

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

Francisca de Lourdes Souza Louro (UEA)

Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Semiótica deixa perceber que o discurso narrativo é

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerações

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resenha

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

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

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

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

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

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