

**O ÍCONE METAFÓRICO PEIRCIANO NO POEMA MORTE E VIDA
SEVERINA**

Por

JANICREIS GOMES DE SOUZA

Dissertação submetida à banca avaliadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: **Linguagens e Cultura**

Orientador: **Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior**

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Genilda Azerêdo

Prof^a. Dr^a. Gláucia Vieira Machado

Prof^a. Dr^a. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

Coordenadora do PPGL

João Pessoa, novembro de 2015.

Agradecimentos

Os meus primeiros agradecimentos vão para o meu orientador, o Professor Doutor Expedito Ferraz Júnior, que sempre me auxiliou em todos os momentos desta jornada; a quem serei eternamente grata pela grande contribuição na conquista deste importante título.

Os demais agradecimentos vão para todos que de alguma maneira participaram da minha trajetória acadêmica e contribuíram para que eu chegasse até este momento de alegria:

à CAPES, que me concedeu a bolsa de estudos, sem a qual certamente teria se tornado mais difícil minha jornada;

à minha família, em especial à minha irmã, Dorgivânia Gomes de Souza, que sempre me apoiou de todas as formas no decorrer desses anos de estudo;

à minha mãe, que sempre esteve presente na minha vida, sobretudo nos momentos mais difíceis.

aos meus professores, pela dedicação e paciência com que desenvolveram suas atividades dentro e fora de sala de aula, no intuito de zelar pela construção conhecimento;

aos colegas de curso, através dos quais adquiri muito, não apenas do conhecimento científico, mas da vida;

a todos do PPGL, em especial a Rose, que sempre foi dedicada, atenciosa e competente no desempenho de seu ofício;

ao professor Zacarias Dias Paredes Filho, que pacientemente me ensinou o idioma francês, meu primeiro passo para ingressar no PPGL;

a todos, o meu MUITO OBRIGADA, podem ter a certeza que lhes serei grata para o resto da vida.

RESUMO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: O Ícone Metafórico Peirciano no Poema Morte e Vida Severina

Realização: julho de 2013 a novembro de 2015

O presente trabalho se constitui de uma análise semiótica pautada nas bases teóricas protagonizadas pelo americano Charles Sanders Peirce, através das quais analisamos quatro fragmentos do poema *Morte e Vida Severina*, escrito por João Cabral de Melo Neto. Pesquisamos de que maneira o ícone metafórico se constitui no referido poema, não apenas no texto verbal, mas no plano das imagens que correspondem aos versos estudados numa de suas traduções para a linguagem não verbal. Enfatizamos para análise dos signos de natureza metafórica abordados no presente trabalho, a perspectiva do intérprete e a importância dos processos cognitivos desenvolvidos por este último na construção da metáfora. Consideramos em nossa análise a chamada *experiência colateral*, termo utilizado por Peirce para designar as vivências de mundo desse intérprete, a partir das quais se constitui em significados atribuídos aos signos.

Résumé de la thèse du maître

Titre: L'icône métaphorique chez Peirce dans le Poème Morte Vida Severina

Mis au jour: du Juillet 2013 au Novembre 2015

Ce travail constitue une analyse sémiotique guidé les bases théoriques établies par Charles Sanders Peirce américain, qui a analysé quatre fragments du poème **Morte e Vida Severina**, écrit par João Cabral de Melo Neto. On a étudié la façon dont l'icône est métaphorique dans cet ouvrage , pas seulement dans le texte verbal, mais en ce qui concerne les images qui correspondent aux vers étudiés dans une de ses traductions à travers le langage non verbal. Pour souligner l'analyse de la nature métaphorique de signes décrits dans ce document, la perspective de l'interprète et l'importance des processus cognitifs mis au point par ce dernier, dans l'aspect métaphorique. Nous appelons dans notre analyse *l'expérience de l'ensemble* , un terme utilisé par Peirce pour décrire le monde d'expériences que l'artiste, partant des significations qui constituent les significations donnés aux signes.

Glossário

Introdução.....	8
1. O Conceito de Metáfora.....	16
1.1. A metáfora condicionada ao signo verbal.....	16
1.2. O papel da semântica na construção da metáfora.....	17
1.3. A metáfora como fenômeno discursivo.....	18
1.4. A estruturação polissêmica da metáfora.....	19
1.5. A metáfora e a semântica da palavra.....	20
1.6. A metáfora e a teoria da substituição.....	21
1.7. A metáfora como processo de referencialidade.....	22
1.8. O conceito filosófico de metáfora.....	23
1.9. O Conceito peirciano de metáfora.....	24
2. João Cabral e <i>Morte e Vida Severina</i>.....	25
2.1. O estilo cabralino de fazer poesia.....	25
2.2. O conceito de arte poética segundo a visão de João Cabral.....	26
2.3. Concepções cabralinas sobre <i>Morte e Vida Severina</i>	27
2.4. A linguagem segundo o conceito de João Cabral.....	32
3. A Construção do Mundo Através dos Signos: uma abordagem teórica	35
3.1. As Tricotomias do Signo Peirciano e a Produção de Significados.....	35
3.2. A Semiose como Resultado do Processo Cognitivo.....	40
3.3. Os Signos Refletidos nas Imagens.....	44
3.4. A Estruturação do Ícone Metafórico.....	47
4. Morte e Vida Severina e o Ícone Metafórico.....	54
4.1. O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o Rio Capibaribe, cortou com o verão.....	54
4.1.1. A relação intérprete/signo e o ícone metafórico.....	54
4.1.2. A conversão do ícone metafórico em linguagem visual.....	55
4.1.3. A estruturação do ícone metafórico.....	57

4.1.4. A função do paralelismo na construção da metáfora.....	58
4.1.5. A metáfora materializada nas imagens.....	60
4.1.6. A percepção do intérprete como base estrutural da metáfora.....	61
4.1.7. A imagem como signo metafórico.....	62
4.2. Dirige-se à mulher na janela, que depois descobre tratar-se de quem se saberá.....	64
4.2.1. A metáfora e o conhecimento previamente adquirido.....	65
4.2.2. As imagens e a representação da metáfora.....	66
4.3. Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério.....	68
4.3.1. A metáfora e as relações de paralelismo.....	69
4.3.2. A linguagem visual como signo metafórico.....	70
4.4. Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do Rio.....	72
4.4.1. A metáfora intermediada entre objetos concretos e abstratos.....	72
4.4.2. A metáfora convertida em signo não verbal.....	74
5. As imagens analisadas.....	75
Conclusão.....	77
Referências Bibliográficas.....	81

Introdução

Morte e Vida Severina, escrito por João Cabral de Melo Neto, entre os anos 1954/1955, é um poema dramático, construído com o intuito de chamar a atenção dos leitores para os graves problemas ocasionados pela seca que assolava o Nordeste brasileiro nos anos 50, bem como para a situação miserável em que viviam as populações ribeirinhas que habitavam as margens do Capibaribe e os mangues da Capital pernambucana, Recife. Trata-se de um auto de natal, encomendado por Maria Clara Machado, cujo principal propósito é criticar a situação deplorável, de graves problemas sociais e econômicos que castigavam os nordestinos das classes sociais menos favorecidas naquela época. O texto é construído através de uma linguagem seca, concisa, porém rica em expressões populares e musicalidade.

Antonio Candido, em entrevista concedida a Luís Augusto Fischer (2004), faz uma explanação sobre o regionalismo e sua função na Literatura Brasileira. Eis algumas das respostas de Candido ao entrevistador:

A questão tem vários aspectos, e já escrevi sobre alguns deles. Esquemáticamente, seria possível, forçando um pouco, identificar três modalidades sucessivas no regionalismo brasileiro. Primeira, a de predomínio da incorporação; segunda, a de predomínio da exclusão; terceira, a de predomínio da sublimação.

No tempo da Primeira República e do incremento da urbanização o regionalismo foi, ao contrário, fator de afastamento e mesmo estranhamento entre ambos, como se a intenção dos autores fosse marcar a diferença, acentuando o exotismo do homem rural e, assim, marcando a condição superior do homem urbano. Foi um processo de folclorização do regionalismo, visível na diferença entre o discurso civilizado do autor e o discurso rústico, quase caricatural dos personagens, excluídos de certo modo da norma culta. Era o tempo dos detestáveis “ocê tá bão?” e da redução reificadora do campesino a elemento pitoresco da paisagem.

Depois de 1930 houve uma fecundação do regionalismo em duas direções, que ocorreram sucessivamente. A primeira foi devida, sobretudo, a ficcionistas do Nordeste e consistiu em superar a alienação folclórica por meio da consciência social, que problematizou a vida rural e, por outro lado, procurou aproximar o homem rústico do homem da cidade, invertendo de certo modo a natureza do discurso da fase anterior, ao tentar uma injeção equilibrada da simplicidade coloquial na norma culta. A segunda direção, que denominei “super-regionalismo” (pensando em “surrealismo”, ou “super-realismo”) foi uma literatura de sublimação, na medida em que incorporou o experimentalismo modernista. Um autor como Guimarães Rosa privilegiou a função poética da linguagem e viu a sua tarefa como

invenção, não reprodução pitoresca. Coisa paralela se deu em outras literaturas da América Latina, o que levou o saudoso crítico uruguaio Angel Rama a apontar a inesperada originalidade dessa solução paradoxal, consistente em fundir as práticas de vanguarda (que encaram o presente e são esteticamente revolucionárias) com os temas regionais (que tendem ao realismo e a uma preservação conservadora do passado) (FISCHER, 2004).

Embasados nas afirmações de Candido, situamos João Cabral de Melo Neto na terceira modalidade do regionalismo literário brasileiro. Isso graças à sublimação poética marcada pelo ideal almejado pelo personagem *Severino* e sua frustração ao se deparar com uma realidade urbana de miséria que pouco difere da rural. Ainda sobre o texto, observamos que *Morte e Vida Severina* apresenta um forte apelo social, materializado através da jornada de sacrifícios enfrentada por um retirante, que em busca de uma vida melhor, atravessa todo o Estado de Pernambuco. A linguagem seca, concisa, porém repleta de expressões populares e musicalidade, utilizada para representar através do poema a dura realidade das camadas sociais menos favorecidas, bem como os dramas vivenciados pelo homem pobre que migra para os grandes centros em busca de melhores condições de vida, também é uma característica regionalista.

O regionalismo não é uma linguagem regional, que o inutilizaria, mas falar de problemas que estão mais próximos da pessoa que fala: a dor do homem, a alegria, as suas lutas e as suas belezas etc. Não, é claro, com a limitação de uma linguagem local, que inutiliza a expressão universal e a transmissão objetiva do conteúdo humano do poema ou do romance. (...) Apenas com aquele interesse intrínseco do humano, na valorização do humano. O que limita o regionalismo não é o tema de interesse circunscrito, mas a linguagem, com seus perigos de fixação que lhe poderá inutilizar a universalidade. (...) O que interessa é o problema do homem. Quando me bato pelo regionalismo é para mostrar, numa anedota, o local, os sentimentos comuns a todos os homens. O homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do pernambucano, eu nada sou. Faulkner, por exemplo, é profundamente universal porque é regional e nacional. (...) O perigo do regionalismo para o poeta é também a limitação da linguagem, porque o conteúdo psicológico lá está indiretamente no seu conteúdo humano. E a poesia, em geral, não é realista, ou melhor, não permite tanto realismo como o romance¹.

1. JOÃO CABRAL DE MELO NETO, entrevista a Marques Gastão, Diário de Lisboa, Lisboa, 3 de maio de 1958. Incluído em Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto, de Feliz de Athayde (p. 85/86).

Dadas as informações iniciais a respeito do poema analisado para desenvolvimento do presente trabalho, conheçamos um pouco a teoria que embasa nossa pesquisa, a Semiótica Peirciana, assim como os meios que utilizamos para alcançar nossos objetivos.

A Semiótica, Ciência Geral dos Signos (e da semiose¹) que estuda os fenômenos socioculturais a partir da sistematização sîgnica destes, existe, na prática, desde a Idade Média, quando este nome se aplicava a uma disciplina médica. Porém, em inglês, a expressão foi usada pela primeira vez por Henry Stubbes (1670), para indicar o ramo da ciência médica que estudava a interpretação de sinais. Mas foi o norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) quem iniciou os estudos da Semiótica nos EUA, com o objetivo de investigar os fenômenos produtores de significação e de sentido, ocasião em que recebeu a denominação de Ciência Geral dos Signos. Na Europa, a ciência de vertente estudiosa que se dedicava ao mesmo estudo recebia o nome de *Semiologia*. Porém, apesar de possuírem um objeto comum, Semiótica e Semiologia se distinguem em se tratando de enfoque e metodologia.

Diferentemente da Semiologia, cujas bases teóricas provêm da Linguística, a Semiótica parte de um modelo próprio, cujas categorias se aplicam a todas as linguagens possíveis, incluindo as artes visuais, a música, a fotografia, a literatura, o cinema, o vestuário, os gestos, a religião, o teatro, a ciência, entre outras.

Para fins de estudos, a Semiótica se subdivide em três vertentes distintas: greimasiana, também denominada de *semiótica francesa*, fundamentada no pensamento do francês Algirdas Julien Greimas; russa, embasada nos estudos de teóricos como Mikhail Bakhtin e Yuri Lotman, também denominada de *semiótica da cultura* e; por fim, a americana, ou *semiótica peirciana*, cujo nome recebido se deve à raiz teórica que a alicerça: o pensamento do estudioso Charles Sanders Peirce. Esta última abriga as bases teóricas que subsidiam e norteiam o trabalho analítico realizado para o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

O presente trabalho se pauta num embasamento teórico que enfoca de maneira aprofundada os estudos semióticos direcionados à vertente peirciana, sobretudo às questões estruturalistas que constituem as relações paralelas estabelecidas entre as representações icônicas geradoras da metáfora. É por meio dessas teorias que assumimos uma postura analítica capaz de iluminar a compreensão da presença do ícone metafórico no poema *Morte e Vida Severina*, a partir da influência das *experiências colaterais* de seus intérpretes nas construções de sentido atribuídas aos signos que permeiam o poema; bem como a tradução desse ícone metafórico para a linguagem não verbal.

Realizamos o trabalho estabelecendo uma homologia em relação às semioses produzidas no poema, tomando como base o paralelismo presente na estruturação das representações que o compõem, atentando para as suas especificidades e correlacionando-as ao universo contextual em que estão inseridas. Investigamos minuciosamente os procedimentos que nortearam a produção do autor, observando os pontos relevantes que nos levam à compreensão de como Cabral construiu os paralelismos que permeiam a obra, resultam na criação do ícone metafórico².

Por se tratar de um estudo alicerçado na semiótica peirciana, analisamos sob a luz da referida teoria, quatro fragmentos do poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto: *O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o Rio Capibaribe, cortou com o verão; O retirante chega à Zona da Mata, que o faz pensar, outra vez, em interromper a viagem; Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério e, Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do Rio*. Optamos pelos trechos elencados acima por encontrarmos nestes, maior concentração de signos metafóricos, em relação às demais partes do poema, o que melhor nos respalda no trabalho analítico. Realizamos a presente pesquisa buscando compreender como acontece o processo cognitivo que resulta nas representações dos ícones metafóricos que permeiam o poema, e como os esses signos perpassam o nível verbal e se estendem às representações que, por intervenção dos intérpretes da obra, se transformam em metáforas de natureza não verbal.

A semiótica peirciana se ocupa do estudo dos modos de representação e das relações existentes entre os signos e os objetos representados por eles, culminando no interpretante; este último é o resultado do processo cognitivo produzido pelo intérprete, após correlacionar os dois primeiros elementos.

De acordo com a teoria de Charles S. Pierce, a semiose acontece a partir da relação triádica entre o signo, o objeto e o interpretante³, sendo este último o resultado, o significado atribuído ao signo pelo intérprete. Ainda segundo Peirce, a semiose envolve o que ele denomina de “experiência colateral” por parte do intérprete, ou seja, é o contexto de inserção deste último, atrelado à sua experiência de mundo, que o auxilia na compreensão e interpretação dos signos. Concluimos, segundo a ótica peirciana, que a produção de significados é determinada pelo que se situa fora do signo: “o signo não pode exprimir, ele pode apenas indicar, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por experiência colateral” (Peirce, p. 168/2010).

Acontece que, no caso da constituição do ícone metafórico, essa interpretação não acontece por meio da relação entre o signo e um único interpretante (produzido pelo intérprete).

Para que o processo da representação metafórica aconteça, faz-se necessário que se estabeleça uma relação paralela de sentido entre dois ou mais interpretantes, ou seja, para se construir a metáfora é preciso haver, no mínimo, uma qualidade comum entre os objetos (mentais ou materiais); essa qualidade comum permite aos referidos objetos, que previamente correspondiam a signos distintos, serem representados por um único signo.

Tomando como base a perspectiva de Peirce sobre os modos de representação dos signos e suas diversas possibilidades de interpretação, analisamos os fragmentos do poema *Morte e Vida Severina* buscando compreender como acontecem as relações entre representações sígnicas e significados na construção do ícone metafórico, a partir das experiências de vida e de mundo evidenciadas por um intérprete hipotético, leitor virtual do poema.

Constatamos, através de nosso estudo, a pertinência da teoria peirciana refletida no poema cabralino, utilizando para esse fim, o emparelhamento das características comuns dos objetos possíveis de serem representados por um

único signo e; principalmente, atribuindo a devida importância ao principal responsável pelo processo que resulta na produção de semiose, o intérprete.

O método adotado para realização desta pesquisa, como já dissemos anteriormente, se pauta no emparelhamento de qualidades comuns entre dois ou mais objetos, atentando para as suas especificidades e, correlacionando-as ao universo contextual em que estão inseridas, tomando o intérprete como centro do processo da semiose.

Observando as relações paralelas presentes na estruturação das representações sígnicas que compõem o poema, investigamos as preocupações artísticas que nortearam a produção do autor, observando os pontos relevantes que nos levam à compreensão de como são estruturadas as representações sígnicas que permeiam a obra, resultando na construção dos ícones metafóricos.

Considerando a teoria peirciana, nosso estudo compreende que a vivência de mundo e o contexto social no qual esses sujeitos estão inseridos exerce grande influência em sua capacidade interpretativa, haja vista que, no processo gerador da semiose, a atribuição de novos significados depende daqueles previamente adquiridos, ou seja, as representações sígnicas, bem como as interpretações atribuídas a estas são determinadas pelo universo contextual do intérprete. No caso das representações metafóricas, ainda é necessário que esse intérprete estabeleça relações de paralelismo, as quais permitem a um mesmo signo gerar mais de um significado.

Diante do exposto, privilegiamos para análise do poema a investigação das relações paralelas que permitem a representação de mais de um objeto (mental ou material) por um mesmo signo, e as interpretações atribuídas a esse signo por parte do intérprete, culminando na geração das semioses.

Como boa parte da crítica social presente no poema acontece por meio de metáforas, desenvolvemos nossa pesquisa evidenciando dois aspectos: o primeiro examina minuciosamente a postura do autor em relação às escolhas dos signos que constituem a obra, e como acontece a construção do ícone metafórico no texto, tomando como princípio básico o contexto de

produção da obra, bem como, as experiências de vida e de mundo de seus intérpretes.

O segundo aspecto se pauta na análise das interpretações possíveis de serem atribuídas às representações sígnicas metafóricas presentes no texto. Analisamos desde os seus projetos iniciais, ironias, tristezas, aflições, intenções, comportamentos e valores, até o desenvolvimento das ações das personagens, que resultam no enfoque de objetos distintos que, por disporem de características semelhantes acabam sendo representados por um mesmo signo. É preciso enfatizar que essas interpretações acontecem não apenas no plano das personagens em si mesmas, mas em todo o seu contexto de inserção.

Realizamos o presente trabalho com o intuito de compreendermos como acontecem: o emparelhamento dos signos e suas possibilidades de interpretação; a presença do ícone metafórico no poema a partir da intervenção da *experiência colateral* do intérprete e da realidade sociocultural em que é produzido e; as relações paralelas traçadas nas representações sígnicas que estruturam o poema, resultando na construção das semioses por parte do intérprete.

Antes de selecionarmos o objeto a ser analisado para o desenvolvimento do nosso trabalho, tivemos o cuidado de investigarmos as produções acadêmicas produzidas a respeito do poema *Morte e Vida Severina*. Nossa pesquisa, realizada por meio da internet, através de consulta a bancos de trabalhos acadêmicos, cujos *corpus* analisados sejam o referido poema, constatou que existem vários textos produzidos, inclusive na linha da semiótica francesa, mas nenhum deles contempla a teoria, nem tampouco a metáfora peircianas.

O desenvolvimento desta pesquisa se justifica pela sua contribuição para os estudos semióticos de vertente peirciana e por não termos conhecimento, até o presente momento, de qualquer trabalho acadêmico voltado para o âmbito da teoria de Peirce aplicada ao poema cabralino *Morte e Vida Severina*. Com este trabalho, acreditamos poder contribuir com os estudos semióticos, sobretudo no que se refere às investigações centradas na produção de semiose a partir da análise e compreensão do ícone metafórico.

O presente trabalho está estruturado em cinco capítulos, dos quais, o primeiro aborda os conceitos e teorias acerca da metáfora; o segundo se detém às concepções de João Cabral de Melo Neto a respeito de sua produção literária, inclusive sobre o poema dramático *Morte e Vida Severina*; o terceiro trata das bases teóricas que norteiam o desenvolvimento da nossa pesquisa e de sua relevância para o desenvolvimento do presente estudo; o quarto capítulo contém as análises dos fragmentos do poema cabralino, selecionados para desenvolvimento deste trabalho; por fim, o quinto, que apresenta as origens das imagens utilizadas e sua contextualização ao universo de produção do poema, bem como, da animação produzida a partir do texto cabralino.

1. Termo introduzido por **Charles Sanders Peirce** para designar o processo de significação, a produção de significados.
2. “Situação de linguagem em que dois signos que, a princípio, teriam objetos distintos podem equiparar-se semioticamente” (Expedito Ferraz Junior, p.71/2012).
3. Ideia/imagem que surge à mente do intérprete no momento de atribuir significado(s) ao signo.

1. O Conceito de Metáfora

1.1. A metáfora condicionada ao signo verbal

Alguns estudos pautados nos processos das construções metafóricas, cujos resultados estão disponibilizados na obra intitulada: *A Metáfora Viva* (2000), de Paul Ricoeur, apresentam o conceito de metáfora segundo o ponto de vista de diversos estudiosos dos fenômenos relacionados à linguagem.

O primeiro estudo se ocupa do conceito aristotélico, segundo o qual a palavra ou nome é a base das construções metafóricas, da chamada metáfora-palavra. De acordo com o texto, a metáfora é um fenômeno pertencente a duas formas distintas de discurso: o da retórica (técnica da eloquência) e o da poética (arte de compor poema). Essa dualidade consiste na afirmação de que a metáfora possui uma única estrutura, porém, duas funções: uma retórica, pautada no discurso persuasivo oral; e outra poética, centrada na arte mimética da poesia clássica. Tanto a primeira quanto a segunda estão sempre condicionadas ao nível linguístico, ao signo verbal. Como a abordagem aristotélica não ultrapassa o nível da palavra nas construções metafóricas, encontraríamos dificuldades em aplicá-la à presente pesquisa, haja vista que o nosso estudo perpassa as construções pautadas no signo verbal e se estende à sua conversão em linguagem não verbal.

Segundo as considerações de Paul Ricoeur, na poética, a metáfora funciona como a transferência do nome de uma coisa para outra; na retórica ela está ligada à *lexis*, ou seja, acontece através da segmentação do discurso

em unidades menores, como letra, sílaba, conjunção, verbo, artigo etc. A citação a seguir comprova esse pensamento do autor.

Assim, selou-se por séculos a sorte da metáfora: ela se uniu doravante à poética e à retórica, não em termos de discurso, mas em termos de um segmento de discurso, o nome. Resta saber se, sob a pressão dos exemplos, uma teoria virtual da metáfora-discurso não fará rebentar a teoria explícita da metáfora-nome. (Ricoeur, 2000, p. 25).

1.2. O papel da semântica na construção da metáfora

O segundo estudo é pautado no pensamento de Pierre Fontanier, cujo texto aborda as construções metafóricas não mais no nível da retórica, mas da semântica, ou seja, fora do processo de segmentação ao qual se refere Aristóteles. De acordo com o texto, a metáfora nunca acontece em segmentos menores que a frase, uma vez que esta última sempre funciona como primeira unidade de significação. É a chamada metáfora da enunciação.

Para contestar a teoria aristotélica de que a metáfora tem na palavra sua base significativa, Ricoeur explica que esta última não é capaz de produzir sentido por si só, mas pela função que exerce dentro de um determinado contexto. Isso resulta na afirmação de que a significação atribuída aos signos verbais está centrada nas ideias, e não na palavra, como afirma Aristóteles.

Desse modo, tudo o que pode ser dito das palavras resulta de sua “correspondência com ideias”. Falar de ideias e de palavras é falar duas vezes de ideias: uma primeira vez de “ideias em si mesmas”, uma segunda de “ideias representadas por palavras” (Ricoeur, 2000. p. 84).

Quanto à metáfora, o autor revela que é o resultado de uma relação conexa entre dois objetos distintos que formam o todo através de uma ideia comum entre si. Segundo Ricoeur, essa ideia comum engloba “numerosas espécies: da parte ao todo, da matéria à coisa, da singularidade à pluralidade, da espécie ao gênero, do abstrato ao concreto, da espécie ao indivíduo” (2000, p. 95).

A abordagem baseada na teoria de Fontanier se aproxima um pouco da teoria peirciana de metáfora, uma vez que considera a ideia produzida a partir das palavras, e não estas últimas em si mesmas. Ou seja, entre aquilo que Peirce chamou de signo ou *representâmen* e sua tradução em outro signo, a que ele chamou de *interpretante*. Essa aproximação teórica acontece se considerarmos essa produção de ideias a que se refere Fontanier como sendo o resultado do processo cognitivo ocorrido por parte do intérprete, ao qual se refere Peirce.

1.3. A metáfora como fenômeno discursivo

O terceiro estudo vai de encontro às teorias que situam a metáfora no nível da palavra, ingressando no que Paul Ricoeur denomina de *enunciado metafórico*. Segundo o autor, a metáfora é construída a partir “da transposição de um nome estranho a outra coisa, a qual, por isso, não recebe denominação própria” (Ricoeur, 2000, p. 107).

.O estudo de Ricoeur tem como base o pensamento de Max Black, que se apoia na ideia de metáfora como uma realização de natureza discursiva, isso porque, segundo o autor, “uma unidade linguística qualquer não é recebida como tal senão quando se pode identificá-la em uma unidade de grau superior: o fenômeno na palavra, a palavra na frase” (Ricoeur, 2000, p. 110). De acordo com o texto, os processos metafóricos ocorrem por meio da substituição de um elemento por outro, que possua sentido comum em relação ao primeiro, ou seja,

os processos de construção metafóricos perpassam o nível da palavra em si mesma, bem como, o da frase enunciativa.

Ainda em relação à construção da metáfora, o texto afirma que se trata de uma significação nova e específica atribuída à frase através de uma situação de linguagem que condiciona os significados exclusivamente em um dado contexto. Essa “inovação de uma significação emergente pode ser considerada como uma criação linguística” (Ricoeur, 2000, p. 155). Em síntese, a metáfora é constituída pelo que o autor denomina de “polaridade” entre sentido e referência; entre “identificação singular e predicação geral, pois a metáfora se diz de um tema principal e, enquanto modificador desse tema ela opera como um tipo de atribuição” (Ricoeur, 2000, p. 156). Isso significa que um mesmo objeto (referência) carrega consigo mais de um significado, os quais acontecem de acordo com o contexto no qual as ações que envolvem esse objeto estão inseridas.

Essa junção ações/contexto como protagonista no processo de formação da metáfora é bastante significativa para a nossa pesquisa, uma vez que, apesar de analisarmos o poema cabralino à luz da teoria peirciana, que enfatiza o papel do intérprete no processo da semiose, o contexto no qual esse intérprete está inserido também é de grande valia, e deve ser considerado de suma importância nas relações de atribuição de significado e sentido aos objetos observados.

1.4. A estruturação polissêmica da metáfora

O quarto estudo é pautado nos pensamentos de teóricos como Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste, e se apoia na ideia da linguística como um “fenômeno de alteração de sentido na história dos usos da língua” (Ricoeur, 2000, p. 11). Quanto à metáfora, o autor afirma tratar-se de um processo estrutural que focaliza tanto as teorias da metáfora-enunciado quanto da

metáfora-palavra, possibilitando a formação polissêmica capaz de produzir uma nova *pertinência semântica* a essa palavra. Tal polissemia faz o ponto de vista de Benveniste recair sobre a formação da metáfora como uma realização ocorrida no campo do discurso.

Somos assim levados a representar o discurso como um jogo recíproco entre palavra e frase: a palavra preserva o capital que ela traz para a frase é um potencial de sentido. (Ricoeur, 2000, p. 202).

Como vimos, Paul Ricoeur retoma as teorias de F. Saussure e Émile Benveniste, as quais defendem que o discurso acontece mediante as relações estabelecidas entre a palavra, que preserva o valor semântico construído a partir do seu contexto de inserção, e a frase, que carrega consigo o sentido trazido através da palavra. Em relação à formação da metáfora, o autor afirma que se trata de um mecanismo de troca polissêmica entre palavras e frases.

As palavras só mudam de sentido porque o discurso deve fazer face à ameaça de uma inconsistência no nível propriamente predicativo e restabelece uma inteligibilidade ao preço do que surge no quadro de uma semântica da palavra, como uma inovação semântica. (Ricoeur, 2000, p. 206).

Concluimos as considerações do quarto estudo sobre as questões relacionadas à metáfora, constatando que, segundo o autor, esta é “o resultado de um debate entre *predicação* e *denominação*. Seu lugar na linguagem é entre as palavras e as frases” (Ricoeur, 2000, p. 207).

1.5. A metáfora e a semântica da palavra

O quinto estudo tem como embasamento teórico os pensamentos de Muller Prieto e A. J. Greimas, cujo foco é a nova retórica. Para compreendermos melhor esta última, voltemos um pouco à retórica aristotélica. Já sabemos que a referida concentra a base de formação metafórica na palavra; a nova retórica também. A diferença entre as duas reside no seguinte: enquanto na primeira a metáfora se constitui a partir da dualidade funcional da palavra (uma pautada no discurso persuasivo oral, outra na mimese da poesia trágica) e se concentra nas unidades lexicais das palavras; na última, que emerge do estruturalismo francês, a metáfora “se estende às figuras do discurso e as regras de segmentação, de identificação e de combinação já aplicadas com sucesso às entidades fonológicas” (Ricoeur, 2000, p. 12).

De acordo com o texto, na nova retórica, a metáfora pertence à semântica da palavra; e esta última se enquadra na semiótica, que considera como variedades de signo todas as unidades da língua. Quanto à análise dos significados desses signos, segue a linha saussuriana de significante/significado. Em relação à definição da metáfora greimasiana, de um lado é “uma substituição do sentido no plano da palavra -, e de outro, uma explicação muito esclarecedora resultante da integração do tropo¹ em uma teoria geral dos desvios²” (Ricoeur, 2000, p. 213).

1.6. A metáfora e a teoria da substituição

O sexto estudo retoma a teoria de Roman Jakobson, que explica a construção da metáfora através da semelhança, esta capaz de transferir uma ideia primitiva a uma nova ideia; e de substituir um termo por outro através de alguma característica que estes possuam em comum: “toda substituição de um termo por outro se faz no interior de uma esfera de semelhança” (Ricoeur, 2000, p. 293). O texto afirma ainda que existe um traço estruturador relacionado à metáfora, e que, segundo o autor,

A metáfora mostra o trabalho da semelhança porque, no enunciado metafórico, a contradição literal mantém a diferença, o “mesmo” e o “diferente” não são simplesmente misturados, mas permanecem opostos. (Ricoeur, 2000, p. 301).

Para que essa semelhança aconteça, segundo o texto, faz-se necessário que haja uma ação intuitiva por parte do indivíduo que observa os termos e suas essências semânticas; é esta última que torna possível “manter juntos o sentido e a imagem” (Ricoeur, 2000, p. 326). Essa ação intuitiva que constitui o chamado “ver como”, este capaz de

Assegurar a junção entre o sentido verbal e a plenitude imaginária. Tal junção não é mais algo exterior à linguagem, na medida em que pode ser pensada como uma relação, precisamente, a semelhança (Ricoeur, 2000, p. 326).

A ideia de intuição como elemento indispensável nos processos de interpretação e produção de significados se opõe à teoria de Charles Sanders Peirce. Segundo o autor, a base sobre a qual se constrói o conhecimento é a cognição. Isso ocorre graças ao processo inferencial capaz de levar o sujeito a interpretar os signos, os quais, segundo o autor, já existem previamente.

1.7. A metáfora como processo de referencialidade

O sétimo estudo se pauta nos pensamentos de Gotlob Frege e Émile Benveniste, segundo os quais, o processo de construção da metáfora se dá por meio da referencialidade, tanto no nível da semântica quanto da hermenêutica³: “no primeiro nível, ela só concerne às entidades do discurso da ordem da frase. No segundo, dirige-se às entidades de maior dimensão que a frase” (Ricoeur, 2000, p. 331).

Segundo o autor, a construção da metáfora é o resultado de uma “ontologia das ‘correspondências’ que procura uma caução para si nas atrações ‘simpáticas’ da natureza, antes do corte operado pelo entendimento” (Ricoeur, 2000, p. 380), ou seja, é o resultado da junção entre duas qualidades comuns, existentes previamente entre dois elementos distintos; e da “desagregação conceitual” que possibilita o surgimento da imagem na mente do indivíduo, que observa esses elementos.

É também conjuntamente que se deve restaurar a superioridade da imagem sobre o conceito, a prioridade do fluxo temporal indiviso sobre os espaços, e o desinteresse da visão pelo cuidado vital. E é em uma filosofia da vida que se sela o pacto entre a imagem, tempo e contemplação. (Ricoeur, 2000, p. 380).

Alguns pontos dessa teoria se assemelham à de Peirce, como por exemplo, a metáfora como imagem resultante da observação de qualidades comuns existentes entre elementos distintos. Porém, sua ideia de que essas qualidades estão previamente construídas, independente da visão daquele que as contempla, cabendo a este último apenas a tarefa de estudar as semelhanças semânticas entre os elementos observados se afasta completamente do ponto de vista peirciano.

1.8. O conceito filosófico de metáfora

O oitavo e último estudo trata dos problemas de sentido, que segundo o autor, envolvem a referencialidade como elemento protagonista na construção da metáfora, esta última apontada pelo sétimo estudo. De acordo com o texto, a referencialidade nunca se separa do conceito nas tarefas relacionadas às estruturações metafóricas:

... a passagem à antologia explícita, demandada pelo postulado da referência, é inseparável da passagem ao conceito, demandado pela estrutura do sentido do enunciado metafórico. Não basta mais então justapor os resultados dos estudos anteriores, mas ligá-los estreitamente, mostrando que todo ganho em significação é a um só tempo um ganho em sentido e um ganho em referência. (Ricoeur, 2000, p. 456).

1.9. O Conceito peirciano de metáfora

Para finalizarmos nossas considerações a respeito dos conceitos e teorias relacionados à estruturação da metáfora, abordamos o pensamento de Charles Sanders Peirce. De acordo com o autor, o ícone metafórico é constituído a partir do emparelhamento de, no mínimo, uma qualidade comum existente entre dois objetos distintos. Essa qualidade comum entre dois ou mais objetos possibilita-lhes as condições necessárias de serem representados por um mesmo signo. Este último, capaz de representar dois ou mais objetos distintos graças à(s) qualidade(s) comum(ns) existente(s) entre eles, é denominado de ícone metafórico. Maiores detalhes sobre o conceito peirciano de metáfora estão disponíveis no capítulo 3 deste trabalho.

O nosso propósito, ao apresentar os diferentes pontos de vista relacionados à construção da metáfora, é criar possibilidades de reflexão a respeito da temática em estudo, estabelecendo um elo entre essas teorias e a visão de Charles Sanders Peirce, observando os pontos relevantes que nos fazem optar pela análise do poema cabralino à luz da semiótica peirciana.

Notas

1. Substituição ou transposição do sentido real da palavra para um sentido figurado mediante um contexto.
2. “O desvio no nível da palavra, isto é, o tropo, surge então como um desvio de algum modo local no quadro geral dos desvios” (Ricoeur, 2000, p. 2013).
3. Interpretação dos textos, do sentido das palavras.

2. João Cabral e Morte e Vida Severina

2.1. O estilo cabralino de fazer poesia

João Cabral de Melo Neto é um poeta brasileiro, cujas tendências artísticas se assemelham àquelas presentes no surrealismo¹, bem como, na poesia popular. Seu estilo, marcado por uma linguagem própria e objetiva, repleto de rimas toantes e de rigor estético, deu origem a uma nova forma de produzir poesia no Brasil. Situado na terceira geração do Modernismo Brasileiro (Geração de 45), o poeta estruturou sua obra utilizando-se costumeiramente da metalinguagem, da representação do mundo regional que o cercava e da crítica social, evitando sempre o apego ao sentimentalismo e à subjetividade, cultuados no Romantismo.

Sobre a obra e o estilo cabralinos, Félix de Athayde, poeta e jornalista, amigo pessoal de João Cabral, escreveu um livro intitulado *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998). A obra apresenta diversos trechos transcritos de entrevistas do poeta pernambucano, concedidas a jornais, revistas e livros de sua época, bem como diversas análises realizadas por Athayde sobre as principais obras escritas pelo poeta pernambucano, através das quais buscamos conhecer mais a respeito da obra, do estilo e das

especificidades da produção poética do autor. Essas informações são úteis para a análise do poema *Morte e Vida Severina*, *corpus* da nossa pesquisa.

O início da obra retrata a admiração e o fascínio que João Cabral revela ter pelas cidades localizadas na região da Andaluzia, na Espanha, ressaltando o pouco apreço por Granada. O autor aproveita a ocasião para afirmar também que seu interesse se pauta apenas pelos assuntos relacionados ao Nordeste localizado acima do Rio São Francisco, que a Bahia não enche seus olhos: “Toda a gente é fascinada pela Bahia e eu sou antibaiano por excelência.” (1998, p. 17).

2.2. O conceito de arte poética segundo a visão de João Cabral

Em seguida, o autor fala sobre arte e faz suas considerações a respeito de como é constituída a referida habilidade da construção representativa. Em relação ao poeta, João Cabral explica que não compete a este a missão de modificar a realidade, entretanto, há a possibilidade de uma “ação a longo prazo”, cujo efeito pode ajudar nessa tarefa. O trecho transcrito abaixo retrata a opinião do autor a respeito da arte.

Pode-se dizer que hoje não há uma arte. Não há a poesia. Mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original. (1998, p. 17).

O conceito cabralino a respeito da arte em geral se estende à Arte Moderna:

A Arte Moderna é tanta coisa contraditória. A Arte Moderna é tudo que se faz de bom a partir de uma exemplo, o Construtivismo e o Expressionismo. Não creio que a Arte Moderna seja uma só coisa, que uma só tendência seja válida, outras não. (1998, p. 18).

Sobre a poesia do seu tempo, Cabral afirmou que o Concretismo² foi a melhor coisa que aconteceu na literatura brasileira. Na ocasião, revelou também que apesar de ser apontado por seus seguidores como precursor do referido movimento, ele não se considera como tal. O poeta afirma que é a partir do surgimento do Concretismo que acontece o fenômeno literário segundo o qual os brasileiros tomam plena consciência do que estão escrevendo. De acordo com o autor, os modernistas de 1922 eram desatualizados em relação à Europa, enquanto os concretistas despontaram simultaneamente em relação ao resto do mundo no fazer literário. A transcrição abaixo confirma, segundo as palavras do próprio Cabral, as afirmações feitas neste parágrafo:

Se formos analisar o Modernismo de 1922, à parte de sua importância, aqui, veremos que os modernistas eram profundamente provincianos e desatualizados em relação a tudo o que se fazia na Europa. Eles fizeram em 1922, o que o mundo fazia em 1909. (1998, p. 21).

2.3. Concepções cabralinas sobre *Morte e Vida Severina*

Sobre *Morte e Vida Severina*, *corpus* da nossa pesquisa, o autor revela que se espelhou de alguma forma na literatura de cordel ao construir o poema, embora afirme que esta última não tenha influenciado em grande proporção a sua obra. Afirma ainda que o texto é uma junção da tradição ibérica presente nas obras de Góngora e Camões, bem como no teatro de Gil Vicente, a qual permite ao artista recorrer à mistura do popular e do erudito. Segundo Cabral, sua obra é mais simples do que a poesia popular, sua construção é composta por estrofes curtas e sem o uso de rimas, para não distrair o leitor.

Confesso que não tenho muita influência dessa poesia popular [nordestina]. Ela tem esquemas estróficos e rítmicos muito complicados, apesar de sua ingenuidade. Os cantadores de desafio do Sertão têm esquemas estróficos complicadíssimos e eu prefiro a simplicidade. Daí a minha atração pela arquitetura moderna, porque é simples. (1998, p. 24).

De acordo com a obra de Athayde, Cabral revela que, ao escrever *Morte e Vida Severina*, por se tratar de uma peça popular, não teve grande preocupação quanto à forma adotada na construção do texto; que ao produzi-la, apenas buscou a maneira mais simples de se reportar ao povo para dizer o que pensava; razão pela qual, segundo o poeta, optou pelo verso popular, presente nos romances e romanceiros populares. Completou, afirmando que o uso de qualquer linguagem que não fosse a popular causaria impertinência entre forma e conteúdo contidos no todo do poema.

Ao escrever o poema apenas encontrei uma forma válida para dizer aquilo que eu queria. Trata-se de uma peça destinada ao povo. O verso utilizado só poderia ser o popular. Aquele que encontramos nos romances de cordel e romanceiros. (1998, p. 106).

Se utilizasse outra linguagem, se tivesse posto alexandrinos na boca de um retirante analfabeto, teria caído na oratória, no requinte, e não atingiria o objetivo em vista. O povo só sente o romanceiro popular. Outra coisa, não. (1998, p. 106).

A respeito de o poema ser musicado por Chico Buarque de Holanda, Cabral se diz receoso no primeiro momento em que recebeu o pedido de autorização, e diz que só o concedeu porque achou antipático de sua parte, negá-lo. Sua preocupação era com a preservação da obra em sua totalidade, com a reprodução dos versos, tais quais ele havia produzido. Tinha medo que estes fossem colocados arbitrariamente na música, o que não aconteceu. Segundo o autor, o compositor preservou em sua totalidade os versos utilizados na construção das canções. O mesmo não aconteceu com as traduções de *Morte e Vida Severina* para as línguas francesa e espanhola. De acordo com o poeta, as referidas versões estão completamente distorcidas em

relação ao que ele escreveu. “Tornaram tudo cor-de-rosa. Uma pena” (1998, p. 107), afirma.

Para Cabral, o auto de natal encomendado por Maria Clara Machado despertou-lhe a consciência de que sua poesia é dramática, isso graças à presença da ironia e do sarcasmo, intrínsecos em suas composições poéticas. O poeta diz ainda que *Morte e Vida Severina* está diretamente ligado à sua experiência de vida, e que o texto reflete sobre a realidade do homem nordestino, retratando-a de maneira fiel e verdadeira. Destaca também que compôs a obra utilizando-se de uma linguagem bastante simples, por se tratar de um texto teatral, e revela que o final ambíguo foi propositalmente estruturado com o intuito de despertar no leitor a reflexão sobre os problemas sociais que afetam o Nordeste, bem como, impulsioná-lo a tirar suas próprias conclusões a respeito do problema relacionado aos retirantes nordestinos que buscam uma melhor condição de vida, bem como, a definir um posicionamento sobre o que está sendo retratado através do texto.

Segundo Cabral, *Morte e Vida Severina* é um poema linear, razão pela qual se deve o grande sucesso da obra. O autor diz ainda que, além da literatura de cordel, se espelhou nos autos pastoris pernambucanos do século XIX, para escrever o poema, aos quais acrescentou o que ele denomina de “conteúdo e cores locais”. Conforme a transcrição que se segue:

E peguei várias sugestões do pastoril - a mulher que chama o são José para dizer que Jesus Cristo nasceu, as mulheres cantando que a natureza mudou, o sujeito com presentes, as ciganas lendo o futuro da criança (1998, p. 109).

O poeta relata que, por não ter inclinação para escrever peças de teatro, sentia dificuldades em criar diálogos que gerassem polêmicas; e revela que consultou textos relacionados ao referido gênero para embasar sua obra, apontando um livro sobre folclore pernambucano, escrito por Pereira da Costa, no Século XX, como exemplo de suas consultas. De acordo com Cabral, seus diálogos transcorrem sempre na mesma direção, ou seja,

acontecem de maneira paralela. Segundo o autor, os episódios que retratam o enterro do lavrador e o nascimento da criança são exemplos desses diálogos e das fontes que os originaram.

Observe o episódio das pessoas defronte do cadáver: todas trazem uma imagem para a mesma coisa. A cena do nascimento, com outras palavras, está em Pereira da Costa. “Compadre, que na relva está deitado” é transposição desse folclorista, pois no Capibaribe há lama, e não grama. “Todo céu e terra lhe cantam louvor” também é literal do antigo pastoril pernambucano. O louvor das belezas do recém-nascido e os presentes que ganha existem no pastoril. As duas ciganas estão em Pereira da Costa, mas uma era otimista e outra pessimista. Com *Morte e Vida Severina* quis prestar uma homenagem a todas as obras ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantores de incelenças é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino, antes de o menino nascer obedece ao modelo da tensão galega. (1998, p. 110).

Cabral revela que considera *Morte e Vida Severina* uma obra fracassada, haja vista que seu propósito, ao escrevê-la, foi atingir o público de “menor cultura”, o leitor dos romanceiros de cordel; público esse que nunca se interessou pelo poema. Segundo o autor, acontece justamente o contrário, o sucesso do poema acontece exatamente entre os leitores de nível cultural mais elevado. Essa inversão causou o que ele denominou de “um grande mal-entendido”: “Quem gosta dele é a gente para quem eu nunca escrevi. E a gente para quem eu escrevi nunca tomou conhecimento dele” (1998, p. 110).

Em alguns trechos das entrevistas transcritas, observamos que o autor demonstra sentir uma certa inquietação em relação ao seu poema, *Morte e Vida Severina*. Ele sempre revela que gostaria de reformulá-lo, de acrescentar ou subtrair algo ao texto, embora não revele exatamente o quê. Os fragmentos abaixo comprovam essa inquietação do autor:

Uma das coisas que mais me irrita no auto, em *Morte e Vida Severina*, que acho a coisa mais fraca que já fiz, é o aspecto formal. Ainda agora, ao ouvi-lo, vi que o teria escrito diferente... minha ideia ao longo dos ensaios era ir corrigindo, melhorando. (1998, p 107).

Esse texto não podia ser mais denso. Era obra para teatro, encomendada por Maria Clara Machado. Foi a coisa mais relaxada que escrevi... Eu era ciente que não tinha tendência para o teatro (1998, p. 110).

(...) *Morte e Vida Severina*, cada vez que eu leio, eu tenho a tentação de melhorar, mudar um verso. Eu não melhora, porque, hoje, eu já não tenho o direito de melhorar. Querem assim, que fique assim (...). (1998, p. 111).

Eu não falo mal de *Morte Vida Severina*. O que eu digo é que o livro foi feito a pedido de Maria Clara Machado e eu tinha um prazo muito curto, de forma que é o menos trabalhado. Mas eu não tenho o direito de refazê-lo. (1998, p. 111).

As informações acima a respeito do texto *Morte e Vida Severina*, *corpus* da presente pesquisa, são de grande valia para o desenvolvimento do nosso trabalho. Por se tratarem de revelações e avaliações realizadas pelo próprio autor a respeito de seu trabalho, elas nos possibilitam as condições necessárias para criarmos um contexto analítico capaz de nortear nosso estudo, no tocante à escolha de alguns dos principais signos selecionados pelo autor para representar de maneira metafórica a dura realidade do retirante nordestino nos anos 50.

Durante alguns trechos das entrevistas, Cabral esclarece que, ao escrever a obra em evidência no presente trabalho, retratou os problemas sociais nela contidos, observando-os com distanciamento (não apenas físico, como emocional). Mas, apesar disso, os elementos utilizados por ele na estruturação do poema contempla todo um patamar de signos intrinsecamente ligados à realidade retratada através do texto.

Se eu tivesse ficado no Recife, jamais teria escrito *Morte e Vida Severina*, e outros poemas, porque quando você está na província, tem medo de ser provinciano. Acho que minha obra mudou e tomou o curso que devia tomar porque saí pelo mundo e pude escrever sobre a província sem ser provinciano. (1998, p. 111).

Para concluir suas considerações sobre *Morte e Vida Severina*, João Cabral retoma a ideia inicial de simplificar a linguagem utilizada na construção do poema e agregá-la àquela cotidianamente utilizada pelo povo, pelo sertanejo, com o intuito propiciar-lhes as condições para que viessem a conhecer a arte literária. Entretanto, admite que foi infeliz em sua missão, haja vista as limitações das classes sociais menos favorecidas em ler e compreender textos de ficção. Com isso, o poeta acaba admitindo sua frustração em tentar inserir as massas populares como leitores de poesia, e que no Brasil existe apenas um tipo de leitor, aquele proveniente das elites sociais.

[eu defendia] uma poesia que chegasse ao povo. Eu achava que a poesia estava fechada demais e eu tentei abri-la um pouco mais. Mas depois eu vi que o negócio era muito difícil por essa coisa que o leitor no Brasil é a elite, de forma que você, queira ou não queira, acaba escrevendo para essa elite. Como é que vai escrever para o sertanejo que não sabe ler? (1998, p. 111).

Fechamos este capítulo com algumas das considerações cabralinas a respeito de forma e linguagem, duas das principais ênfases do autor ao escrever o poema *Morte e Vida Severina*. Em relação à forma com que se escrevem textos, João Cabral revela que cada leitor, cada região possui suas especificidades de formas e/ou gêneros de poesia, cabendo ao escritor a tarefa de adequar sua obra ao gosto desse leitor, a ponto de despertar-lhe o interesse pela leitura. Segundo o autor, no Nordeste brasileiro, por exemplo, as preferências recaem sobre os poemas narrativos, letras de músicas populares, textos para rádios e cinema, anedotas, entre outros. Em se tratando de texto literário e poético, Cabral afirma estar na forma o princípio que rege a qualidade da obra. Segundo ele, a questão não é o que se diz, mas como se diz.

Fazer literatura e poesia, sempre tive uma visão formal disso tudo... Um autor cheio de soluções formais é um sujeito que pode vir a fazer um trabalho bom, ser um bom poeta. A questão é essa: o que a pessoa tem a dizer nasce com ela. O que se aprende em arte é a forma. (1998, p. 35).

2.4. A linguagem segundo o conceito de João Cabral

Tratemos agora da linguagem. De acordo com o texto, esta se subdivide em duas categorias: a científica, considerada racional; e a afetiva, encontrada na música, na poesia e em outras formas de expressão. Segundo Cabral, esta última tem como principal refúgio, a poesia. O poeta afirma ainda que tanto a poesia quanto a prosa se dirigem à inteligência humana: a primeira, sensorialmente; a segunda, formalmente. Ser poeta, segundo ele, é extremar a linguagem poética da científica através de um trabalho que busca alcançar o estado de espírito do leitor. Essa busca pela emoção através da linguagem poética acontece graças à imprecisão que esta última possibilita ao escritor ao redigir suas palavras, mas ressalva que essa imprecisão não deve ocasionar ambiguidade ao texto.

(...) Todo mundo, na minha impressão, que faz uma coisa, procura dizer determinada coisa. Como a linguagem é ambígua, você nunca pode ser preciso. A não ser na linguagem matemática. Acontece que o movimento do escritor não é escrever para criar ambiguidades. Ele deve escrever contra a ambiguidade... eu não acredito num sujeito que escreve um poema expressamente ambíguo. 1998. p. 53).

As considerações acima são importantes para o desenvolvimento da nossa pesquisa por se tratarem de uma visão singular do próprio autor a respeito da arte de escrever literatura. São informações que nos possibilitam melhores condições para compreendermos os critérios adotados por Cabral no

momento de selecionar os signos que representam o mundo real que ele afirma conter em sua obra. A análise a respeito desses signos e suas possíveis nuances representativas ganham maior evidência quando estudamos as representações de natureza metafórica. Conhecer os costumes, valores, crenças e a realidade do mundo representado metaforicamente, nos respalda na compreensão sobre como acontece o processo que origina o ícone metafórico.

As revelações feitas pelo autor de *Morte e Vida Severina* a respeito das fontes que o nortearam no processo de produção do poema, bem como os objetivos almejados ao término do trabalho e o público para o qual escreveu, nos direcionam ao conhecimento dos critérios adotados por ele na seleção dos signos utilizados para representar, no poema, o Nordeste dos anos 50 e as aflições que atingiam as classes sociais menos favorecidas.

Notas

1. Movimento artístico e literário nascido em Paris na década de 1920, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o Modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. O Surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. São características do estilo surrealista: a combinação do representativo, do abstrato, do irreal e do inconsciente.
2. Movimento artístico surgido na década de 1950 que extinguiu os versos e a sintaxe normal do discurso. O Concretismo atribuía grande importância à organização visual do texto. Seu principal objetivo era acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar uma nova linguagem.

3. A Construção do Mundo Através dos Signos: uma abordagem teórica

3.1. As tricotomias do signo peirciano e a produção de significados

A linha de pensamento adotada pelo semioticista Charles Sanders Peirce se ocupa da investigação de mecanismos geradores de semiose a partir da ótica e da influência do intérprete, que por sua vez o faz subsidiado em sua própria vivência de mundo, pela chamada “experiência colateral” a que se referiu o autor americano.

De acordo com a obra intitulada *Semiótica* (2010), o signo peirciano é composto por três partes essenciais: fundamento ou *representâmen*, objeto e interpretante, sendo esta última o resultado, a significação atribuída ao objeto por meio do intérprete que o observa. Segundo o autor, signo é tudo aquilo que representa algum objeto (real ou imaginário) para alguém. Isso significa que para haver interpretação, ou produção de semiose, necessariamente deve existir um intérprete.

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo mais equivalente, ou talvez

um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino, *interpretante* do primeiro signo. (2010: p. 46).

Para a Semiótica Peirciana, a relação dos signos com seus respectivos objetos representados toma sempre como ponto de partida o intérprete. Tudo que constitui o mundo se configura em signos, desde que represente algo ou alguma coisa para alguém¹. Ele, o signo, pode se manifestar das mais diferentes maneiras e formas, e é a capacidade de compreensão e de raciocínio do seu intérprete que processará as informações em seu cérebro, até que estas se configuram em produção de sentido: toda e qualquer forma de linguagem se caracteriza em signos: palavras, gestos, sons, imagens, um toque na pele etc.

Segundo Peirce, o signo é sempre triádico e se subdivide em comparação, desempenho e pensamento. Destacamos que o autor, segundo as suas próprias palavras, ainda julga essa divisão como “grosseira” (p. 49). A primeira delas, comparação, se refere às possibilidades lógicas, é o Qualissigno, que se limita apenas em uma qualidade, uma abstração do signo (ainda não se configura como signo); a segunda, desempenho, se volta para os fatos reais, é o Sinsigno, que se pauta na ocorrência do signo como um evento de experiência real; a terceira, pensamento, está voltada para as leis, é o Legissigno, que consiste numa regra ou hábito de interpretação que determina o signo.

A segunda tricotomia se classifica em Ícone, Índice e Símbolo. O primeiro se refere ao objeto por se assemelhar a ele. Por exemplo, um desenho de uma rosa a representa porque se assemelha a esta última; o segundo representa o objeto por apontar rastros, indícios de sua existência. Um exemplo de Índice são as pegadas dos dinossauros, localizadas no Vale dos Dinossauros, na cidade de Sousa, sertão da Paraíba; elas são um indício de que os animais estiveram ou passaram por lá e; finalmente, o Símbolo, que representa o objeto através de uma lei, uma regra convencional que o determina representante daquele objeto. Por exemplo, na Língua Portuguesa Brasileira o signo verbal “cavalo” representa o animal “cavalo”, já na Língua

Inglesa, o signo verbal convencionado a representar o mesmo animal é “horse”.

Ainda segundo Peirce, a terceira tricotomia dos signos se subdivide em Rema, Dicente e Argumento. A primeira trata de um signo que aglomera em seu Interpretante as qualidades que permitem a este primeiro representar os objetos por meio apenas de seus caracteres; a segunda, Dicente, abriga um signo de existência real, ou seja, o seu Interpretante necessita de condições reais que possibilitem a sua interpretação e; a terceira, é o Argumento, cujo Interpretante representa o objeto por meio do próprio signo, assim determinado por força de uma lei “seu Objeto em caráter de signo” (p.53).

Por fim, o texto conclui que, representar significa “estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com o outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente, como se fosse esse outro” (p. 61). O que nos faz compreender, mais uma vez, que para haver representação e, conseqüentemente, produção de semiose, necessariamente deve haver um intérprete.

As reflexões sobre as representações sígnicas de Charles Sanders Peirce estudadas em *Semiótica* (2010) também estão presentes em outra obra do autor, intitulada *Semiótica e Filosofia* (1975), traduzida por Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. Observamos que os conceitos peircianos são conservados nas duas obras, com pequenas diferenças, consideradas sem grande importância para o nosso estudo, como por exemplo, as nomenclaturas de alguns termos: Qualissigno, Legissigno e Sinsigno (2010) e; Quali-signo, Legi-signo, Sin-signo (1975).

Um dos estudiosos do signo peirciano é Winfried Nöth. No livro *Panorama da Semiótica – de Platão a Peirce* (2003), o autor explica detalhadamente cada uma das três categorias universais, bem como, o funcionamento da tricotomia do signo peirciano.

Segundo Nöth, na teoria de Peirce, tudo que cerca o homem é interpretado por ele sob três categorias, denominadas de *categorias universais* da percepção: Primeiridade, que é a consciência imediata de tudo que está

presente, estágio em que acontece a qualificação do signo em relação a ele próprio (quali-signo), e em relação ao objeto que representa (ícone). De acordo com o pensamento peirciano, o ícone se subdivide em três categorias: imagético, diagramático e metafórico, e se caracteriza pela representação através da reprodução de qualidades do objeto representado. Secundidade, que é a significação atribuída ao signo, a relação estabelecida em si mesmo (sin-signo), e entre o objeto representado (índice). O índice se caracteriza pela representação através de indícios da existência do objeto representado. Por fim, a Terceiridade, que é a representação do signo em si mesmo (legi-signo) e em relação ao objeto representado (símbolo). As representações simbólicas acontecem por meio de regras (individuais ou coletivas) pré-estabelecidas; logo, faz-se necessário que o intérprete conheça tais regras para atribuir significado ao objeto representado; é a representação e interpretação do mundo por meio da chamada inteligência em signos.

Para melhor compreendermos as categorias acima mencionadas, vejamos: a escultura que representa uma mulher, por exemplo, carrega consigo todas as qualidades da imagem feminina; logo, tal representação acontece por meio da reprodução dessas qualidades do objeto representado pelo signo que o representa. Trata-se de uma representação icônica. As sirenes das ambulâncias quando estão ligadas são signos que denotam uma representação indexical do objeto, ou seja, o som emitido é um indício de que há naquele veículo pessoas necessitando de cuidados médicos com urgência. Alguns signos convencionais, como palavras, frases, livros são exemplos de símbolos; isso porque estabelecem uma relação entre signo e objeto representado por meio de uma regra, uma lei, pré-estabelecida socialmente, a qual o intérprete deve conhecer previamente, do contrário, não haverá a produção de semiose.

De acordo com o pensamento peirciano, “o signo não pode exprimir, ele pode apenas indicar, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por experiência colateral” (Peirce, p. 168/2010). Acreditamos que essa atribuição de significados acontece de acordo com o contexto socioeconômico e cultural no qual o intérprete está inserido, ou seja, para Peirce, a produção de

significados é determinada pela inferência realizada através da mente desse intérprete, respaldado pela sua experiência de mundo e do meio no qual vive.

Nöth aborda em seu livro a teoria peirciana do processo de interpretação dos signos e produção de semiose. Segundo o autor, não é o signo o responsável pela produção de significados, e sim o intérprete, que o faz através de um processo mental cognitivo que possibilita a inferência do signo em seu cérebro, oferecendo a este último as condições necessárias para interpretá-lo.

De acordo com Nöth, o *representâmen* é o que ele chama de “‘objeto perceptível’”, ou “‘o veículo que traz para a mente algo de fora’” (p. 67); o objeto é o referente, a coisa representada, que pode ser real (material) ou mental (imaginário) e; por fim, o interpretante, que é a significação atribuída ao signo pelo intérprete. Esse objeto de representação, segundo Nöth, se subdivide em duas espécies: imediato, que é a “representação mental de um objeto, quer exista ou não.” (p. 68) e; mediato, também denominado de real ou dinâmico, que é “a realidade que, de certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação” (p. 68).

Lúcia Santaella também é uma grande estudiosa da teoria peirciana. No livro *O método anticartesiano de C. S. Peirce* (2004), a autora faz um estudo detalhado sobre o pensamento de Peirce a respeito dos signos e das categorias fenomenológicas universais, denominadas por ele de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Segundo Santaella, essas são constituídas por três elementos essenciais: qualidade, relação e representação.

Sobre a tricotomia peirciana, estudada por Winfried Nöth, também trata Lúcia Santaella. No livro intitulado *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonoro, visual, verbal* (2001), no capítulo VI da referida obra, a autora delimita e concentra seu estudo no que ela denomina de “matriz verbal”. Segundo Santaella, a principal marca do signo verbal é a “arbitrariedade e convencionalidade”, sendo o mesmo sempre repetitivo e pouco explicado. Mas essa “inexatidão” passa a ganhar explicação a partir do legi-signo, ou seja, do símbolo peirciano, que constitui, como já dissemos anteriormente, a

representação do signo em si mesmo. Os esclarecimentos necessários para a compreensão dessa categoria que Santaella denomina de “matriz verbal” se inicia, segundo ela, levando-se em consideração que legi-signo é uma lei, uma regra de convenção; trata-se, em outras palavras, das representações simbólicas.

A autora afirma em seu texto que a linguagem verbal é sistematizada em determinada língua como um conjunto de signos, cujo papel é representar os objetos que lhe são convencionalmente determinados. Um exemplo bastante clássico da criação dessas regras de convenção são os dicionários. É bastante comum nos dirigirmos a estes sempre que não estamos compartilhando a regra preestabelecida que determina a representação simbólica entre um signo verbal e o objeto por ele representado. De acordo com a teoria peirciana, abordada por Santaella, símbolo é “um signo convencional que depende de um hábito nato ou adquirido” (p. 263), ou seja, se o intérprete não conhece, via de regra, que na língua portuguesa o signo verbal “bola”, por exemplo, representa o objeto “bola”, ele não será capaz de processar as informações necessárias nem interligar os elos que existem entre o signo e o objeto representado por ele. Nesse caso, a semiose não acontecerá.

3.2. A semiose como resultado do processo cognitivo

Após conceber suas categorias universais, Peirce enveredou no campo da “metodologia filosófica, colocando a hegemônica herança cartesiana sob interrogação.” (p. 31), lançando-se contrário ao conceito de intuição de René Descartes. O cartesianismo defendia a ideia de que toda a construção do conhecimento, pelo homem, resultava da intuição.

A autora afirma que para desconstruir o ideal cartesiano de intuição é necessário conhecer seu significado; revela ainda que para isso, Peirce demonstra entendê-lo sob a caracterização de quatro itens, os quais, de acordo com Santaella (2014: p. 35-36), são:

- a) ... a filosofia deve começar com a dúvida universal; enquanto a escolástica jamais questionou os fundamentos.
- b) ... o último teste da certeza deve ser buscado na consciência individual; enquanto a escolástica apoiava-se no testemunho dos sábios da Igreja católica.
- c) A argumentação multiforme da Idade Média é substituída por um único fio de inferência, que depende sempre de premissas indubitáveis.
- d) A escolástica tinha seus mistérios de fé, mas tentou explicar todas as coisas criadas. Há muitos fatos que o cartesianismo não apenas não explica, mas torna absolutamente inexplicáveis, a menos quer dizer que “Deus se fez assim” deva ser visto como uma explicação.

Peirce argumenta que a cognição, termo designado por ele para denominar e substituir a expressão *intuição*, nunca se origina em si mesma, mas em outra. Em síntese, a percepção do sujeito em relação ao mundo que o cerca não acontece de dentro para fora, mas de fora para dentro de sua consciência. Isso significa que não é esse sujeito quem determina os fatos e fenômenos que estão ao seu redor, pois esses já existem previamente, a este primeiro cabe a tarefa de atribuir-lhes os devidos significados.

Em oposição à ideia de intuição como base de construção do conhecimento, defendida por René Descartes, Peirce descreve o processo de cognição a partir de três formas de inferência: hipótese, indução e dedução, as quais serão tomadas como base para o método científico que ele propõe. Segundo o pensamento peirciano, há entre o homem e a construção do conhecimento um ponto essencial que permite ao primeiro interpretar tudo aquilo que o rodeia: o signo. Segundo Santaella, “...só podemos pensar em signos, decorre que, em qualquer momento que tenhamos um pensamento, estará presente na consciência algum sentimento, imagem ou concepção, ou outra representação que serve como signo” (p. 50). Isso significa que, tudo o que se faz presente em torno do homem se concretiza representativamente como signos, ou seja, para cada objeto existente no mundo, desde o mais concreto ao mais abstrato, existe, no mínimo, um signo que o representa, cabendo ao intérprete a tarefa de buscar os possíveis significados para esses

signos através de um processo mental que decorre das relações entre homem-signo-meio.

O signo peirciano é sempre triádico, e se subdivide em Primeiridade: que qualifica o signo em relação a si mesmo (Qualissigno) e em relação ao objeto representado (Ícone); Secundidade: que é a significação atribuída ao signo relação a si próprio (Sinsigno) e em relação ao objeto representado (Índice) e; Terceiridade: que representa o signo em relação a si mesmo (Legissigno) e em relação ao objeto representado (Símbolo). De acordo com a autora, o signo é categorizado como icônico quando representa o objeto por conter características semelhantes a este; indexical, quando apresenta indícios da presença do objeto representado e; simbólico, quando representa o objeto através de uma regra convencionada pela língua e pelo meio de vivência do intérprete.

Eis alguns exemplos das categorias representativas do signo peirciano: quando visualizamos o desenho de uma maçã em algum lugar (livro, revista, cartaz...), logo percebemos que ela representa o objeto *maçã*, ou seja, é um signo que representa o objeto por conter características comuns a este, nesse caso, trata-se de um signo icônico. Em uma cena de crime, quando os peritos analisam a posição em que o corpo se encontra, onde recaem os respingos de sangue, se há impressões digitais deixadas em algum lugar, eles estão analisando os indícios (signos indexicais) que possam levá-los às circunstâncias sob as quais ocorreu o crime e, possivelmente àquele que o cometeu. Isso porque o signo indexical se caracteriza por apresentar indícios da presença do objeto representado. Na língua portuguesa, quando lemos em algum lugar a palavra *maçã*, logo a remetemos ao objeto representado, isso porque, em nosso idioma, convencionou-se que esse signo verbal seria usado para representar o fruto da macieira. Com isso, podemos dizer que o signo simbólico representa o objeto por regra de convenção pré-estabelecida.

Observamos também que há a possibilidade de um mesmo objeto ser representado por mais de um signo, a exemplo da maçã, representada nos exemplos acima por dois signos distintos: um icônico (desenho), outro

simbólico (palavra). Da mesma forma, existe a possibilidade de um mesmo signo representar dois ou mais objetos, desde que estes últimos carreguem em sua essência significativa pelo menos uma característica comum entre si. Retomaremos adiante essa questão.

Ainda de acordo com o que nos revela Santaella, em conformidade com o pensamento peirciano, a interpretação desses signos depende exclusivamente do processo inferencial ocorrido por parte do indivíduo, o qual acontece por meio da cognição. A autora acrescenta que para atribuir significado(s) a um signo o intérprete sempre cria outro signo. É a chamada semiose ilimitada. Santaella afirma ainda que o mundo é todo constituído por signos; que o próprio homem é um signo. Portanto, ele em si está incluído no processo inferencial cognitivo de interpretação e atribuição de significados.

Outra obra de Santaella que enfoca a doutrina de Peirce sobre as representações sígnicas é *Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas* (2008). No capítulo IV, estudamos como funciona a chamada semiose ilimitada, que, segundo a visão da autora, parte do signo evidenciado como genuíno. De acordo com Santaella, o signo considerado genuíno é aquele cuja tríade se pauta no princípio de que signo, objeto e interpretante se voltam para ordem da terceiridade, ou seja, têm como bases de interpretação uma “lei, regra ou hábito” (p. 89).

O texto de Santaella nos revela que “A semiose é uma trama de ordenação lógica dos processos de continuidade. O pensamento é o campo privilegiado da continuidade” (p. 90). Isso, mais uma vez, confirma a base do pensamento peirciano que coloca o intérprete como parte primordial e indispensável no processo de produção de semiose, que se materializa por meio do processo cognitivo de processamento das informações.

Entende-se por signo tudo aquilo que representa algo, ou seja, é qualquer coisa que está em lugar de outra. No caso específico do signo genuíno, isso acontece através de uma relação triádica previamente determinada (ou não). O signo pode ainda funcionar de várias outras

maneiras, mas sempre considerando a tríade no alicerce da interpretação e o processo cognitivo de raciocínio do intérprete.

Qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo, desde que esta “coisa” seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa. (Santaella, 2008, p. 90/91).

3.3. Os signos refletidos nas imagens

Ainda de autoria de Lúcia Santaella, estudamos a obra *Imagem: cognição, semiótica média* (1999). Nela a autora aborda os signos manifestados puramente por meio das imagens. Para fins de introdução aos estudos semióticos voltados especificamente para a análise dessas imagens e suas interfaces enquanto signos, o texto nos revela que estes surgiram tardiamente, apenas nos anos 60, em ocasião do advento da semiologia moderna.

A autora explica que a teoria semiótica aplicada à imagem é composta por abordagens direcionadas a cada uma das tendências que as compõem: a imagem, a pintura e a fotografia, que se agrupam numa espécie de subsistemas. O texto apresenta os temas mais abordados por essa linha semiótica: estruturação da superfície imagética (divisão desta em unidades mínimas e máximas de significação); além de naturalidade, convencionalidade, iconicidade, arbitrariedade; determinações cognitivas e culturais da percepção e interpretação imagéticas.

Antes de iniciar a abordagem sobre as representações sígnicas no tangente às tendências imagéticas, segundo a semiótica da imagem, a autora adverte que os semioticistas divergem opiniões quando o assunto em discussão  a denotao da imagem não figurativa como signo. Segundo ela, alguns deles alegam que o plano não figurativo, por não representar nada, não pode ser se configurar como signo.

Santaella elenca alguns dos semioticistas que se manifestam a respeito da denotao da imagem não figurativa como signo (ou não). Umberto Eco  dos que não considera as imagens não figurativas como signos, sob o argumento de que “somente aquilo que  capaz de mentir pode ser um signo” (p. 142); e exemplifica que uma imagem refletida num espelho não  capaz de mentir nem tampouco de dizer a verdade. Logo, para ele não seria um signo.

Contrariando a argumentao de Eco, a semiótica da imagem reconhece a imagem não figurativa como signo, considerando para esse fim duas linhas distintas: uma delas pautada na lógica de que a imagem não figurativa  um signo esttico, ou seja, representa ele mesmo. Para compreendermos melhor, tomamos como exemplo uma pintura abstrata, considerada como sendo uma representao dela mesma, por representar algo,  reconhecida como um signo. A segunda linha  a dos chamados elementos abstratos, que carrega em sua essência uma significao especial típica dessa abstrao. Nessa perspectiva, esses elementos abstratos, ou plásticos, buscam seus valores semânticos nas próprias especificidades como parte do todo que compõe a imagem figurativa.

Para fundamentar as categorias da semiótica peirciana da imagem, Santaella aponta como alicerce teórico as três categorias universais desenvolvidas por Peirce, e denominadas por ele de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Considerando que estudamos essas categorias anteriormente, já sabemos que Primeiridade  categoria da abstrao, da sensao imediata, da liberdade que não aponta para nenhum referencial; conhecemos também a Secundidade como a categoria mediadora entre o signo

e objeto representado; e a Terceiridade, que relaciona signo, objeto e *representâmen* por força de um hábito, uma lei, uma regra.

A autora inicia seu estudo sobre a semiótica da imagem, da fotografia e da pintura analisando as relações entre as imagens e seus objetos de representação. Tomando como base a tricotomia peirciana de Ícone, Índice e Símbolo, Santaella afirma que as imagens figurativas têm um caráter representativo indexical, e que mesmo se tratando de uma representação por semelhança com o objeto representado não se configura como um ícone. Segundo a autora, o signo imagético indexical é protótipo² da fotografia e da pintura realista.

De acordo com Santaella, as imagens em geral podem também se adequar a qualquer uma das tricotomias (Índice, Ícone e Símbolo), inclinando-se para uma delas de acordo com o gênero da imagem. Conclui revelando que a pintura não figurativa (ou abstrata) é protótipo da imagem icônica; assim como a fotografia documental é protótipo da imagem indexical e a pintura codificada é protótipo da imagem simbólica.

Para concluirmos o estudo das teorias de Lúcia Santaella sobre a semiótica peirciana e suas diversas interfaces relacionadas às tricotomias dos signos e seus modos de representação, analisamos a última obra da autora, utilizada como respaldo teórico para este trabalho, *Semiótica Aplicada* (2014). No capítulo VI, a autora, juntamente com alguns de seus alunos de pós-graduação da PUC-SP, analisam a obra *Interior Vermelho, Natureza Morta sobre Mesa Azul*, pintada por Matisse, um dos líderes do movimento fauvista³. O estudo almeja conhecer como se fundamentam as representações sígnicas que possibilitam a produção de semiose por parte dos intérpretes.

Segundo as considerações de Santaella, o olhar do intérprete direcionado à pintura deve sempre se voltar, em primeira instância, para as qualidades que ela apresenta, ou seja, deve-se sempre evitar tirar conclusões precoces sobre o objeto em análise. Ela explica que as conclusões precipitadas acerca das representações sígnicas compositoras de uma obra

direcionam o olhar do intérprete imediatamente à representação indexical, impossibilitando-o de compreender a presença do quali-signo.

De acordo com a autora, nesse primeiro fundamento, na contemplação de uma obra, em especial quando o objetivo é o estudo aprofundado das representações sígnicas, o intérprete deve deter seu olhar inicial exclusivamente à pureza de cada cor em contraste com as demais cores. Observar também as linhas (curvas e retas), como elas contrastam entre si e entre as cores, e como as formas geométricas se manifestam e se opõem entre linhas, cores e elas próprias.

O segundo fundamento da representação sígnica na análise de uma pintura está na concretude da obra; nessa instância, ela já existe como quadro, mas nenhum significado ainda lhe pode ser atribuído, o plano é apenas existencial, trata-se, portanto, de um sin-signo.

O terceiro fundamento está pautado na lei que enquadra a pintura em suas respectivas particularidades, ou seja, na regra determinante que a classifica artisticamente como pintura e suas subcategorias: obra moderna, pintada a óleo etc. A presença desses aspectos remete a pintura ao plano dos legi-signos.

Dadas as informações acima, observamos que o passo seguinte é seguir com a análise em si, no tocante aos modos de representação que predominam nos objetos analisados, verificando sempre se estes se inclinam com mais intensidade para o Ícone, Índice ou Símbolo.

3.4. A estruturação do ícone metafórico

Para compreendermos a construção da metáfora voltemos ao estudo de Santaella sobre o signo simbólico. A autora retoma a teoria de Peirce, reafirmando que o símbolo se constitui em signo representativo de

determinado objeto puramente por interferência do intérprete, mais precisamente pelo processo cognitivo que acontece em sua mente. Ela é categórica em afirmar que se não houvesse este último, o símbolo jamais seria um signo, pois perderia seu potencial representativo. A autora afirma ainda que o símbolo é social, e funciona de acordo com as regras preestabelecidas pela sociedade que o utiliza como signo para atribuir significados aos seus objetos.

Para finalizarmos as considerações de Santaella sobre o legi-signo simbólico, acrescentamos que ela, mais uma vez, enfatiza que o funcionamento do símbolo como signo acontece graças a uma lei, uma regra de convenção adquirida pelo intérprete que o utiliza como representante dos objetos que fazem parte de sua vida, de seu dia a dia, e que é graças ao conhecimento dessa lei, bem como, à sua capacidade de raciocínio e o seu conhecimento de mundo que ele, o intérprete, é capaz de desenvolver o processo cognitivo que lhe permite atribuir significados ao mundo que o cerca.

Outro autor que estudou a teoria peirciana dos signos e seus modos de representação foi o russo Roman Jakobson. No livro intitulado *Linguística e Comunicação* (1995) ele faz uma breve retrospectiva a respeito da história dos estudos realizados por Peirce sobre a tricotomia do signo e seus modos de representação. O texto apresenta o pensamento peirciano sobre as variedades triádicas dos modos de representação dos signos: ícone, índice e símbolo. Segundo ele, no primeiro caso, o signo (icônico) representa o objeto por semelhança, ou seja, porque se parece de alguma maneira com este último; no segundo, o signo (indexical) representa o objeto por apresentar alguma pista, algum indício de que ele possa estar presente e, finalmente, o terceiro (simbólico), que representa o objeto por uma regra de convenção, nesse caso, por uma lei preestabelecida para os usuários do código para que correlacionem o signo ao objeto representado.

Dos três modos de representação retratados acima, de acordo com Jakobson, para que a semiose aconteça, no último caso (representação simbólica), faz-se necessário o intérprete conheça previamente a regra que

preestabelece os signos representantes e seus respectivos objetos representados. Mas em todos os casos, segundo Peirce, é indispensável a experiência de vida e de mundo do intérprete para que o processo de produção de semiose aconteça. É ele, o intérprete, quem processa cognitivamente as informações necessárias no momento de atribuir significados às representações sígnicas.

O texto do autor russo apresenta ainda um estudo detalhado acerca das subcategorias do ícone (imagem, diagrama e metáfora). Enfatizamos neste trabalho suas considerações a respeito do ícone metafórico, pois acreditamos que estas sejam indispensáveis ao nosso estudo. Segundo Jakobson, a metáfora se caracteriza por se tratar de um signo que representa dois ou mais objetos graças a características comuns existentes entre eles.

De acordo com o texto, existe na representação metafórica uma “hierarquia instituída entre dois sentidos – um primário, central, próprio, independente do contexto; e o outro secundário, marginal, figurado, emprestado, ligado ao contexto” (p. 112/113). Entendemos, com isso, que o ícone metafórico carrega consigo dois significados: um primário, que lhe é imposto por de regra de convenção (simbólico); e um secundário, que não lhe é próprio por lei preestabelecida, mas que passa a carregar por possuir características comuns com um (ou mais) objeto(s) que não representa simbolicamente. Isso significa que cabe ao intérprete a tarefa de emparelhar as qualidades e/ou características comuns entre os objetos e reconhecê-los quando representados por um único signo.

Sobre os estudos a respeito das representações sígnicas também se destacou o estudioso brasileiro Décio Pignatari, que aborda em sua obra intitulada *Semiótica e Literatura* (1979) o rompimento da barreira que limita o signo ao universo meramente linguístico, ou seja, ao código puramente verbal. Para configurar seu ponto de vista sobre a amplitude das dimensões tomadas pelo signo, Pignatari utiliza como instrumento de estudo alguns textos de Edgar Allan Poe⁴, atrelados a análises realizadas, também sobre este primeiro, por Roman Jakobson. Segundo Pignatari, é Poe quem “endereça a linguagem à sua função poética por processos anagramáticos e

hipergramáticos” (p.71/72), criando a chamada “raiz mitotmológica de poesia” (p. 72). Em síntese, o texto pignatariiano afirma que a obra de Poe permitiu a Jakobson descobrir, por meio de suas análises, a chamada “transcodificação⁵ semiótica” (p. 72). Segundo nos revela o autor (1979, p. 72), esta última apresenta quatro características essenciais sobre o que ele denomina de “signo poético” e suas representações, sejam essas de caráter verbal ou não verbal:

- a) apresenta elementos que configuram um parâmetro não suscetível de ser apreendido por instrumentos puramente linguísticos, requerendo abordagens aplicáveis também a outros sistemas de signos, ou seja, abordagens semióticas propriamente ditas;
- b) é um processo pelo qual se satura o código, extrapolando a mensagem para outro ou outros códigos, o que caracteriza uma operação pansemiótica ou intersemiótica que é, ao mesmo tempo, uma operação metalinguística desvendadora da natureza do signo e da linguagem em sentido lato;
- c) rompe a chamada linearidade do discurso, na medida mesma em que é ambígua, pois que a ambiguidade do signo poético resulta de este ser um *signo em profundidade* – um signo que se afasta do automatismo verbal, um signo vertical, espesso, cuja espessura resulta da camada de signos embutidos em palimpsesto, gerando simultaneidade de informações e tendendo ou sendo ideograma – um ícone;
- d) revela a natureza icônica do signo poético, contrariando a natureza predominantemente simbólica do signo verbal, de modo que a função poética jakobsoniana outra coisa não é se não a iconização do signo simbólico que revela, de fato, o “lado palpável” dos signos, pois o quali-signo é o que mais se aproxima do objeto, regenerando-o e querendo ser o objeto que é, já que signo poético é um signo isomórfico a um referente objeto gerado por ele mesmo...

Para melhor compreendermos essa transcodificação semiótica do signo poético, Pignatari, analisa um dos contos de Poe: *Berenice* (1835), no qual a personagem, cujo nome intitula o texto, apresenta como principal característica física o sorriso marcante em consequência dos dentes considerados “belos” pelo seu noivo, o narrador personagem do conto. Tanto que após a morte de Berenice, ele viola sua tumba e furta-lhe os dentes. O ato

grotesco e macabro do narrador personagem transcodifica o signo verbal “dentes” (simbólico) na imagem do objeto “dentes” (signo icônico). Isso acontece porque após a horripilante descrição da ação do narrador, o intérprete não consegue focar sua atenção no símbolo expresso através do signo verbal, mas na imagem horrenda dos dentes fora do corpo da personagem Berenice.

Segundo estudos realizados pelo professor Expedito Ferraz Junior, no livro intitulado *Semiótica aplicada à Linguagem Literária* (2012), o signo icônico metafórico é representado por um paralelismo estabelecido entre dois ou mais signos que possuam, no mínimo, uma característica comum entre si:

O signo icônico metafórico, como definido por Peirce, pode ser entendido como representação de um paralelismo – ou seja, por uma situação de linguagem em que dois signos que, a princípio, teriam objetos distintos podem equiparar-se semioticamente... Isso é possível em razão de esses objetos possuírem ao menos uma qualidade em comum, isto é, possuírem um mesmo caráter representativo (p.71).

O autor destaca que essas relações paralelas e as representações de caráter metafórico, perpassam o nível do código linguístico e se expandem a outras formas de linguagem. Segundo o texto, as artes plásticas são um exemplo de signos não verbais.

O artigo intitulado *A Leitura do Texto Literário: uma Abordagem Semiótica* (2012), também de Ferraz Jr., aborda as questões relacionadas às categorias icônicas. De acordo com o referido texto (p. 77):

O signo icônico metafórico, como definido por Peirce, pode ser entendido como representação de um paralelismo (ou seja, de uma equivalência semiótica) que induz ao reconhecimento de uma qualidade comum entre dois signos — qualidade que permitiria a ambos representar um mesmo objeto.

Segundo Ferraz Jr., o emparelhamento de dois ou mais signos acontece nas situações em que objetos distintos, também representados por signos diferentes, possuem características e/ou qualidades em comum, o que possibilita a representação desses primeiros por um único signo.

Ainda de acordo com o texto, o ícone metafórico está muito além dos “limites do código linguístico” (P.71). Isso significa dizer que a linguagem verbal é apenas uma das diversas facetas que envolvem a metáfora, uma vez que esta última está presente em todo o contexto do mundo no qual o homem está envolvido. Segundo ele, é nas imagens que se concentram muito dos processos semióticos que resultam na construção da metáfora.

Existe ainda outro trabalho sobre o tema, publicado por Ferraz Jr., na revista Estudos Semióticos, da Universidade de São Paulo (disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). O artigo é intitulado *O conceito peirceano de metáfora e suas interpretações: limites do verbocentrismo*, e aborda exclusivamente as representações de natureza icônica metafórica. De acordo com o texto, a tríade icônica se subdivide em três hipoícones, denominados de *imagem*, *diagrama* e *metáfora*. De acordo com Ferraz Júnior, o conceito peirciano de metáfora transcende a ideia aristotélica de que esta se limita apenas ao domínio da linguagem verbal (p. 72):

Ao ler metáfora verbal onde há apenas metáfora, a interpretação corrente parece fundamentar-se numa espécie de ortodoxia terminológica, como que determinada pela força da tradição aristotélica, pouco importando o fato de que outros termos não menos tradicionais dos estudos da linguagem (signo, semiótica, ícone, símbolo, imagem, diagrama etc.) adquirem, no vocabulário peirciano, conotações bastante originais e, não raro, mais amplas do que aquelas que anteriormente possuíam.

Estudamos até este ponto que para a semiótica peirciana as representações sígnicas, bem como as interpretações atribuídas a estas são determinadas pelo universo contextual do intérprete. No caso das representações metafóricas, ainda é necessário que esse intérprete estabeleça

relações de paralelismo, as quais permitem a um mesmo signo gerar mais de uma semiose.

Aplicando esses conceitos teóricos à análise do poema *Morte e Vida Severina* (1954/1955), escrito pelo poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, consideramos que, por se tratar de texto construído em uma linguagem amplamente regionalista, típica da Região Nordeste do Brasil, rica em dialetos e signos que constituem imagens que representam um cenário amplamente castigado pela seca que assolava a região na década de 50, ilustrando não somente as decepções vivenciadas pelos seus personagens, mas também a cultura, as tradições do povo nordestino, bem como a geografia local, a obra requer do seu intérprete toda uma preparação prévia para sua leitura e compreensão, não somente em se tratando dos códigos (verbais e não verbais) em si, mas também do contexto sócio-histórico e cultural no qual foi produzida a obra cabralina.

Notas

1. Na obra intitulada *Matrizes da Linguagem e do Pensamento* (2001), Santaella contradiz esse pensamento de Peirce.
2. 2.2. Primeiro exemplar; modelo. 2.2. O exemplo perfeito.
3. Corrente artística do início do século XX que deu nome ao grupo de pintores não seguidores do cânone impressionista, vigente à época.
4. Autor, poeta, editor e crítico literário americano, integrante do movimento romântico americano.
5. Transformação do signo puramente verbal em outros sistemas de signos, em códigos não verbais que vão além do limite do código linguístico.

4. Morte e Vida Severina e o Ícone Metafórico

4.1. *O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o Rio Capibaribe, cortou com o verão*

4.1.1. A relação intérprete/signo e o ícone metafórico

_ Antes de sair de casa
 aprendi a ladainha
 das vilas que vou passar
 na minha longa descida.
 Sei que há muitas vilas grandes,
 cidades que elas são ditas;
 Sei que há simples arruados,
 sei que há vilas pequeninas,
 todas formando um rosário,
 cujas contas fossem vilas,
 todas formando um rosário
 de que a estrada fosse a linha.
 Devo seguir tal rosário
 até o mar onde termina,
 saltando de conta em conta,
 passando de vila em vila...

(Melo Neto, 2007, p. 97/98)

Considerando o intérprete como principal responsável pela construção de significados, podemos dizer que um signo linguístico pode carregar consigo diversas possibilidades de interpretação, que podem assumir a forma de outro signo linguístico ou de um signo não verbal. Assim sendo, a representação simbólica (determinado por regra de convenção) pode se transformar, através de um processo cognitivo desenvolvido por parte do intérprete, em representação icônica (determinada por semelhança), e dentro dessa iconicidade ocorrer a representação da metáfora, uma subcategoria do ícone.

Para compreendermos melhor o processo cognitivo capaz de metamorfosear o signo verbal (simbólico) em signo não verbal (icônico) e transformar os dois modos de representação em metáfora, analisamos alguns fragmentos do poema, eis o primeiro:

Inicialmente, temos a representação do ícone metafórico verbal, materializada através dos versos escritos, ou seja, da representação por meio da linguagem verbalizada. A metáfora ocorre graças à incoerência significativa entre signo representativo e objeto(s) representado(s). Isso porque, simbolicamente, ou seja, por regra de convenção, não há como povoados, vilas e/ou cidades formarem um *rosário*. Cabe-nos, na condição de intérpretes, a tarefa de analisar as características (físicas e/ou funcionais) desse objeto e emparelhá-las semioticamente a outros objetos, que possuam, ao menos, uma característica comum em relação ao primeiro.

4.1.2. A conversão do ícone metafórico em linguagem visual



<http://contracenario.wordpress.com/2013/09/04/morte-e-vida-severina-na-final-do-japan-prize/>

Já na figura acima, temos uma representação metafórica não verbal, materializada por meio da imagem. Trata-se de uma ilustração de conteúdo equivalente ao expresso pelos versos escritos, ou signos linguísticos, analisados anteriormente. Observamos que, da mesma forma que a primeira, esta última requer do intérprete todo um alicerce *colateral* para fazer sentido; é ele quem deve processar cognitivamente, embasado em seu conhecimento prévio, as informações contidas na imagem e construir seus próprios significados sobre o que está visualizando, até chegar à conclusão sobre o objeto que está sendo representado.

Observamos que, na imagem, o personagem tem nas mãos um objeto cuja aparência se assemelha a um rosário. Para chegarmos a essa conclusão, realizamos uma reflexão sobre o objeto *rosário* e suas diversas possibilidades de interpretação. Inicialmente, na condição de intérpretes, consideramos a função desse objeto no contexto religioso do catolicismo. Trata-se de um objeto cujas contas são utilizadas como uma espécie de ábaco, para contar e classificar as orações que são rezadas para cumprimento do ritual do *terço*. Observando a imagem analisada, percebemos que metade dos elementos que constituem o rosário é formada por contas e a outra metade por representações de casas. Esse conjunto de casas representa cada povoado, vila, cidade por onde Severino (personagem do poema) deve passar até seu destino final, a cidade do Recife.

Ainda considerando as crenças católicas, o rosário representa a submissão do fiel a uma *penitência*, cujo término representa remissão dos pecados, a libertação do mal. Nos versos escritos, Severino afirma que deve “seguir tal rosário até o mar onde termina”. A metáfora se constitui quando o personagem coloca sua viagem na mesma condição do rosário. Ou seja, se a penitência acaba ao término das contas deste último, o sofrimento do personagem também cessaria com a chegada ao Litoral. Mas isso acaba não acontecendo (retornaremos a este ponto na análise dos fragmentos a seguir).

Para associarmos as qualidades comuns entre os objetos representados por *rosário* e o *Rio Capibaribe*, tomamos como ponto de partida a visão de mundo do personagem: no sentido convencional, sabe-se que o primeiro objeto é utilizado como guia para conduzir o fiel católico que reza terço, no sentido de não permitir que este se perca na quantidade de orações declamadas. Conhecedor dessa informação, o personagem se refere ao *Capibaribe*, atribuindo-lhe a mesma função do rosário. Essa comparação gera cognitivamente no intérprete a imagem do primeiro objeto e suas características comuns em relação ao segundo.

Considerando o contexto semântico da viagem, sabe-se que o objeto rosário não se aplicaria a ele, a princípio. Cabe-nos abstrair as características comuns entre os dois: *rio* e *rosário*, e as transformar em uma única qualidade, a de guia; ou seja, do mesmo modo que o *rosário* conduz o fiel, o *rio* conduz Severino até o Litoral de Pernambuco. A partir do instante em que *rio* e *rosário* se fundem em um único signo graças à junção por parte do intérprete da qualidade comum entre eles, deixam de ser comparados, isto é, deixam a condição de dois signos distintos com objetos também distintos e se tornam signos equivalentes para um mesmo objeto (os dois representam um guia). Essa fusão culmina no surgimento de um único signo, denominado de metáfora.

4.1.3. A estruturação do ícone metafórico

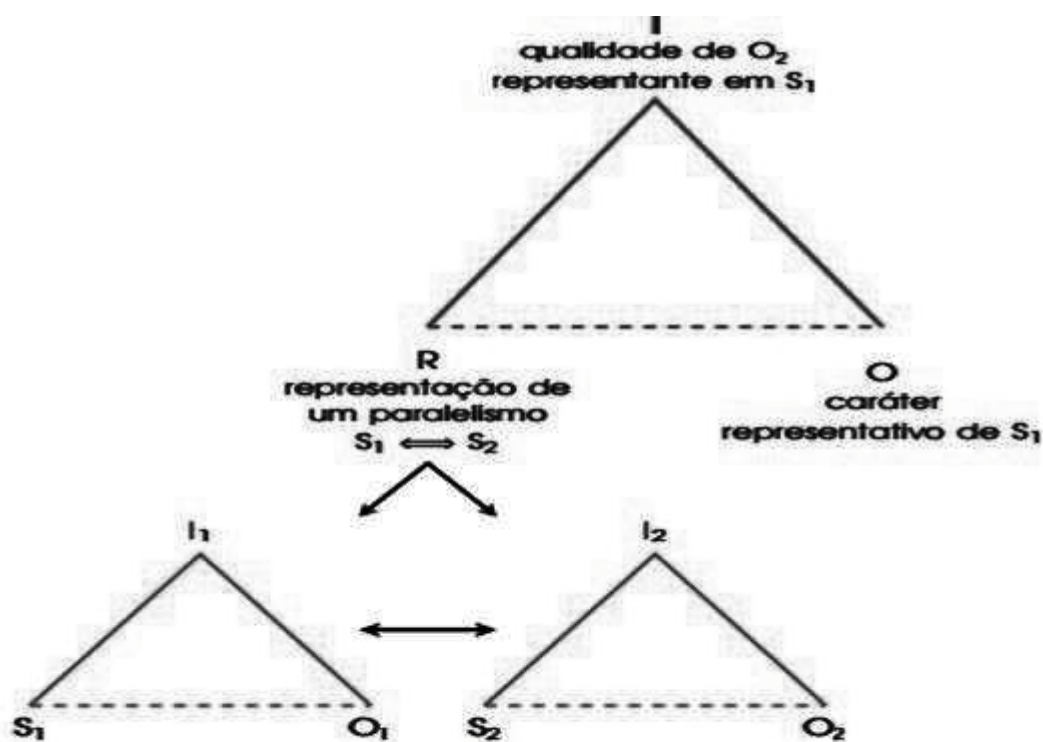


Figura 1
Esquema gráfico para o hipócone metafórico

http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe72/2011esse72_eferrazjr.pdf

O gráfico acima, contido no artigo intitulado *O conceito peirciano de metáfora e suas interpretações: limites do verbocentrismo* (Ferraz Jr., 2011, p. 73) ilustra o processo das representações paralelas que resultam na junção qualitativa que dá origem à metáfora. Vejamos: inicialmente temos dois signos (S_1 e S_2) e dois objetos (O_1 e O_2), um signo para representar cada objeto; em seguida, observamos que esses objetos possuem alguma qualidade (uma ou mais) em comum; essa qualidade, mesmo não sendo evidente, é parte dos conceitos (I_1 e I_2) que formamos anteriormente sobre esses objetos. O fato de os dois objetos possuírem essa qualidade comum possibilita-lhes as condições necessárias para que qualquer um dos dois signos possa representá-los, resultando na construção da metáfora. Portanto, o signo icônico metafórico é o resultado da qualidade comum existente entre dois objetos distintos.

4.1.4. A função do paralelismo na construção da metáfora

Vejo que o Capibaribe,
 como os rios lá de cima,
 é tão pobre que nem sempre
 pode cumprir sua sina
 e no verão também corta,
 por pernas que não caminham.

(Melo Neto, 2007, p. 98)

Para continuarmos compreendendo a estruturação da metáfora no poema cabralino, analisamos mais este fragmento de *Morte e Vida Severina*, observando sempre como acontecem as relações que originam o ícone metafórico.

Para obtermos uma interpretação admissível em relação aos versos acima, no tocante ao processo de construção da metáfora, nosso primeiro passo é estabelecer um emparelhamento de semelhança entre uma das características do Rio Capibaribe (nesse caso, as poucas águas de que dispõe) e a carga interpretativa carregada convencionalmente pelo signo verbal *pernas*: parte dos membros inferiores do corpo humano cuja função é locomover o corpo. Considerando o contexto de produção do poema, compreendemos que essa função locomotora das pernas se aplica também às águas do rio, uma vez que estas últimas realizam o seu movimento em direção ao mar. Posteriormente, estabelecemos mais um paralelismo, dessa vez entre o significado convencional do signo “pernas” e o objetivo final do rio, que é alcançar o mar. Se o Capibaribe se esvazia, suas águas (ou suas pernas) ficarão impossibilitadas de guiá-lo até o Oceano, impedindo-o de cumprir “sua sina”. Chegamos a essa conclusão graças ao nosso conhecimento previamente adquirido, o qual nos permite inferir que, da mesma forma que a mutilação do ser humano em relação às suas pernas “condena-o” a um estado estático, o *cortar* (secar) do Rio, ocasiona a interrupção do percurso, não apenas do próprio Capibaribe, como também dos severinos que fazem dele seu guia na longa jornada até o Recife. No fragmento analisado acima, o processo

cognitivo que resulta na construção da metáfora acontece graças às relações paralelas estabelecidas entre dois signos distintos: o rio e o retirante.

Segundo Peirce, no processo de produção de semiose, não é o signo o responsável pela produção de significados, e sim o intérprete. Trata-se de um processo cognitivo que possibilita ao intérprete fazer inferências a respeito dos significados possíveis do signo, oferecendo-lhe as condições necessárias para interpretá-lo. Isso significa que o conhecimento prévio desse intérprete lhe permite emparelhar cognitivamente as características comuns existentes entre os objetos representados simbolicamente e os representados pelo modo icônico, resultando na construção da metáfora. Parece-nos que seria essa a lógica usada por Peirce para inserir a metáfora na subcategoria do ícone.

4.1.5. A metáfora materializada nas imagens



<http://contracenario.wordpress.com/2013/09/04/morte-e-vida-severina-na-final-do-japan-prize/>

A imagem acima corresponde a uma interpretação dos versos analisados anteriormente. Trata-se de uma representação não verbal cujo significado corresponde àquele expresso através dos signos verbais que constituem os referidos versos. Tomando como foco a representação do ícone metafórico no

texto e a geração de semiose, observamos que os leitores de *Morte e Vida Severina* necessitam não apenas compartilhar os significados convencionais dos signos da Língua Portuguesa Brasileira e emparelhá-los de acordo com suas características comuns; eles precisam também conhecer os dialetos e expressões utilizados pelo povo nordestino, as representações simbólicas típicas dessa parte do Brasil, bem como a situação sócio-histórica do homem que habita essa região brasileira, para em seguida, convertê-las à imagem, ao código não verbal.

Para compreendermos melhor o que expusemos no parágrafo anterior, vejamos: um intérprete que desconhece a regra estabelecida pelo catolicismo que “convenciona” o signo *mês de Maria* ao mesmo significado do signo formal *mês de maio*, terá dificuldades em compreender o significado da expressão. Mas sendo conhecedor de que os católicos costumam rezar novenas, sobretudo no interior dos estados, durante os trinta e um dias do mês de maio, e sabendo que essas novenas são dedicadas a Maria, mãe de Jesus, utilizará esse conhecimento para estabelecer um paralelo entre os dois signos (formal e informal), extraíndo dos dois pelo menos uma qualidade comum; nesse caso, o mês do ano em que mais são dedicadas homenagens à Virgem Maria.

4.1.6. A percepção do intérprete como base estrutural da metáfora

Mas não vejo almas aqui,
nem almas mortas nem vivas;
Ouço somente à distancia
O que parece cantoria
Será novena de santo,
Será o mês de Maria;
Quem sabe até uma festa
Ou uma dança não seria?

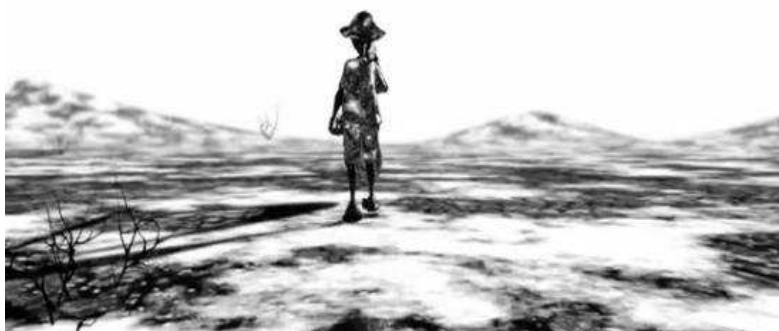
(Melo Neto, 2007, p. 98/99)

Continuamos nossa análise, estudando mais um fragmento do poema de João Cabral:

Observamos nos versos acima que o personagem Severino se encontra sozinho, sem rumo, uma vez que seu guia, o Rio Capibaribe, secou naquele ponto. Na condição de intérpretes, concluimos isso, graças a indícios (signos indexicais) que nos permitem chegar a essa interpretação. Conhecemos, via de regra, que a expressão *alma* está diretamente associada ao homem. Dentre os significados que o dicionário da Língua Portuguesa determina em relação ao referido signo, selecionamos um para construirmos nossa análise: *princípio espiritual do homem em oposição ao corpo* (Mini Aurélio, 2001. P.33). Com base na semiose produzida através do verbete acima, compreendemos que, não existindo almas, não existe a presença de pessoas. Portanto, havendo uma qualidade opositiva entre o homem em seu corpo físico e a abstração do seu espírito, convencionalmente não há como um mesmo signo representar os dois objetos. O que acontece, nesse caso, é a junção das qualidades comuns entre os corpos físico e espiritual (as duas se referem ao ser humano). A construção da metáfora acontece exatamente nessa qualidade comum entre os dois signos, o que possibilitam um atuar em lugar de outro. Para chegarmos a essa conclusão, precisamos, ainda, correlacionar o significado convencional do signo verbal *alma* ao contexto de produção do poema, bem como, correlacionarmos a semiose produzida através do primeiro em relação ao signo *não vejo*: que, nesse caso está se referindo à ausência de outras “pessoas” naquele lugar, no momento da fala do personagem.

Enfatizamos, mais uma vez, que nossa análise se pauta sempre na teoria semiótica precursada por Charles Sanders Peirce, são as considerações do referido autor a respeito da construção do ícone metafórico que utilizamos para a execução desta pesquisa.

4.1.7. A imagem como signo metafórico



[https://www.google.com.br/search?q=](https://www.google.com.br/search?q=morte+e+vida+severina+não+vejo+almas)

[morte+e+vida+severina+não+vejo+almas](https://www.google.com.br/search?q=morte+e+vida+severina+não+vejo+almas)

Acima temos a representação de uma metáfora através de linguagem não verbal, a qual corresponde à anterior, expressa através dos versos analisados. As considerações contidas nos parágrafos seguintes detalham a construção da referida metáfora

Observamos que o personagem Severino, se vendo sozinho em meio à amplidão da Caatinga, escuta um som de cantoria. Considerando a perspectiva do leitor do poema, constatamos que se trata de uma representação simbólica marcada pela presença do verbo *ouvir*, flexionado na primeira pessoa do singular: *ouço*. Entretanto, se considerarmos a passagem a partir da perspectiva do personagem, trata-se de um signo indexical, haja vista que o referido som é um indício de que existe algo naquele local, tanto que, de acordo com o seu conhecimento previamente adquirido, ele levanta possibilidades do que venha a ser aquele ruído: *Será novena de santo, / Será o Mês de Maria? / Quem sabe até uma festa, / ou uma dança não seria?* (Melo Neto, 2007, p. 98-99).

Para chegarmos a essas constatações, tomamos como critérios de análise, os seguintes pontos: contexto de inserção e produção da obra e as questões sócio-históricas e culturais que envolvem o personagem. Essas considerações são necessárias não apenas no processo de produção de semiose, mas na compreensão e interpretação atribuídas aos signos, tanto pelos leitores do poema quanto pelo personagem.

Verificamos que Severino, ao ouvir as cantorias, vai tentando emparelhar sua principal qualidade, o som, a outros objetos de qualidade possivelmente comum. Em síntese, o personagem vai usando seu conhecimento de mundo para atribuir significados aos signos que surgem no decorrer de sua viagem. Para o personagem, esses signos são objetos hipotéticos para o índice sonoro que ele percebe. Mas para o leitor, ressalta a semelhança qualitativa entre todos esses signos. O efeito resultante, na leitura, é o de um emparelhamento de signos diversos, mas com qualidades comuns, num processo análogo ao da semiose metafórica. Essa qualidade comum, no contexto geral do poema, ajuda a compor uma grande metáfora que percorre o todo do texto, a qual diz respeito à redução de todos os signos a variações do signo *morte*.

Com base nas teorias estudadas e tomando como exemplo a análise do fragmento do poema de João Cabral de Melo Neto, observamos que o texto estudado apresenta muitos signos metafóricos. Compreendemos também que a construção dessas metáforas, conforme afirmou Santaella, é o resultado do processo cognitivo que realizamos mentalmente, haja vista que nos utilizamos do nosso conhecimento previamente adquirido a respeito do significado convencional dos signos, para posteriormente transformá-los em metáforas, sejam estas últimas verbais ou visuais.

4.2. Dirige-se à mulher na janela, que depois descobre tratar-se de quem se saberá

- _ Agora se me permite
minha vez de perguntar:
como a senhora, comadre
pode manter o seu lar?
- _ Vou explicar rapidamente,
logo compreenderá:
como aqui a morte é tanta,
vivo de a morte ajudar.
- _ E ainda se me permite
que lhe volte a perguntar:
é aqui uma profissão

trabalho tão singular

- _ É, sim, uma profissão,
e melhor de quantas há:
sou de toda a região
rezadora titular.
- _ E ainda se me permite
mais outra vez indagar:
é boa essa profissão
em que a comadre ora está?
- _ De um raio de muitas léguas
vem gente aqui me chamar;
a verdade é que não pude
queixar-me ainda de azar.
- _ E se pela última vez
me permite perguntar:
não existe outro trabalho
para mim neste lugar?
- _ Como aqui a morte é tanta,
só é possível trabalhar
nessas profissões que fazem
da morte um ofício ou bazar.
Imagine que outra gente
de profissão similar,
farmacêuticos, coveiros,
doutor de anel no anular,
remando contra a corrente
da gente que baixa ao mar,
retirantes às avessas,
sobem do mar para cá.
só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.

(Melo Neto, 2007. p. 104/106)

4.2.1. A metáfora e o conhecimento previamente adquirido

Para fins de análise em busca da metáfora, elegemos o signo *roçados da morte*, contido no fragmento, acima. *Roçado* é um signo convencionalmente estabelecido na língua portuguesa para representar um espaço aberto no meio do mato onde se cultivam plantas que servem de alimentos para os seres humanos. Observamos, inicialmente, as características do objeto *roçado*: trata-se de um terreno onde o homem deposita as sementes no chão com o propósito de que estas brotem em um futuro próximo, garantindo-lhe a própria subsistência e/ou o lucro financeiro, este último obtido através da venda da colheita. O ato de depositar essas sementes no chão constitui uma qualidade comum em relação ao enterro do homem, após a sua morte física, que ocorre no cemitério. É claro que para chegarmos a essa conclusão consideramos o contexto de produção da obra, haja vista que nem sempre os corpos dos mortos são enterrados, isso varia de uma cultura para outra.

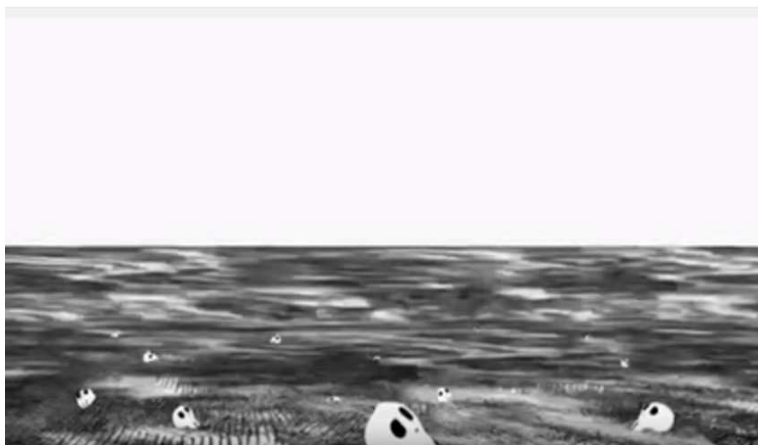
O ícone metafórico surge no momento em que essa qualidade comum (constituir-se num local onde se enterra/deposita algo no chão) aplicada aos dois objetos, *roçado e cemitério*, possibilita a estes serem representados por um único signo: *roçado*. Contudo, na qualidade de intérpretes, sabemos que simbolicamente não há possibilidade de um terreno usado para enterrar corpos receber essa denominação, pois a este é atribuída a denominação de *cemitério*; nos restando, portanto, interligarmos as qualidades comuns existentes entre os dois objetos e usarmos o nosso conhecimento previamente adquirido para compreender que se trata de uma representação metafórica.

Outras características, convencionalmente aplicadas ao objeto *roçado*, são utilizadas no texto para se referir ao *cemitério*, a exemplo das ações de *plantar, adubar, semear e regar*; além da afirmação de que as estiagens e as pragas, que apesar de se aplicarem comumente aos dois objetos, surtem efeito contrário do segundo em relação ao primeiro, ou seja, enquanto no roçado a existência de pragas compromete o sucesso da produção, no cemitério elas aceleram o processo de degradação dos corpos, desocupando o espaço para que outros sejam colocados no lugar e, conseqüentemente, aumentando o lucro dos que têm seu sustento garantido a partir dos processos funerários.

4.2.2. As imagens e a representação da metáfora



https://www.youtube.com/watch?v=_gGnN4It8Dc



https://www.youtube.com/watch?v=_gGnN4It8Dc

As imagens acima correspondem a uma representação do diálogo ocorrido entre a rezadora da janela e o personagem Severino. A primeira delas retrata a situação de miséria apresentada durante todo o decorrer do poema, tanto no plano das personagens, quanto do cenário. No primeiro caso, observamos que Severino está magro, de pés descalços; enquanto a rezadora

está ali na janela, como se estivesse sem muita perspectiva de prosperidade. já no segundo, observamos a casa, localizada no meio do nada, construída em alvenaria, sem reboco; além do solo em torno desta última: seco, sem a presença de qualquer espécie de planta ou animal.

A segunda imagem corresponde a uma metáfora visual dos signos analisados nos versos acima. Observamos que nela há a representação de um terreno, que corresponde a um roçado. Entretanto, no lugar de sementes serem semeadas, o que vemos são caveiras, que representam os muitos defuntos enterrados, ou seja, a qualidade comum existente entre o os objetos *semente* e *defunto* (os dois podem ser enterrados), estes, inicialmente, representados por signos distintos: *roçado* e *cemitério*, passam a ser representados por um único signo: *roçados da morte*.

4.3. Assiste ao enterro de um trabalhador de eito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério

_Viverá, e para sempre
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
_Aí ficarás para sempre,
livre do sol e da chuva,
criando tuas saúvas.
_Agora trabalharás
só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia.
_Trabalharás uma terra
da qual, serás além de senhor,
serás homem de eito e trator.
_Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.
_Trabalharás numa terra
que também te abriga e te veste:
embora com o brim do Nordeste
_Será de terra
tua derradeira camisa:
te veste, como nunca em vida.
_Será de terra
tua melhor camisa:

te veste e ninguém cobiça
 _Terás de terra
 completo agora o teu fato:
 e pela primeira vez, sapato.
 _Como és homem,
 a terra te dará chapéu:
 fosses mulher, xale ou véu
 _Tua roupa melhor
 será de terra e não de fazenda
 não se rasga nem se remenda.
 _Tua roupa melhor
 e te ficará bem cingida:
 como roupa feita à medida...

(Melo Neto, 2007. p. 97/98)

4.3.1. A metáfora e as relações de paralelismo

No fragmento acima, elegemos os signos *semente* e *terra* para análise em busca da compreensão sobre como acontece a estruturação do ícone metafórico no referido trecho. Os versos que compõem a estrofe, todos estruturados em discurso direto, se reportam ao trabalhador de eito, cujo enterro é presenciado por Severino logo depois da sua chegada à Zona da Mata pernambucana. Nos quatro primeiros versos, na afirmação de que o finado “terá enfim sua roça”, observamos, inicialmente, uma certa ironia, haja vista que depois da morte é impossível alguém possuir roça e/ou qualquer outro bem material. Isso se acentua nos quatro versos seguintes, na afirmação de que a criação do defunto serão as saúvas. Sabendo que saúvas são insetos que causam a destruição da vegetação, “criá-las”, nesse caso, significa cultivar a própria destruição; tratando-se de um defunto, essa destruição está relacionada à decomposição do seu corpo. Como são os discursos proferidos pelos amigos do finado enquanto presenciam seu enterro, é como se eles

afirmassem, ironicamente: desejastes tanto um pedaço de terra, agora tu o tens, nele serás tudo o que quiseses e terás o que desejares.

Em relação à construção da metáfora, a partir do décimo sexto verso: “Trabalhando nessa terra / tu sozinho tudo empreitas...”, observamos que há uma qualidade comum entre os objetos *semente* e *defunto*: ambas têm sua função ativada quando enterradas no solo. A diferença é que, enquanto no primeiro caso a terra atua como conservadora a vida, no segundo ela trabalha para apagá-la, para fazer sumir o que restou dessa vida, que é o corpo físico. A metáfora acontece no momento em que essa qualidade comum existente entre os dois objetos, *semente* e *defunt*, é emparelhada, o que possibilita ao segundo ser representado pelo mesmo signo verbal que representa o primeiro: *semente*.

Considerando o contexto de produção do poema, constatamos a existência de outra metáfora quando a qualidade comum existente entre os objetos *roupa* e *terra* é equiparada paralelamente. Observamos que essa qualidade se constitui através da função desempenhada pelos referidos objetos: a de recobrir o corpo humano. Entretanto, apesar de carregarem essa característica em comum, convencionalmente, na construção de sentido, a ação representada pelo signo *vestir* é utilizada para acompanhar apenas o primeiro, *roupa*. De acordo com a regra gramatical da Língua Portuguesa, não há como o sujeito (ativo ou passivo) vestir-se ou ser vestido de terra. Essa impossibilidade convencional de realização da ação de vestir a terra faz surgir a metáfora. Isso acontece no momento em que o signo *vestir* é utilizado para representar uma função que não é sua, gramaticalmente falando, mas que pode ser, compreendida como tal, graças à qualidade comum existente entre os dois objetos em análise, *roupa* e *terra*, que é a de recobrir o corpo de uma pessoa. A roupa desempenha a referida função em vida; a terra, após a morte.

4.3.2. A linguagem visual como signo metafórico



https://www.youtube.com/watch?v=_gGnN4It8Dc



https://www.youtube.com/watch?v=_gGnN4It8Dc

As duas figuras expressas acima são representações ilustrativas do ícone metafórico, cujas interpretações correspondem àquelas evidenciadas através dos versos analisados anteriormente. Tratemos, inicialmente, os signos: *semente* e *defunto*. Quando o poeta utiliza o verso “Serás semente, adubo, colheita”, para se referir ao defunto que está embaixo da terra, o signo *semente* atua como uma representação metafórica do objeto *defunto*. Isso ocorre graças à qualidade comum existente entre os dois objetos – serem ambos *coisas* que se enterram –, a qual possibilita-lhes a condição de serem, representados por um único signo. Na condição de intérpretes com conhecimento previamente adquirido, inferimos que a *semente* mencionada no

verso se refere ao defunto. Essa afirmação se confirma quando observamos a tradução do verso pela ilustração.

Na segunda figura, analisamos os signos não verbais correspondentes aos signos verbais *roupa* e *terra*. Vemos que o defunto já está enterrado, ou seja, com o corpo completamente coberto por terra. No contexto do poema, o objeto *terra* assume a mesma função do objeto *roupa*: cobrir o corpo do homem. A diferença entre eles é que o primeiro está representado por um signo convencionalmente estabelecido; já no segundo caso, quando o poeta escreve *Tua roupa melhor / e te ficará bem cingida: / como roupa feita à medida*, inferimos, graças ao contexto de produção do poema e ao nosso conhecimento prévio, que se trata de uma representação metafórica. Isso se confirma quando, na ilustração, em vez de o defunto estar vestido com roupas, ela está coberto por terra.

4.4. Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do Rio

- Seu José, mestre carpina,
e que interesse, me diga,
há nessa vida a retalho
que é cada dia adquirida?
espera poder um dia
comprá-la em grandes partidas?
- Severino, retirante,
não sei bem o que lhe diga:
não é que espere comprar
em grosso de tais partidas,
mas o que compro a retalho
é, de qualquer forma, vida.
- Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar numa noite,
fora da ponte e da vida

(Melo Neto, 2007, p. 123)

4.4.1. A metáfora intermediada entre objetos concretos e abstratos

O fragmento acima apresenta alguns signos de natureza metafórica, os quais, analisaremos a seguir: a primeira metáfora se constitui na fala do retirante, quando se reporta ao Mestre carpina para indagá-lo acerca do que venha ser vida em meio a tanto sofrimento, mais precisamente nos versos: “Seu José, mestre carpina, / e que interesse, me diga / há nessa vida a retalho / que é cada dia adquirida / espera poder um dia / comprá-la em grandes partidas?”. A expressão *a retalho* é um termo utilizado pelos falantes do Nordeste brasileiro para representar a mercadoria que é vendida em pequenas porções; corresponde ao termo *a varejo*. Quando esse termo é convertido em signo representativo de um objeto abstrato, que é a vida, imediatamente se transforma em metáfora. Isso ocorre graças à possibilidade de o signo *a retalho* poder representar tanto um saco de farinha fragmentado em vários quilos, por exemplo, quanto a vida humana. No segundo caso, é necessário estabelecer o paralelismo entre as qualidades comuns do primeiro objeto em relação ao segundo. Observamos, ainda, que há uma oposição entre as expressões “a retalho” e “em grandes partidas”. A primeira representa a fome, a miséria, o sofrimento; já a segunda, representa a fartura, a abundância, a alegria. Embasados nas informações acima, concluímos que, enquanto *comprar a retalho* significa lutar pela sobrevivência diariamente, *comprá-la em grandes partidas* significa ter uma vida confortável, sem privações de nenhuma natureza.

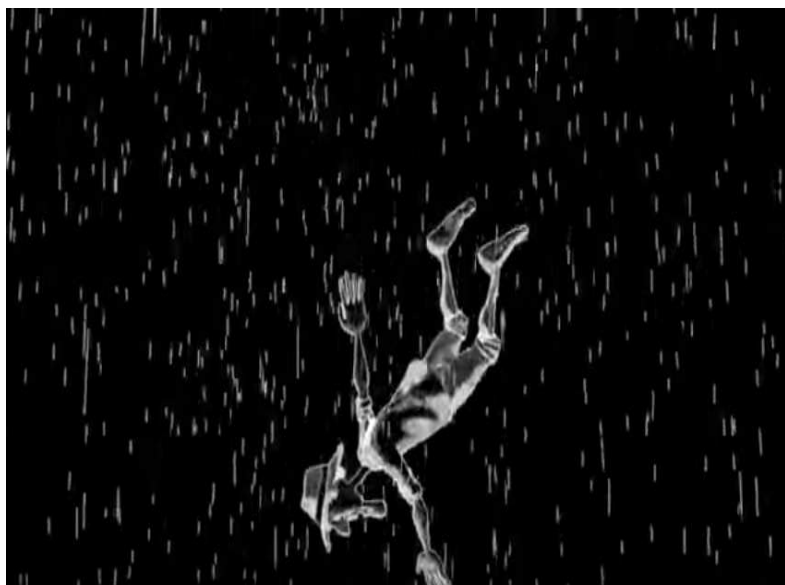
Considerando o contexto do poema, constatamos que, segundo o entendimento do personagem Severino, o que pode ser considerado *vida* são apenas aqueles momentos de alegria, em que as pessoas estão felizes, realizada. Logo, os momentos de angústia e de privação pelos quais elas passam não podem ser considerados como tal. Isso significa que da mesma forma que a farinha é comprada em pequenas quantidades, a vida só acontece em poucos momentos (naqueles em que a pessoa está bem). Portanto, que só se materializa em “pequenas quantidades”. Considerando o contexto do poema, constatamos que o signo *a retalho* pode ser utilizado para representar os dois objetos (saco de farinha e vida), graças às características comuns existentes entre estes últimos.

Outra metáfora se constitui nos versos: *Seu José, mestre carpina / que diferença faria / se em vez de continuar / tomasse a melhor saída / a de saltar numa noite / fora da ponte e da vida.* (Melo Neto, 2007, p. 123). O signo metafórico surge, mais uma vez, quando estabelecemos o paralelismo entre as qualidades comuns do objeto concreto “ponte” e do abstrato “vida”. Analisamos, inicialmente, o primeiro: trata-se de uma estrutura montada sobre uma porção de água, cuja função é interligar as duas partes de terra que estão localizadas em lados opostos dessa água, possibilitando o acesso das pessoas de um lado para o outro. Já no caso do objeto “vida”, simbolicamente, isso não seria possível, haja vista que se trata de um objeto abstrato. Analisemos, portanto, o que há de comum entre os dois: nesse caso, é a função desempenhada por cada um desses objetos: interligar dois lados separados, ou seja, da mesma forma que a ponte sobre as águas interliga as duas partes de terra localizadas em suas extremidades, no poema, ela exerce a função de interligar a vida e a morte. Saltar fora dessa ponte significa desistir da vida física, cometer o suicídio para abreviar o sofrimento que, de acordo com o personagem, impossibilita a realização da vida.

4.4.2. A metáfora convertida em signo não verbal



<https://www.youtube.com/watch?v=clKnAG2Ygyw>



<https://www.youtube.com/watch?v=clKnAG2Ygyw>

As imagens acima são uma representação visual correspondente àquela presente nos últimos versos escritos, analisados acima. Observamos que na primeira, os personagens estão sobre uma ponte, de onde, justamente, Severino sugere se jogar, com o intuito de “sair da vida”, que, de acordo com o que revela sua fala, já não existe, porque o sofrimento e o tormento pelos quais ele passa o impedem de vivê-la. Já na segunda, há uma representação de sua descida em queda livre, o que ocasionará sua morte. Considerando o contexto de produção do poema, essa morte física vem concretizar uma morte que já chegara há tempos, ocasionada pelas adversidades e privações enfrentadas cotidianamente pelo personagem.

5. As imagens analisadas

As imagens utilizadas no presente trabalho foram adquiridas de uma versão audiovisual do poema Morte e Vida Severina, adaptada para os

quadrinhos pelo cartunista Miguel Falcão. Trata-se de uma animação que atribui vida e movimento aos personagens cabralinos, narrando a dura saga do retirante Severino, que oprimido pela miséria que castigava o sertão, em consequência da seca, busca uma vida melhor na capital, Recife. Uma jornada marcada pela presença da morte, que retrata a luta diária do homem pobre pela sobrevivência, tanto no sertão, quanto no litoral, haja vista que as expectativas do retirante são frustradas à medida que ele vai se aproximando do local para onde se destina.

Por se tratar de um auto de natal, o desfecho da obra acontece com a vitória da vida sobre a morte através do nascimento de uma criança, em meio à pobreza extrema a que estão submetidos os que habitam o lamaçal do cais do rio Capibaribe. Preservando o texto original, inclusive as asperezas que nele existem, a animação, produzida em 3D representa também os momentos de alegria vivenciados pelo povo humilde do lugar, o que nos faz acreditar que a vida sempre vale a pena, apesar de todas as adversidades enfrentadas cotidianamente pelas pessoas das classes sociais menos favorecidas. Isso desperta nossa reflexão sobre o que venha a ser a vida, e quais as circunstâncias que a fazem valer a pena ser vivida.

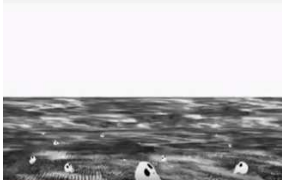
Conclusão

Realizamos a presente pesquisa, pautados nas bases teóricas da *semiótica americana*, ou *semiótica peirciana*, alicerçada no pensamento do estudioso Charles Sanders Peirce. Enfocamos nossa pesquisa nas questões estruturalistas que constituem as relações paralelas estabelecidas entre as representações icônicas geradoras da metáfora.

Embasados nas teorias que estudam a *semiótica peirciana*, assumimos uma postura analítica capaz de compreender a presença do ícone metafórico no poema *Morte e Vida Severina*, a partir da influência das *experiências colaterais* de seus intérpretes nas construções de sentido atribuídas aos signos que permeiam o poema.

De acordo com o professor Expedito Ferraz Júnior, o signo icônico metafórico é representado por um paralelismo estabelecido entre dois ou mais signos que possuam, no mínimo, uma característica comum entre si. Realizamos nosso trabalho com o objetivo de compreendermos como um signo pode atuar em lugar de outro signo, graças a essa qualidade e/ou característica comum existente(s) entre os objetos por eles representados. O quadro abaixo apresenta os signos que elegemos para análise na presente pesquisa, bem como suas interfaces interpretativas em linguagem verbal e linguagem visual:

Signo simbólico	Signo metafórico	Signo traduzido em linguagem visual	Qualidade / característica comum
Vilas / curso do rio / destino	Rosário		Função de guia

Rio seco	Pernas que não caminham		Função locomotora
Almas	Pessoas		Princípio comum entre o corpo e o espírito do homem
Cantoria	novena de santo, mês de Maria		Som / rituais
Cemitério	Roçado		Local onde se enterra algo
Roupa	Terra		Usada para cobrir o corpo do homem
Defunto	Semente		O que se enterra
A retalho	vida (sacrificada)		Aquisição em pequenas porções
Saltar da ponte / saltar da vida	morrer		Sair, abandonar

Realizamos o trabalho estabelecendo uma homologia em relação às semioses produzidas no poema, tomando como base o paralelismo presente na estruturação das representações que o compõem, atentando para as suas especificidades e correlacionando-as ao universo contextual em que estão

inseridas. Investigamos minuciosamente os procedimentos que nortearam a produção do autor, observando os pontos relevantes que nos levam à compreensão de como Cabral construiu os paralelismos que permeiam a obra, resultam na criação do ícone metafórico.

Após a realização do trabalho, concluímos que o conhecimento das convenções simbólicas adquiridas pelos falantes da Língua Portuguesa Brasileira, bem como o seu conhecimento de mundo e dos aspectos socioculturais representados no poema, lhes possibilita as condições necessárias para estabelecerem relações de semelhança entre o(s) objeto(s) representados simbolicamente e outros, de característica(s) similar(es). Essa semelhança das qualidades emparelhadas entre si resulta na compreensão, por parte do intérprete, de que um mesmo signo pode representar dois ou mais objetos.

Concluimos, ainda, que o significado atribuído ao objeto representado por meio do signo icônico metafórico requer do seu intérprete não apenas o conhecimento da regra convencional que determina as representações signo/objeto, mas o raciocínio, no sentido de processar as informações relacionadas à sua *experiência colateral* a respeito desses últimos, para ocorrer o processo cognitivo que metamorfoseia os signos de representação convencional em metáforas.

Com base no pensamento de Peirce, concluímos, também, que o ícone metafórico estruturado na linguagem verbal pode ser traduzido para a linguagem não verbal. As ilustrações que apresentamos no decorrer do trabalho são uma demonstração de que essa tradução é possível.

Referências Bibliográficas

ATHAYDE, Félix de. **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto/ Félix de Athayde.** – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica Aplicada à Linguagem Literária.** – João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio Século XIX Escolar: o minidicionário da língua portuguesa / coordenação e edição, MARGARIDA DOS ANJOS e MARINA BAIRD FERREIRA.** 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

FISCHER, Luís Augusto. **Entrevista com Antonio Candido.** Inédita. Porto Alegre: 2004.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina; e Outros poemas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Pierce.** 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica;** [trad. José Teixeira Coelho Netto]. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 46 / dirigida por J. Guinsburg).

_____. **Semiótica e Filosofia** (trad. e org. de Octanny Silveira da Mora Leônidas Hegenberg). São Paulo: Cultrix, editora da Universidade de São Paulo: 1975.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura: icônico e verbal; Oriente e Ocidente**. 2 ed. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo. Cengage Learning, 2000.

_____. **O que é Semiótica**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. **A Assinatura das Coisas**. Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonoro, visual, verbal; aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **O Método Anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **A Leitura do texto literário: Uma Abordagem Semiótica**. In: **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 37 n. 62, p. 65-81. Jan –jun., 2012.

Disponível em:

<http://contracenario.wordpress.com/2013/09/04/morte-e-vida-severina-na-final-do-japan-prize> / visualizado em 01/07/2015.

Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=morte+e+vida+severina+nãovejo+almas> / visualizado em 09/07/2015.

Disponível em:

http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe72/2011esse72_eferrazjr.pdf / visualizado em 20/10/2015.

Disponível em: **https://www.youtube.com/watch?v=_gGnN4It8Dc** / visualizado em 03/10/2015.

Disponível em: **<https://pt.wikipedia.org/wiki/Surrealismo>** / visualizado em 10/10/2015.

Disponível em: **<https://pt.wikipedia.org/wiki/Concretismo>** / visualizado em 11/10/2015

