língua no Centro de Ensino de Línguas da Unicamp.

O artifício de passar por imagens que os alunos selecionam para começar a falar no *passé composé*, em francês, tem por objetivo implicar o aluno numa atividade manual que não lhe é mais familiar nesta época digital, para que numa relação de proximidade com seu corpo (o aluno senta no chão da classe, usa as mãos, se recosta confortavelmente na parede para folhear as revistas numa posição que não é a do alerta da sala de aula...) ele se aproprie de um material que se torna, pelas suas mãos, familiar, e que vai ajudá-lo a ser introduzido numa estrutura verbal que lhe parece no mínimo “estranha”. Trata-se de um recurso lúdico-técnico para se alcançar uma competência oral em língua estrangeira. O aluno participa de uma dinâmica criadora na qual ele compõe um edifício de fabulações sobre o seu passado, construindo um saber lingüístico que, como veremos mais adiante, está estruturado por um saber mais amplo, que é um saber de si.

A experiência de convidar o aluno a usar papel, cola e pincéis para decorar com tinta a estrada da vida tem o objetivo de combinar o antigo das experiências do passado com o novo das imagens, novo este que, de viés, se aproxima

das cenas da sua vida, conjugando a experiência atual do aprendizado de uma língua (brincar de fazer arte na aula de francês) com o antigo das vivências em língua materna. O aluno cria um pôster que lhe pertence, tateando uma nova forma verbal no jogo de encontrar palavras-chave em língua estrangeira que revelem elementos da sua experiência pessoal re-elaborando criativamente imagens do passado. A fabulação de imagens representa, nessa atividade, a fonte lingüística da aquisição em língua estrangeira.

O aluno, ao procurar uma palavra em língua estrangeira que sintetize a imagem recortada, imagina, combina e modifica representações do seu passado, em que a função criadora se apresenta como regra e não como exceção.

O aluno participa da aquisição de novas palavras como inventor numa tarefa manual que exige dele critério, criatividade e crítica para expor na linha do tempo representações sobre a sua própria vida.

Ao procurar falar sobre as imagens dos pôsteres, os alunos se deparam com estabilidades e instabilidades. Assim, interpenetram-se conhecimentos que buscam estabilidade com imagens instáveis do passado, ou ainda o inverso desse processo, na dinâmica da aquisição. Os “erros” surgem no âmago dessas instabilidades entre conhecimentos instáveis ou que procuram estabilidade e imagens estáveis e instáveis do passado.

Trata-se de mais uma das atividades em classe de língua estrangeira em que o aluno se confronta com a sua história legendada e legendária, como no caso da aluna Marina. Ela começa a falar do seu pôster dizendo que nasceu em 1983, dia 13 de setembro, e que sua mãe a nomeou *Marina* porque queria um nome que começasse com *Ma*, pois a mãe se chama Marília, o pai, Massarraro, e a irmã, que

nasceu em 1985, Marcela. Toda a família possui, portanto, iniciais *MA* no primeiro nome. Sua relação familiar está marcada pelas iniciais *MA*, e quando Marina revela, ao longo da entrevista, o seu apelido, ela emprega o gênero feminino à palavra “apelido” em francês. Ela diz “ma surnom est cafard”, quando a forma correta em francês seria “mon surnom est cafard”. Ao longo da sua entrevista eu faço várias tentativas, em que digo o gênero correto e tento fazer com que ela ouça que “surnom” em francês é masculino e se diz “mon surnom”. Mas nada lhe permite ouvir as minhas correções de modo a incorporá-las, e ela reitera “ma surnom” ao longo de toda a entrevista.

Além disso, ela revela não gostar do apelido, que é “barata”, nome de um inseto que se procura evitar. Apesar disso, ela o comunica aos colegas da universidade, que passam também a chamá-la de “barata”.

Para Marina, tudo o que se refere ao seu nome e à sua identidade está aparentemente marcado pelas iniciais *MA*. Assim, para ela, o gênero em francês do apelido que substitui o nome é *MA*, e não “mon”, como diz a regra do uso de gênero em francês.

Nesse caso, o erro de francês - o erro em língua estrangeira - revela uma certa construção da identidade na qual, para Marina, o nome e o que o substitui está marcado pela invasão do significante *MA*. Dizer o gênero em francês não é para ela mais importante do que afirmar a sua filiação. “Eu sou ‘*MA*’” é mais importante do que dizer o seu nome ou o seu apelido. Lembremos ainda que *M* e *A* também são as primeiras letras de “mãe” em português.

Como nomear essa atividade passional que significa o erro de outro modo, que não seja um simples não-saber lingüístico? Usamos para nomear essa atividade o recurso

da semiótica das instâncias de Jean-Claude Coquet, que tem por origem a corrente lingüística do estruturalismo dinâmico centrado sobre o vir-a-ser (devenir). R. Jakobson se inscreve nesse espaço, assim como E. Benveniste, este último avançando em 1956 a noção de instância e, em seguida, em 1960, a noção de “centros”. Dando prosseguimento ao trabalho de Benveniste, ao longo dos anos 80, J.-C. Coquet coloca em evidência a noção de instância enunciante na semiótica discursiva e subjectal. O vir-a-ser, marca dessa corrente lingüística, é determinante no estudo da problemática do erro em língua estrangeira, sobre o qual pretendemos refletir nesse trabalho com a ajuda do recurso do programa *Video Analyser*. A instância enunciante, que ultrapassa a instância da fala, engloba mais amplamente o gestual e o corporal.

Com a semiótica das instâncias, nós estamos na presença de uma semiótica do contínuo que constrói sistemas de significação, com ou sem suporte verbal, o que a diferencia da semântica das línguas naturais. São colocados em cena actantes que são “centros”, que se deslocam no tempo e no espaço. O actante sujeito (S) se afirma como “eu” e acerta sua identidade. O actante não-sujeito (NS) não completa esse ato reflexivo (dizer-se ego). A instância do *prima-actant* engloba sujeito e não-sujeito. Na vida de todos os dias, somos confrontados com instabilidades que nos levam, em questão de segundos, a sermos NS ou S. Nossa experiência é vivenciada pelo não-sujeito, e o ato racional da nossa reflexão, pelo sujeito. O mundo das nossas inúmeras percepções é do âmbito do não-sujeito, que sabe, vê e percebe sem poder interferir sobre essas experiências, e que não pode fazer nada em relação ao seu estado porque o não-sujeito é por

excelência aquele que não pode avaliar o seu estado.

Se pensamos no caso Marina, na impossibilidade que ela tem de reconhecer em *Ma* um gênero muito além da sua experiência psíquica de um som que lhe dá todo o significado de sua filiação, podemos reconhecer nesse instante, quando ela diz “ma surnom”, uma vivência do não-sujeito.

O actante sujeito avalia o objeto “mundo” positivamente ou negativamente; ele se posiciona como centro capaz de colocar o mundo exterior à distância. Tal não é o caso de Marina quando ela insiste na construção “ma surnom”. Marina não está numa relação binária, autônoma, livre, em que vemos a relação R (S, O), na qual S é o sujeito e O é o mundo. A relação R (S, O) coloca o sujeito e o objeto em relação independentemente de uma força maior, que seria um terceiro-actante.

Marina experiencia sua relação ao nome dominada por uma força interna que se constitui como um terceiro-actante imanente. Uma força que tal como a fome, a sede ou a sensação de frio, tem sua sede, isto é, toma apoio no seu corpo, pois lhe remete à origem. *MA* é para ela como um vínculo com uma experiência primeira de nomeação. Seria como se *MA* significasse o saber primeiro, que vem necessariamente antes da reflexão que atribui a *MA* qualquer saber segundo. A instância não-sujeito está inscrita numa relação ternária R (TAi, NS, O) em que TAi é o terceiro-actante imanente (força que remete à origem), NS é o não-sujeito (incapacidade de se dizer ego) e O é o objeto (mundo). O “eu” não-sujeito não permite uma real intersubjetividade e se relaciona ao mundo pelo viés da sua percepção sem distanciamento. Sua vivência perceptiva lhe tem como prisioneira das iniciais *MA*, sem o distanciamento necessário que permite ver um

erro de uso do gênero em francês.

No caso Marina, somos confrontados com a impossibilidade de apropriação do código lingüístico num certo ato de fala por parte de um “eu” que não estabelece diferenciação entre os gêneros. Assim, *MA* é o nome do pai, é o nome da mãe e também o da irmã com o dela própria amalgamados. O “eu” do não-sujeito enuncia, mas não afirma a sua identidade. É o “eu” do gozo e não do corte, que permitiria uma diferenciação. Enquanto Marina não distingue o gênero masculino e feminino em “ma surnom”, ela está sob a égide do contínuo da sua experiência fusional familiar. No instante em que ela pudesse ouvir e incorporar a diferença entre o masculino e o feminino em francês e se estabelecesse o corte, um distanciamento seria criado. Mas isso não acontece durante a entrevista.

Na estrutura da nossa análise de dados com o programa *Video Analyser* estabelecemos três colunas, a terceira das quais seria a coluna do não-sujeito, constituída por elementos que expressam a incapacidade de falar, ou ainda os brancos do pensamento, e também, como no caso Marina, pela impossibilidade de corrigir o gênero feminino pelo masculino. Na primeira coluna colocamos transcrições da aprendizagem do francês, estruturas novas que o aluno assimila e domina, e, na segunda coluna, erros cometidos que são do âmbito do sujeito que ainda não domina uma certa estrutura de língua em francês. Temos, portanto, duas colunas para o sujeito e uma coluna para o não-sujeito.

As colunas referentes ao sujeito mostram possibilidades de afirmação do sujeito, em que ele constrói, para si e para o mundo, a sua identidade. A terceira coluna pode revelar elementos com os quais o sujeito precisa lidar

para construir a sua identidade, mas nessa coluna não há asserção de ego. O sujeito se diz “ego” apenas nas duas primeiras colunas, e a terceira se constitui como sendo a coluna do não-sujeito. Esta última é a coluna do *continuum* da experiência, e as duas primeiras são as colunas da retomada dessa experiência. Podemos dizer ainda que a terceira coluna é aquela que está sob a égide do gozo, e as duas primeiras, do corte. A construção da identidade se faz na dimensão do corte, isto é, do descontínuo oposto ao *continuum* do gozo. A construção da identidade se dá pelas descontinuidades que se impõem ao *continuum* da experiência. No caso Marina, por exemplo, a individuação se daria se, ao *continuum* da experiência do som *MA*, se estabelecesse um significante ligado ao gênero e sua distinção entre feminino e masculino.

Apresentamos a seguir o caso Cíntia. Durante a entrevista, logo no início, ela conta que seus pais moravam numa cidade que ela odiava. Ao dizer que ela havia odiado a cidade, ela afirma em francês: “C’est *un ville que j’ai tellement detesté” (“É ‘um’ cidade que eu detestei tanto”). Ela não se contenta em dizer uma só vez – ela repete a frase dizendo que os pais ainda moram lá e ela repete a frase no passado: “Ah... ils ont... ils sont jusqu’aujourd’hui. J’ai tellement détesté”.

Dizendo que eles estão lá até hoje, ela repete a frase “tellement détesté” acompanhada de um gesto brusco com as mãos, dando muita ênfase à frase, além de usar uma entonação da língua portuguesa ao enfatizar a palavra *tellement*.

Tellement toma proporções gigantescas e se constitui como uma figura do excesso. Dizer pela segunda vez a mesma palavra não é dizer a mesma coisa. A ênfase

exagerada da palavra revela uma experiência atualizada do sofrimento experienciado nessa cidade, que ela traz à palavra “tellement”.

Aqui, o *continuum* da experiência do sofrimento não admite cortes, como também ela não faz a distinção de gênero para falar da cidade. O sofrimento é masculino. “A cidade” se diz em francês “la ville”, mas a experiência do sofrimento de Cíntia a torna masculina: “un ville”. O masculino aparece aqui para dar mais ênfase ainda ao sofrimento, que se estabelece como intenso a ponto de provocar uma mudança de gênero na palavra “cidade”, que passa a ser masculina para Cíntia devido ao imaginário da violência do desprazer da cidade, sintetizado na entonação de “tellement”. Esta última não parece ser masculina o bastante para expressar a violência do seu desprazer. Há que se impor a palavra francesa “tellement”, o que significa tanto uma entonação fora de propósito quanto gestos que também sejam violentos. A experiência do *continuum* não distingue num primeiro momento “ils ont” de “ils sont” – no *continuum* dos sons não há corte que estabeleça uma construção da identidade em que o sujeito se diz ego. E, mais além, a aluna continua dizendo: “La ville s’est développée dans le chaos... dans le désordre.” Ela retoma nessa frase a palavra “cidade” com a justa distinção de gênero, e quando diz “caos” precisa dizer em português antes de dizer em francês. Quando usa a palavra “desordem” há de novo contaminação do gênero, mas desta vez parece ser o uso da língua materna que, por proximidade do significante em português, chama o gênero para o feminino, como em português (“a desordem”), em vez do francês masculino (“le désordre”). Chamamos a atenção para o fato de que a ênfase precisa ser dada em língua materna para se

tornar experiência. O uso da língua estrangeira nessa frase e suas entonações apareceriam aqui como corte e descontinuidade, ao passo que o uso da língua materna durante a entrevista está ligado à dimensão do *continuum* do gozo da experiência dita, expresso na figura passional da invasão do significante *tellement* – figura do excesso que se expressa pela entonação da língua portuguesa ao dizer “tellement” em francês.

Observemos agora o caso Reynaldo e sua experiência do esquecimento. Reynaldo conta das suas atividades lúdicas ao descrever a sua estrada da vida no pôster. Ele fala sobre algumas atividades no passado, como por exemplo, ter andado a cavalo, de bicicleta e ter sempre gostado de futebol. Mas, antes de dizer tudo isso, ele tem uma experiência do esquecimento, ou do temido “branco”: “Je... je... je toujours... non non deu branco”, diz ele num gesto de entrega.

A experiência do esquecimento está marcada pela repetição “Je...je... je”, ou ainda “non... non...” A impossibilidade momentânea de dizer alguma coisa está marcada por repetições que mostram o *continuum* da experiência do esquecimento. O corte seria a lembrança – nesse caso, a lembrança que permitiria dizer, como ele faz mais adiante: “Je... je... J’ai *faire du cheval une fois. *Je suis allé beaucoup de velo. J’adore faire du velo. J’ai toujours aimé tante autante assister lês deux de football.” Aqui o erro em francês é o corte, que permite se subtrair à experiência do gozo por enunciados cheios de erros em francês, mas que têm um valor muito importante de retomada do sujeito: nas frases com erros em francês Reynaldo se diz ego e constrói a sua identidade fazendo a experiência do corte.

Mas por que será que o encontro com a língua estrangeira

provoca tantos abalos, e o exercício da aquisição da língua estrangeira se mostra tão revelador? Precisamos lembrar que aprender uma língua estrangeira é um exercício que nos leva a solicitar as bases de nossa estruturação psíquica, e com elas “aquilo que é, a um mesmo tempo, o instrumento e a matéria dessa estruturação: a linguagem, a língua chamada materna” (REVUZ, 1992: Assim como afirma Christine Revuz,

toda tentativa de aprender uma outra língua vem perturbar, questionar, modificar aquilo que está inscrito em nós com as palavras dessa primeira língua. Muito antes de ser objeto de conhecimento, a língua é o material fundador de nosso psiquismo e de nossa vida relacional. Se não se escamoteia essa dimensão, é claro que não se pode conceber a língua como um simples ‘instrumento de comunicação’.

É, portanto, essencial falarmos em aprendizado de língua estrangeira na medida em que apontamos os obstáculos, como eles surgem e como formulamos hipóteses de que esses obstáculos constituem indícios sobre o funcionamento psíquico do sujeito, tomando essa última palavra, desta vez, por seu sentido em psicanálise.

A relação com os erros em língua estrangeira está ligada à perda e à apropriação – dois processos que tomam como base a língua materna – isto é, a um processo de distanciamento do sujeito da semiótica das instâncias que leva à constituição do sujeito em psicanálise, além de ser a maneira como o não-sujeito da semiótica das

instâncias experiencia o seu próprio distanciamento, no mesmo momento em que nos familiarizamos com o estranhamento da língua estrangeira.

Devemos lembrar que aquele que suporta a língua, para o psicanalista, é o sujeito que fala. E o sujeito em psicanálise é aquele que surge no embate entre o sujeito e o não-sujeito da semiótica das instâncias. É o que aparece no interstício entre ambos. E falar é uma ação que pressupõe a presença concomitante do sujeito da psicanálise (aquele que sabe) e do sujeito das semióticas das instâncias (o que domina o sentido e se diz ego), ou do não-sujeito da semiótica das instâncias (o que experiencia o sentido e não se diz ego). O sujeito em psicanálise é aquele que surge no confronto entre o saber (distanciamento do sujeito) e o não-saber (experiência do não-sujeito).

Falar é agir e distinguir, mas é também perceber e sentir. O sujeito em psicanálise aparece no confronto de uma distinção e da percepção – das ações que se estruturam em um espaço figurado pela língua materna que Lacan chama de “La langue” (LACAN, 1972). Como diz Miller (1975), o inconsciente é feito de *Lalangue*, cujos efeitos vão muito mais longe do que o fato de comunicar, já que seus efeitos vão conturbar o corpo e a sua alma, assim como o pensamento. O sujeito em psicanálise é aquele que lida com a *Lalangue* e seus efeitos, e o inconsciente é uma elucubração de saber sobre *Lalangue*.

Lalangue é o resíduo, o que resta das pegadas dos outros “sujeitos”, isto é, a maneira como cada um, digamos, inscreve seu desejo na própria *Lalangue*, pois como afirma Miller é preciso ao ser falante significantes para desejar, e do que ele goza? De seus fantasmas, isto é, de ainda mais significantes. *Lalangue* é o “gozo do significante”.

Lembremos ainda com Miller que a tese clássica de Lacan é a seguinte: “O gozo é proibido àquele que fala como tal.” (LACAN, 1966, p.181) A partir dessa tese Lacan evocava que talvez o gozo apenas pudesse ser dito nas entrelinhas. A noção de *Lalangue* em psicanálise faz parte do seu matema estrutural daquilo que é passível de tradução e daquilo que não é passível de tradução.

Miller (1975) conclui seu texto *Ornicar* da seguinte forma:

Eu direi somente para terminar que provavelmente *Lalangue* como tal não tem referência. É a razão pela qual cada discurso fundamental lhe inventa uma. É o que se parece (“*semblant*” em francês e “*the semblance of*” em inglês), colocado no lugar do agente. Mas é apenas para cada um uma outra maneira de fazer com que falte. A psicanálise ela mesma não seria certamente esse discurso que não seria do “*semblant*”. Ela toma ela mesma o ponto de partida daquilo que se dá a parecer, o objeto *a*. Como qualquer outro discurso, a psicanálise é um artifício. Ela é um certo modo de abordar *lalangue*. Seu privilégio, o da psicanálise, é como Lacan o define, é de ser o viés que tem vocação de fazer falhar os pareceres. Isso supõe que ela não exagere, porque afinal, o seu “*semblant*” para ela, esse é abjeção. (tradução nossa)

O conceito de *lalangue*, como o texto de Denise Lachaud evidencia, tem a ver também com a Lei (LACHAUD, 1991). *Lalangue* é a língua *pas-toute*. Não poderemos jamais

dizer tudo, nem toda a verdade última de um sujeito, de um texto, de um sonho, etc. *Lalangue* é o que se relaciona com a interpretação e que é sustentada pela repetição. Qual língua, nesse sentido, é a que pode maternar? - nos pergunta Lachaud. A língua materna não é um conceito para a psicanálise, e sua pertinência é e permanece sendo aquilo que leva à interrogação, pois a língua materna nos aparece como sendo a única língua estrangeira.

Lachaud aponta em seu texto que Freud dizia que o sentido com o qual uma palavra se reveste não é o sentido da palavra no dicionário. A língua materna se perde ao ser falada.

A língua materna é a língua da falta que garante a *lalangue*, que é a língua *pas-toute* – a impossibilidade de traduzir tudo, de dizer tudo.

O discurso psicanalítico, segundo Lachaud, se distingue dos outros campos susceptíveis de apreender o que seja língua materna, cuja tentativa de definição e de apreensão é um fantasma que precisamente a própria língua organiza e permite. Ela é o que se dá a parecer.

Retomando o caso Marina, a impossibilidade de distinção do gênero se esclarece mais se compreendida no âmbito do conceito lacaniano de *lalangue*. A fala é o que faz cindir na língua, na qual tudo não pode ser representado ou nomeado. Existe o que resta. Este resíduo é a *lalangue* em ação, isto é, o espaço onde alguma coisa se sabe.

A experiência do esquecimento no caso Reynaldo também pode ser a *lalangue* em ação, na medida em que ela é também expressão do interdito, assim como a grande ênfase dada à palavra *tellement* no caso Cíntia, que não encontra significado em nenhuma língua de tão desproporcional que a entonação precisa ser; que não se pode traduzir nem em

língua materna, mas que, no entanto, possui algum sentido e o transmite – algo se traduz, mas nem tudo.

No caso Marina, a palavra accidental do gênero feminino em “ma surnom”, muito além de ser um erro, é uma figura da invasão de uma experiência de *lalangue* em que uma palavra pode insistir invasiva como demanda, como desejo – uma palavra que exige e que deve ser incorporada na aquisição da língua estrangeira como o que se recusa ao entendimento.

Aprender uma língua estrangeira é ser confrontado com o estranhamento da língua materna, e, mais ainda, com a recusa de um entendimento que nunca se estabelece como completo. O que se traduz de uma língua para outra não está em nenhuma, e o que não se pode traduzir está em todas elas, e aquilo que dinamiza essa verdade é a *la langue* em ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
----- . *Seminaire XXI*. Paris: Seuil, 1968.
----- . *Séminaire XIV*. Paris: Seuil, 1966.
----- . *Séminaire XX*. Paris: Seuil. 1972.
LACHAUD, Denise. *La langue maternelle ou la division du sujet*. In *La Psychanalyse de l'Enfant*. Paris, 1991.
MILLER, J. Alain. *Ornicar*. *Bulletin Périodique du Champs Freudien*. Paris: Janvier, 1975.
REVUZ, Christine. *Education Permanente*, nº107. IRTS, Paris, 1992.

A Semiótica na Leitura da MPB: Chico Buarque Trovador

Claudio Artur de O. Rei
UERJ, UNESA, SMERJ, SELEPROT
arturrei@uol.com.br

As *cantigas de amigo* originaram-se na própria Península Ibérica, tendo surgido como uma expressão do sentimento popular. Cronologicamente, são anteriores às cantigas de amor, mas inicialmente não eram escritas. Somente com a chegada das cantigas provençais e o desenvolvimento da *arte poética trovadoresca* é que se concretizaram em textos. Além disso, o ambiente descrito nas *cantigas de amigo* não é mais a corte, e sim a zona rural; a mulher é sempre camponesa. Dessa forma, podemos observar, também, que a principal distinção entre a *cantiga de amor* e a *cantiga de amigo* está no *eu-lírico*, ou seja, no sujeito da enunciação: se o “dono” da voz é homem (*amor*) ou se a “dona” da voz é a mulher (*amigo*).

Essa diferenciação reside no fato de a principal característica das *cantigas de amigo* ser o sentimento feminino que elas exprimem, apesar de terem sido escritas por homens. Esse fenômeno reflete a sociedade do período medieval, que era marcada pelo patriarcalismo. Há uma inversão temática, pois, na *cantiga de amor*, é a mulher quem sofre por se ver separada do amigo (amante ou namorado); a mulher, pois, angustiada por não saber se o amigo voltará ou não, se a trocará por outra etc., como bem aponta Lapa (1966, p.157):

A cantiga d'amigo, na sua expressão literária de paralelismo impuro, não é, felizmente para nós, uma coisa ingênua; é um produto reflectido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio da mulher. Toda a escala sentimental da vida amorosa da menina nos é comunicada com o mais vivo realismo: a timidez, o pudor alvoroçado e a inexperiência do amor, a garridice, a travessura, a alegria e o orgulho de amara e ser amada, os pequeninos arrufos, as tristezas e ansiedades, a saudade, a impaciência e o ciúme, a crueldade e a vingança, a paixão, o arrependimento e, finalmente, a reconciliação. Toda esta gama de emoção está representada em espécimes graciosos ou vibrantes de ternura e paixão femininas. Forcejemos por reconstituir, com base na totalidade das cantigas, o romance completo e ideal da namorada.

Outro aspecto interessante a se destacar é que, além da mulher que sofre, as *cantigas de amigo* normalmente apresentam outros personagens, que servem como seus confidentes (a mãe, uma amiga, ou mesmo um elemento da natureza que aparece personificado), montando-se, assim, um poema com estrutura de diálogo. Ainda sobre isso, como um diferencial entre as duas modalidades de cantigas, atentemos às palavras de Lapa (1966, p.153):

Esta distinção baseia-se principalmente em caracteres exteriores de versificação. Uma outra convém fazer, baseada nos caracteres intrínsecos da acção e nos temas. O tipo mais freqüente de cantiga d'amigo é naturalmente o monólogo lírico semelhante ao da canção d'amor, mas com uma naturalidade, um realismo desconhecidos dela. A amiga invoca o amigo ou então a mãe ou as suas amigas.

As *cantigas de amigo* apresentam, ainda, um trabalho formal mais apurado em relação às *cantigas de amor*. É

comum a utilização do *paralelismo* e do *refrão* (ou estribilho – nome dado ao(s) verso(s) que se repete(m) no final de cada estrofe) que, segundo Lapa (1966, p.151), “costuma ser aliás o enfeite obrigado da cantiga d'amigo”.

Sintetizando, podemos, então, dizer que a *cantiga de amigo* reflete o sentimento amoroso de uma mulher de posição social inferior (pastora, camponesa), mas quem a compõe é um trovador, que assume a posição feminina. É, na verdade, uma confissão amorosa em que a mulher, abandonada pelo amado ou distante dele, desabafa os seus sentimentos com a natureza, com os amigos, ou com a mãe. E devemos entender a palavra *amigo*, nesse tipo de composição, com valores semânticos de “namorado”, “amante”.

Destarte, elegemos, para ilustrar o *corpus* de *cantigas de amigo*, a letra de música de Chico Buarque que trouxesse um *eu-lírico* feminino, isto é, a voz do sujeito enunciador seria uma mulher. Lançamos mão desse critério, por considerarmos o cantar no feminino como uma herança das cantigas medievais, não pelo fato de as letras em questão apresentarem um conteúdo ou um tema ou mesmo uma estrutura *ipsis literis* das *cantigas de amigo*. Sabemos que há um hiato de mais de quinhentos anos, tanto na estrutura da língua quanto na produção literária, entre os dois tópicos de nossa pesquisa – as cantigas medievais e a lírica de Chico Buarque –, e o que buscamos, na verdade, são pontos de interseção, resquícios estilísticos das poesias cantadas dos trovadores da Idade Média com a produção contemporânea de Chico Buarque.

Com base no que delimitamos acima, passemos, então, à análise de “Bastidores”.

Bastidores

Chorei, chorei
Até ficar com dó de mim
E me tranquei no camarim
Tomei o calmante, o excitante
E um bocado de gim

Amaldiçoei
O dia em que te conheci
Com muitos brilhos me vesti
Depois me pintei, me pintei
Me pintei, me pintei

Cantei, cantei
Como é cruel cantar assim
E num instante de ilusão
Te vi pelo salão
A caçoar de mim

Não me troquei
Voltei correndo ao nosso lar
Voltei pra me certificar
Que tu nunca mais vais voltar
Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
Nem sei como eu cantava assim
Só sei que todo o cabaré
Me aplaudiu de pé
Quando cheguei ao fim

Mas não bisei
Voltei correndo ao nosso lar
Voltei pra me certificar
Que tu nunca mais vais voltar
Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
Jamais cantei tão lindo assim
E os homens lá pedindo bis
Bêbados e febris
A se rasgar por mim

Chorei, chorei
Até ficar com dó de mim

In: BUARQUE, Chico (1980). *Vida*. CD Philips nº
634.943-5, f.5.

Iniciamos aqui a análise de uma letra de um grande *corpus* referente às *cantigas de amigo* cuja característica para eleição, inicialmente, é o fato de ter sido escrita por um homem, Chico Buarque, e apresentar um *eu-lírico* feminino, ou seja, a voz do sujeito da enunciação é uma mulher, característica indispensável para a classificação desse tipo de cantiga.

Do ponto de vista estrutural, essa composição é formada por sete quintetos com isocronismo, ou seja, um paralelismo rítmico, pois os versos variam entre quatro, seis e oito sílabas poéticas. Mais especificamente: o primeiro verso é tetrassílabo; o segundo, o terceiro e o quarto são octossílabos; e o quinto é hexassílabo. As variações ocorrem na terceira, na quinta e na sétima

estrofes, no quarto verso, cuja métrica está com seis versos.

Curiosa essa predileção pelos versos com esses números de sílabas! Conscientemente ou não, Chico Buarque resgata as formas mais antigas de métrica da poesia em língua portuguesa, como nos fala Said Ali (1999, p.49):

(...) O verso propriamente dito começa com o trissílabo.

Usam-se linhas daí para cima até um limite determinado por tradição antiga e modificações ulteriores. Na cantiga popular portuguesa, os versos graves constam, desde tempos remotos, de oito sílabas, às vezes de seis. Durou esta limitação até a época em que escritores eruditos começaram a compor poemas uns em octossílabos outros em versos de onze e doze.

Quanto à rima, o texto musical não apresenta um padrão quanto à posição, ora é ABBC/CB (primeira estrofe), ora ABBA (segunda estrofe), ora ABCCB (terceira, quinta e sétima estrofes), ora ABBBB (quarta e sexta estrofes), no entanto algo é curioso de se salientar: excetuando-se o quarto verso da primeira estrofe, que apresenta um *homeoteleuto*, recurso que consiste no “aparecimento de uma terminação igual em palavras próximas, sem obedecer a um esquema regular, ocorrendo numa frase ou verso” (MARTINS, 1997, p.40), isto é, uma rima interna e soante com as palavras *calmante* e *excitante* (ambas paroxítonas), todas as rimas são soantes e agudas.

Retomando a citação de Said Ali, vemos que ele fala em versos graves, mas, na letra de música, a predominância é

de versos agudos. Tal ênfase, na classificação como grave, provavelmente se deva ao fato de a língua portuguesa ser uma língua com predominância paroxítona, logo a ocorrência de versos graves ser mais evidenciada que os demais e, diante dessa constância, formulou-se a teoria. Cumpre salientar que Chico Buarque é dado, vez por outra, a esses malabarismos lingüísticos. Vejamos, como exemplos, as letras de “Rosa-dos-ventos”, com um grande número de versos esdrúxulos e agudos e “Construção”, composição com todos os versos esdrúxulos. Atentemos ao que Nóbrega (1965, p.229) a respeito disso discorre:

Na poética dos cancioneros galaico-portugueses, as rimas paroxítonas diziam-se *breves* ou *curtas*; a versificação portuguesa do século XVIII designava-as como inteiras, por isso que eram contadas na medida do verso as suas sílabas átonas finais. Por predominantes em nossa língua, as rimas graves constituíam o padrão prosódico, ficando as vozes esdrúxulas, quando ao fim dos versos, sujeitas à perda métrica da sílaba derradeira, e as agudas, ao acrescentamento teórico de uma sílaba, como ainda se verifica na versificação tradicional italiana e espanhola. O cômputo silábico até a tônica final do verso, à francesa, embora já preconizada por Couto Guerreiro, em meados do século XVIII, só se generalizou, na poética da língua portuguesa, por influência de Castilho. O professor Said Ali defendeu o regresso ao sistema antigo, deslembrando de que, além de inoportuna, sua proposta importaria, em

última análise, uma simples troca de nomes, na classificação métrica dos versos.

Retornando, ainda, à questão da escansão, cumpre lembrar que a métrica de um verso se dá pela contagem das sílabas e esta se faz até a última sílaba tônica da última palavra do verso. Se a última palavra for oxítona ou um monossílaboônico, contar-se-á até a última sílaba e é chamado de verso agudo; se for paroxítona, sobrará uma sílaba e o verso é classificado como grave; e, em sendo proparoxítona, sobrarão duas sílabas, e o verso é esdrúxulo. Assim teoriza Carvalho (1991, p.19):

Em cada palavra o valor acentual é o da última sílaba (em palavra aguda, como, por exemplo, *implicitar*), ou da penúltima sílaba (em palavra grave como *implicitava*) ou da antepenúltima sílaba (em palavra esdrúxula como *implícito*), porque essas sílabas se fazem distinguir das anteriores em razão de se lhes suceder ou o silêncio (na palavra aguda), ou uma sílaba branda (na palavra grave) ou duas sílabas brandas (na palavra esdrúxula).

À luz dessa teoria, observamos, em nossa leitura pelas cantigas medievais, que os versos, com rima final aguda ocorriam, com certa frequência, durante a primeira metade do século XVI, e todos os versos que apresentam rima aguda, faziam-no com final vocálico. cremos, também, que a própria evolução da língua encarregou-se de certa adequação do ritmo imposto pelo tipo de acentuação que vinha predominando, a tendência grave do português,

e pela natureza da matéria tratada, uma vez que o uso apenas de rimas agudas poderia limitar a intenção do autor, pois cabe aos acentos rítmicos e ao acento terminal o papel de objetivar o ritmo, apoiando-o, e aos acentos rítmicos articulando os grupos silábicos que formam esse ritmo. Vejamos o que nos fala sobre isso Carvalho (1991 p.17):

Este processo de contagem das sílabas, que suprime as átonas finais do verso, não deve ser tomado por mera convenção, pois assenta no facto de, na pausa terminal do verso, a sílaba ou sílabas *átonas* (sem acento tónico) não terem interferência rítmica. Equivalem a sílabas de transição, de descaimento suave da voz para o silêncio. Tanto que os versos terminados com palavra aguda prolongam-se, quando cantados.

Assim, podemos entender que o verso agudo serve para marcar mais a suspensão, como uma quebra de idéias, como convém à letra em questão empregar versos agudos, aspecto que veremos mais à frente. Isso demonstra que o nímio rigor de um preceito, criado por alguns trovadores italianos, de proscrever-se o uso do esdrúxulo e do agudo não vigorou, pois bons poetas não têm, à risca, seguido essa regra; e tais versos, quando bem empregados, têm uma graça particular.

Teorizando um pouco mais sobre a classificação quanto à tonicidade, vejamos o que nos diz Nóbrega (1965, p. 234): “O primeiro tratado de metrificação a mencionar a conveniência de intercalação de rimas

oxítonas e paroxítonas foi o de Jean Molinet, em 1490; seguiu-se-lhe o de Fabri, em 1521, a recomendá-la no canto-real”. No entanto, as formas únicas de terminação do verso, ainda hoje, sofrem restrições por parte de alguns críticos, que julgam que elas não devem ser empregadas sós, a não ser no reforço de intenções burlescas, sendo, portanto, intencional, por parte do autor, essa criação. Leiamos o exemplo que Nóbrega (1965, p.236) nos dá desse efeito, num trecho de “Lusitânia Transformada”, de Fernão do Oriente: “Nas ribeiras selváticas / Ferida a corça pávida / Da seta que tingiu erva mortífera, / Não flores aromáticas, / Busca na fonte ávida / Da vida, que acha na água salutífera”. Da mesma forma que alguns poetas de nossa língua lançaram mão de construções com versos agudos com intenções picarescas, como nesses tercetos que finalizam o soneto “A um que se fazia fidalgo”, de Gregório de Matos Guerra¹: “Que é fidalgo nos ossos cremos nós, / pois nisto consistia o mor brasão / daqueles que comiam seus avós. / E como isto lhe vem por geração / lhe ficou por costume em seus teirós² / morder aos que provêm de outra nação”. Há inúmeros sonetos satíricos de Gregório de Matos que obedecem a esse ritmo de tonicidade que não convém, ao momento, arrolar. No entanto, a idéia de que a rima aguda não se presta à poesia lírica nunca foi seguida, rigorosamente, por nossos poetas (Nóbrega: 1965, p. 238) ao longo dos séculos. É um dos sonetos mais célebres de Camões, ao nosso ver, o magnífico “Sempre a razão vencida foi de Amor”, tem seus versos todos com terminação aguda,

1 GUERRA, Gregório de Matos (2004). *Poemas Satíricos*. São Paulo: Martin Claret. 58-59pp.

2 *teirós*: contendas, rixas.

e cuja beleza nos força a reproduzi-lo em sua íntegra³:

Sempre a Razão vencida foi de Amor;
mas, porque assi o pedia o coração,
quis Amor ser vencido da Razão.
Ora que caso pode haver maior!

Novo modo de morte, e nova dor!
Estranheza de grande admiração,
que perde suas forças a afeição,
porque não perca a pena o seu rigor.

Pois nunca houve fraqueza no querer,
mas antes muito mais se esforça assim
um contrário com outro por vencer.

Mas a Razão, que a luta vence, enfim,
não creio que é razão; mas há de ser
inclinação que eu tenho contra mim.

Sabemos, contudo, que os versos graves produzem as rimas mais harmoniosas de nossa língua e, também, as mais abundantes. Salvo os casos de emparelhamento seguido, o qual monotoniza a composição, como no poema “Vila Rica”, de Cláudio Manuel da Costa, mas nele há intuito estilístico, pois tem o caráter descritivo da epopéia dos bandeirantes paulistas no desbravamento dos sertões e suas lutas com os emboabas indígenas, até a fundação da cidade de Vila Rica.

3 CAMÕES, Luís de (1984). In: MOISÉS, Massaud (sel. e org.). *Luís de Camões: Lírica*. 7ª ed. Cultrix: São Paulo. 128p

O uso dos versos graves, com intercalação de agudos e esdrúxulos, enseja recursos rítmicos variados que foram valorizados, ao longo do tempo, pelo hábil trabalho de distanciamento na disposição das palavras, em esquemas regulares e chegando até à desarticulação do verso moderno. No entanto, podemos verificar que, em nossa poesia, esse hábil entrelaçamento de versos de diferentes tonicidades pode produzir rimas que revelam efeitos estilísticos no ritmo e na fonética, e essa alternância fônica acaba por se tornar vantajosa em prol da harmonia poética e sua intenção semântica. Um exemplo é essa magnífica estrofe que inicia o poema “Cântico dos Cânticos”, de Guilherme de Almeida⁴:

Este é o meu Cântico dos Cânticos,	A
a exaltação da minha vida,	B
toda a expressão do meu amor.	C
Meus pobres olhos são românticos	A
porque me viram refletida	B
nos olhos bons do meu Senhor.	C

Retomando o conceito de Carvalho (1991, p.19) de que essas sílabas se fazem distinguir das anteriores em razão de se lhes suceder ou o silêncio (na palavra aguda), ou uma sílaba branda (na palavra grave) ou duas sílabas brandas (na palavra esdrúxula), observamos que a mescla das três tonicidades para compor a rima, além de obliterar a predileção pelas graves também evoca valores estilístico-semióticos. No entanto, gostaríamos de acrescentar que

4 ALMEIDA, Guilherme de. *Livro de horas de sóror dolorosa: "A que morreu de amor"*. São Paulo (SP): J.W. Rodrigues Ornavit. 1920. 29p.

o referido poema é composto por sete sextetos, e, em todas elas, observamos a mesma estruturação: versos octossílabos e rimas em ABCABC.

No primeiro par rímico (AA) – *cânticos* & *românticos* – os versos são proparoxítonos; vemos, pois, que a idéia de brandura acentuada está no próprio campo semântico que essas palavras encerram, pois o *cântico* é algo que traz alento e o *romântico* é o que não tem pressa, pois vive a “eternidade do momento”. Em relação ao par BB, os versos são paroxítonos, cuja breve brandura nos remete a um duplo raciocínio: a *vida* e a *reflexão* (no texto essa palavra se apresenta na forma adjetival com função predicativa) não podem ser um silêncio, pois do contrário ninguém tomaria conhecimento de suas existências, nem algo que se espera por um longo tempo, pois a vida é breve e a reflexão, se prolongada, perde sua razão de ser. Nesse sentido, vemos essas palavras relacionadas ao campo semântico da ponderação, caráter este corroborado pelo contexto, uma vez que *a exaltação da vida* e *a imagem de si refletida* estão relacionadas aos olhos do Senhor. Já o último par rímico (CC), formado por versos oxítonos, remete-nos, de fato, ao silêncio. O que mais pode haver depois da concretização do *amor* e dos olhos do *Senhor*?

Acrescentamos, ainda, que a construção da rima utilizando-se sempre o mesmo procedimento – AA – esdrúxula, BB – grave e CC – aguda – remete-nos a uma idéia de gradação que só pode ser ascendente, independentemente da ótica em que se analise. Vejamos as duas possibilidades: 1) se entendermos que a tonicidade é contada a partir da última sílaba, é uma gradação ascendente (clímax); 2) se entendermos que a rima começa na antepenúltima, depois vai para a penúltima e,

por fim, ocorre na última, também temos uma gradação ascendente, como se o último verso da estrofe fosse o ápice e, nessa estrofe em questão, o ápice é o *Senhor* que faz a rima com *amor* (outro ápice).

Então, se entendemos que o amor é via para a comunhão (e só nesta comunhão a existência ganha sentido e esplendor), na letra de “Bastidores” é também um estado de “calamidade”. Vulnerável, acesa de sensibilidade, o *eu-lírico* vive atormentado pelo excesso de sentir. Nesta perspectiva, (e recorrendo à metáfora de Roland Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, no que tange à questão da angústia da espera), poderíamos encarar “Bastidores” como um mapa de acupuntura cujos meridianos – cada um dos seus versos – indicariam não os pontos energéticos e nevrálgicos, mas os machucados do ser e do amar. Marcas dessa “ambígua descortesia amorosa” surgem na recorrência de lexemas como *jamaís*, *nunca*, *nem*, *não*, com a sua carga semântica de exclusão e negação definitivas, e alguns outros lexemas cuja carga semântica, embora sem a idéia de exclusão, também trazem uma conotação de negatividade: *dó*, *amaldiçoei*, *cruel*, *caçoar*, *ilusão*. E, também, na presença privilegiada de qualificantes superlativos como *brilhos*, *bis*, *lindo*, ou nos sintagmas oracionais *aplauiu de pé* e *a se rasgar por mim*, desenhando uma constelação ou campo semântico de excesso, como na hipérbole *bêbados e febris / a se rasgar por mim*. Afirmando, assim, a dualidade de um *eu-lírico* conflitante, quer pela sua solidão irredutível, quer pelo seu movimento incessante para uma comunhão tão desesperadamente ansiada quanto transitória, porque ela é humana, mas, ao mesmo tempo, é artista, e,

como tal, *tem de fingir que é dor, a dor que deveras sente* (“Autopsicografia”⁵).

Obtemos, assim, pela reiteração de motivos e palavras-chave e, ainda, pelo caráter conciso da maior parte dos versos, um efeito de máxima concentração, pois essa letra nos leva longe, para um caminho iniciado nas cantigas medievais, já que temos a presença de uma voz feminina que canta – *cantigas de amigo* – e essa mesma voz canta o sofrimento amoroso – *cantigas de amor*. Podemos dizer que um exemplo flagrante desse processo de máxima concentração são os versos agudos que encerram quase que a totalidade da letra, uma espécie de vértice que, com o título, equilibra todo o texto no interior de um triângulo rítmico e semântico: o *amor* e a *dor* vivenciados e a *alegria* representada. Afinal, se entendemos os versos agudos como um indicador de silêncio, os bastidores de uma casa noturna também o são, pois é no silêncio dos camarins que o artista se prepara e se concentra para o palco. É lá, no camarim, onde ele deixa todos os seus problemas, para encarnar uma personagem que, às vezes, não vivencia, na encenação, as mesmas turbulências pelas quais está passando o artista.

Nesse sentido, vemos que a letra apresenta um ritmo nervoso, sincopado, de inusitadas quebras de versos e estrofes, produzindo surpreendentes associações e, sobretudo, uma tensão rítmica para a qual o *eu-lírico* busca instintivamente alívio. Mas esse alívio é sempre adiado para o verso seguinte, para a estrofe seguinte, em sucessivos transportes sintáticos e melódicos, ensaiando

5 PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.) (1997). *Coleção LIVROS O Globo*. Santiago del Chile: O Globo/Klick Editora. 176p.

rupturas discursivas e poéticas (como o quarto verso da primeira estrofe que rompe com o padrão agudo dos versos), subvertendo a dor; afinal, *o show de todo artista tem que continuar* (In: “O Bêbado e a Equilibrista”, de João Bosco & Aldir Blanc).

Sucedem-se, então, versos com a rima aguda em [i] (nasal e oral), elevando o tônus emocional do conteúdo, insubmisso à ordem lógica do pensamento e dos fatos; o *eu-lírico* privilegia seus sentimentos e emoções; pois, segundo Martins (1997, p.31), a vogal [i] “é própria para exprimir sons agudos, estridentes, ajustando-se seu valor ao significado de palavras”, ela cita, também, que o [i] é “o estreitamento do conduto bucal que se coaduna com a expressão de pequenez, estreiteza, agudez”. Temos, no entanto, dois pares rítmicos com essa vogal oral que não correspondem à definição, à motivação sonora, aos chamados recursos fonoestilísticos, se os enfocarmos isoladamente. Em *conheci* & *vesti* (segunda estrofe) e *bis* & *febris* (sétima estrofe), as palavras não estabelecem relação de “estreitamento, pequenez ou agudeza” (MONTEIRO, 1991, p.101), no entanto, “pode acontecer também que a vogal fechada só intervenha secundariamente no termo pelo jogo normal das transformações fonéticas; nesse caso a virtude expressiva do termo também só é produzida secundariamente” (WARTBURG & ULLMANN, 1975, p.122).

Diante disso, podemos inferir que essa relação fonoestilística não opera isoladamente. Para entendermos a motivação sonora do [i], nessas passagens, precisamos focar todo o contexto, ou seja, toda a letra da música. Assim, podemos associar a noção de pequenez e estreitamento aos sentimentos do *eu-lírico*, uma vez que, na verdade, a crise amorosa leva a mulher a um estado de tristeza que

a reduz à comiseração total, como nos versos que iniciam e finalizam a letra: *Chorei, chorei / Até ficar com dó de mim*. E a presença do intensificador *até* reforça esse sentimento de autocomiseração vivido pelo sujeito do discurso, fato corroborado pelo complemento nominal *de mim*.

Nesse sentido, podemos entender que essa convencionalidade da simbologia sonora não se estende a ponto de se sinonimizara a arbitrariedade. Existe, de qualquer forma, um nexo entre o significante e o significado – o que faz a motivação, no caso, fundada no som. “Entretanto, esse nexo não se funda em valores objetivos, funda-se em valores subjetivos” (SOUSA, 1973, p. 61).

Temos consciência de que o foneticismo possui os seus mistérios – há segredos de sons por vezes inexplicáveis. O estilólogo e o lingüista nem sempre podem explicar o *quid* de determinados habitualismos sonoros que se observam na linguagem. Por entendermos a Estilística como uma “psicologia da linguagem”, vemos que somente com a ajuda do psicológico, que vai mais além na interpretação dos fatos, conseguiremos devassar os motivos iniciais, as razões primeiras que impulsionam a simbologia sonora. Leiamos:

Entre as figuras de *motivação sonora*, destaca-se como a mais intensa em complexidade a *simbologia sonora*. Com efeito, enquanto nas demais (onomatopéias e ilustração sonora) o relacionamento entre “significante” e “significado” fundamenta-se em referenciais *físicos, sensoriais e objetivos*, na simbologia sonora tal relacionamento é marcado por valores *psicológicos e subjetivos*. (SOUSA, 1973, p.60).

Ainda sobre a questão da motivação sonora, atentemos ao que Wartburg & Ullmann (1975, p.121) falam:

O que revela a etimologia popular é uma preocupação de expressão perfeita, a necessidade e o desejo de se fazer coincidirem, tão exatamente quanto possível, as palavras com os conceitos que elas traduzem. Daí se passa logo à questão do valor expressivo das palavras em geral. Esse valor expressivo resulta para nós geralmente do fato de que, desde a nossa infância, e durante todo o curso de nossas experiências lingüísticas, um certo conteúdo sempre esteve associado a uma certa palavra.

Contudo, a identificação entre significante e significado operar-se-á em função do próprio grau de sensibilidade do leitor/ouvinte que os identifica pelo fato de a vogal [i] ocorrer predominantemente em signos de conotação aguda, idéias de pequenez e estreitamento, acabando por adquirir uma simbologia mais ou menos cristalizada na mentalidade daqueles que estão envolvidos nos conhecimentos lingüístico e literário. Cumpre lembrar que, em Lingüística, a distribuição (E. Ling. *Conjunto de contextos em que uma unidade lingüística pode ocorrer*. Aurélio, s.u.) e a frequência (*Repetição amiudada de fatos ou acontecimentos; reiteração*. Aurélio, s.u.), são critérios relevantes de análise. Assim, para “costurar” todas as idéias que tecemos a respeito da motivação sonora, observemos o que diz Mattoso Câmara (1978, p.41):

É evidente que esses valores sônicos não ficam aderidos permanentemente às palavras em que assim os surpreendemos. É preciso que o estágio psíquico do sujeito falante e o dos ouvintes tenham transposto a linguagem para além do plano meramente intelectual. A frase puramente informativa é neutra a esse respeito, e nela a motivação sônica se esvai.

Seguindo, então, essa esteira de raciocínio da motivação sonora e sua simbologia, vejamos as outras rimas orais agudas. A quarta e a sexta estrofes são, praticamente, idênticas, pois só há alteração no primeiro verso; e, curiosamente, apresenta apenas um padrão rímico: ABBBB, ou seja, todas as palavras que rimam mantêm a mesma terminação soante: *lar, certificar, voltar, voltar*. Segundo a fonoestilística, o fonema [a], sendo o mais sonoro, mais livre, de todo o nosso sistema fonológico, traduz sons fortes, nítidos e “reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha” (MARTINS, 1997, p. 30). Mais à frente, Martins ainda afirma que “a sonoridade do [a] presta-se à transferência de brancura, amplidão, alegria, etc”. Nesse sentido, observamos que todas as palavras que formam a rima – *lar, certificar, voltar, voltar* – apontam para a noção de uma alegria que não ocorre. Para que melhor se entenda essa visão, é louvável que façamos alguns comentários.

No que concerne à seqüenciação das estrofes, observamos que as duas primeiras relacionam-se ao momento anterior à entrada no palco, momento realçado pelo estado depressivo no qual se encontra *o eu-lírico*, e por não saber o que fazer com seus sentimentos, um misto de amor & ódio, temos o verso antitético *Tomei o calmante*,

o *excitante*. O que é melhor: acalmar-se ou excitar-se? A resposta vem no verso seguinte: *E um bocado de gim*, ou seja, embriagar-se. É curioso observar que os substantivos *calmante* e *excitante* estão determinados pelo artigo definido, que dá ao substantivo a que se refere “valor de totalidade” (LAPA, 1991, p.85), levando-nos a pressupor que se trata de artifícios previsíveis na rotina dessa artista, antes de ela iniciar o espetáculo. Na oposição, o verso *E um bocado de gim* tem como determinante o artigo indefinido, cujo valor estilístico, segundo Lapa (1991, p. 91), “está na imprecisão que dá às representações (serve, pois, para traduzir a indeterminação e o mistério)”, sugerindo o desconhecido ou imprevisível, haja vista o emprego do substantivo *bocado* (*porção que se leva de uma vez à boca*. Aurélio, s.u.), em vez de “a dose de gim”. Temos, assim, que a imprecisão do artigo indefinido contrapondo-se à precisão do definido mostra a necessidade de liberdade do *eu-lírico*: sendo uma profissional do palco, não ficaria presa a uma única possibilidade, e o *gim* é saída, pois ele poderá substituir tanto o *calmante* quanto o *excitante*, uma vez que o álcool ajudá-la-ia a esquecer a dor da perda e, conseqüentemente, a sensação de um falso torpor de alegria.

Como um desejo de fuga e de isolamento, ela se tranca no camarim, mas o dever a espera e ela precisa cantar. Aflora, então, a raiva, presente no verbo *amaldiçoar* em *Amaldiçoei o dia em que te conheci*, sugerindo que teria sido melhor não ter conhecido o amante, pois os momentos felizes vividos não compensam a dor da falta que eles lhe causam, e essa idéia é reforçada pelo artigo definido presente no sintagma *o dia*. Ainda na segunda estrofe, o emprego da metonímia no verso *Com muitos brilhos me vesti*, enfatiza uma realidade superficial, ou seja, para não deixar

que as pessoas (o público que fora vê-la se apresentar) notassem como estava abatida e triste, ela resolve vestir-se com roupas brilhantes e usa uma maquilagem excessiva, escondendo as expressões e as marcas deixadas pelo pranto. Tal idéia é sugerida pelos versos *Depois me pintei, me pintei / Me pintei, me pintei*, cujo valor estilístico-semântico dessa *epizeuxe* (figura pela qual se repete a mesma palavra, para amplificar, para exprimir compaixão, ou para exortar [REI, 1989, p.21]) nos leva a inferir a indisposição de sair diante do espelho, para enfrentar o público, como se ela estivesse em estado de choque (compreensível depois da mistura do *calmante*, do *excitante* e do *gim*) ou estivesse querendo esconder a própria face, mascarar-se; afinal, ela teria de ser outra no palco. Notemos, ainda, que *me pintei, me pintei* encerra não somente uma *epizeuxe*, como também uma *epístrofe* que consiste na repetição da mesma palavra em fim de versos ou frases (REI, 1989, p.21).

Eis que, finalmente, depois de tantos preparos, ela adentra ao palco, e o verso que inicia a terceira estrofe – *Cantei, cantei* – repetir-se-á na quinta e sétima estrofe, criando uma espécie de paralelismo (o primeiro verso se mantém e há uma pequena modificação no segundo verso, como em alguns modelos medievais). Na terceira estrofe, ainda se sentindo invadida, pois o artista não tem sequer o direito à privacidade de sofrer sozinho ou de demonstrar a sua dor, ela tem de cantar mesmo que esteja chorando por dentro, afinal é um cabaré, uma casa de “alegria” (com todo valor polissêmico que a palavra encerra), ela afirma: *Cantei, cantei / Como é cruel cantar assim*. E, num possível estado de embriaguez (devido ao *calmante*, ao *excitante* e ao *gim*), percebemos a confusão mental dessa mulher abandonada: *E num instante de ilusão / Te vi pelo salão a*

caçoar de mim. Tal imagem sugere o desejo incontável de rever o amante, de que aquela visão fosse realidade, mesmo que ele a ridicularizasse em público, pois isso seria para ela uma forma de ver que ela ainda representava algo para ele, não apenas o esquecimento ou a sensação de inexistência.

Vem o intervalo da apresentação e ela não se troca. Numa atitude obsessiva, ela retorna ao lar, para certificar-se que o amado não voltara ou nunca mais voltará. Nesse contexto, inferimos que tal retorno dá-se apenas no plano psicológico (da ilusão). A epizeuxe, formada pelos versos finais dessa estrofe: *Que tu nunca mais vais voltar / Vais voltar, vais voltar* sugere exatamente o contrário, ou seja, o desejo de que ele, dessa vez, não tenha ido embora ou que tenha voltado. Tal fato é constatado na omissão do advérbio *nunca* no verso seguinte: *Vais voltar, vais voltar*, afirmando (como numa mentalização positiva) que seu desejo será realizado. Na realidade, essa passagem se aproxima de um *litoes*, que consiste na afirmação pela negação do contrário (REI, 1989, p.26). Temos, ainda, o lexema *lar* (cujo pendor semântico é maior que o de casa), determinado pelo possessivo *nosso*, denota a harmonia e a felicidade que um dia eles conquistaram. Eis, então, o contexto que justifica o fato de as rimas dessa estrofe serem agudas em [a]: é o desejo do retorno do amado, que se enfatiza com a ocorrência da epístrofe nos últimos versos da estrofe, e da alegria já vivida.

Apesar da constatação do abandono, ela volta ao palco e canta sem saber como, incorporando o personagem que deve estar no palco, como um processo de esquecimento, dando-se conta disso apenas quando percebe que *todo o cabaré a aplaudiu de pé*. Notemos que, nesse contexto, a rima aguda entre *cabaré* & *pé*, utilizando-se da vogal anterior [ɛ],

que “indica sons estridentes” (MARTINS, 1997, p.31), é muito pertinente, uma vez que se presume que o aplaudir de pé está relacionado à estrutura metonímica *todo o cabaré* remeter-nos-á a uma idéia de ovação, assovios, interjeições de admiração etc.

No entanto, apesar de sentir-se reconhecida profissionalmente, ela não retribui o carinho do público imediatamente, pois precisa retornar ao lar. Vemos, então, que a sexta estrofe é praticamente uma repetição da quarta, uma vez que ela precisa se certificar que nada a prende em casa, ninguém a espera, e é o público quem vai dar alguma razão à sua existência.

Mantendo o paralelismo, a sétima estrofe encerra a gradação iniciada na terceira. Se o verso *Cantei, cantei* não sofre alteração o seu subsequente apresenta clímax: *Cantei, cantei / Como é cruel cantar assim* (na terceira estrofe), *Nem sei como eu cantava assim* (na quinta estrofe) e *Jamais cantei tão lindo assim* (na sétima estrofe). Acreditamos que essa gradação ocorra no *eu-lírico* devido à constatação de que o amado não volta, então, vivendo um conflito interno, num misto de emoção e revolta, ele se esforça cantando com mais graça e beleza, provocando o desejo daqueles homens que, hiperbolicamente, rasgavam-se por ela: *Bêbados e febris / a se rasgar por mim*. Ao mesmo tempo, temos, também, a metáfora do adjetivo *febris*, isto é, quentes, cheios de desejos sexuais.

Para concluir a questão rímica dessa letra de música, apontamos o grande número de rimas nasais que ocorrem nela: *mim, camarim* & *gim*, na primeira estrofe; *assim* & *mim, ilusão* & *salão*, na terceira estrofe; *assim* & *fim*, na quinta estrofe; e *assim* & *mim*, na sétima estrofe. Martins (1997, p.32-33) esclarece que “a ressonância nasal torna as vogais

aptas a exprimir sons velados, prolongados e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia”, ilustrações sonoras bem condizentes com a intenção da letra de “Bastidores”, pois todas essas sensações sugeridas estão relacionadas ao *eu-lírico*: os versos agudos que tendem a ser “prolongados quando cantados” (CARVALHO, 1991, p.17); a *distância* do amado e do lar; a *lentidão* ao sair do espelho; a *moleza* provocada pela mistura do excitante, do calmante e do gim; a *melancolia* pela dor da perda do amor. Ainda em relação às nasais, Monteiro (1991, p.111) afirma: “a vogal nasal, a fechada e o ditongo com vogal fechada assinalam a tristeza presente.” Mais uma vez vemos corroboradas nossas intenções fonoestilísticas, pois encontramos, em “Bastidores”, rimas com esses três tipos de ocorrências: as nasais já citadas; as fechadas: *conheci & vesti, bis & febris* (inferimos que a tristeza se dá por não haver *bis* – *Mas não bisei* – e por *febris* não corresponder ao desejo dos homens que a querem); e os ditongos fechados: *pintei & pintei*, a necessidade de esconder, com o auxílio da maquilagem, o rosto triste.

É claro que outras impressões podem ser atribuídas, desde que o contexto assim o possibilite. Mattoso Câmara (1978, p.42), a esse mesmo tipo de rima – aguda nasal em [i]: *Bonfim & mim* –, no poema “Os Sinos”, de Manuel Bandeira, atribui uma expressividade simbólica de *um som agudo de desespero*. Esse enquadramento de conteúdo intelectual ressalta não apenas a virtude latente da constituição sonora do poema de Bandeira, como também a letra aqui estudada. Afinal, “Bastidores” não é um grito agudo de desespero pela perda do amado? Vejamos o que acrescenta Mattoso Câmara (1978, p.45) a essa discussão:

É a motivação sonora que especialmente justifica do ponto de vista estilístico a rima. O poeta se fixa, para ela, nos sons que a sua intenção poética condiciona, ou num vocábulo que é praticamente evocado pelos sons que encerra. O pensamento lógico da poesia decorre não raro dessa atmosfera sônica, que se estabelece por um impulso de exteriorização anímica. [...] A insistência no som o torna, por sua vez, o centro emotivo da composição e prepara a ambientação emotiva do leitor e do ouvinte.

Do ponto de vista da língua, Chico Buarque mantém o tratamento em *tu*, sugerindo a intimidade existente entre o casal. O emprego da próclise iniciando oração – *me pintei, me pintei; te vi pelo salão; me aplaudiu de pé* – demonstra uma opção pelo registro informal da língua, realçando não só os aspectos sociais (o ambiente do texto é um cabaré), como também o estado emocional do sujeito que, curiosamente, mantém-se elíptico em todo o texto, revelando o desejo do *eu-lírico* de se esconder. Ressaltamos, no entanto, que no segundo verso da terceira estrofe – *Nem sei como eu cantava assim* – aparece o pronome pessoal *eu*, numa função de sujeito, com intenções semânticas, pois se a elipse é uma tentativa do apagamento de si mesma, processo identificado nas duas primeiras estrofes, ao entrar no palco, ela consegue cantar, como se estivesse espantada e surpresa consigo mesma por ter conseguido fazê-lo.

Destarte, percebemos que o texto mostra uma antítese entre os verbos *cantar* e *chorar*, revelando os sentimentos conflitantes da mulher, sujeito do discurso, que, com seu

pranto copioso, reafirma a sua autocomiseração iniciando um dístico (a última estrofe do texto) com os mesmos versos que iniciam a primeira estrofe. Ou seja, é um caráter cíclico, uma repetição, algo bem ao estilo medieval, hoje ela *nem sabe como chegou ao fim*, no entanto, amanhã é outro dia, e mais uma vez ela terá de camuflar sua dor e *cantar, cantar*. Afinal, *quem canta seus males, espanta-os*.

No entanto, percebemos que não existe a panfletagem da música de protesto, característica de Chico Buarque à época dessa composição, mas a repercussão interior do fracasso amoroso transmutado pela representação no palco que revitaliza o *eu-lírico* como se fosse uma válvula de escape para a dor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Damaso (1960). *Poesia Espanhola*. Rio de Janeiro: INL.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1994). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática (Fundamentos).
- BILAC, Olavo & PASSOS & Guimaraens (1994). *Tratado de Versificação*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BOSI, Alfredo (1997). "O signo no som". In: *Acta Semiotica et lingvistica*. Revista Internacional de Semiótica e Lingüística. São Paulo: HUCITEC. Vol. 1 (1).
- CARVALHO, Amorim de (1981). *Problemas de Versificação*. Coimbra: CLB.
- _____ (1987a). *Teoria Geral da Versificação: a metrificação e a rima*. Lisboa: Império Editorial. VOL. I.
- _____ (1987b). *Teoria Geral da Versificação: as estrofes, os sistemas estróficos e a história da versificação*. Lisboa: Império Editorial. VOL. II.
- _____ (1991). *Tratado de Versificação Portuguesa*. 6ª ed. Coimbra: Almedina.
- CARVALHO, Gilberto de (1984). *Chico Buarque: análise poético-musical*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Codecri.
- CASTAGNINO, Raúl (1971). *Análise Literária*. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou. 1971.
- CHAVES DE MELO, Gladstone (1976). *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Padrão.
- CHOCIAY, Rogério (1974). *Teoria do Verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil.
- CLEMENTE, Irmão Elvo (1959). *Caminhos da Estilística*. Porto Alegre: PUC-RS.
- COHEN, Jean (1974). *Estrutura da Linguagem Poética*. São

Paulo: Cultrix. 1974.

CUNHA, Celso (1961). *Estudos de Poética Trovadoresca – versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: INL.

_____ (1963). *Língua e Verso*. Ensaios. Rio de Janeiro: Livraria São José.

_____ (1985). *Significância e Movência na Poesia Trovadoresca: questões de crítica textual*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

FONTES, Maria Helena Sansão (2003). *Sem Fantasia: Masculino-Feminino em Chico Buarque*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia.

FREITAS, Luciana Eleonora de (2004). “Carnavalização no cancionário de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Gramond.

GUIRAUD, Pierre (1970). *A Estilística*. São Paulo: Mestre Jou.

LAPA, Manuel Rodrigues (1965). *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval Portuguesa*. Rio de Janeiro: INL.

_____ (1966). *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 6ª ed. Coimbra: Coimbra Editora.

_____ (1991). *Estilística da Língua Portuguesa*. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes.

MARTINS, Nilce Sant’Anna (1997). *Iniciação à Estilística*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora.

MATTOSO CÂMARA, Joaquim (1978). *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

MENESES, Adélia Bezerra (2001). *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*. 2ª ed. Paulo: Ateliê Editorial.

_____ (2002). *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial.

_____ (2006). “Chico Buarque: poeta do social e do

feminino”. In: De CARLI, Ana Mery Sehbe & RAMOS, Flávia Brocchetto (orgs.) *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EDUCS.

MONTEIRO, José Lemos (1991). *A Estilística*. São Paulo, Ática (Fundamentos).

NÓBREGA, Mello (1965). *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro: INL. 1965.

REI, Claudio Artur O. (1989). *Etimologia das Figuras de Linguagem*. Monografia de conclusão de graduação. Rio de Janeiro: UERJ.

_____ (1991). *Estilística da Língua Portuguesa*. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes.

SAID ALI, M. (1971). *Meios de Expressão e Alterações Semânticas*. Guanabara: FGV.

_____ (1999). *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP.

SANTAELLA, Lúcia (1983). *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

_____ (1995). *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Ática (Ensaios).

SANT’ANNA, Afonso Romano de (1984). *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da (1974). *A Poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos.

SOUSA, Marcondes Rosa (1973). *Elementos de Fonoestilística*. 3ª ed. Fortaleza: Edições universitárias.

WARTBURG, Walter Von & ULMANN, Stephen (1975). *Problemas e Métodos de Lingüística*. São Paulo: Difel.

Construção da Significação no Projeto de Design

Lucy Niemeyer
UERJ, SELEPROT, LABSEM
niemeyer@openlink.com.br

Design foi um dos campos profissionais em que houve um inicial e continuado, apesar de não generalizado, interesse em aplicação da semiótica. Na busca de construção de fundamentos teóricos em uma área da atividade caracterizada pela tênue conceituação disciplinar, designers adotaram a semiótica como base.

Isto aconteceu quando a Europa descobriu Charles Sanders Peirce. Segundo Nadin (1990: 418), isto se deu quando Max Bense, ao dar continuidade à sua busca para uma fundamentação científica para estética, chegou à teoria do signo (1970, 1971); e quando designers do Leste Europeu, enfrentando os constrangimentos típicos de um pensamento dogmático, abordaram os problemas dos códigos seus trabalhos futuros segundo uma nova perspectiva. Nos Estados Unidos e no Brasil, o interesse dos designers em semiótica foi manifestado mais tarde por influência de estudantes ou professores da *Hochschule für Gestaltung*, em Ulm, como Klaus Krippendorff e Tomás Maldonado, ou pela contaminação de outros campos, predominantemente dos estudos literários, como os poetas e críticos vanguardistas de São Paulo Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Desde o começo de minha vida profissional eu aplico os princípios semióticos nos meus trabalhos de design. A certa altura da minha vida eu comecei a ensinar semiótica a designers, em cursos de graduação e pós-graduação, e a orientar aqueles que queriam aplicar semiótica em seus trabalhos.

Design é um campo profissional ainda pouco delimitado, sem método crítico (e sem crítica sistemática) e sem meios para construir um que lhe seja próprio. Pessoas que trabalham com tipografia, impressos, projetos de produtos, jóias, com têxteis, cerâmica, moda, arquitetura, começaram identificar elas mesmas como designers há mais ou menos um século. O design é um conceito geral, refletido na qualidade subjacente dos objetos, das ações e das representações que certas pessoas tornam possíveis em uma cultura dada e dentro de uma estrutura do valor. Fazer design significa entre outras coisas, projetar, antecipar de acordo com um curso antevisto dos acontecimentos tendo em vista um objetivo e em correlação com o ambiente.

No processo de transformação do design, podemos observar uma sequência de mudanças de paradigmas, das teorias estéticas e morfológicas para a estrutural e, mais recentemente, as sígnicas.

Em uma perspectiva ampla, podemos verificar que as relações com entre arte, ciência e tecnologia definem o tipo de design. Podemos aplicar essa assertiva nas importantes correntes de design e representá-las por meio de diagramas, que mostra a dinâmica das mudanças. A partir dos diagramas propostos por Nadin, em cada um dos estágios caracterizados, uma condição semiótica é incorporada.

Figura 1
Relações no Jugendstil
(circa 1900)

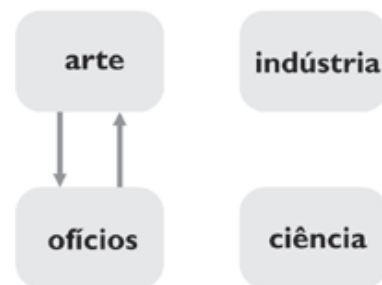


Figura 2
Bauhaus (circa 1925)

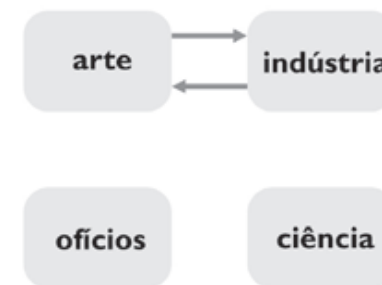


Figura 3
HfG Ulm 1950

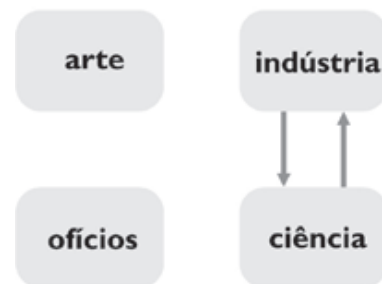
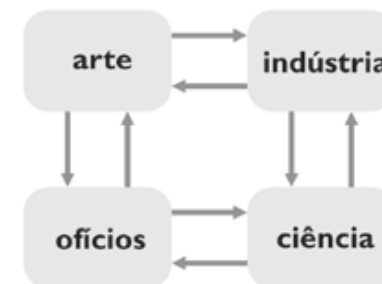


Figura 4
Contemporaneidade



Observando os diagramas acima vemos que foram apontadas a forças de interação que foram privilegiadas em cada uma das fases. A partir daí constatamos a presença na atualidade de inter-relações ocorridas nas fases apontadas. Há a combinação da abordagem, sobretudo sintática do Jugendstil, com o inicial foco na Bauhaus nos aspectos semânticos, e a preocupação com as questões pragmáticas fortemente enfocadas por designers de Ulm, de acordo com a ideologia dominante na instituição.

Hoje, em tempos de rápidas mudanças no contexto, de constante superação tecnológica, de surgimento veloz de novas preocupações, há a necessidade de uma consciência semiótica por parte dos designers, que se manifeste pelas qualidades comunicacionais dos produtos resultantes de seus projetos.

O design Jugendstil é muito ligado a uma tendência geral voltada para o simbolismo – uma característica que é revivida no design pós-moderno contemporâneo. A abordagem funcionalista envolve um melhor entendimento da natureza social do design. A semiótica do design da Bauhaus é parte da semiose social.

Atualmente, a participação do design aumentou na vida social e econômica, uma tendência que sem dúvida continuará havendo tendo em vista a evidente necessidade de melhorar as relações interpessoais, a interação com a natureza e a exploração de novos domínios tecnológicos.

Ainda em um rápido retrospecto, que já apresentamos em outro trabalho (NIEMEYER, 2007), constata-se que a busca de uma solução formal esteticamente agradável foi uma preocupação que acompanhou desde os seus primórdios as ações de aprimoramento do produto industrial. Adiante, nas primeiras décadas do século XX, o funcionalismo foi um princípio do design proposto por correntes de países centrais, especialmente a Alemanha. Segundo seus preceitos devia-se assumir a especificidade da linguagem formal própria à tecnologia industrial, tomá-la até como manifesto ideológico, ajustar a configuração formal do produto ao seu modo de funcionamento. Tais e outras características constituem atributos positivos e avanços na metodologia projetual e determinam elevação na qualidade da resultante do projeto de design. Após a II

Guerra Mundial, com a consolidação da Ergonomia, um outro paradigma do design veio a somar ao funcionalismo – a adequação do produto ao usuário. Já nas últimas décadas do século passado, a importância da significação ganha crescente relevância no desenvolvimento de projeto de sistemas de uso e nos sistemas de informação.

Portanto, a nossa era de pluralismos sugere uma síntese de ciência, arte e tecnologia nos processos de design. De fato, designers hoje aplicam conhecimentos complexos, usam meios de expressão sofisticados e perseguem a inovação tecnológica, a funcionalidade e a alta qualidade estética, incitando o usuário a interagir com o design, “completá-lo” no processo de usá-lo (a pragmática do produto).

Cabe, porém, considerar que o design é mais do que o projeto produtos. É sim resolver problemas. Assim sendo, alguns aspectos semióticos devem ser claramente explicitados para que se tenha uma compreensão do design que tratamos aqui. Além dos preceitos estéticos, funcionais e ergonômicos, o designer deve estar concernente com as questões de significação do produto.

Como disse Nadin (1990: 421), “o processo do design, em sua íntima relação com o design de produtos e seus usos, implica em inteligência do design, sensibilidade cultural e uma atitude crítica – componentes semióticos de muitas outras formas da atividade humana.”

O processo de design, por seu caráter interdisciplinar, requer um procedimento integrado de diversas áreas do conhecimento (tecnologia, estética, comunicação etc). Com esses considerandos, em design não basta algo ser formalmente agradável, ser funcional, prover uma boa interface. É mister também o produto portar a mensagem adequada, “dizer” o que se pretende para quem interessa.

Cabe fazer a ressalva que neste trabalho aplicamos o termo PRODUTO na acepção de resultado de um projeto de design, seja ele um objeto de uso, máquina, mobiliário, jóia, seja uma peça de comunicação visual, seja um material impresso, seja uma página na internet, uma embalagem.

O produto carrega expressões das instâncias elaboração e de produção: cultura e tecnologia. Quando ele entra em circulação além de portar essas expressões passa a ser também um elemento de comunicação, não só portando informações objetivas, mas também passando a ser suporte também de mensagens do usuário para si próprio e para outros. Ou seja, ele “diz” àquele que o usa, ao que o contempla, e também por meio dele os indivíduos se articulam. É a caso que se fala: “Diga-me o que usas que eu te direi quem és.” Assim, o produto, além das funções prática, estética e de uso, tem a função significativa. O produto difunde valores e características culturais no âmbito que alcança.

Assim sendo, os designers devem estar atentos à relação comunicativa estabelecida entre o produto e aqueles com quem ele interage: observadores, apreciadores, consumidores, usuários. Portanto, os princípios do design são semióticos por natureza. Para que tal função seja adequadamente cumprida, os designers devem se apoiar na semiótica. Ela ilumina o processo como se dá a construção de um sistema de significação. A partir desse quadro teórico se podem identificar as variáveis intervenientes nessa dinâmica. Desse modo o produto de design é tratado como portador de representações, participante de um processo de comunicação.

Fazer o design significa desenvolver um sistema de signos de tal modo que seja possível a consecução de metas

humanas: comunicacional (como um modo de interação social), tecnológica, realização de tarefas, de solução de problemas, em suma. O resultado do projeto de design se dá em um ambiente de cultura e estabelece ponte entre a ciência e a prática humana. O objeto da semiótica é o sistema de signos e seu funcionamento dentro de uma cultura. É fica inequívoco o caráter semiótico do design.

Então, o design sendo considerado como uma atividade projetual contemporânea de resolução de problemas, alguns aspectos semióticos devem ser explicitados na etapa projetual, como o tipo de representação, os tipos de interpretações possíveis / necessárias e a relação entre o projeto e produto final. Assim é possível a aplicação do processo semiótico por meio do qual os designs são criados (NIEMEYER, 2007: 22).

Para tratar aspectos que digam respeito à comunicação no, com e pelo produto, a Semiótica oferece fundamentação e técnicas aplicáveis. Ela ilumina o processo no qual se dá a construção de um sistema de significação. A partir desse quadro teórico, podem-se identificar as variáveis intervenientes nessa dinâmica. Desse modo, o produto de design é tratado como portador de representações, participante de um processo de comunicação do destinatário com ele mesmo, com o produto, com os outros, por meio do produto.

Para os designers aplicarem Semiótica não significa projetar com tratados de Semiótica debaixo do braço ou ao lado do teclado do computador, mas sim considerar as implicações semióticas do que quer que seja que eles projetem. Importa é a compreensão de que os designers devem conhecer para quem ele projeta – o destinatário final, não só o seu contratante.

A partir da identificação dos interesses do destinatário de um projeto, tendo por base a Semiótica, o designer deve identificar os modos pelos quais se faz a sua representação sígnica. Já há disponíveis métodos e técnicas de desenvolvimento de elaboração de design com fundamentação Semiótica, em que são desenvolvidas estratégias de articulação das categorias do signo, com vistas à adequação aos contextos visados de interpretação e de uso e de apreciação do produto.

Com a continuidade de pesquisas e experimentação em desenvolvimento de projeto com foco na atitude que o produto pode suscitar – o design atitudinal – se dará a construção de um corpo avançado de conhecimento e da elaboração um conjunto aperfeiçoado de métodos, técnicas e ferramentas. Os resultados consolidados de pesquisas darão base ao designer para levantar e articular dados, avaliar o impacto subjetivo de sua solução projetual. Com isso, designers e equipes de projeto poderão dispor de fundamentos para apoiar a geração, a integração e a comunicação de idéias do aspecto atitudinal do projeto nas suas diversas fases.

Portanto, o design atitudinal resulta do estudo de interações do ser humano com o produto para verificar os relacionamentos entre os aspectos físicos dos produtos e suas influências afetivas, e para aplicar o conhecimento construído no projeto de produtos que satisfaçam mais o aspecto subjetivo do destinatário e sejam significativos para ele. O foco do design atitudinal, então, é tanto a interação da eficiência com a significação, com as qualidades mais hedonistas dos produtos, em que as experiências positivas e agradáveis são fins em si mesmas.

O fato de que as pessoas “gostam” ou “querem” produtos que lhe dêem prazer, que sejam mais do que simplesmente funcionais ou com boa usabilidade, não é uma coincidência ou uma parte feliz de uma estratégia comercial para vender mais inutilidade. Nem o design atitudinal é mais uma glamurização epidérmica. Em vez disso, pode-se ver o design atitudinal como um resultado da articulação de fatores próprios da modernidade tardia e de uma nova mentalidade em que os valores humanos sejam enfatizados, em que subjetividade seja um espaço de transcendência de ideais da sociedade industrial e da pretendida supremacia da racionalidade do ser humano. O design atitudinal pode e deve ser muito mais do que fazer designs alegres ou divertidos. Segundo os seus princípios visa-se elaborar um produto que, por sua particularidade, promova a expressão da heterogeneidade humana e o exercício de uma identidade individual, que, manifesta e atualizada, integre o ser com a sua cultura material, de modo mais sensível e prazeroso.

Todas as interações humanas envolvem significações, incluindo as interações com o mundo material. Essa interação é um dos modos pelos quais a individualidade se constrói e se exerce, dentro de um espectro de escolhas que os indivíduos ou grupos têm acesso em determinado momento histórico de uma sociedade. As ações individuais, assim, encontram-se inseridas em um campo de possibilidades. Estes cenários sociais se compõem, também, de um acervo de produtos que se constituem em elementos de expressão e de experimentação para o indivíduo. Quanto mais o designer for sensível às questões atitudinais do destinatário e competente para tratá-las, mais será possível serem desenvolvidos produtos

que possam interagir com as pessoas do modo subjetivo pretendido.

Em rápido retrospecto da trajetória do design, o designer tem sido demandado sucessiva e cumulativamente a dar conta de requisitos estéticos, produtivos, ergonômicos, ecológicos. Porém, por mais que estes requisitos sejam atendidos, eles não levam necessariamente às experiências pretendidas pelo destinatário do projeto – o que o produto “diz” para ele, e o que ele “fala” de si por meio do produto. Já nas últimas décadas do século passado, a importância da significação ganha crescente relevância no desenvolvimento de projeto de objetos de uso e de sistemas de informação. (NIEMEYER, 2007: 63) Esta abordagem projetual se soma às demais exigências já correntes nas metodologias de projeto tradicionais.

A preocupação com efetivação de expressões subjetivas no design parece indicar a vontade de re-inserir as relações humanas no ambiente imediato. Cada vez mais as relações institucionais e pessoais tornam-se soltas nas dimensões de tempo e de espaço.

Devido à falta de compreensão de princípios básicos universais da relação do ser humano com e pelos elementos de sua cultura material, produtos são projetados e introduzidos no mercado segundo as indicações mercadológicas, pelas preferências determinadas pelo gosto efêmero vinculado à moda dentro de um nicho social. Esses produtos não consideram as especificidades do indivíduo que, quando muito, dispõe de uma margem estreita de interferência de ajuste pessoal no produto, dentro do que se chama customização.

A proposta presente é a de fazer uma aproximação integrada para projetar produtos com um valor de

significação agregado. Por “agregado” não quer dizer que o valor de significação “esteja colado” ao produto após haver sido projetado. Ao contrário, nós quer dizer que o valor de significação é um ponto inicial do projeto. A partir das categorias da Semiótica, métodos e técnicas de outras disciplinas, tais como a psicologia e a pesquisa de mercado, são adaptados para formar um acervo de recursos para o desenvolvimento de atividades de design e de pesquisa. O projeto se faz a partir de levantamentos feitos com o destinatário, evolui com a experimentação de modelos e é validado sempre com a participação do destinatário.

No âmbito do desenvolvimento de projeto, os processos de sondagem e de avaliação são conduzidos pelo designer. Nessa abordagem, o designer deve envolver representantes do universo dos destinatários no processo desde o início, fazendo com eles tenham uma participação ativa, em lugar de considerá-los meros objetos sobre os quais a alguma verificação é aplicada. O levantamento de dados para extração de fatores atitudinais pode proporcionar ao designer a compreensão do contexto específico do destinatário-produto para que está projetando. Em nosso ponto de vista, projetar produtos com uma adequação atitudinal requer uma aproximação integrada, na qual a pesquisa não precede, mas é parte da atividade de design. Esta vista conecta ao campo emergente da “pesquisa através do projeto”.

O design atitudinal se constitui em uma estratégia importante no desenvolvimento de projeto quando se está disposto a compreender inteiramente o seu âmbito e a enfrentar os desafios que propõe. Um deles é o de compreender e lidar com as questões da ordem pós-industrial e da crescente complexidade societal, como

descrito na teoria da modernidade, e aplicar estas lições no desenvolvimento de projeto. Os conhecimentos construídos a partir de uma apreensão mais firme sobre como o ambiente exerce impacto nos âmbitos afetivo e social poderão ser uma contribuição significativa às várias novas disciplinas dentro do campo do design. O papel do designer inclui o de reinserir os valores humanos e da sensibilidade humana no mundo material, para fazer nossas interações com ele e por meio dele menos impessoais e estritamente funcionais, e mais relacionais, expressivas e prazerosas.

Para que o propósito específico de cada projeto seja satisfeito, é necessário que sejam consideradas as características dos contextos de ocorrência pretendidos. Se tais contextos não forem adequadamente apreciados o produto resultante pode portar elementos de comunicação que levem a equívocos, erros, incompreensão, mesmo que a sua solução formal seja e tecnologicamente correta e esteticamente agradável. Considerado, então, como uma atividade profissional de semiótica aplicada, o design é o processo de elaboração e articulação de signos adequados aos contextos visados de interpretação e de uso do produto.

Para os designers aplicarem semiótica não significa projetar com tratados de semiótica debaixo do braço ou ao lado do teclado do computador, mas sim considerar as implicações semióticas do que quer que seja que eles projetem. Importa é a compreensão de que os designers devem conhecer para quem ele projeta – o usuário, o interpretador, não o seu contratante. Desse modo ele pode construir em seu design um sistema semiótico segundo regras precisas, consistentes e adequadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- NADIN, Mihai. Design and Semiotics. In :*Semiotics in the Individual Sciences*, v. II (W.A. Koch, org.). Bochum (Deutschland) : Brockmeyer, 1990. p. 418-436.
- NIEMEYER, Lucy. *Elementos de Semiótica Aplicados ao Design*. 3 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

Simbolismo e Semi-Simbolismo na Teoria Semiótica da Figuratividade Visual

Nícia Ribas D'Ávila
UNIMAR, SELEPROT
niciadavila@uol.com.br

Símbolo e Signo. Conceitos amplo e restrito

Face às novas pesquisas propostas pela ciência, a teoria semiótica da Figuratividade Visual, fundamentada nas teorias de Greimas, Coquet e Peirce, foi elaborada com o intuito de colaborar com as reflexões sobre simbolismo, semi-simbolismo e conversão, e de estimular novas investigações no âmbito da estrutura da comunicação visual..

Do grego sýmbolon, e do latim symbolu, o conceito de símbolo, demarcado pela função que o reveste, é empregado desde a antiguidade aos nossos dias, de Platão (347 A.C.) a Henry Morier, em sentido restrito, ou amplo.

O símbolo “é um objeto concreto escolhido para significar uma ou outra de suas qualidades dominantes” (MORIER, 1998: 1161). A esfera é o símbolo da perfeição; a água, da leveza, da transparência, da purificação, do batismo.

Aplicado onde e quando o sentido de algo, ou sobre algo, é manifestado, sob a forma de sinal, alegoria, comparação, metáfora, o símbolo pode ser observado como elemento gráfico, objeto, ou aquilo que, por convenção arbitrária, analogia, forma ou natureza, represente, evoque, ou

substitua outra coisa num determinado contexto, a exemplo do sinal & (e comercial), que significa, de forma abstrata ou ausente. É o símbolo, por dedução lógica, um elemento descritivo ou narrativo suscetível de dupla interpretação, associada quer ao plano das idéias, quer ao plano real, portando valor ora evocativo, ora mágico, ora místico.

Uma ‘figura simbólica’ acompanhada ou não de legenda, que se apresenta como um sinal indicativo de uma instituição, de uma associação ou de um partido, é considerada, igualmente, um símbolo, tal qual emblemas, distintivos ou insígnias, contendo a referida ‘figura’. De modo análogo, um indivíduo que representa uma classe, um comportamento, uma atitude ou uma atividade, pode ser considerado um símbolo, como aquele personagem, objeto, ou signo convencional que representa uma idéia abstrata, uma coletividade, uma autoridade, etc.

No Vocabulário da psicanálise de Laplanche e Pontalis, observamos o papel a que se destina o símbolo, servindo “para designar a relação que une o conteúdo manifestado de um comportamento, de um pensamento ou de uma palavra, a seu sentido latente” (ARRIVÉ, 1982: 7).

Reportando-nos a Platão, esse conceito em sentido restrito é visualizado como portador de uma estrutura triádica para designar os componentes do signo, a saber: “o nome (ónoma, nómos), a noção ou idéia (eidos, lógos, dianóema) e a coisa (prágma, ousía) à qual o signo se refere” (Platão *apud* NÖTH, 1995: 27).

Platão investigou sobre a arbitrariedade do signo na relação entre nomes, idéias, coisas, levando seus seguidores a reflexões sobre a relação entre homem e signo ser natural ou arbitrária, definida por convenção social. No mundo

platônico das idéias, as relações provinham de cognições representativas diretas; e de cognições indiretas.

Na obra Platão – Diálogos, de Paleikat, Costa e Tannery, embora sejam as idéias de Platão interpretadas como entidades objetivas, e os signos verbais e os convencionais sejam representações incompletas da verdadeira natureza das coisas, sobre Sócrates e Parmênides, um dos autores transcreve que duas questões nunca ficaram claras em Platão. Sócrates parece apresentar bem as duas primeiras questões, e Parmênides, a terceira, dificultando a discussão:

em que consiste a participação das cousas sensíveis com as idéias? De que é que há idéia e do que é que não há? Qual é a participação das idéias? Esta dificuldade Platão a enuncia sob uma outra forma: de que maneira o uno se concilia com o múltiplo? Duas hipóteses respondem a esta questão: ou o uno existe ou não existe; o que devemos concluir acerca do múltiplo (TANNERY, 1971: 44).

Platão conclui que tanto o uno como o múltiplo aparecem e desaparecem.

Essa problemática da *conversão* já era notória, na época, e perdura até os nossos dias.

Em Aristóteles (Cf. NÖTH, 1995: 29), o signo lingüístico era denominado Símbolo (sýmbolon). Ele o definiu como signo convencional das “afecções” (pathémata) da alma, ou seja, o “retrato” das coisas (prágmata). De natureza triádica, nele definiu a existência de uma relação de implicação: se Q implica P, Q atua como signo de P. Uma premissa que conduz a uma conclusão.

Para o epicurismo, doutrina de Epicuro, filósofo materialista grego (341-270 A.C.) ao qual “o prazer é o bem soberano e a felicidade é a recompensa da sabedoria” (Cf. NÖTH, 1984: 86), o signo é um fato perceptível, representando algo não perceptível. A relação é diádica, uma vez que só aceitava o objeto (*Tygchánon*) e seu significante (*semaínon*), não reconhecendo o significado imaterial do signo (*lékton*), como componente no processo de significação.

Os estóicos (340 A.C.- 264 A.C.) sugerem a idéia de que o conteúdo seja um “incorporal”. São incorporais: o vazio, o lugar, o tempo (relações espaciais e seqüências cronológicas, ações e eventos). Esclarecendo-nos:

esses incorporais não são coisas, são estados de coisas, modos de ser (...) Os estóicos vão muito mais longe que os seus predecessores. Reproduzem a tríade já sugerida por Platão e Aristóteles (expressão, conteúdo e referente). Da expressão eles não só aprofundam a múltipla articulação, mas distinguem a simples voz emitida pela laringe e os músculos articulatórios, que ainda não é som articulado. O elemento lingüístico articulado é a verdadeira palavra, que apenas subsiste quando relacionada e relacionável com um conteúdo (ECO, 2001: 42)..

Santo Agostinho (354 - 430), autor do *De Magistro* (389), é considerado o fundador da semiótica, na antigüidade. Foi o primeiro a proclamar a existência de signos verbais e de não-verbais. Seguidor dos estóicos (Zenon), os panteístas

- cuja lógica apresenta-se como a primeira teoria profunda da linguagem humana -, na *De Doctrina Christiana* (397), em II, 1, 1, ele valorizou o papel da mente interferindo no processo da semiose:

o signo é, portanto, uma coisa que, além da impressão que produz nos sentidos, faz com que outra coisa venha à mente como consequência de si mesmo (Santo Agostinho *apud* NÖTH, 1998: 32).

Tratando do simbolismo, ainda em sentido restrito na interpretação dos sonhos, Freud (ARRIVÉ, 1982: 9) apresenta-nos o conceito de símbolo como “uma unidade a duas faces: uma *manifestada* que recebe igualmente o nome de símbolo e a outra, *não manifestada*, o conteúdo”. A face manifestada, Arrivé preferiu denominar ‘simbol(izante)’, pois lhe pareceu salvaguardar ao mesmo tempo “a clareza e o respeito à terminologia retida por Freud”. O termo símbolo é empregado por certos autores, em lingüística, para designar signo, ao passo que, em psicanálise, o símbolo é definido como uma idéia consciente que representa e encerra a significação de outra inconsciente.

Em Peirce “um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais (CP, 2.449)” (NÖTH, 1995: 83).

Conforme o Dicionário francês de Semiótica (GREIMAS, COURTÉS, 1979: 373), o símbolo, em Peirce, é definido como fundamentado numa convenção social que surge em oposição “ao ícone (caracterizada por uma relação de semelhança com o referente) e ao índice (fundamentado

numa relação de contigüidade natural)” e, referindo-se, ainda, a T. Sebeok - semiótica norte-americana -, “ao sinal por uma relação artificial”. A lingüística anglo-americana procurou, sob a influência do positivismo,

introduzir a noção de referente na definição do signo, construindo um modelo triangular da sua interpretação (Ogden e Richards, na esteira de Peirce): os três ângulos são constituídos por: a) o símbolo (= o significante, ou o *representamen* para Peirce), b) a referência (= o significado, ou interpretante de Peirce), e c) o referente (= a “realidade” denotada, ou o objeto, segundo Peirce). A lingüística de inspiração saussuriana, como se sabe, considera a exclusão do referente como a condição necessária de seu exercício (GREIMAS, COURTÉS, 1979: 350).

A nosso ver, esse verbete nos dicionários francês (1979: 350) e português (s/d.: 423), acirra a complexidade sobre a noção de signo/símbolo, na visão peirceana. Ela é bem mais ampla, pensamos, pois o Símbolo, para Peirce, encontra-se na terceiridade, “é um *legissigno* (em relação a si mesmo), um *Signo*, em relação ao objeto, e um *argumento* em relação ao interpretante” (D’ÁVILA, 2001b: 72). É axiologizado na totalidade sgnica como sendo “da norma, da lei”, por conter a soma das parcialidades.

Sobre o referente, excluindo-o de sua teoria, Greimas, no dicionário (em francês) nos esclarece:

(...) o mundo extra-lingüístico, o do “senso comum”, é *informado* pelo homem e instituído

por ele em significação, e que um tal mundo, longe de ser o referente (isto é, o significado denotativo das línguas naturais), é, ao contrário, ele mesmo, uma linguagem biplana, uma semiótica natural (ou semiótica do mundo natural). O problema do referente é, então, somente, uma questão de correlação entre duas semióticas (línguas naturais e semióticas naturais, semiótica pictural e semiótica natural, por exemplo), um problema de intersemiotividade. Assim concebido como semiótica natural, o referente perde então sua razão de existir enquanto conceito lingüístico (GREIMAS, COURTÉS, 1979: 312).

Em Ferdinand Saussure (CLG, 1981: 97 - 101), o simbolismo, referindo-se unicamente ao signo lingüístico, é interpretado como a soma de um significante a um significado (ambos abstratos) e “pertencente à língua que é o objeto da lingüística”. Reivindicou, assim, o estatuto de ciência à lingüística, abolindo-lhe o referente (objeto). Não existe nenhuma relação lógica, para ele, entre o significante e o significado. Exemplo: a cadeira pode ser *chaise*, *chair*... Quando o indivíduo fala, atualiza o signo na sua totalidade, isto é, o significante juntamente com o seu significado, embora possam ser estudados de modo independente. Em suas reflexões afirma:

Servimo-nos da palavra *símbolo* para designar o signo lingüístico ou mais exatamente o que nós chamamos significante. Há inconvenientes em admiti-lo, justamente por causa de nosso

primeiro princípio. O símbolo tem por caráter de não ser jamais completamente arbitrário; ele não é vazio, há um rudimento de elo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por qualquer coisa, um carro de boi, por exemplo. A palavra *arbitrário* requer também uma observação. Ela não deve dar a idéia de que o significante depende da livre escolha do sujeito falante (veremos mais abaixo que não cabe ao poder do indivíduo nada mudar em um signo uma vez estabelecido dentro de um grupo lingüístico); nós queremos dizer que ele é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual ele não tem nenhuma ligação natural na realidade. [§2. Primeiro princípio: O arbitrário do signo, p. 101].. *Esta elucidação entre colchetes é nossa.* (SAUSSURE, 1981: 101).

Diferenciando signo de símbolo, Hjelmslev definiu o signo como uma grandeza biplanar (expressão + conteúdo estruturalmente independentes), e o símbolo como uma grandeza das semióticas monoplanas, as que só comportam um plano de linguagem, ou aquelas cujos dois planos (expressão e conteúdo) estariam ligados por uma relação de “conformidade” (correspondência termo a termo entre as unidades (GREIMAS, COURTÉS, 1979: 60). Exemplo: o sinal de trânsito “vermelho” corresponde a “pare”, o “verde” a “siga” e o “amarelo”, “atenção”; a balança, à justiça. A não conformidade caracteriza, ao contrário, as semióticas biplanas (ou semióticas propriamente ditas).

Para Greimas (GREIMAS. COURTÉS, 1979: 373), o emprego do termo Símbolo, sincrético e ambíguo, deve ser evitado, provisoriamente, em semiótica. Para tanto, tornou-se clara a dedicação de Greimas voltada a elaboração de uma teoria objetiva, narrativa e do descontínuo, na atenção especial dada ao “texto”, visto como um objeto semiótico a ser desconstruído.

Características essenciais na noção de objeto

Em *Recherches logiques*, um objeto do conhecimento pode ser tanto uma coisa “real” quanto “ideal” (HUSSERL, 1959).. “Tanto um ser, quanto um dever-ser” (apud LARSEN, 1991: 12-13). Assim, também em Brøndal, no que tange à capacidade de receber uma forma (capacitas formarum), são especificados dois aspectos que definem o estatuto do objeto: o objeto objetivo e objeto subjetivo (BRØNDAL, 1943).

No “objeto objetivo”, ele elucida sobre a noção substancial, qualitativa e não quantitativa (conforme pensamento aristotélico). Considera-o “uma certa capacidade neutra de determinação qualquer”; simples relatum; são objetos do pensamento, da nossa consciência, indefinidos, individuais, sem relação mútua.

No “objeto subjetivo”, a noção demonstrada é de objeto da presença, independente, quantitativo, com “capacidade de determinação”, inscrito numa ordem dada, apta a receber definições e qualidades. Partidário inicialmente das idéias de Husserl, Brøndal demonstrou distanciamento delas no objeto subjetivo, embora Husserl, na *Cinquième Méditation*, tenha avaliado a *matéria intencional*, num

conceito semelhante ao do objeto subjetivo (HUSSERL, 1992: 148-242)..

Peirce, no intuito de demonstrar os planos de abstração que compõem a significação do objeto, entre o que ele definiu como objeto *dinâmico* (representação mental ideal) e objeto *imediato* (representação mental real), situou o agente por meio do qual o objeto é interpretado, conforme o que foi exemplificado na noção de *interpretante* (ECO, 1980: 83). Suas idéias, entretanto, foram originadas das propostas apresentadas por Duns Scot (HEIDEGGER, 1970).

Em Peirce, o objeto *dinâmico* é, de certo modo, situado no exterior do lugar onde o objeto *imediato* é manifestado, mas somente na medida em que ele funciona como ponto de partida de um processo de sentido contínuo. Ele indica uma possibilidade constante de aceder a um conhecimento do mundo como verdadeiro ou falso; um acordo intersubjetivo sobre a identidade de qualquer coisa. O objeto dinâmico situa-se, assim, no exterior do processo de sentido, porém, ao mesmo tempo, necessariamente a ele ligado, sendo sempre indicado pelo objeto imediato. O objeto dinâmico de Peirce é idêntico ao objeto objetivo de Brøndal e, de certa forma, à coisa ideal de Husserl.. Já com referência ao objeto subjetivo de Brøndal, encontramos identidade no conceito de objeto imediato ou interpretante imediato (ou mediato) de Peirce, com a coisa real de Husserl. É o conceito de qualquer coisa colocada fora da consciência, mas que lhe é ligada em virtude da intencionalidade da consciência que motiva o representamen e o conduz a um 'interpretante', que, por sua vez, serve de elemento mediador entre a representação mental do objeto imediato (signo) e sua interpretação. O interpretante dinâmico, ideal, tem efeito

atualizante por estar sempre sendo solicitado a relacionar-se com o imediato. Já o interpretante imediato, real, é uma potencialidade ou interpretabilidade do signo. Por meio desta interpretabilidade, poderemos provar que o fenômeno codificado com o qual o interpretador se confronta é mesmo um signo e não, num contexto dado, um ruído ou um traço qualquer. Exemplificando, "Peirce diz à sua mulher: *it is a day*"; ele nos explica que o interpretante imediato é "o esquema na imaginação dela", isto é, "*the vague image of what is common to the different images of a stormy day*", CP. 8.314.

Brøndal especifica que os objetos *subjetivos* são "*des capacités de forme*", uma vez que se encontram desprovidos de qualidade, pois não foram ainda caracterizados; são apenas formas ou enquadramentos que a gente cria (ou que encontra feitos) e que "estão prontos a receber um conteúdo descritivo" (BRØNDAL, 1943: 84). A capacidade de forma, para Brøndal, é sempre relacionada à interpretabilidade do objeto. Peirce se ocupa com a interpretabilidade do signo, embora todo o objeto constitua um signo potencial para Peirce, como também para Saussure, seu contemporâneo: "*toute chose matérielle est déjà pour nous signe*" (SAUSSURE, 1981: 100).

Esses dados mencionados são apenas variantes retóricas cuja semântica remeter-nos-á à noção saussuriana de signo lingüístico interpretado como objeto (*lato sensu*). No "conceito de árvore", o significado é a idéia de "árvore", + sua "imagem acústica" (significante, a "palavra" árvore). Quando atualizamos o signo, na fala, produzimos o significante + significado, como totalidade indissolúvel do signo, segundo Saussure. Ele, na qualidade de fundador da lingüística estrutural clássica, e iniciador da sua fase contemporânea (LOPES, 1995: 73), aboliu o referente externo.

Greimas, em sua reflexão epistemológica, denomina objeto “o que é pensado ou percebido como distinto do ato de pensar (ou de perceber) e do sujeito que o pensa (ou o percebe)” (GREIMAS, COURTÉS, 1979: 258-259). Sua semiótica insiste sobre a ausência de toda pré-determinação do objeto que não implique sua relação com o sujeito. É o objeto apreendido apenas sob uma posição formal somente compreendida por sua natureza relacional que se estabelece: a) entre ele e os outros objetos; b) entre ele, considerado como um todo, e suas partes; c) entre as partes, de um lado, e o conjunto das relações já estabelecidas, de outro. Assim o objeto semiótico, pelo sujeito do conhecimento, reduz-se, de conformidade com Hjelmslev, a “pontos de intersecção desses feixes de relações”. Enquanto actantes, os *objetos sintáticos* têm posições actanciais, prontas a receber investimentos: /de fazer/ - como projetos do sujeito -, e /de estado/ - como determinações do sujeito, definidas nos enunciados narrativos /de fazer/ operação efetuada entre colchetes [], e nos enunciados narrativos /de estado/ operação efetuada entre parêntesis (), nos programas narrativos (Cf. GREIMAS, 1979: 297). Greimas define também os objetos portadores de *valor descritivo* ou de *valor modal*, considerados como o lugar de investimentos de valores. Designa os de valor descritivo por Ov = ‘Objeto-Valor’, aqueles dotados do Valor de Base (valores consumíveis e entesouráveis: prazeres, estados de alma, prestígio, riqueza, identidade, etc.). O sujeito não busca, na realidade, o objeto em si, mas os valores que estão nele investidos. Os objetos de valor modal = Om são assim designados por seu valor de uso, hipotático (GREIMAS, 1979: 415), como um meio (Om) para atingir um fim (Ov) ideológico que é representado por seu Valor de base (Ov), o Valor principal de busca do

sujeito. São valores modais: querer, poder, dever, saber-ser/fazer. Classifica, ainda, o *sujeito-objeto*, na qualidade de actante delegado a desempenhar uma determinada ação, e a *semiótica-objeto* - uma grandeza manifestada qualquer, que se propõe conhecer.

Para elaborar sua teoria, Greimas inspirou-se em Hjelmslev, o criador da terminologia Expressão e Conteúdo, para identificar a apreensão da semiose extrapolada ao universo das demais linguagens, isto é, a Expressão, representando o significante, e o Conteúdo, o significado, ambos portadores de Substância + Forma, seus functivos, definindo os dois planos gerais da linguagem. É evidente que essa nova concepção ofereceu abrangência às linguagens não verbais, ou práticas significantes.

Greimas, embora sob influências da Escola de Copenhague, prefaciou *Le traitement de la matière* (BASTIDE, 1987b: 5), assim incentivando seus alunos e adeptos às pesquisas e reflexões. Já demonstrava suas inquietações relacionadas à necessidade de “entrever um dia um inventário e, por que não, uma estruturação possível dos *primitivos figurativos*”, evidenciando interesses voltados ao significante não verbal. Já há quase quarenta anos, Greimas dedicava-se ao estudo da gestualidade (GREIMAS, 1968: 33) e dos significantes sonoro (GREIMAS, 1972: 5-24), e plástico (GREIMAS, 1984).

Greimas e Coquet já teciam reflexões para uma gramática do discurso poético verbo-sonoro (COQUET, 1972: 26-44). Na valorização do Princípio de Realidade (COQUET, 1997: 6), assim como da linguagem poética tratada no Círculo de Praga, já colocara em pauta reflexões sobre os traços diferenciais apreendidos na expressão, armazenando conteúdos específicos à comunicação rítmico-sonora e à

visual. Exemplificando-os no verso de Claudel, em *Partage de Midi*, diz ser “*l'ordre et la matérialité du signifiant qui prévalent*”, ou seja, “a ordem e a materialidade do significante que prevalecem”....sobre a significação verbal.

A Teoria Semiótica da Figuratividade Visual

Hessen em suas reflexões, já mencionava:

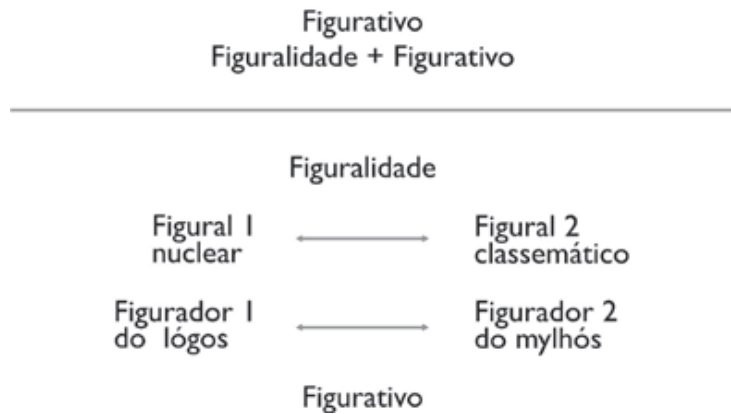
A sombra da antiguidade, a sua nefasta sobrevalorização do *lógos*, ainda se estende largamente sobre nós e não nos deixa ver, nem no real, nem no ideal, aquilo, porque ambos são mais alguma coisa do que toda a razão. (HESSEN, [1925]-1973: 201)..

Na era atual, seria interessante que a semiótica plástica, lugar do pensamento mítico, detivesse o olhar na “organização do objeto posto”, e dele conseguisse extrair esse “além da razão”, cuja dessemantização levar-nos-á à apreensão dos elementos básicos, geradores do conceito de figuratividade* (D’ÁVILA, 2003c; 144), parte essencial na avaliação do conceito de Figuratividade visual*. O asterisco indica os termos alusivos à teoria semiótica da Figuratividade que ora propomos.

Essa teorização visa à desconstrução do objeto do reconhecimento, partindo do seu posicionamento na qualidade de feixe de traços riscados sobre a matéria, ponto de partida de um interesse questionado *in praesentia*, relacionado à impressão primeira que antecede a sensação, na instância do ícone puro*.

Para caracterizar a figuratividade em semiótica visual, e elucidar a natureza dos conteúdos nela investidos, propomos demonstrar a existência de uma organização rítmico-formal, relacional, interativa – constante de uma organização universal-fundamentada nos eixos semânticos: a) da “figuralidade” (simbólico) e b) do “figurativo” (semi-simbólico). O primeiro, englobando a categoria semântica / figural 1 nuclear / + / figural 2 classemático /; o segundo, a categoria semântica / figurador 1, vertente do *lógos* / + / figurador 2, fonte do *mythós*/. Nossa proposta visa a estimular a elaboração de estudos semióticos aprofundados sobre os *primitivos figurativos* como partículas geradoras dos micro-universos, os textos visuais.

Não buscamos, inicialmente, o objeto nominado, hierarquizado numa organização figurativa qualquer, estereotipado, representativo, idealizado ou não, ou ainda mentalmente pressuposto. Pretendemos, sim, mediante análise do objeto visualizado (texto), chegar à instância da conversão do figural* em figurativo. Assim, cada objeto poderá ser categorizado numa determinada instância, a saber: a) figural 1 nuclear* - nebulosa colhida em 1ª. ou em última instância na apreensão do todo visualizado, servindo de arcabouço à forma, não sendo, porém, definida como tal; b) figural 2 classemático* (presentificado), o traço-classema que serve de suporte ao formato, à figura; c) figurador 1* do *lógos* (representação da imagem); d) figurador 2* do *mythós* (**re**-representação da imagem). Este último é fruto da fertilidade imaginativa e criativa que permite interpretar na imagem percebida traços e condições postos e pressupostos, por meio da crença ou opinião que provém da fantasia, ou ainda pela faculdade de conceber e de recriar, motivada por experiências vividas e riqueza de repertório.



Os figurais* 1 e 2 compõem o eixo semântico DA FIGURALIDADE*, e os figuradores* 1 e 2 compõem o eixo DO FIGURATIVO*. A soma destes dois eixos semânticos, denominamos FIGURATIVIDADE VISUAL*.

Isolamos, para torná-los independentes, os elementos desencadeadores da iconicidade: /traço/formato/, figural/figurativo/, uma vez que o termo *iconicidade*, em PEIRCE, designa “o primeiro modo, o mais fundamental da presença do objeto no signo” (DARRAS, 1997: 33).

Em GREIMAS/COURTÉS (1979: 177), a iconicidade equivale à “ilusão referencial”, de R. Barthes (1979: 311).

A arte abstrata. Presentificação na noção de objeto

Esta nada mais é que a dessemantização do objeto sensível que se torna desprovido de todo o valor

denominativo por toda a significação intrínseca, expondo-se como “formas livres” (GOUX, 1978) que permitem ao usuário um jogo infinito de combinações numa produtividade plástica inédita. A essa liberdade de expressão plástica, denominamos “figural 2 classemático básico”(clas-b), quando nos deparamos com as formas de base (linha, círculo, triângulo e derivados), portadoras de classemas originários do traço contínuo, descontínuo, não descontínuo (misturado) e não contínuo (sincopado). Estes compõem a essência dos primitivos figurativos citados. Quem produz arte abstrata o faz por ter deles uma reserva anterior e tendência à expansão desses signos primitivos. A ‘criatividade’, ou quebra de estereótipos já repertoriados e banalizados no inconsciente coletivo, revela que “nada se cria”. O homem é apenas um usuário dos sistemas.

O pintor, quando esboça um projeto, risca, no primeiro momento, traços que comporão o croqui da obra, calcado nos primitivos figurativos. Esse esboço já poderá ser considerado uma obra abstrata que, pelo acréscimo de classemas (qualificadores e quantificadores), perfilando figurais classemáticos, facilmente se transformará num figurador 1, do *lógos*, ou seja, num desenho ou pintura figurativa qualquer. A criatividade reside em saber como arranjá-los (fruto da genialidade), e como combiná-los (fruto do talento). A síncope, de nossa teoria, que remete à esfera do “não-sujeito” (COQUET, 1997), e a poeticidade surgem no texto artístico como estratégias para a produção de emoções.

Definições e considerações

J.- J.Goux. A arte abstrata é a “dessemantização do percebido”.

U. Eco. A arte abstrata é uma “mensagem sem código”.

Meyer Shapiro. A arte abstrata apresenta-se por meio de “signos não miméticos”.

Lévi-Strauss. Ela representa uma “renúncia ao primeiro nível de articulação”.

Louis Marin. Como mensagem-objeto ela é a “expressão do sentido, sem referência”.

A nosso ver, a arte abstrata enquadra-se no figural 2 como ‘clasb’ (classemático básico), com quantificação e qualificação próprias à natureza do objeto em si (um círculo posto, ou um triângulo, por exemplo), como se a essência e a aparência do mesmo convergissem a um plano originário único de identificação, em caráter inicial de meta-forma, fusionadas no instante que antecede sua presentificação. Esta representa o “real” da apreensão formal, não figurativa, a iconização pura, sem histórias a narrar. Desse elemento primitivo, colhemos o traço pelo traço, com qualidades e quantidades realizadas e potencializadas (podendo o círculo transformar-se em cilindro, por exemplo), cuja atualização/realização formal dar-se-á no momento em que o olhar minucioso do destinatário, na busca do caráter figurativo, descobre as qualificações e quantificações nesse figural inserido nos objetos do mundo natural (no todo ou em partes), como classemas básicos (clasb) responsáveis pela estrutura componencial da forma figurativa.

A representação na noção de objeto

Por que denominamos figurador 1* como vertente do *lógos* para designar a representação? *Lógos* significa palavra desde 1880 (estudo dos significados nas línguas). Assim procedemos no escopo de levar o destinatário a decodificar, da imagem figurativa, seu figurador como vertente de estudos sobre o conhecimento e reconhecimento que o mesmo impõe pela palavra, por crescências do seu significado como imagem representativa de objeto do mundo natural, autorizando frases do tipo: “toda a imagem é metafórica”. É o figurador 1 pela representatividade, comparável ao hipoícone de Peirce.

Constante e não variável é o figural 1 nuclear. O figural 2 classemático autêntico (= clas-a) é contextualizado como *figurema**, corresponde a manchas de formato designativo do gestáltico, não tensivo. Os figurais clas-b (classemas básicos) e clas-c (classemas comuns) têm variantes tensivas, segundo o número e a qualidade dos classemas. Podem ser identificados por conter traços agrupados de uma categoria ou de categorias diferenciadas. No caso dos traços agrupados no clas-b, ou seja, nos primitivos figurativos (circunferência, triângulo e derivados), incorporados ao quadrado ou ao triângulo, representariam, pelo acréscimo e qualidades dos *tracemas** comuns (clas-c) à nova forma que será assumida, a possibilidade de transformação em figurador I, ou seja, em figura do mundo natural. Exemplo: partindo das formas geometrizadas, dois triângulos e um círculo, ou seja, dos primitivos figurativos apreendidos no ‘clas-b’, nas categorias do retilíneo ou da semicircularidade, quando agrupados, obteremos tracemas comuns à imagem de um gato; com um triângulo isóscele e um círculo em sua

extremidade larga, poderemos antever um chapéu e o rosto de um palhacinho, ou, ainda, em orientação invertida, um sorvete. Estes exemplos, situando-nos no ‘clas-c’, isto é, na passagem do figural ao figurativo, demonstram que, nessa instância de produção do sentido, nasce o caráter figurativo que assumirá a veste de linguagem semi-simbólica, assumindo total representação verbal e conotações.

Quadro 2



Nesta imagem posta, independentemente do que possa representar como símbolo - que conduz a referentes externos -, nossa proposta de teorização pela desconstrução formal e sígnica do todo significante intenciona encontrar a essência na formação do traço, cujas modificações nele efetuadas implicam, conseqüentemente, a alteração do significado visual:

1. o pesquisador deve especificar o que pretende apreender, desconstruindo o desenho representativo, neste caso, interpretado como figurador 1 (do *lógos*). Embora numa incompletude figurativa por situar-se no término tensivo do clas-c, podemos colher, da figura, a representação de um boneco deitado, numa ilusão referencial barthesiana;

2. precisa o pesquisador esclarecer que utilizará o apoio de elementos metalingüísticos visuais da teoria

semiótica da figuratividade visual, de D'Ávila, a fim de explorar o sentido em todos os seus níveis de estruturação (superficiais e profundos). Estes advêm da organização relacional de tracemas organizados e orientados na dependência da luninância* e do caráter proxêmico. Como a manifestação verbal (simbólica) vale-se do visual e do sonoro para existir e comunicar, a linguagem visual também necessita de elementos verbais para ser apreendida na essência, desenvolver-se científica e metodologicamente, ampliando seu grau de valorização, poder de análise e de comunicabilidade;

3. deve assessorar-se de meios indispensáveis à detecção dos tracemas* para, satisfatoriamente, apreender o possível de cada formante (expressão), desencadeador de *formemas** (conteúdo) e condensador de *figuremas**, *tracemas**, *densiremas**, *isotopias* (conteúdo);

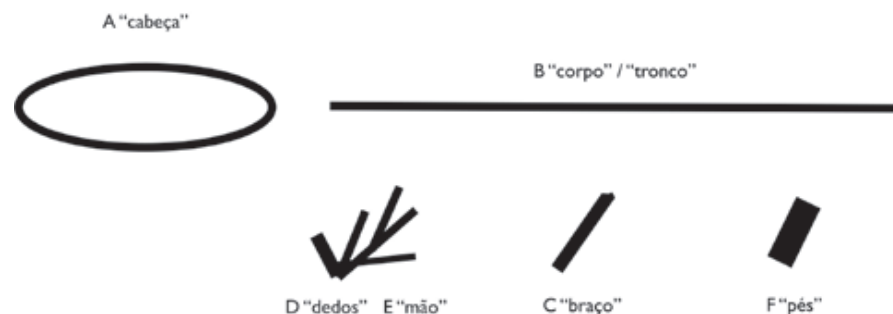
4. necessita dividir o todo em partes /fp/ que comportem o processo analítico;

5. iniciar a análise pelo caráter rítmico dos *formemas parciais* /fp/ componentes do *formema total* /ft/; ou do *curvilíneo*, ou do *retilíneo*, ou dos *compostos* e *mistos*, segundo sua riqueza clasemática, e da rítmica-aspectual* dos: contínuo/ sincopado/ descontínuo/ não-descontínuo;

6. a posteriori serão analisadas as demais partes que constituem a totalidade do objeto ou *formante totalizante complexo**. Consideramos como *formema introdutório** aquele objeto semiótico que, se define pela presença de três parâmetros : dimensão, posição, orientação (GROUPE μ 1992: 210), estabelecendo uma ligação do enunciado com a enunciação. A nosso ver, são 4 os parâmetros (ALOP): agregação/luminância/orientação/proxêmica. Como *formema complexo**, consideramos aquele que se permite

analisar como texto ou objeto semiótico, contendo referentes internos, permitindo que os mesmos possam ser analisados pelos semas contextuais extraídos dos seus figurais classemáticos*, a saber: “manchas”, ou classemáticos primitivos*, ou classemáticos comuns*, geradores de rimas plásticas, isotopias, projeções, paradigmáticas da forma e do movimento, etc. Exemplificando:

Quadro 3



Tanto nos formantes introdutórios quanto nos complexos a díade ritmo/aspecto deverá ser levada inicialmente em conta, para que haja uma solução de continuidade poética entre a fusão da espaço-temporalidade do receptor, seu repertório como analista sua temporalidade vivida, subjetivada (COQUET, 1997: 95), com as espacialidade e temporalidade (planos/ espaços) que emanam do texto em si (D'ÁVILA, 2003c: 152). As categorias do ritmo: estático / pseudo-dinâmico, simétrico / assimétrico, contínuo / não-contínuo (ou sincopado), descontínuo/ não-descontínuo (ou camuflado) (Cf. D'ÁVILA, 1987: 415), que compõem a totalidade e a

parcialidade do formante/formema complexo, permitem uma visão detalhada dos seus classemas.

Para demonstrarmos a existência de isotopias, isto é, uma “recorrência de categorias sêmicas” pela “iteratividade de classemas” (GREIMAS, 1979: 198), retornamos ao quadro 3. Pelo *punctuema** (equivalente ao morfema), unidade mínima significativa da construção do traço, e pela iteratividade dos *tracemas** (semas classificatórios do traço) compondo a parcialidade desenhada, “cabeça”, caso esta contivesse “olhos”, “boca”, “narinas”, “orelhas”, etc., teríamos a isotopia da semicircularidade; logo, no texto imagético acima, essa isotopia não se faz presente, mas sim a da linearidade. A *esferoidicidade** como núcleo figural poderia ser identificada, caso o caráter esférico isotópico viesse a ser predominante na totalidade ou em grande parte do texto, ou se o desenho exposto apresentasse uma esfera no espaço “barriga”, ou uma circularidade nos espaços “pé” e “mão”, como objetos arredondados.

No figurador I apresentado, observaremos o caráter isotópico dos punctuemas erigindo, por tracemas semicirculares, a totalidade esférica do formante A, observada a espessura, a largura do traço, o comprimento, a uniformidade ou não, as simetria / assimetria / dissimetria das categorias rítmicas compondo a totalidade do formante curvilíneo “cabeça”. Encontramos o sema da ‘extremidade’ nos formantes A, E e F, ligando-se ao posicionamento do *formema total* /ft/; observamos a isotopia da retilinearidade* nos formantes B, C, D, E e F. A isotopia da diagonalidade (inclinação), indicativa de ‘força’, ‘energia’, pseudo-movimento ou ritmo pseudo-dinâmico, é apreendida nos formantes C, D, E e F.

Tem o *punctuema** o sema classificatório do

punctum (ponto) observado como unidade absoluta detentora e geradora de qualidades e de quantidades. E' simultaneamente punctual (aspectos incoativo e terminativo), de conformidade com caráter fenomenal (aparência espaço-temporalizada); e durativo, de conformidade com sua essência ou natureza esférica do continuum. Gera o *tracema**, que poderá apresentar-se como retilíneo, curvilíneo, diagonal, longitudinal, transversal, da coloração, da textura, do contorno, etc.

A sobreposição de camadas gera *texturemas* (GROUPE μ , 1992: 197), que nós os definimos como semas contextuais da *textura**, propiciando a apreensão da profundidade plástica "palpável" de uma pintura espatulada, por exemplo. Esta só será determinada por intermédio da análise do conteúdo desses traços. No quadro 3, encontramos em D e E traços cerrados, compactos, carregados, contíguos, sem intervalos entre si, formando zonas plásticas densas, segundo a natureza da pigmentação responsável pela coloração da zona, por aglomeração; tais traços geram, pela densidade do bloco, os *densiremas**. Semanticamente são analisados pela apreensão dos traços demarcatórios da espacialização de volumes, do peso e do equilíbrio das massas.

No quadro 3, encontramos em C e F, uma desproporção com o /ft/. E' a largura a distância visualizada lado a lado de um volume ou de uma superfície plana, qualificada por semas denominados *larguremas** : *tracemas** largos ou estreitos. Há desproporções entre B, F e C. O comprimento é qualificado por *extensuremas* : *tracemas* longos ou curtos.

O formante pertence ao nível do significante; o formema, ao do significado; os *densirema*, *colorema*, *cromema* equivalem a semas.

Em *largurema* e *densirema*, os /fp/ de pigmentos mais concentrados em seus volumes são C e F. Em *texturemas* difusos, no /fp/ E, apreendemos isotopias da diagonalidade e da retilidade, em ritmo estático assimétrico.

Sob forma de *extensurema*, visualizamos o mais longo deles no *tracema* retilíneo B, na horizontalidade, medindo 6 cm. A forma ovóide, em A, de 3 cm x 1 cm, vazada, é circundada pelo *tracema-contorno* de *colorema* negro, em *densirema* de 5 milímetros, idêntico em B, e no 1º, 4º e 5º do /fpi/ E. É igualmente verificada uma rima plástica entre o 4º e o 5º do /fpi/ E. Por sobreposição de elementos, o 5º elemento, do /fpi/ E, garante-lhe a apreensão de planos, de profundidade. Uma projeção paradigmática por extrapolação da forma e da direcionalidade, em *retangularidade diagonalizada*, é encontrada nos /fp/ F e C. Nesse Quadro 3, o excesso de inclinância (extraído do /ft/) evidencia a isotopia da diagonalidade ascendente, direcionalizada à direita, indicativa de uma intencionalidade de movimento rítmico.

A essência dos *tracemas* (semas do traço) encontrada em todos os objetos do mundo natural, cuja existência iniciou-se no *ponto* (condensador e desencadeador de formas), único *contínuo* de fato e de direito, deu-se, a nosso ver, a partir da sua multiplicação/agregação/expansão/ distorção/, originando a *linha* ___ que, a seu tempo, foi-se projetando, dando origem às demais formas, a saber:

a) por expansão, distorção curvilínea e agregação, a forma semicircular, em continuum expansivo/terminativo, produziu a forma ovóide ou de aproximação com o círculo.

Quadro 4



Nossas interpretações, no entretanto, divergem um pouco das de alguns estudiosos;

b) por expansão, interrupção e agregação retilínea, ela reproduziu-se, inicialmente, sob a forma de intercalação ____; seguida da agregação da segunda porção reproduzida, com caráter fractal, deu origem à forma angular $\angle$ que, por continuum expansivo- terminativo, originou a forma geométrica triangular. Esta, por duplicação, geraria a forma dos: quadrado, losango, retângulo, conforme a qualificação motivada pelo sema angular*. São objetos do não descontínuo (D'ÁVILA, 2003c: 150). O quadrado e o losango, embora tenham, aparentemente, o mesmo figural 2, classemático, quando se encontram orientados diferentemente, a legitimidade do segundo, que o nomeia e o torna diverso do primeiro, está no sema angular: dois ângulos agudos e dois obtusos, como figurais classemáticos básicos*;

c) por expansão, duplicação e aspecto terminativo do formema, na agregação das linhas semicircular + retilínea, novas formas geométricas derivadas ou variantes surgirão, consideradas ainda básicas, ou figurais*, para a edificação da categoria figurativa. Exemplos: o cilindro, o cone;

d) por demarcação (rompimento do continuum

idealizado), distorção, expansão modulante e ilusão de não-terminatividade, dessa mesma agregação, surgirão as formas do não-contínuo (curvilíneo-distorcidas, retilíneo-quebradas e misturadas), isto é, os formemas do sincopado:

Quadro 5



Os formemas simples, subjugados aos parâmetros ALOP, vistos como delimitações exteriorizadas e englobantes do formante, segundo nossa proposta devem ser analisados qualitativa e quantitativamente pelos semas contextuais neles contidos, interiorizados, como figurais classemáticos, dos tipos manchas (clas-a), primitivos figurativos (clas-b), e tensivos (clas-c); este, como aproximador da nova forma que será impregnada, exteriorizada e apreendida nos figuradores 1 e 2.

A poeticidade

E' a poeticidade "que coloca em evidência o lado palpável dos signos" (JAKOBSON, 1963: 218). Ela nos faz perceber, em primeira instância, na forma da expressão, muito mais os contrastes de significar do texto visual, do que a própria significação extraída da totalidade visualizada; e, em segunda instância, na forma do conteúdo, pois é pelo caráter poético que identificamos o figurador 2 (do *mythós*), como *vertente do mítico*, geradora da **re-representação**

figurativa. No *lógos*, as palavras se reduzem a meros signos conceituais; no *mythós*, “há um reino no qual a palavra não apenas conserva mas também renova o seu poder figurador original. Essa regeneração dá-se quando ela se transforma em expressão artística” (CASSIRER, 1972: 114-115).

A unidade poética está sempre subjugada àquela que denominamos função de síncope*, isto é, a função que, intencionalmente, produz estranhamentos por distorções hiperbólicas no formato do tracema-contorno* e do tracema-colorema, com interrupções do ‘real’ idealizado como um contínuo narrativo/discursivo que permite observar e classificar o objeto visualizado em DA TOTALIDADE. Isto causará, no destinatário, uma quebra no afastamento do eixo sintagmático da “narrativa” visual, um *não-contínuo narrativo-discursivo*, situando-o no paradigma DA PARTE discursiva internalizada no texto, quando, por uma isotopia comum, dominante, que aciona o metaquerer do observador, será o mesmo manipulado ao retorno à sintagmatização textual. A função de síncope é englobante, físico-cognitiva, pragmática, tímica, tensiva, manipuladora, demarcatória e modulante (Cf. D’ÁVILA, 1999a:103; 2003c, p. 150). Originando o estranhamento, programará, em sua junção com a poeticidade - que desenvolve a função do *não descontínuo narrativo-discursivo* -, uma *resultante-retorno* eufórica, conduzindo o destinatário à volta prazerosa à totalidade narrativo-discursiva. O caráter poético cognitivo, não pragmático, afeta, em primeira instância, a sensibilidade emotiva (a timia) do observador.

A *função de síncope** com seus cinco sincopemas (desorganização, projeção, condensação, expansão, reorganização) é mais facilmente detectada no texto visual-figurativo. Ela faz com que o olhar do destinatário,

após a desorganização do espaço AB, pelo estranhamento, seja projetado numa “espácio-temporalidade (B) discursiva, propositadamente orientada e circunscrita no texto, fazendo-o lá permanecer em não-disjunção (guardar qualquer coisa, temporariamente) da totalidade AB, pelo caráter discursivo (D’ÁVILA, 2003c: 150). Nessa espácio-temporalidade, vista como um “centro de discursividade” (COQUET, 1997: 61), o olhar dele se fixa, condensando questionamentos internalizados, enuncivos, não embreadores. Expandindo-se desse espaço B, circunscrito, ele retorna à totalidade narrativo-discursiva AB da obra, reorganizando-a. A demarcação dá-se nos *tracemas**, nos *coloremas** ou nos *cromemas* (GROUPE μ , 1992: 197), os semas da gradação da cor em suas nuances.

Embasamento científico e fundamentação teórica

Na abordagem da expressão (significante), adotamos a especificação da *substância* variável (físico-ótico-química = ALOP) desencadeadora da apreensão visual, cuja *forma*, invariável, codifica-se no sistema: “Figuratividade Visual”. Neste, os feixes de traços distintivos, figurais ou figurativos, organizam-se e relacionam-se sob forma pictural ou gráfico-artística. No nível do conteúdo (significado), o não-verbal sofre alterações pela necessidade de extraírem-se os conteúdos do material plástico presentificado, representado e re-representado.

A arte abstrata faz-se presentificada na substância (semântica) variável, do conteúdo, nos formemas figurais classemáticos geometrizados (clas-b), e nucleares. “A

matéria, enquanto substância da expressão, permanece não categorizável” (KLINKEMBERG, 1996: 89). Na análise da Substância do Conteúdo, nas variáveis perceptíveis, observamos: em a) o posicionamento da Arte Abstrata (e variantes), em caráter figural de presentificação, variável em função dos classemas (figural 2) encontrados, e de denotação estrutural; em b), como representação, de caráter semi-simbólico e figurativo (do *lógos*), denotativo-conotativa, quando separarmos os figurais do figurativo, como no Quadro 3. As possibilidades de análise do semi-simbolismo figurativo expandem-se no nível superficial da Forma do Conteúdo, conforme podemos averiguar no Percurso Gerativo que elaboramos para o Sentido Visual.

Na Substância do Conteúdo b), e na c) de re-representação (do *mythós*), conotativa, as análises utilizam-se daquilo que propusemos como “Patamares da Organização Relacional” (D'ÁVILA, 1999^a: 115), e *L'organisation relationnelle* (D'ÁVILA, 2003c: 153). As Formas superficial e profunda do Conteúdo recobrem formemas. Os semas são selecionados e articulados entre si, no nível profundo.

Substância do Conteúdo Variáveis perceptíveis	Forma do Conteúdo (nível superficial) FIGURAL/FIGURATIVO	Forma do Conteúdo (nível profundo) FIGURAL
Simbólica (denotativa) a) Personificação (Figural 2) Arte abstrata e variantes b) Representação Semi-simbólicas (denotativo-conotativa) Figurador 1 - “do <i>lógos</i>” Aquilo que a imagem é e está representando, a história retratada com fidelidade ao figurativo e implicação com o semantismo verbal. c) Re-representação (conotativa) Figurador 2 - “do <i>mythós</i>” A representação do objeto é acrescida de subjetividade interpretativa do analista cujos acréscimos findam-se no seu repertório e na criatividade.	Denotativo - ideológico 1) Ritmo + 2) Aspecto 1) O Ritmo dos espaços (na proximica): englobante x englobado Simétrico, assimétrico e misturado; 2) Aspectos: incoativo-durativo e terminativo; espaço-temporalidade, a) Planos: p1, p2, p3, etc. b) Espaços: e1, e2, e3, etc. (contorno x contornado) Perspectiva (superfícies e volumes), proporcionalidade / rimas plásticas simples e complexas determinantes da natureza dos classemas Projeções sintagmáticas Planos isotópicos Função de sincopa (figural) Formenta total/parcial(ft/fp) conotativo Implicação verbal = rimas poético-míticas e funções de sincopa no figurativo. Ponto de tensão. Figuremol; ponto de transição. Imagemata:	E m a) Denotação - categorias semânticas geradoras de isotopias; os semas responsáveis pelas qualificação e quantificação da figura: 'punctuema', 'tracema', 'angulema', 'colorema', 'cromema', 'saturema', 'textuema', 'densirema', 'largurema', 'sincopema', 'poietema', 'extensurema', 'figurema', projetemas, etc., em articulação nos Quadrados Semióticos para determinação da Forma, abstrata, sistêmica, paradigmática. Isotopias (reiteração de categorias sêmicas, exemplo: da retilinearidade (horizontalizada/verticalizada, diagonalizada/perpendicularizada, cruzada1/cruzada2); da curvilinearidade côncava, (horizontalizada/verticalizada, diagonalizada/ascendente, diagonalizada descendente); Projeções paradigmáticas por extrapolação da forma, da cor ou do movimento. Conversões.

Estruturas Discursivas - Figura 1 Nuclear - Arcabouço das formas FIGURAL 2 e FIGURATIVA
 Propulsor e Condensador das Substância e Forma do Conceito SUPRASEGMENTAÇÃO

Nível de EXPRESSÃO (Significante) no Texto Visual

Substância (Variável) Físico-ótico-química ALOP = (Agregação Luminância, Orientação e Proximica). Não é pressuposição da forma	Forma (Invariável). O sistema FIGURATIVIDADEVISUAL. Rede de traços distintivos relacionais ordenados em linguagem plástica, pictural, gráfico-artística. Pressupõe a substância.
--	--

Ao lado,
 figura fornecida pela autora.

Nícia Ribas D'Ávila

* “Seus termos se transformam em valores investidos nos objetos sintáticos podendo ser convertidos em figuras e em ícones do mundo cujas regras de conversão constituem um dos teste fundamentais da coerência da teoria semiótica”, cf. GEREMIAS. COURTÉS (s/d., pg.87)

O nível profundo e o Semi-simbolismo

Entende-se por semi-simbólica, segundo Jean-Marie Floch, a manifestação sincrética (verbo-visual), na qual as substâncias da expressão tenham caráter verbal e visual, para exprimir uma única categoria do conteúdo, (Cf. GREIMAS, COURTÉS, 1986: 205).

Embora a colaboração de Floch tenha sido relevante e louvável para a semiótica visual, a correlação entre as categorias pertencendo aos dois planos (expressão e conteúdo) por ele adotada (1995: 59) e (1985: 14,163) não nos parece definitiva diante da complexidade e da independência dos conteúdos existentes em cada linguagem envolvida no sincretismo. Não se pode reduzir toda a semiótica plástica a esse tipo de semi-simbolismo. No sincretismo verbo-visual, a visual pode interagir no contexto alterando o conteúdo da verbal. Assim, poderemos considerar as potencialidades simbólicas existentes em cada linguagem.

A Teoria da Figuratividade postula a construção de uma metalinguagem apropriada.

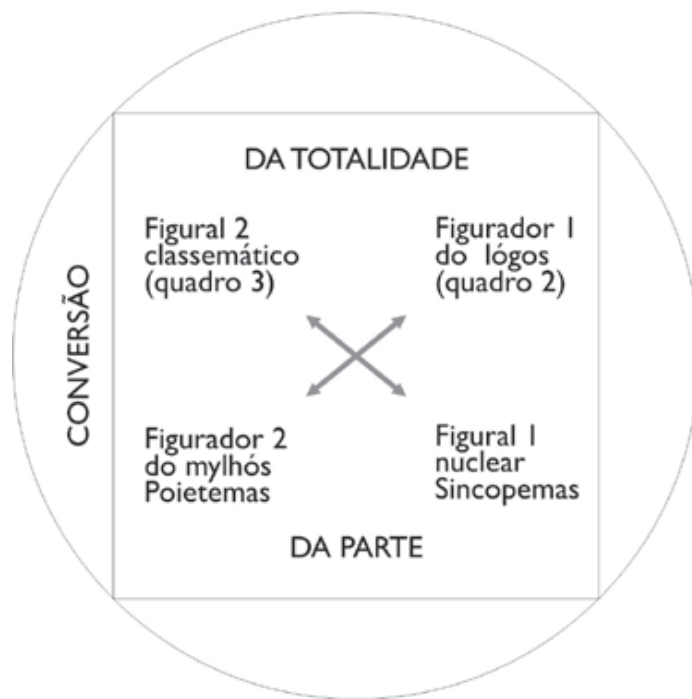
Quando nos colocamos diante de uma pintura, desenho, ou *delineamento figurativo** (cf. Quadro 2), cujo modelo possa ser reconhecido como objeto de cunho denominativo, nossa impressão visual, em primeira instância, é figurativa e semi-simbólica, como se a totalidade textual absorvida contivesse conteúdos verbais dominantes e simbólicos, que posicionados como figurador 1 do *lógos* (nível do SER), e figurador 2 do *mythós* (do PARECER), fossem absolutos no exame da TOTALIDADE narrativo-discursiva.

Em segunda instância, de caráter pós-analítico - conforme QUADRO 7, a seguir -, para que a Estrutura Elementar da Significação Visual possa ser apreendida, expondo o potencial simbólico (visual) e o semi-simbólico (verbo-visual) da manifestação visual, na dêixis positiva (*Figural 2 + Figurador2*) reside a “expressão da plenitude da *existência* do sentido”, comparada àquela exposta em *Maupassant* (GREIMAS, 1976: 132). Na dêixis negativa (*Figurador 1 + Figural 1*), definimos a “expressão da não plenitude da *existência* do sentido”.

A Conversão na Estrutura Elementar da Significação Visual

O SIGNO visual, a nosso pensar, é um formante (expressão) / formema (conteúdo) apreendido pela consciência fundada num objeto posto ou por ela pressuposto, que representa e encerra a própria significação, ou em idéias gerais e específicas que desse algo emanem. É constituído pela função semiótica (semiose) na solidariedade que se estabelece entre os planos da expressão e do conteúdo na manifestação textual.

Quadro 7



No quadro 2, se o examinarmos sob o aspecto simbólico/semi-simbólico, o SIGNO ou texto será identificado da seguinte maneira:

Substância da Expressão = ALOP (visual).

Forma da Expressão = Sistema: “Figuratividade Visual”

Substância do Conteúdo = representativa de figurais classemáticos em organização relacional contendo efeitos de sentido de um figurador 1 (do *lógos*), ou seja, de um boneco, brinquedo, etc., conduzindo ora à denotação, ora à conotação.

Forma do Conteúdo: ela é visual e não-figurativa, pela predominância dos tracemas formalmente relacionados e semanticamente organizados (Figural 2), uma vez demonstrado o caráter denotativo na abordagem classemática dos tracemas. Estes constituíram a estrutura que permitiu impregnar, no signo, a visualização pseudo-figurativa.

O SÍMBOLO, também fundado no objeto posto, posiciona-se em situação de *conversão* por fatores *incorporais* (tempo, espaço, agregação, luz, orientação, proximidade, etc.), dos quais os sentidos e a significação emanam, portando interpretações pluralizadas.

Sob o aspecto denotativo/conotativo foi desencadeada a análise, partindo-se de buscas enuncivas e enunciativas no Figural 1 (*nuclear*) e no Figurador 2 (do *mythós*). O 1º, abrigo dos *sincopemas**, - no eixo semântico inferior DA PARTE, somado ao 2º, gerador de *poietemas** (semas da poeticidade), desencadeiam a instância da *conversão* signica. Nessa instância, o retorno ao metatermo superior DA TOTALIDADE é programado: a) pela função de síncope nos estranhamentos e rupturas vivenciados no Figural 1 - que demarca o narrativo, modulando-o por *projectividades tensivas*, ao discursivo interno, enuncivo; b) pela função poética, no Figurador 2, que aspectualiza o discursivo-enuncivo jungindo-o, por meio de projeções *aspectuais* igualmente tensivas, ao discursivo-enunciativo (externo), e programando a seguir, pela seqüencialização, a *conversão* ao eixo superior DA TOTALIDADE narrativo-discursiva.

Tudo se passa como se o Figurador 2, reino da criatividade, da poeticidade e da fruição artísticas, pudesse mostrar-se como estrutura do segredo calcada no metaquerer do destinatário (COQUET, 1984, p. 13-

22, 165), e em isotopias oriundas da re-representação figurativa, metafórica, que busca variáveis compensatórias na enunciação. O metaquerer, somado ao figurador 2 (abrigo dos poietemas), vivifica sua potencialidade poética de produzir, da discursividade enunciativa à enunciativa, os retornos à totalidade narrativo-discursiva do texto/discurso, por seu caráter *seqüencial*.

Acreditamos ser este figurador do *mythós* o elemento mais importante na manutenção do *continuum* discursivo que tão bem caracteriza a *Semiótica Subjetal* ou *do Contínuo*, de Jean-Claude Coquet. No religar perpétuo das instâncias define-se a posição do *primo actante*, ora *sujeito*, ora *não-sujeito*, ora *quase-sujeito*, em relação binária ou ternária, frente ao mundo que o cerca (COQUET, 1984: 49, 87, 93; e 1985: 36, 142).

Marie Carani em *Por uma semiótica da produção artística*, revela-nos que

a complexa noção de sistema do quadro coloca-se como reveladora das mensagens, significantes/significados da imagem a decodificar, logo como necessidade de invenção que preside de início a instauração episódica, mas ainda a transgressão"...“Um código artístico completo é proposto a partir de fragmentos dos códigos precedentes (CARANI, 1992: 12-13).

Citando JAKOBSON, ela assim se expressa:

Cada produção artística cumpre aquilo que R. Jakobson denominou tão intuitivamente a função poética da arte visual, ou seja o registro do código já existente, por desconstrução/construção/reconstrução continuada de um novo código.

Conclusão

Este trabalho demonstra, em paralelo, o respeito às produções cognitivas das celebridades citadas, Greimas, Coquet e Peirce, gênios que não se antagonizam, mas que se acrescentam, haja vista a dimensão da produção desses Monstros Sagrados da Ciência, cujos talento e genialidade dificilmente esse novo século conseguirá produzir.

A passagem transpositiva do objeto figural ao figurativo, observado em suas projeções e transições tensivas, ainda fornecerá inúmeros momentos de reflexão e novas pesquisas, tendências e perspectivas na incessante busca do sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIVÉ, M. « Le concept de symbole en sémio-linguistique et en psychanalyse. » Actes sémiotiques 1982-
BRØNDAL, V. Essais de linguistique générale. Copenhague: Munksgård, 1943.
BERTRAND, D. "La Figurativité, II, I," Actes sémiotiques - Bulletin, IV, 26,-.Paris: 1983
CARANI, M. De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle. Québec: SEPTENTRION, 1992.
CASSIRER, E. Linguagem e mito. São Paulo: Perspectiva, 1972.
COQUET, J.-C. Poétique et Linguistique. Essais de sémiotique poétique (Org. GREIMAS). Paris: Larousse, 1972, p.26-44.
-----L'École de Paris. Paris: Hachette, 1981.

_____ Le discours e son sujet. Vol.I e II. Paris: Klincksieck, 1984 e 1985.

_____ La quête du sens. Paris: PUF, 1997.

D'ÁVILA, N. R. Approche Sémiotique du fait Musical Brésilien BATUCADA.. Thèse de Doctorat-Université de la Sorbonne-Paris III – 1987.

_____ Semiótica Musical e Sincrética na Publicidade e Propaganda (da Caixa Econômica Federal). In: Anais do XI Encontro Nacional da ANPOLL. Campinas: Editora UNICAMP, 1998, p. 461 - 466. Exposto no site: www.niciadavila.com.br

_____ "O ritmo estático, a síncopa e a figuralidade". In SIMÕES, D. (Org.) Semiótica e semiologia.UERJ - Rio de Janeiro: Dialogarts, 1999a., p. 101-120.

_____ "Diálogos entre C. S. Peirce e A. J. Greimas." In: AGUILERA, V. A. e LÍMOLI, L. (Orgs.). Entrelinhas, entretelas: os desafios da leitura. Londrina. Ed. UEL, 2001b, p. 65-78.

_____ «Sémiotique et cyberspace dans la publicité de la bière BRAHMA » - Visio – Revue Internationale de Sémiotique Visuelle. Org. M. Carani. v.8, n.3-4. Québec, 2003a, p. 205 - 209.

_____ Le rythme statique, la syncope et la figuralité. In Sémiotique du Beau. Groupe EIDOS – Org: Paris I et Paris VIII Paris: L'Harmattan - 2003c, p. 141-159.

_____ "A Noção de Objeto: Presentificação e Representação" - In LÍMOLI, L. (Org.) Discurso e Representação. III Selissigno e IV Simpósio de Leitura da UEL-2002. Publicação em CD-ROM- 2004 a.

_____ "Comunicação verbal e não-verbal." O Motivo na Semiótica Tensiva de J.-C. COQUET. Publicado em Comunicação: VEREDAS, nº 3, Ano III - Revista do

Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Org.. Flory, S., Bulik L. Marília: Editora UNIMAR – 2004 b, p. 237-251.

_____ "Perspectivas Semióticas na Noção de Objeto." In: Comunicação: VEREDAS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Org. Flory, S., Bulik, L., nº 5. Marília: Editora UNIMAR - 2006c, p. 09-22.

DARRAS, B. Icone – Image. Paris, Harmattan, 1997.

ECO, U. « Peirce et la sémantique contemporaine. » In La sémiotique de C. S. Peirce. Langages, 58. Paris: Larousse. 1980.

_____ Semiótica e Filosofia da Linguagem. Lisboa: Instituto Piaget-2001

FLOCH, J.-M. "Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit-Pour une sémiotique plastique." Actes Sémiotiques. Paris-Amsterdam: Éditions Hadès-Benamins, 1985.

_____ Identités visuelles. Paris: puf. 1995.

GOUX, J.-J., Les iconoclastes, Paris: Seuil, 1978.

GREIMAS, A.-J. Semântica Estrutural . Paris: Larousse , 1966.

_____ Essais de sémiotique poétique. Paris: Larousse. 1972.

_____ Ensaios de Semiótica Poética. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

_____ Maupassant - La Sémiotique du texte-exercices pratiques. Paris: SEUIL, 1976.

_____ «Sémiotique figurative et sémiotique plastique. » Actes sémiotiques – Documents VI, 60, 1984.

_____ Avant-propos.. In BASTIDE, F. Le traitement de la matière. Actes sémiotiques : Documents, v.9, n.89,1987.

GREIMAS, A-J. e COURTÉS, J.- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979.

_____ Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Vol 2. Sob colaboração de vários membros do Grupo de Pesquisas Sêmio-lingüísticas. Paris: Hachette, 1986.

_____ Dicionário de Semiótica. São Paulo: Cultrix, s/data.

GROUPE μ , Traité du signe visuel. Paris: Seuil, 1992.

HEIDEGGER, M., Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot. Paris: Gallimard, 1970.

HESSEN, J., Teoria do conhecimento, Trad. Correia, A., Coimbra: Ed. A. Amado [1925] 6a ed., 1973.

HUSSERL, E. Recherches logiques I – II. Paris: PUF, [1900-1901] 1959-1962.

_____ Méditations Cartésiennes - introduction à la phénoménologie. Trad. G. Peiffer et E. Levinas.. Paris: J. VRIN, [1947-1992-2001].

JAKOBSON, R. Essais de linguistique générale. Paris: Minuit, 1963.

KEANE, T. Figurativité et perception. Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges: PULIM, 1991.

KLINKENBERG, J.-M. Précis de Sémiotique Générale. Bruxelles: De Boeck Université, 1996.

LARSEN, S. E. “L’objet; sens et réalité.” In COQUET, J.-C., PETITOT, J. (Org.) Langages 103. Paris: Larousse, 1991.

LOPES, E. Fundamentos da Lingüística Contemporânea. S.Paulo: Cultrix, 1995.

MERLEAU-PONTY. Phénoménologie de la Perception. Paris: Gallimard, [1945] 1985.

MORIER, H. – Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Paris: PUF, 5è. éd. 1998.

NÖTH, W. Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995-1998.

_____ A semiótica no século XX. São Paulo: Annablume, 1994-1996.

PALEIKAT, J.; COSTA C., J.; TANNERY, P. PLATÃO – Diálogos I. Menon-Banquete-Fedro. (Trad. do grego). Edições de Ouro. Rio de Janeiro: Edit. Tecnoprint Gráfica, MCMLXXI (1971).

PANOFSKY, E. Essais d’iconologie.. Paris: Gallimard, 1967.

_____ L’oeuvre d’art et ses significations. Paris Gallimard, 1969.

_____ La perspective comme forme symbolique. Paris: Minuit, 1975.

PEIRCE, C. S. SEMIÓTICA. Tradução do original The Collected Papers of Charles Sanders Peirce: J. Teixeira Coelho Neto. 3ª. edição. S. Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

SAUSSURE, F. Cours de Linguistique Générale- Paris: Payot, 1981.

In-Comunicações Possíveis: Grafite e Tatuagens Hoje

Dobрила Djukich de Nery¹¹
dobrila@intercable.net.ve

Introdução

Apresenta-se aqui a caracterização de um dos muitos processos comunicacionais que podem ser observados nos discursos urbanos, a tatuagem e o grafite (T e G). “Outros temas, apontados por Jean Baudrillard, como “maus”, são: a lavagem de dinheiro sujo, histórias de corrupção, o planeta contaminado, a “limpeza étnica”, a “lavagem cerebral” (؟), etc. Entre os temas “bons”, o autor aponta: a expectativa de milagres, a vinda próxima do Messias evangélico, católico ou muçulmano, a busca da paz etc. Segundo o mesmo autor, a *obesidade* e a *obscenidade* são parte do sistema da política, economia, religião, comunicação, sociedade, mas tudo se reduz a intermináveis políticas, histórias, crises, e nunca passamos ao futuro: “estamos em um sentimento de milenarismo sem amanhã”. (Baudrillard 1999).

Este trabalho também aborda esses “temas maus” ou transgressões – tatuagem e grafite -, aos quais a sociedade reage e gera interpretante social correspondente a uma atitude de desagrado, de raiva, inconformismo, ou mesmo, a não-aceitação de sua existência, com uma posição de repulsa, representadas por frases como: “é o cúmulo, inflingir-

1 Tradução de Darcília Simões (UERJ-PUCSP) e Ione Moura Moreira (FERLAGOS-RJ)

se dor ao próprio corpo, imagine-se, rabiscar e sujar paredes, muros e portas...", (entrevista a jovens universitários. 2007), que estes são vícios - modelo de um núcleo de violência real que se subsume à ordem histórico-político-social geral.

Neste estudo, a tatuagem e o grafite são tratados como produto de uma manifestação cultural e como formas da expressão juvenil, tendo em conta sua repercussão social e histórica e sua imensa variedade. Não se emite nenhum juízo de valor acerca dos danos para a saúde (no caso da tatuagem) ou da degradação dos espaços públicos (no caso do grafite). Este ponto, tema de reiteradas polêmicas, não é relevante na ótica então adotada. Enfoca-se uma prática cultural do simbólico-social guiada não pelo que indica "o senso comum", senão pela curiosa busca de conhecer mais sobre um "fazer" que está se tornando comum.

Um enfoque do fazer espacial.

Quando se fala de discurso semiótico, sua adjetivação nos remete a uma relação conflitiva com o "outro destino de si", que põe em circulação idéias e maneiras de ver e interpretar aspectos da realidade que participam no processo social da construção de identidade e diferenças, e ainda que queiram isolar-se, ali estão (Agudo Guevara, X, 2000:9 -11), são o Outro.

Além disso, o processo comunicacional corresponde aos sujeitos observados, (tatuados e grafiteiros) aqueles que manipulam um programa narrativo, no que manifestam um Saber cuja dimensão é emotiva e cognitiva (Greimas e Courtés, 1979: 40,132), e por sua vez estão modalizados por um Fazer persuasivo. (Greimas e Courtés, 1979; Greimas e Fontanille, 1995 e Landowski, 1997).

Assim, se hierarquizaram núcleos de significados que revelam quatro caracterizações gerais, as quais conduzem

a uma compreensão do processo e a um perfil social do tatuado e do grafiteiro. Esses núcleos são:

I) o Fazer: que remete à ação de tatuar-se ou de grafitar; II) o Lugar: nesta categoria se caracteriza o espaço - corporal e mural - no qual se costumam praticar a T e G; III) a Marca: aplica-se aqui no sentido psicossocial, ou seja, para indicar territorialidade, deixar pistas ou como mera representatividade do sexo (Landowski, 1997: 56-60); e IV) a Modalização espacial que envolve os valores modais do Querer.

1. A Tatuagem .

1.1. Antecedentes.

A tatuagem, faz muitos séculos, encontra-se difundida em muitos povos da terra, e consiste em estampar, com técnicas específicas, signos, figuras ou símbolos no corpo. A descrição que oferecemos em seguida baseia-se em vários autores:

No Egito, restos arqueológicos datados de 4000 a 2000 a. de C. mostram figuras com tatuagens e ferramentas para fazê-las. Segundo os textos de Marco Pólo, o respeito que se devia a um polinésio era medido pela quantidade de tatuagens que tinha. Na África, Índia, Japão e Nova Zelândia, era-lhe atribuído um valor simbólico, associado a rituais religiosos, de prestígio, de força e de identidade. Os maias a usavam para comemorar suas vitórias, depois da batalha. No Ocidente, o Capitão Cook, em 1776, levou índios Mauri à Inglaterra que, para firmar contratos, desenhavam algumas figuras de sua própria tatuagem, ou seja, sua tatuagem cumpria a mesma função de uma assinatura ou um selo. Eram sua apresentação e parte de si mesmos. Os ingleses, superando a resistência inicial, começam também a tatuar-se com figuras que

consideravam pertencentes à realeza inglesa: dragões e espadas.

O tatuar-se, até o século XIX, esteve associado à diferenciação de classes sociais. Em 1891, Samuel O'Leary nos Estados Unidos, desenvolveu uma máquina para tornar mais rápido e preciso o trabalho, com a qual se produziria menos dor. Corpos totalmente tatuados eram mostrados nos circos e feiras como um grande espetáculo do primitivo, do antinatural, do exótico e do selvagem.

No século XX, marinheiros e soldados e, em seguida, os hippies eram os que mais se tatuavam; este uso tinha um matiz de protesto social e de individualidade. Nos últimos anos, celebram-se, em distintas cidades norte-americanas e européias, concursos nos quais desfilam jovens e anciãos buscando o prêmio da melhor tatuagem. Reisner, & Wechsler. (1974) Abel, Buckley, 1978. Silva, Armando. (1987). Otta, (1992). Sabaster e Sabaster. (1992).

Essa breve história da evolução da tatuagem nos permite observar como a relação corpo-mente do indivíduo foi-se diversificando, e o corpo se impõe como um lugar de predileção discursiva.

1.2. Corpus

Foram entrevistados 41 tatuados localizados em diferentes lugares e cidades da Venezuela: espetáculos, centros comerciais, oficinas de tatuagem, ginásios, piscinas e praias. A idade dos tatuados oscila entre 17 e 34 anos e o período considerado foi de 2002 a novembro de 2003. Na Venezuela, o mundo da tatuagem vem sendo difundido em exposições nacionais desde 1992, e tem adquirido muita relevância. Hoje muitos jovens têm uma tatuagem, e a moda tem propiciado sua prática generalizada.

1.3. Resultados

I. O Fazer:

I.1. O Contacto Visual.

O homem exibe sua tatuagem: os marinheiros ou os prisioneiros, que tatuam o nome da namorada ou da esposa em um coração partido, seriam um exemplo clássico. Também os tatuados costumam fazê-lo para identificar-se com um grupo, seja musical, seja de amizade, religioso ou político.

A mulher costuma esconder a tatuagem para evitar prejuízos sociais. Mostra sua(s) tatuagem(ns) na intimidade, já que o lugar da tatuagem é um espaço erótico, também quando é uma tendência que está mudando e a moda atual de calças de cintura baixa e camisas *baby-look*, permitem mostrar as tatuagens em distintas zonas do corpo que antes estavam ocultas.

Este Fazer moderno vai transformando o privado em público, ainda que *in-comunicável* para o espectador social.

I.2. o Símbolo Corporal:

Os símbolos das tatuagens compilados são tantos que seria impossível contá-los, no entanto, a maioria deles estão vinculados a crenças religiosas e místicas, em geral provenientes do Oriente. Desenham-se letras chinesas, o ying-yang, desenhos tribais tais como sóis, luas ou calendário asteca. Na Venezuela, além de tatuarem-se as figuras já assinaladas, se estão representando elementos pessoais, como o nome da namorada ou namorado, o rosto do filho e da esposa, o nome em letras chinesas, etc., sempre são informados os diversos significados que a figura a tatuar-se representa.

I.3. O Espaço Artístico:

Esta paixão pelo corpo se produz porque a ótica de hoje é diferente da de antes. A tatuagem é considerada pelos

tatuados e tatuadores como uma forma de arte, cujo meio de expressão é o corpo.

II. O Lugar:

O corpo humano é o espaço por excelência e os únicos lugares onde não se pode fazer tecnicamente uma tatuagem permanente são o cabelo, dentes e unhas (inclusive a córnea se tatua). Maertens indica que, se todos os lugares do corpo são suscetíveis de ser tatuados ou pintados, sua cartografia privilegia, no entanto, alguns deles:

Enquanto o homem tatua ou pinta sua cara em superfícies planas, bochechas, testa e peito, a mulher marca sua cara ao redor dos orifícios da comunicação com o outro: boca, olhos e orelhas, o essencial de sua demarcação implica e influi sobre sua capacidade de intercambiar o incontornável (no contorno) nela.” (Maertens. 1987:39)

Defato, essas são as partes do corpo que temos conseguido fotografar também na Venezuela e correspondem a uma marca de gênero. Ainda assim, os corpos femininos não estão construídos da mesma maneira que os masculinos, já que naqueles se privilegiam os lugares pouco vistos: seios, umbigo e púbis.

Por outro lado, as inscrições sobre o ombro ou as nádegas, invisíveis ao portador, comprometem menos seu desejo que as que remetem à apreciação de seus congêneres sociais. A inscrição na pele do ombro reanima ou revive a dependência estabelecida no estado anal segundo o olhar do outro, e que têm um significado diferente, dependendo de se é um homem ou uma mulher. (Maertens. 1987: 41).

Os lugares em que se tatua o jovem venezuelano são:

O Homem: da cintura para cima: braços, ombro e peito, parte posterior do pescoço, braços, antebraços, tornozelo, cóccix. Figuras preferidas: duendes, animais (salamandras,

serpentes, águias), desenhos tribais (simetrias e repetições), desenhos astrais (sóis, ying-yang, o olho divino, calendário asteca); símbolos religiosos, tochas, índios, sereias, corações, mulheres, a folha da maconha, nomes de pessoas.

A Mulher: Da cintura para baixo: tornozelos, cóccix, ventre, entrepernas. Figuras preferidas: flores (rosas, cravos e margaridas), fadas, formas tribais, animais (mariposas) e desenhos astrais (luas, sóis e estrelas)

Ambos os sexos: Escorpiões, lagartixas e formas tribais.

III. A Marca:

A marca estaria na necessidade de identificar-se com certa subcultura conhecida pelos tatuados. Com isso, demonstra independência, individualidade, singularidade ou medos. É um “lema e senha” em seu grupo, seu passe ao clube, é uma assinatura, é um nome próprio, não no sentido morfológico, mas *sensorial, visual, tátil*.

IV). A Modalização Espacial:

O espaço é modalizado pelo privado, em uma primeira instância, e se torna público, segundo a motivação, o / querer/ de cada pessoa tatuada.

Os psicólogos dizem que os jovens que se tatuam costumam ter um caráter inseguro e pouca personalidade. Eu ainda diria que, nessa época da vida, a insegurança e as dúvidas são um elemento a mais da idade. É possível pensar em um sentimento de medo “arqueológico”, no sentido de que esse medo se arrasta ao longo do milênio e se disfarça socialmente, afirmando que se trata de moda. (Cf.: Djukich D. e Hernández A. 2000).

Geralmente, o sexo masculino o faz para exibir a tatuagem, enquanto as mulheres o fazem para decorar seu corpo, e amiúde em zonas que normalmente não

podem ser vistas, porque ainda se mantém o estereótipo negativo desta prática ao associá-la com todo tipo de vícios (drogas, prostituição, delinquência, etc.). Em cada caso, tanto a Marca como seu Fazer simbolizam um *jogo erótico subjacente*, mescla do físico-sensorial com o emocional. Igualmente, dita prática *transgride* as normas do pautado como “normal”.

A compreensão do processo comunicacional que a tatuagem produz em *Si Mesmo-No Outro* (Landowski, 1997) nos faz compreender os desdobramentos inevitáveis de toda identidade .

Mangieri assinala que:

A tatuagem se inscreve sobre uma pele, espaço topológico limítrofe do corpo e ao mesmo tempo adquire os significados do emblema, de uma demarcação territorial personalizada do espaço. (...) Esta se imprime sobre o corpo, (...) Intensifica o sentido de apropriação e de identidade, um uso deliberado dos limites do corpo no interior de todo um espectro de variantes plásticas e figurativas. Em oposição ao grafite, por exemplo, a tatuagem é personalizada, duradoura, estável, “posta em cena” e pode partilhar ao mesmo tempo as modalizações da exibição e do oculto”. (Mangieri, R., 2000:114).

No corpo tatuado as palavras sobram, pois a tatuagem em si é o significante visual-verbal, e sua práxis o ritual. A tatuagem é um grafite corporal.

2. O Grafite

2.1. Antecedentes

Conceitualmente, o grafite evoca uma ação muito primitiva, e se associa com a dos primeiros traços do homem na pedra das cavernas. Desde então, a humanidade

jamais parou de deixar seu rastro nas paredes. Como forma expressiva, o grafite conserva a pista desse gesto primitivo, antecipador de duas atividades semelhantes ainda que distintas: a escritura e a pintura (Gándara, 2002:12).

O grafite guarda ainda a espontaneidade e a liberdade da expressão gestada fora do marco que legitima o cartaz, o anúncio, o letreiro, a obra de arte. Quando a repressão ou simplesmente a falta de acesso aos meios de comunicação silenciam as vozes do povo, as paredes murmuram, falam, gritam. (Gándara, 2002:13)

No mundo contemporâneo, situa-se o surgimento do grafite urbano no maio francês de 1968, como meio de expressão contestadora da juventude rebelde. No âmbito americano, Silva (1987) assinala que, em Nova York, começou no metrô nos anos 70 e logo invadiu espaços metropolitanos.

Na Venezuela, o grafite converteu-se em um fenômeno comunicacional, praticado de maneira massiva pelos jovens, os quais se destacam como atores principais de um ritual, no qual utilizam canais não-convencionais, para divulgar suas mensagens para um público que, em vez de receptor, passa a ser um testemunho dos mesmos ou um “espectador vicário” (Djukich de Nery e Finol, 1998:6). Sobretudo nos espaços fechados como banheiros públicos, esse espectador se transforma em uma testemunha obrigada, pois inevitavelmente fará o papel de público que lê os escritos que ali aparecem. (Djukich e Mosquera. 2001:51)

2.2. Corpus.

Foram recolhidos grafites de 5 das 17 freguesias de Maracaibo, durante os anos 1999 a 2001.

2.3. Resultados

I. O Fazer:

Em Nova York, o grafite era desenhado em grandes dimensões e com “aparente ausência de sentido”. Há ali a manifestação de uma cultura gueto, pois se trata de desenhos ou rabiscos feitos por grupos marginais (portorriquenhos, afro-americanos e latinos em geral), aqueles que, dessa maneira, construíram uma via de reconhecimento público e evidenciaram um propósito micro-político: marcar o território. (Silva. 1987)

Na rua, o grafite é feito à noite e às escondidas, em banheiros públicos ou toaletes, a qualquer hora, mas também às escondidas.

Diz Louis Navarro que, “como escritura, se trata de um modelo diretamente implicado na ação. Como pintura, desconstrói e parodia os princípios estéticos do bom gosto que se expõem nos museus, levando ao limite as propostas das vanguardas”. (Gándara, 2002:12)

Há diferentes classificações sobre o Fazer do grafite. Há o “modelo francês” ou “europeu”, de conteúdo predominantemente verbal, e a “variante americana” que o identifica com a estética hip hop. (Gándara, 2002: 43)

Baudrillard, centrando-se justamente na intencionalidade, assinala que o grafite busca transmitir uma mensagem de conteúdo político-ideológico, ou seja, um compromisso com a realidade social (Baudrillard 1999); mas também há outro tipo de grafite que responde a uma preocupação estética e carece de significado imediato, manifestando uma intenção lúdica e uma busca mais intimista, que se satisfaz com a forma, e que não comunica nada concreto.

I.1. Maneiras de ver

O Homem: o rapaz, ao grafitar, garante sua presença e

marca seus “não-limites” sexuais, ainda que não diga muito porque não pode escrever muito. Por ele, suas mensagens são diretas, ousadas, agressivas.

A Mulher: Abel e Buckley (1978:133) afirmam que os grafites femininos são raros e pouco imaginativos, e a explicação para essa passividade feminina se dá pelo estabelecimento de normas sexistas, que fazem com que as mulheres estejam menos dispostas a fazer grafite de qualquer tipo e menos ainda inclinadas a grafitar temas eróticos, por sua maior tendência a respeitar os códigos morais e convenções sociais.

É certo que são poucas “as grafiteiras” e que seus textos são menos agressivos, mas apresentam a mesma tendência sexista que a dos varões. Ao chegarem à puberdade, reconfiguram os paradigmas de beleza, feminilidade e comunicação. Ao grafitar, estão franqueando a fronteira do permissível. Esse é seu outro “eu”.

II. O Lugar:

No princípio, os espaços ocupados por essas mensagens eram abertos (estações de trens, ônibus e muros). Mais adiante, a prática se estenderia a banheiros de colégios e universidades, espaços ao mesmo tempo privados e públicos, (Reisner e Wechsler, 1974; Otta, 1992; Djukich de Nery e Mosquera, 2001).

O único impedimento é o gênero: o ser masculino ou feminino decide a eleição de alguma das duas salas. O da rua é público, mas enquanto se “grafita” é privado, porque há uma espera: o lugar deve estar solitário, livre de possíveis testemunhas. O muro é apoio e cenário informativo.

III. A Marca:

Para os jovens, é um prazer transgredir as normas e violentar a tranqüilidade aparente da cidade.

Paralelamente, sua ousadia é um temor à vida, mas fica atrás da porta porque estão aprendendo, experimentando, amadurecendo. Não mostram a cara, escondem-se no anonimato; desdobram-se porque jogam com a vida, e o muro é o campo de exploração de seus sentimentos de amor, de raiva, de ironias, de protesto, de sexo. (Djukich de Nery e Finol. 1998:8)

Por outra parte, conta também o valor simbólico de territórios ou espaços públicos/privados, mais ou menos “intocáveis”: pintar em uma parede de um departamento não é o mesmo que pintar em um paredão de um galpão abandonado.

IV. A Modalização Espacial:

O espaço simbólico do Grafiteiro se apresenta em vários níveis:

1) Como uso: é o deslocamento da territorialidade do grupo estudantil para uma esfera de maior privacidade, a uma “desterritorialidade”: o grafiteiro necessita, /quer/ expressar-se.

2) Como transgressão: É o resguardo contra a censura, é uma atividade sempre clandestina, porque violenta as normas. É um espaço sempre oculto e manipulado porque o que decide desenhar, seja na rua ou nos banheiros, planifica, dispõe do tempo e do espaço, os controla.

3) Como gênero: a masculinidade ou feminilidade como identidade psicológica e social se esfuma. Aparecem subcategorias do gênero como a hipermasculinidade e a homossexualidade.

Conclusões Gerais

Temos observado que ambas as temáticas são um material de grande riqueza significativa e nos ajudam a refletir sobre a sociedade e o mundo em que vivemos.

Esses jovens de ambos os sexos mostram vários aspectos de suas necessidades, faltas e crenças: buscam apoio e popularidade em seu círculo; e o fazem para chamar a atenção; é uma via de escape, de desafogo e para liberar desejos. Assim se confirma pelas respostas dos jovens entrevistados que opinaram sobre os tatuados e grafiteiros que conhecem. Essa forma de expressão constitui um ritual psicossocial de personalização.

Nessa instância, a falta é a expressão da disjunção inicial entre o sujeito e o objeto de seu desejo, que não é mais que a transformação de seu corpo ou de suas idéias e que, quando se ganha, passa-se a um estado afirmativo e re-afirmativo de seu ser. (Greimas e Courtés, 1979: 222, 261-262).

As mediações que empregam para o processo comunicacional, tanto o tatuado como o grafiteiro, podem ser visualizadas assim:

Situação A. Vejam eu sou;

Situação B. Vejam:

1) Eu sou eu: Traços diferenciadores do outro.

2) Eu sou *voce*: Traços de identidade com o outro. (Não ser excluído, contar com o outro, ser contado pelo outro).

Situação C: 1) Vejam que vejo que eu sou.

2) Vejo que vêem que eu sou.

A comunicação produz laços de manipulação e laços afetivos por semelhanças e diferenças, um encontro do perene e do efêmero, e tanto o corpo como o muro se oferecem como imagem social.

Temos assinalado estes processos sógnicos com um perfil suburbano, que transcende o oficial, o institucional, e que coexiste ali; são iterativos. São figurativos, imaginários

e simbólicos carregados de ficcionalidade, seja em mitos arcaicos ou contemporâneos, em costumes ancestrais, em sonhos ou em projeções, em solidão profunda ou em companhia. São espaços da excentricidade do homem e da mulher, “Ritos, jogos e relatos, corpos, danças e magia, fogo e marcas configuram e complementam o grande carnaval da cultura como mediação da realidade, humanizando-a, enriquecendo-a” (Ortiz-Osés, Andres. 1994: 29).

Em suma, esses signos suburbanos são processos sensório-cognitivos que sobrevivem em cada cidade cosmopolita, como “conjunto das diversas dimensões a respeito das quais se define a individualidade de cada um daqueles que a vivem e dela participam... como não-lugares”. (Augé, 1996:54). É uma “massa” de uma somatória de sentidos, que dá forma a um universo cultural determinado, ao contemporâneo. A estes tatuados e grafiteiros, a sociedade não os compreende, os desqualifica e os isola, os “in-comunica”. Contudo estão ali, são o “outro” que está comunicando-se de outra maneira e devemos ouvir seus diálogos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Ernest y BUCKLEY, Barbara. 1978. “The Handwritings on the Wall. Toward a Sociology and Psychology of Graffiti” *Contributions in Sociology* 27.
- AGUDO Guevara, X., (2000). *Globalización, tiempo, espacio y poder*. Venezuela. Universidad Central.
- AUGÉ, Marc. 1996. *Los No Lugares*. España. Gedisa.
- BAUDRILLARD. 1999. “The end of the millenarium or the countdown. www.sindominio.net/biblioweb. Consulta: enero 2004
- DJUKICH D. y HERNÁNDEZ A. (2000). “Literatura infantil y educación en valores ante la influencia de los medios de comunicación. *Revista Latina de Comunicación Social*. Nº 28. Abril. Tenerife. Universidad de la Laguna. www.ull.es/publicaciones/latina.
- DJUKICH y MOSQUERA. (2001). “El espacio Oculto del discurso del Graffiti en las salas sanitarias” en *OPCIÓN*. Año 17 Nº 36. Maracaibo. Astrodata.
- DJUKICH, D. y J. FINOL. (1998). “El Graffiti Urbano o el Placer de la trans(a)gresión”, en *Heterogénesis*. VII(25)5-13. Lund (Suecia): Asociación de Amigos del Arte Mulato Gil
- GÁNDARA, Lelia. (2002). *Graffiti*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Universitaria.
- GREIMAS, A. et J. COURTÉS. (1979). *Semiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*. París (France): Hachete.
- GREIMAS, A. y FONTANILLE, J. (1995). *Semiótica de las Pasiones*. España. S. XXI.
- LANDOWSKI, E. (1997). *Presences de L'autre*. París (France): Puf.

MAERTENS Jean – Thierry, (1987). *Ritanalyses* 1. France. Editions Jerome Millon.

MANGIERI, R., (2000) *Las Fronteras del Texto*. España, F.G. Graf.

ORTIZ-OSÉS, A. (1994) “La escuela de Eranos. Una Arquetipología de la cultura” en *Una Interpretación Evaluativa de nuestra cultura*. Suplementos N° 42. Barcelona. Anthropos.

OTTA, Emma. (1992). “Graffiti in the 1990s: A study of inscription on Restroom Walls” en *Journal of Social Psychology*. 133(4).

REISNER, Robert & WECHSLER, Lorraine. (1974). *Encyclopedia of Graffiti*. New York. MacMillan.

SABATER y SABATER. (1992). *Els Tatuatges Dels Fang De L’afrika Occidental*. Barcelona, España. Impremta Municipal.

SILVA, Armando. (1987). *Punto de Vista Ciudadano*. Focalización y Puesta en Escena del Graffiti. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo. URL:<http://www.hoy.net/ed-html/libro6/violen/violen13.htm>

Graffiti en Brasil. http://pr.indymedia.org/news/2004/12/6050_comment.php.

Notas

1 A autora atua no Laboratório de Investigações Semióticas e Antropológicas (LISA) e na Faculdade de Ciências. Universidade do Zulia. Maracaibo, Venezuela. URL: www.dobрила.co.nr.

O presente volume faz uso do termo “semiótica” em seu sentido amplo. Os sistemas sóicos são abordados e analisados em várias formas de comunicação, sejam elas verbais ou não verbais. Os signos são utilizados de forma teórica, por meio de definições, conceitos e princípios, que fornecem a base para os estudos analíticos, ou de forma analítica, fazendo uso deste embasamento teórico.

Os artigos podem ser divididos em quatro categorias: 1. Fundamentos teóricos, 2. Ensino e educação, 3. Língua portuguesa, 4. Signos não-verbais.



ISBN 978-85-86837-53-1



9 78 85 86 837 53 1