



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

RENAN LUIS SALERMO

LEITURA VISUAL DA HQ CACHALOTE

Londrina
2015

RENAN LUIS SALERMO

LEITURA VISUAL DA HQ CACHALOTE

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem.

Orientador: Profa. Dra. Loredana Limoli

Londrina
2015

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S163L Salermo, Renan Luis.
Leitura visual da HQ Cachalote / Renan Luis Salermo. – Londrina, 2015.
136 f. : il.

Orientador: Loredana Limoli.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade
Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Cachalote (História em quadrinhos) – Teses. 2. Semiótica – Teses.
3. Histórias em quadrinhos – História e crítica – Teses. 4. Leitura – Teses.
5. Multiletramento – Teses. I. Limoli, Loredana. II. Universidade Estadual de
Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 801.7:003

RENAN LUIS SALERMO

LEITURA VISUAL DA HQ CACHALOTE

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Loredana Limoli
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Alba Maria Perfeito
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 10 de Abril de 2015.

Para Vó Rosa (*In memoriam*) e Tia Helena (*In memoriam*),
com carinho

AGRADECIMENTOS

À Lore, querida orientadora, pelo carinho e atenção na leitura dos trabalhos e orientações, por ensinar tanto, por aceitar entrar na aventura da Cachalote, pela amizade. Obrigado!

À Mamãe e ao Papai pelo afeto na vida.

Ao Alexandre pela fraternidade.

A toda família pelo apego.

À amiga Cassia Maria, pelo carinho das mensagens, pela amizade em todos os momentos.

À Ana Mendonça, pela amizade, pelas aulas de Latim, pelas horas de novelas no projeto e a leitura do trabalho no SEDATA.

À Professora Alba, pela excelente contribuição com esta pesquisa no exame de qualificação e por todo carinho.

À professora Adelaide, que apresentou o insólito ainda na graduação e colaborou com o trabalho no exame de qualificação.

À amiga metafônica Nadia, obrigado pela amizade e por compartilhar o caminho desde o Ensino Médio.

Aos amigos de Lençóis e de longa data (Flávia, Duda, Linhatti, João).

Aos amigos Londrinenses (Ju, Isa, Iedinha, Jaque, Gabriel, Ro, Mars), por dividirem casa, sorrisos, sofá, felicidades, táxis e esperanças.

À Luna, que envia corações na hora certa.

A todos que cruzam o caminho e que colaboram com sorrisos para a felicidade e o encantamento com a vida.

À CAPES, pela bolsa para o desenvolvimento desta pesquisa.

Obrigado!

Um enorme rabo de baleia
cruzaria a sala neste momento
sem barulho algum o bicho
afundaria nas tábuas corridas
e sumiria sem que percebêssemos
no sofá a falta de assunto
o que eu queria mas não te conto
era abraçar a baleia mergulhar com ela
sinto um tédio pavoroso desses dias
de água parada acumulando mosquito
apesar da agitação dos dias
da exaustão dos dias
o corpo que chega exausto em casa
com a mão esticada em busca
de um copo d'água
a urgência de seguir para uma terça
ou quarta boia, e a vontade
é de abraçar um enorme
rabo de baleia e seguir com ela
Alice Sant'anna, **Rabo de Baleia**

SALERMO, Renan Luis. **Leitura Visual da HQ Cachalote**. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Com base na teoria semiótica gremasiana, buscamos nesta pesquisa evidenciar a aplicabilidade da teoria semiótica no ensino de Língua Portuguesa para o tratamento do texto visual. Por meio da leitura da história em quadrinhos Cachalote (2010), de Daniel Galera e Rafael Coutinho, aplicamos o percurso gerativo do sentido evidenciando o nível discursivo (sintaxe e semântica discursiva), e o nível narrativo (paixões dos sujeitos). Sendo uma pesquisa *descritivo interpretativa*, selecionamos a narrativa que abre e fecha a obra e relatamos a construção do suspense e os efeitos de sentido da presença do insólito na narrativa. A escolha da narrativa deu-se pela história não apresentar a dimensão verbal, somente o visual. Assim, os elementos que foram considerados para análise do plano da expressão são baseados nos estudos da semiótica visual e dos quadrinhos. Com a motivação de pensar as questões do multiletramento e do ensino de língua portuguesa, consideramos a semiótica como uma teoria de auxílio para o professor no ensino básico, principalmente em situações de gêneros multimodais, como são os quadrinhos.

Palavras-chave: Semiótica. História em Quadrinhos. Leitura. Multiletramento. Cachalote.

SALERMO, Renan Luis. **Visual Reading of HQ Cachalote**. 2015. 136 p. Dissertation (Master's degree in Study Language) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015

ABSTRACT

Based on the Greimasian semiotic theory, we seek to highlight in this research the applicability of the semiotic theory in the teaching of Portuguese Language for the treatment of visual text. Through the reading of the comic book Cachalote (2010), by Daniel Galera and Rafael Coutinho, we apply the generative path of meaning highlighting the discursive level (syntax and discursive semantics) and the narrative level (passion of the subjects). By being a *descriptive interpretative* research, we selected the narrative that opens and closes the work and we discuss the construction of suspense and the meaning effects from the presence of the unusual in the narrative. The choice of the narrative came to be because of the lack of verbal dimension in the story, maintaining only the visual. Therefore, the elements that were considered for the analysis of the expression plan are based in the studies of visual semiotics and the comics. With the motivation to rethink the questions of multiple literacies and the teaching of Portuguese language, we considered semiotics as an auxiliary theory for primary school teachers, primarily in multimodal situations, as it is in comic books.

Keywords: Semiotics. Comic books. Reading. Multiple literacies. Cachalote.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Prova ENEM	18
Figura 2 -	Grauna - Henfil.....	37
Figura 3 -	Doy Jorge - Angeli	39
Figura 4 -	Página Cachalote (2010)	42
Figura 5 -	Enquadramento 1	50
Figura 6 -	Enquadramento 2	51
Figura 7 -	Enquadramento 4	51
Figura 8 -	Enquadramento 12	52
Figura 9 -	Enquadramento 15	52
Figura 10 -	Enquadramento 19	52
Figura 11 -	Enquadramento 9	54
Figura 12 -	Enquadramento 3	55
Figura 13 -	Enquadramento 7	55
Figura 14 -	Enquadramento 12	56
Figura 15 -	Enquadramento 18	56
Figura 16 -	Enquadramento 10 (segunda parte)	58
Figura 17 -	Enquadramento 11 (segunda parte)	59
Figura 18 -	Enquadramento 12 (segunda parte)	59
Figura 19 -	Página 42 Jubiabá de Jorge Amado adaptação de Spacca.....	64
Figura 20 -	Enquadramento 17	65
Figura 21 -	Triângulo de Ogden e Richards	67
Figura 22 -	Enquadramento 17	74
Figura 23 -	Enquadramento 10	76
Figura 24 -	Enquadramento 9	77
Figura 25 -	Recorte enquadramento 9	78
Figura 26 -	Recorte enquadramento 10	78
Figura 27 -	Contrato de Veridicção.....	79
Figura 28 -	Enquadramento 11	82
Figura 29 -	Enquadramento 12	83
Figura 30 -	Enquadramento 18	84

Figura 31 -	Mercado de escravos con aparición del busto invisible de Voltaire.....	85
Figura 32 -	Enquadramento 19	87
Figura 33 -	Enquadramento 7 (segunda parte)	87
Figura 34 -	Construção do referente	89
Figura 35 -	Enquadramento 14	90
Figura 36 -	A Desintegração da Persistência da Memória (1952-1954).....	90
Figura 37 -	Enquadramento 9	91
Figura 38 -	Enquadramento 6	96
Figura 39 -	Enquadramento 10 (segunda parte)	98
Figura 40 -	Enquadramento 11 (segunda parte)	98
Figura 41 -	Enquadramento 12 (segunda parte)	99
Figura 42 -	Enquadramento 11	99
Figura 43 -	Enquadramento 15 (segunda parte)	100
Figura 44 -	Enquadramento 12	101
Figura 45 -	Enquadramento 15	101
Figura 46 -	Enquadramento 4	101
Figura 47 -	Sequência da paixão.....	105
Figura 48 -	Enquadramento 1	107
Figura 49 -	Enquadramento 4	110
Figura 50 -	Enquadramento 5	111
Figura 51 -	Quadrado das modalidades	111
Figura 52 -	Enquadramento 6	112
Figura 53 -	Enquadramento 5	114
Figura 54 -	Enquadramento 1 (segunda parte)	115
Figura 55 -	Enquadramento 7 (segunda parte)	116

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Artigos PDE - Quadrinhos.....	20
Tabela 2 -	Livros marcantes - Retratos de Leitura do Brasil (2012)	22
Tabela 3 -	Fatores que influenciam na escolha de livros - Retratos da Leitura do Brasil (2012).....	23
Tabela 4 -	Materiais lidos - Retratos da Leitura do Brasil (2012)	24
Tabela 5 -	Esquema tensividade.....	33
Tabela 6 -	Suspense e tensão	53
Tabela 7 -	Semissimbolismo do Suspense	57
Tabela 8 -	Semissimbolismo espaço e suspense	61
Tabela 9 -	Relação entre metáfora e metonímia e as expressões artísticas feitas por Jakobson.....	70
Tabela 10 -	Semissimbolismo - Tematização Prática	75
Tabela 11 -	Isotopias em Cachalote.....	89
Tabela 12 -	Fenomenologia da Água	93
Tabela 13 -	Paixão: protótipo do Devir e Aspectualização - Nível Discursivo	110
Tabela 14 -	Aspectualização da paixão solidão	117

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DCE	Diretrizes Curriculares Estaduais
PDE	Programa de Desenvolvimento da Educação
PISA	Programa internacional de avaliação de Estudantes
SAEB	Sistema de Avaliação da Educação Básica

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1.1	LEITURA E LETRAMENTO	14
1.2	JUSTIFICATIVA	17
1.3	SEMIÓTICA ESTRUTURA E LEITURA	26
1.3.1	A Semiótica	26
1.3.2	Nível Fundamental	28
1.3.3	Nível Narrativo	29
1.3.4	Nível Discursivo	29
1.3.5	Semissimbolismo	30
1.3.6	Semiótica das Paixões	32
1.3.7	Semiótica Tensiva	33
1.4	BREVE PANORAMA DOS QUADRINHOS NACIONAIS	35
1.4.1	Primeira Geração da HQ Nacional: Henfil	36
1.4.2	Segunda geração da HQ: a Vanguarda Paulistana	38
1.4.3	Terceira Geração: Quadrinhos e Linguagem	40
	METODOLOGIA	45
	CAPÍTULO I – ENUNCIÇÃO, SUSPENSE E RITMO	47
1.1	CACHALOTE: PRODUÇÃO E INOVAÇÃO ESTÉTICA	47
1.2.	ENUNCIÇÃO E RITMO	48
1.3	RITMO E SUSPENSE	50
1.4	O SUSPENSE E O VISUAL	53
1.5	SILÊNCIO E SUSPENSE	62
	CAPÍTULO II – SUSPENSE E SEMIOSE	67
2.1	CACHALOTE E O MUNDO SENSÍVEL	67
2.2.	O DELÍRIO FIGURATIVO EM CACHALOTE	74
2.2.1	Tematização Prática (i1)	74
2.2.2	Tematização Mítica (i2)	76
2.3	Os ÓCULOS DA FIGURALIDADE	80

2.4	A MÃO PUXANDO OUTRA ISOTOPIA	87
2.5	O PLANO AQUÁTICO E OS ÓCULOS PARA O MERGULHO NA DIMENSÃO SOCIAL.....	88
2.6	CONECTORES DE ISOTOPIA	91
2.7	AGUA E O EXISTENCIAL	92
CAPÍTULO III – A PAIXÃO SOLIDÃO		102
3.1	A SOLIDÃO SOLITÁRIA	105
3.2	SOLIDÃO E A DUPLA MODALIZAÇÃO.....	113
3.2.1	Reembreagem e o Sensível.....	114
3.3	SOLIDÃO A DOIS	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS		118
REFERÊNCIAS.....		121
ANEXO		126

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 LEITURA E LETRAMENTO

O tema da leitura e as problemáticas que cercam a falta de leitores estão no dia a dia desmascarada por meio de números informados pelas mídias, ou pelas situações vivenciadas nas quais podemos confirmar as dificuldades de leitura dos sujeitos.

Seja a falta de conhecimento do vocabulário impossibilitando a compreensão de alguns discursos, ou a desatenção diante de outros gêneros, por exemplo, as tabelas nutricionais de caixas e pacotes de produtos, o cabeçalho das notas fiscais etc. Nessas ações percebe-se a leitura numa dimensão maior. A escola como espaço de formação e informação, é o lugar onde o reflexo da falta de leitura atinge com maior intensidade.

O ensino de Língua Portuguesa, momento escolar no qual a leitura é mais sistematizada, reflete esses pontos de tensão. A leitura escolar parece adquirir uma característica impar àquela que é realizada extraescolar. A oposição entre o que é realizado no espaço de sala de aula e o que está fora é o foco de vários estudos da Linguística Aplicada. A quebra da barreira entre esses dois espaços cada dia se faz mais presente nos relatórios de pesquisa. Aqui, também buscamos enveredar pelo caminho de uma relação estreita de leitura entre o que acontece fora da escola e o interior da escola.

Sobre a relação da leitura escolar e a leitura realizada fora do espaço de ensino, Rojo (2004) considera:

Mas ser letrado e ler na vida e na cidadania é muito mais que isso: é escapar da literalidade dos textos e interpretá-los, colocando-os em relação com outros textos e discursos, de maneira situada na realidade social; é discutir com os textos, replicando e avaliando posições e ideologias que constituem seus sentidos; é, enfim, trazer o texto para a vida e colocá-lo em relação com ela. Mais que isso, as práticas de leitura na vida são muito variadas e dependentes de contexto, cada um deles exigindo certas capacidades leitoras e não outras. (ROJO, 2004, p.2)

A educação básica é o espaço de formação e de circulação de ideologias. O lugar da escola não deve ser tomado como algo isolado da dimensão social. A característica integradora é o grande impasse do ensino atual. Os

professores, sujeitos sociais que fazem parte de uma realidade, são sujeitos quando estão na sala de aula e deveriam dialogar com a instância maior que é toda a sociedade. Não é negando o legado que já foi desenvolvido e aplicado anteriormente no ensino, mas acrescentando novas características de trabalho pedagógico ao seu dia a dia.

Os direcionamentos exigidos para o ensino de Língua Portuguesa e Leitura apontam não apenas a estratégias e capacidades de leitura em sala de aula, mas uma interação textual e discursiva. Além das estratégias de leitura formuladas por Kleiman (2002), o ensino de leitura considera a circulação, a palavra discursiva deve “mesclar-nos a elas, fazendo de palavras nossas palavras, para adotá-las, contrariá-las, criticá-las, em permanente revisão e réplica.” (ROJO, 2004, p.7-8).

O diálogo e interação com o texto também marcam os documentos oficiais que direcionam a educação. Os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa – PCN (1989) e as Diretrizes Curriculares – DCE (2008) são textos que apontam a necessidade de leitura e sociedade integrada. O aluno na escola não deve ser desligado do cidadão. A integração das duas instâncias (aluno e cidadão) deve aparecer na sala de aula, principalmente nas situações de leitura. Ainda, considerando essa capacidade de relação, há uma necessidade de uma prática de letramento variado.

A sociedade contemporânea é caracterizada pelas diferentes linguagens onde a comunicação e informação é concretizada: verbal, visual, sonoro, sincrético. Após os conceitos da alfabetização, ocorreu o desenvolvimento das teorias do letramento. Os conceitos de letramento estão articulados numa dimensão maior que é o uso discursivo dentro de uma situação social. A dimensão social que deve ser integrada no ensino é em favor de formação de alunos letrados.

Os conceitos de letramento foram desenvolvidos culminando no multiletramento e multimodalidade. Silveira (2013) considera:

Os estudos do multiletramento voltaram-se, nos últimos anos, e direção à multimodalidade. Semali (2001) assinala que uma nova visão do letramento deve permitir ao aluno compreender e ser capaz “de ler, escrever, ouvir, falar, analisar, avaliar e produzir comunicações em uma variedade de meios incluindo o texto impresso, a música, a televisão, o cinema, o vídeo, o rádio, o hipertexto e a arte.” (tradução nossa). Esses diferentes tipos de textos, na visão do autor, são os que resultam da era pós-tipográfica. (SILVEIRA, 2013, p.39)

Nesta pesquisa, esforçamo-nos para considerar a possibilidade de leitura de um texto que exige a multimodalidade, especificamente, a linguagem visual.

A mudança ocorrida rápida e intensamente pelas tecnologias na sociedade impactaram o modo de interação, além do suporte de veiculação dos gêneros discursivos, agora em computadores, celulares, *tablets*. Os sujeitos executam os programas de forma ativa, a agilidade e a linguagem da internet é um fenômeno que chega a outros produtos. É o caso do percurso de leitura. A predominância de uma sociedade da imagem parece ser incontestável. O número de *downloads*¹ do aplicativo *instagram* para celular é muito mais elevado do que o número de downloads do aplicativo *twitter*.

O primeiro e mais acessado é uma ferramenta de imagens no qual o usuário tira fotos, faz edições básicas (cor, sombra, contraste, giro da imagem) e seleciona filtros para postagem em seu perfil pessoal. A interatividade do programa fica por conta das curtidas trocadas entre os membros.

O segundo aplicativo é fruto de uma rede social criada nos computadores e que ganhou versão para celulares. No *twitter*, além do texto que pode ser criado em 140 caracteres, o usuário pode vincular imagens, links de vídeos do *youtube* ou outros links da rede. A predominância na rede *twitter* é de textos verbais curtos.

Por meio desses dados, é possível constatar que atualmente o uso de textos imagéticos é muito maior do que o número de textos verbais. Dentre o número de aplicativos que foram mais baixados nos celulares em 2014, os editores de imagem aparecem de forma expressiva. Os alunos que estão em sala de aula fazem uso diariamente do texto visual, seja como leitores, produtores ou modificadores das imagens. O uso desses aplicativos oferece ferramentas que modificam a linguagem da imagem. Por meio das opções, em constante atualização, os usuários de celulares modificam elementos da sintaxe visual. Ao tirar uma foto, o usuário tem disponível a criação de inúmeros efeitos sobre a imagem, trabalhando numa dimensão estética. Pode alterar a luz e o grau de intensidade entre o claro e o

¹ Informação disponível em:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2014/12/10/interna_tecnologia,461493/instagram-chega-a-300-milhoes-de-usuarios-e-fica-mais-popular-que-twitter.shtml> (Acesso em 23/12/2014)

escuro, a saturação, o recorte e o realce são algumas opções que o *instagram* e os outros editores oferecem.

São estas ferramentas que o aluno utiliza e que fazem parte da linguagem visual. É esta realidade que nos intriga: a realidade dos usuários e leitores de imagem, que trocam opiniões sobre as fotografias, desenhos e cores sem muito domínio da linguagem visual. É por meio do quadrinho que tentaremos evidenciar a necessidade da leitura e sistematização da linguagem visual no ensino de Língua Portuguesa.

É neste domínio de multimodalidades que o trabalho em foco busca alternativas de apoio pedagógico para o ensino de leitura, dedicando-se a uma proposta de leitura de uma HQ.

1.2 JUSTIFICATIVA

A escolha do corpus deve-se a uma intensa afirmação de que o gênero quadrinhos aparece como um gênero mais aplicado no ensino. É nesse âmbito que buscamos tecer considerações sobre multiletramento e ensino de linguagens. Escolhemos para a pesquisa o trabalho com o gênero História em Quadrinhos, porque diferente do que expõe Batalha (2013), quando afirma que gêneros como quadrinhos estão mais didatizados do que gêneros televisuais, percebemos que a realidade é diversa, e que há impasse nessa consideração.

A constatação de que é um gênero multimodal mais recorrente é verdadeira. Prova disso, é que o gênero já aparece em provas de avaliação em larga escala como Exame Nacional do Ensino Médio - ENEM, Sistema de Avaliação da Educação Básica - SAEB, Programa Internacional de Avaliação de Alunos - PISA. Entretanto, mesmo mais difundido, o gênero ainda segue possíveis falta de tratamento de didático com as duas dimensões textuais: o verbal e o visual. A linguagem verbal, na maioria das vezes, é a mais abordada no ensino de Língua Portuguesa. Nas provas de *Linguagens e Códigos e Tecnologias* do ENEM as questões que trabalham com o gênero buscam as respostas na linguagem verbal, a linguagem visual sobra como decorações.

Figura 1 - Prova ENEM

Texto para as questões 100 e 101



XAVIER, C. Quadrinho quadrado. Disponível em: <http://www.releituras.com>. Acesso em: 5 jul. 2009.

Questão 100

Tendo em vista a segunda fala do personagem entrevistado, constata-se que

- A o entrevistado deseja convencer o jornalista a não publicar um livro.
- B o principal objetivo do entrevistado é explicar o significado da palavra motivação.
- C são utilizados diversos recursos da linguagem literária, tais como a metáfora e a metonímia.
- D o entrevistado deseja informar de modo objetivo o jornalista sobre as etapas de produção de um livro.
- E o principal objetivo do entrevistado é evidenciar seu sentimento com relação ao processo de produção de um livro.

Na questão formulada pelo ENEM, o tema central é a dimensão verbal dos quadrinhos, o enunciado volta-se para a “fala do personagem”. Esse tipo de questão é muito recorrente nas provas de Linguagens, Códigos e Tecnologias. Outro fator é quando as provas contemplam a norma que foge da norma padrão, e, nessas situações, aparecem os quadrinhos do Chico Bento, criado por Mauricio de Souza, aparecem.

Como é possível observar, pelo exemplo, as imagens dos quadrinhos nos exames nacionais aparecem como acompanhante de outra linguagem, sem afirmar suas especificidades e sua capacidade de comunicação.

Como um longo caminho a ser seguido e o grande esforço pela melhoria educacional, os professores do ensino tentam atuar com reformulações e aplicabilidades em uma atitude coerente com os documentos oficiais da educação.

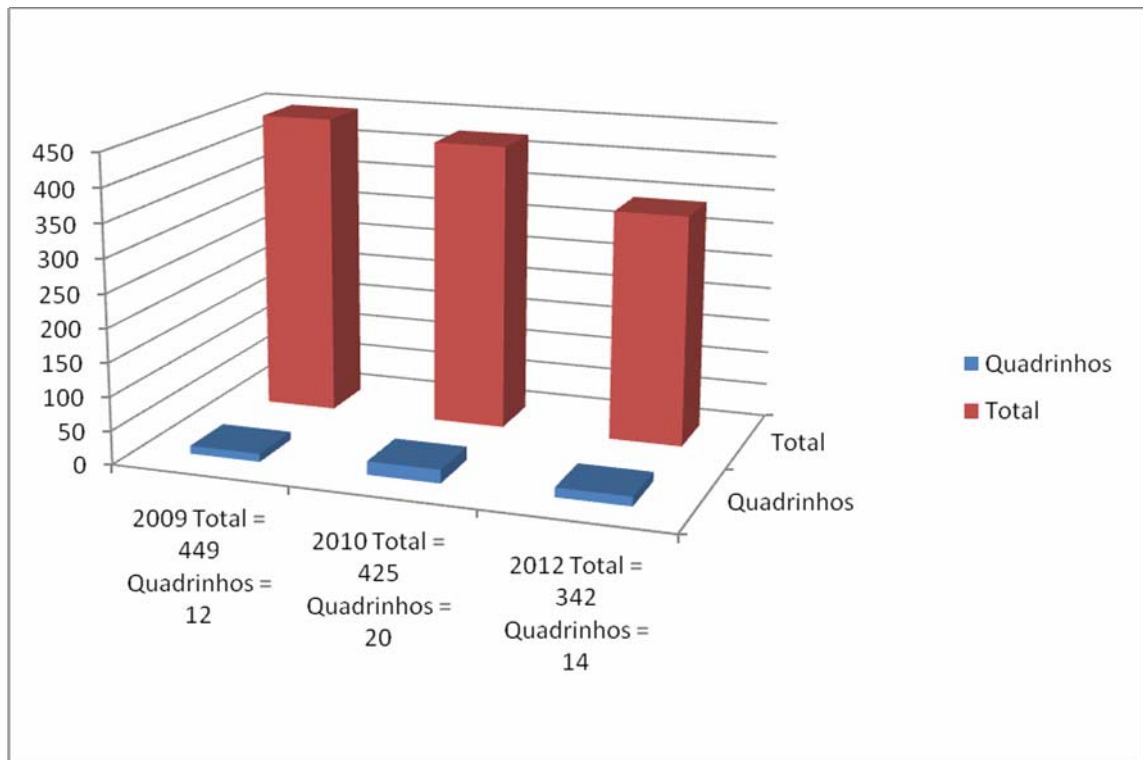
Para observar o trabalho do professor com os quadrinhos, fomos até o os dados oferecidos pelo Programa de Desenvolvimento Educacional – PDE Paraná. Comparamos a quantidade de produções que eram dedicadas aos quadrinhos, em contraponto com o número total de produções do PDE em Língua Portuguesa.

A escolha do PDE Paraná deve-se ao fato de a pesquisa ser desenvolvida em território paranaense, além de ser um programa no qual as pesquisas foram aplicadas diretamente em sala de aula, refletindo-se na qualidade do tratamento multimodal no ensino.

A busca pelos números de Artigos finais do PDE aconteceu em sinopses dos trabalhos disponíveis do site “Dia a Dia Educação” do Governo Estadual do Paraná. Como informa o site, a disponibilidade dos relatórios do PDE visa um diálogo com os professores.

Convidamos você, professor, para fazer uso desta produção elaborada por seus pares - enquanto sujeitos do conhecimento - na sua prática pedagógica, bem como divulgar amplamente tal esforço teórico e prático. Você pode, inclusive, reproduzir este material para fins estritamente educacionais e públicos. (PDE..., 2012, p.1)

Reconhecendo tal esforço teórico dos professores que fazem parte do PDE, e pelo tempo para o desenvolvimento deste trabalho, nos valem os dados da produção do PDE, para observarmos a quantidade dos trabalhos com o gênero quadrinhos em sala de aula.

Tabela 1 - Artigos PDE - Quadrinhos**Percentuais:****2009: 2,6****2010: 4,7****2012: 4,09**

Por meio dos dados, evidencia-se um crescimento dos trabalhos com os quadrinhos em sala de aula. O número dos trabalhos contemplando os quadrinhos fica entre 12, em 2009, e 20, em 2010, do número total da produção anual do PDE². Dessa forma, entre os mais variados gêneros e assuntos de pesquisa que o professor pode escolher para a aplicação, o número oferecido demonstra que realmente o quadrinho ganha certa força, em termos percentuais.

De uma rápida olhada pelas sinopses dos trabalhos PDE, os quadrinhos disputam espaço com questões de letramento digital, os vários gêneros, a literatura e suas diversas manifestações, o ensino gramatical etc. Dentro da enorme opção de escolha, o número de trabalhos com quadrinhos que era de 2,67% em 2009, passou para 4.7% em 2010 e chegou a 4.09% em 2012.

² Os dados da produção do ano de 2011 não estão disponíveis no portal da Educação do Governo Estadual do Paraná.

Os números demonstram o interesse com o gênero. A quantidade de produções com quadrinhos ganham certa força. Das varias hipóteses que levam o professor escolher o trabalho pedagógico com os quadrinhos, as mais fortes, podem ser: o suporte de veiculação do gênero ainda ser o papel, e a ampla divulgação desse gênero em jornais diários, revistinhas de educação bucal e outros formas. Esses são fatores que contribuíam para uma entrada mais fácil do ensino. Sabemos que o uso pedagógico de gêneros com outros suportes pode ser difícil de realizar.

Mesmo com o impulso dos quadrinhos, e os alunos como usuários de ferramentas de imagem em celulares, isto é, a imagem fazendo parte da realidade, a mesma pouco contemplada dentro do ensino de Língua Portuguesa e linguagens. O que buscamos evidenciar aqui é que a imagem em muitos casos não é contemplada. Assim, para esta pesquisa, foi escolhido um quadrinho em que não há linguagem verbal. A história que abre e fecha a HQ Cachalote (2010) não apresenta fala e balões. A narrativa é textualizada na linguagem visual. O texto selecionado foi a História em Quadrinhos Cachalote (2010), de Daniel Galera e Rafael Coutinho, publicada pelo selo Quadrinhos na Cia.

O quadrinho de Coutinho e Galera narra seis histórias sem nome. A obra é construída fragmentada, com hiatos entre os momentos narrativos.

Além do empenho por melhorar a situação de imagem no ensino, o assunto do gênero escolhido busca cruzar com os interesses contemporâneos. O interesse pelo insólito da população é confirmado pelos dados quantitativos oferecidos pela Biblioteca de São Paulo³. Dentre os dez livros mais vendidos nos últimos 50 anos, “Harry Potter”, com temática insólita, aparece em terceiro lugar. Senhor dos Anéis, com reinos, bruxos e magia, está em quarto. “Crepúsculo”, livro que apresenta os vampiros, está em sétimo na lista. Por esses dados, percebemos que a circulação desses assuntos está em circulação e não pode ser menosprezado no ensino de Língua Portuguesa e leitura, como sugere as teorias da Linguística Aplicada.

A pesquisa Retratos da Leitura do Brasil (2012), na sua terceira edição oferece dados interessantes para o assunto que estamos pensando. Entre os livros mais marcantes para os leitores brasileiros, vários livros da lista são com temas insólitos.

³ A pesquisa está disponível em: <. <http://bibliotecadesaopaulo.org.br/2013/04/30/10-livros-mais-lidos-no-mundo/>>

Tabela 2 - Livros marcantes - Retratos de Leitura do Brasil (2012)**Livro mais marcante**

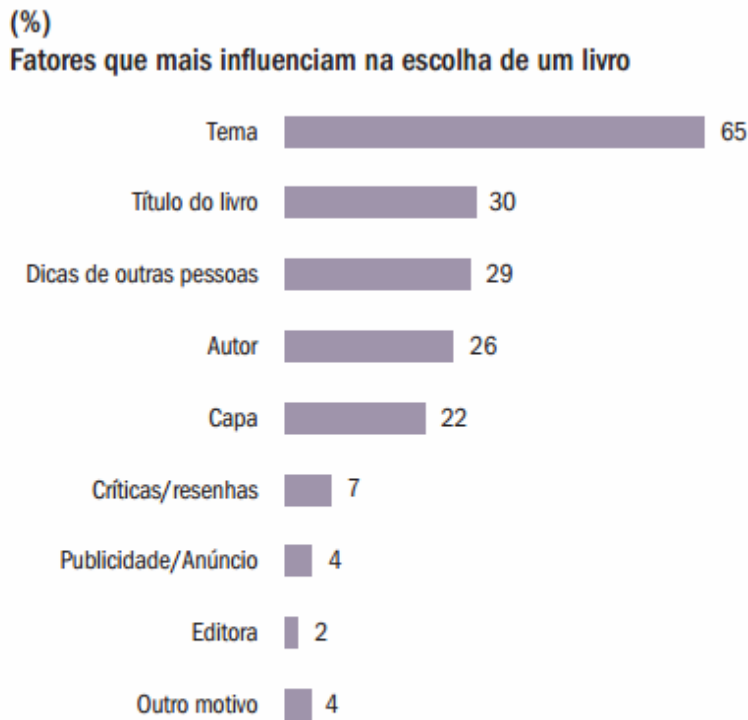
	2011	2007	
Bíblia	1º	1º	
A cabana	2º	-	
Ágape	3º	-	
O sítio do pica-pau amarelo	4º	2º	
Pequeno príncipe	5º	5º	Foram citados 844 livros
Dom Casmurro	6º	7º	
Crepúsculo	7º	-	
Harry Potter	8º	4º	De 2007 para 2011: Deixam de estar entre os 25 mais citados: Ninguém é de ninguém, A escrava Isaura, Poliana, Gabriela cravo e canela, Pinóquio, O Primo Basílio e Peter Pan
Violetas na janela	9º	9º	
A moreninha	10º	23º	
Capitães da areia	11º	14º	
Código Da Vinci	12º	12º	
Os três porquinhos	13º	6º	
Romeu e Julieta	14º	18º	
Iracema	15º	13º	
O alquimista	16º	10º	
O menino maluquinho	17º	16º	
Branca de neve	18º	8º	
Bom dia, espírito santo	19º	22º	
O caçador de pipas	20º	-	
O segredo	21º	-	
Vidas secas	22º	-	
Chapeuzinho vermelho	23º	3º	
Cinderela	24º	11º	
O monge e o executivo	25º	-	

Base: Leitor 2007 (95,6 milhões) / 2011 (88,2 milhões)

O crescimento da importância de Harry Potter, entre 2007 e 2011 é um sinal de que a temática do gênero atinge e instiga os leitores. Também, a entrada do Crepúsculo em sétimo lugar revela que a composição temática de interesse contemporâneo segue pelo caminho do insólito.

Outro fator que corrobora para pensarmos o ensino de leitura a partir da pesquisa Retratos de Leituras do Brasil (2012) são os dados mostrando o que motiva a leitura dos brasileiros. Segundo os leitores entrevistados, o principal motivador para leitura é o tema:

Tabela 3 - Fatores que influenciam na escolha de livros - Retratos da Leitura do Brasil (2012)

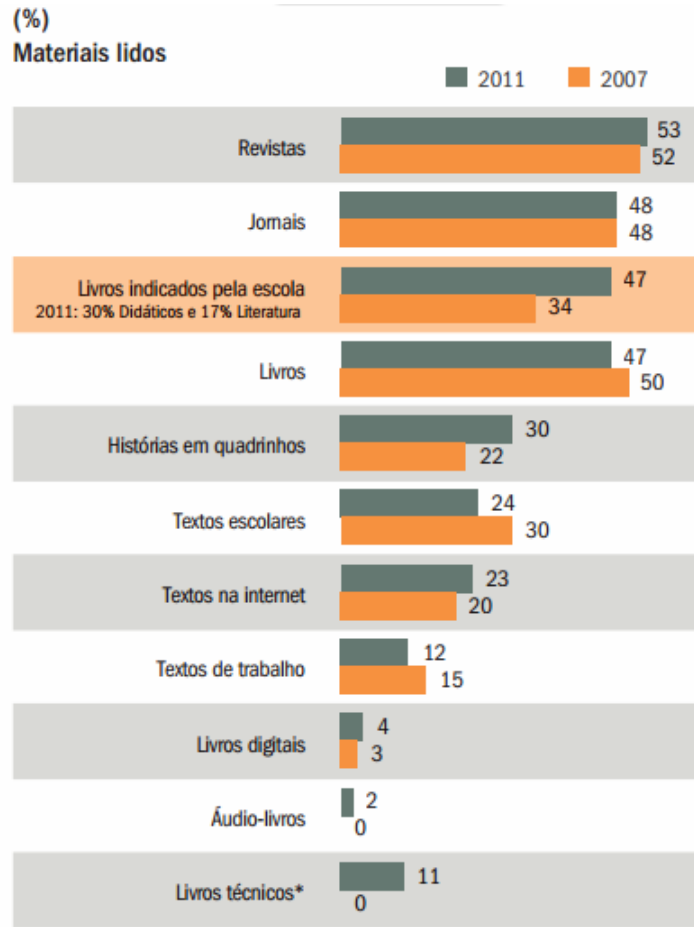


Base: Leitor 2011 (88,2 milhões)

O cruzamento dos dados dos livros que mais marcaram os leitores com os fatores de influência para leitura resulta na seguinte reflexão: o trabalho com leitura em sala de aula pode ser por temas de interesse, sendo os temas mais marcantes para a população as histórias insólitas.

Por fim, outro dado relevante trazido pela pesquisa Retratos da leitura do Brasil (2012) são os materiais mais lidos. As informações ajudam-nos a pensarmos a respeito dos quadrinhos.

Tabela 4 - Materiais lidos - Retratos da Leitura do Brasil (2012)



* A opção Livros técnicos foi estimulada apenas em 2011

Média de materiais citados por entrevistado	
2011	3,01
2007	2,74

Base: Leitor 2007 (95,6 milhões) / 2011 (88,2 milhões)

Os dados apresentam o gênero História em Quadrinhos em quinto lugar. O número de interesse dos quadrinhos entre 2007 e 2011 cresceu 8%. Diferente de outros gêneros, como os jornais que continuaram com 48% dos leitores, ou os livros que perderam 3%. Os quadrinhos, talvez por reflexo de políticas editoriais e de *marketing*, estão em segundo lugar dos ganharam um maior número de leitores dentre todos os gêneros. O quadrinho só está atrás justamente dos livros que são indicados pela escola.

Esses números da leitura parecem refletir o aumento de trabalhos do PDE, como já citamos. Os professores buscam tratamento pedagógico para o quadrinho, talvez por ser um dos gêneros de grande circulação.

Diante desse ambiente social de leitura, o ponto que fez sugerir a escolha do quadrinho Cachalote (2010) foi o tema discursivo. A construção de Cachalote (2010) enquadra-se dentro daquelas narrativas que escapam da realidade. A narrativa de uma velha que está só e cruza com uma baleia na piscina, e um tempo depois já está na praia acompanhada de uma criança, não é contada como as narrativas da realidade. É essa temática que nos interessou a leitura artística da HQ.

Conforme observado, o interesse pelo insólito no ensino possui como objetivo trazer aos alunos um formato discursivo que não costuma aparecer na escola. A falta de contato com literaturas dessa característica, em partes é causada pelo pouco contato do professor de Língua Portuguesa. A literatura de Língua Portuguesa em sua história não é considerada sobre o aspecto do insólito. A leitura das obras literárias, como Machado de Assis, no Ensino Médio, tem como finalidade mostrar ao aluno o espaço do Rio de Janeiro no início da República brasileira. O contato com outras formas de leitura, a irreabilidade criada pelo escritor brasileiro em contos como *O espelho*⁴, não chegam ao ensino.

Também, os documentos citados (ENEM, SAEB, PISA) e que pautam a performance do professor em sala de aula não indicam o tratamento com esse texto nas aulas de literatura no Ensino Médio.

A partir destes apontamentos: a necessidade da multimodalidade no ensino, o crescente interesse pelos quadrinhos na sociedade e a temática do insólito, centramos nossa pesquisa visando realizar uma leitura e suas implicações pedagógicas.

A preferência de um texto narrado visualmente, como posto, reforça a necessidade de um trato com a linguagem visual. Para o tratamento pedagógico do quadrinho, selecionamos a teoria Semiótica, como teoria da significação que auxiliaria na compreensão do sentido discursivo.

A Semiótica como uma teoria de leitura é um conjunto sistematizado de regras que contempla os aspectos da multimodalidade dos textos. Uma das principais potencialidades pedagógicas da semiótica é a aplicabilidade em textos não verbais. O tratamento semiótico junto do ensino é o enfoque do projeto de pesquisa “Leitura Semiótica da telenovela: tensão narrativa e suspense” no qual esta

⁴ O espelho é um conto que faz parte do livro *Papéis Avulsos*, lançado em 1882.

pesquisa faz parte. Assim, por meio dos relatórios de pesquisa buscamos observar o tratamento semiótico dado aos diversos gêneros e também buscamos tecer reflexões didáticas para o ensino.

Mendonça (2013) comenta sobre a relação entre semiótica e os documentos oficiais. Segundo a autora, as diretrizes da educação não apresentam a semiótica como uma das teorias de base, mas o esforço para o trabalho com a semiótica e o ensino é justamente mostrar como a semiótica, tida como uma teoria fundada no estruturalismo, e está de acordo com os preceitos dos documentos da educação. Mendonça (2013) conclui: “Por isso, trabalhar pela inserção da semiótica nas diretrizes da educação, encarando-a como uma teoria equivalente a tantas outras que já foram tentadas na escola, ou ainda se pudesse tentar, requer um esforço prévio que é, de certa forma, o de mostrar *o que a semiótica não é.*” (MENDONÇA, 2013, p. 49, grifo do autor)

Com a leitura objetivamos:

Objetivo Geral

- Analisar um conto da História em Quadrinhos Cachalote por meio da Semiótica Francesa a partir de considerações sobre o ensino de Língua Portuguesa.

Objetivos específicos

- Evidenciar a construção do suspense dentro do gênero HQ, e as possíveis modificações no gênero (eliminação do verbal, quadros acelerados, descompasso entre os quadros).
- Examinar a construção da paixão *solidão* na narrativa.

1.3 SEMIÓTICA ESTRUTURA E LEITURA

1.3.1 A Semiótica

A teoria semiótica pode ser considerada a partir diferentes direcionamentos de pesquisa. Fundada junto da linguística por Ferdinand Saussure, a semiótica surge numa relação materna com a linguística. A semiótica era tida

como uma disciplina superior, responsável pelas linguagens sociais, e restava à linguística as línguas naturais.

Ao trabalhar com distinções (as dicotomias), Saussure deixa de lado a semiótica e busca olhar para as línguas naturais. É dessa ciência responsável pelas linguagens que os trabalhos de Greimas, Pierce e Eco vão se desenvolvendo.

A semiótica tem como objeto de estudo a significação e o sentido. Nas formulações teóricas e postulados dos mestres da disciplina, a compreensão da significação dos textos e discursos, nas diversas materialidades, ganha espaço. Como disciplina teórica em constante reformulação e análise, a semiótica desenvolve linhas de pesquisa distintas, mas que se cruzam e juntas buscam a significação. Sobre “as semióticas”, Volli (2012) comenta:

Esta dupla alma da semiótica ainda hoje está presente. Antes de tudo, porque no trabalho semiótico contemporâneo as correntes principais são duas: a “estrutural” ou “gerativa”, que se reporta ao trabalho de Saussure (por intermédio da obra de um outro linguista importante, o dinamarquês Louis Hjelmslev, de um antropólogo como Claude Lévi-Strauss e sobretudo do semiólogo que acolheu esta herança, Algirdas J. Greimas); e a semiótica interpretativa, desenvolvida principalmente, sob o respaldo do trabalho de Charles Sanders Peirce, por Umberto Eco. (VOLLI, 2012, p.13)

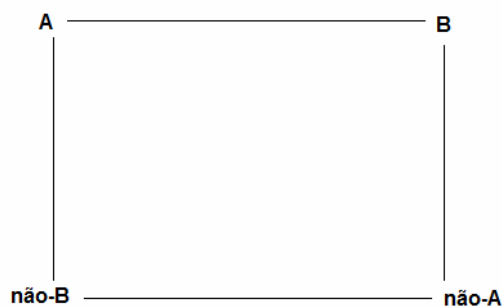
Dentro desse campo teórico, busca-se com este trabalho a realização de uma leitura semiótica decorrente do primeiro modelo de análise. Sobre a denominação de *semiótica francesa*, pelo país de origem, ou pelo nome de *semiótica discursiva*, a semiótica formulada por Algirdas J. Greimas tem como pressuposto um princípio estrutural da significação. O estudo dessa semiótica é observar a estrutura elaborada para gerar determinada significação.

Construída na dimensão estrutural, a teoria semiótica discursiva é uma ciência que se quer como um *modelo metodológico* de análise. O método de análise semiótica é chamado de *percurso gerativo de sentido*. Sobre esse modelo, Fiorin (2013) comenta: “Esse percurso gerativo do sentido tem o estatuto de um simulacro metodológico e não um caráter ontológico. Ele apresenta três níveis de profundidade: as estruturas fundamentais, as narrativas e as discursivas.” (FIORIN, 2013, p.184).

Os níveis de análise do percurso gerativo de sentido buscam ir daquilo que é mais concreto até um nível mais abstrato. É esse caminho de leitura que o modelo da semiótica propõe.

1.3.2 Nível Fundamental

O nível mais profundo, aquele que fica na estrutura profunda do percurso gerativo de sentido, é o *nível fundamental*. Nesse lugar de análise estão as *oposições semânticas*. Todo texto carrega uma *carga semântica*, o sentido no nível fundamental recebe um tratamento chamado de *quadrado semiótico*. Nesse modelo, as categorias semânticas oferecidas pelo texto são postas aos pares, lembrando o princípio Saussureano de trabalho aos pares. *Vida vs. Morte, Natureza vs. Cultura, Social vs. Individual* são alguns exemplos. Após estabelecer as oposições semânticas, os termos seguem um caminho no discurso. Esse caminho pode ser visualizado pelos vértices do quadrado.



Um determinado texto pode sair do ponto superior, afirmando o termo *vida* passando pelo *não-morte* e chegando ao ponto *morte*. Os caminhos percorridos pelas oposições semânticas é que vão gerar o discurso.

Para o percurso gerativo de sentido, no nível fundamental estão as relações de afirmação de um termo e de negação desse termo. Como é o caso da relação entre *Vida vs. Não-vida* e *Morte vs. Não-morte*.

1.3.3 Nível Narrativo

Subindo um patamar do percurso gerativo de sentido, chegamos ao *nível narrativo*. Esse estágio do percurso gerativo é influenciado pelas teorias de narrativa de Propp. Nesse nível, a ação das narrativas é o que deve ser considerado para compreensão da significação. Fiorin (2013) diz: “descrevem-se os fazeres (transformações de estado) de um sujeito em busca de um objeto; os fazeres (transformações de estado) de um sujeito em busca de um objeto; esse agir é um simulacro da ação do homem no mundo e de suas relações com outros homens;” (FIORIN, 2013, p.184). Nessa camada sujeito está em relação com um objeto. A relação entre os dois elementos da narrativa é que movimenta a narrativa.

Dentro desse nível, têm-se as situações de *estado do sujeito* ou situações de ações, ou fazer. Essas duas situações geram dois tipos de sujeito, os *sujeitos de estados*, aqueles que estão conjunto de um objeto, ou estão disjunto do objeto. E os *sujeitos de fazer*, os que praticam a ação.

O nível narrativo também apresenta uma sequência narrativa canônica, onde esses estados do sujeito irão aparecer. A sequência narrativa construída no percurso gerativo é:

Manipulação – Competência - Performance- Sanção

No nível narrativo analisam-se, então, as ações dos sujeitos. Pensa-se na manipulação que o sujeito sofre para praticar determinada performance, se ele é competente para realizar essa performance e, após a realização, qual é o resultado da atividade, sendo o sujeito sancionado positiva ou negativamente.

1.3.4 Nível discursivo

Por último, o modelo metodológico da semiótica considera o *nível discursivo*, o nível mais concreto. No nível discursivo os textos trazem os *temas* e as *figuras*. Os temas são entidades mais abstratas, tais como, violência, cidadania, preconceito. Já as figuras, são entidades mais concretas. Um tema como a violência pode estar figurativizado por armas, exércitos e bombas. Mas também pode aparecer com a figura de pedras, se o tema é violência no Oriente Médio.

Assim, o percurso gerativo de sentido é construído nos três níveis: *nível fundamental*, *nível narrativo* e *nível discursivo*. Vale lembrar que os três níveis apresentam uma *sintaxe* e uma *semântica*. A sintaxe como as combinações possíveis que são feitas no nível, e a semântica é a carga de sentido que está sendo considerada no momento de análise.

Fiorin 2009 destaca: “A distinção entre sintaxe e semântica não decorre do fato de que uma seja significativa e a outra não, mas de que a sintaxe é mais autônoma do que a semântica, na medida em que uma mesma relação sintática pode receber uma variedade imensa de investimentos semânticos.” (FIORIN, 2009, p.21)

Há uma *sintaxe discursiva*, onde estão as categorias de *pessoa*, *tempo* e *espaço*. Junto disso, há uma *semântica discursiva*, no qual estão os temas e as figuras dos textos.

É nessas duas relações de sintaxe, como combinação, e semântica, como um investimento de sentido que o texto vai gerando o sentido.

1.3.5 Semissimbolismo

Todas as considerações feitas pela semiótica e o percurso gerativo de sentido foram centradas no Plano do Conteúdo (PC) dos textos. Isto é, a semiótica se ocupou do plano do conteúdo, segundo a consideração de Hejmslev.

Tais considerações levam-nos ao abandono de uma tentativa de análise em “signos”, e somos levados a reconhecer que uma descrição que esteja de acordo como nossos princípios deve analisar conteúdo e expressão separadamente, cada uma destas análises isolando finalmente um número limitado de grandezas que não são necessariamente suscetíveis de serem comparadas com as grandezas do plano oposto.(HJELMSLEV, 2009, p.51)

Seguindo a método científico dos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* de Hjelmslev, Greimas constrói o percurso gerativo de sentido pensando no PC. O Plano da Expressão (PE) não recebe um tratamento semiótico. Mais tarde, com o desenvolvimento da teoria semiótica, o plano da expressão passa a fazer parte das análises. A entrada do plano da expressão das linguagens gera modalidades diferentes de sistematização e análise.

Na linguística saussuriana, dentro do princípio da arbitrariedade entre significante e significado, o signo era considerado um sistema arbitrário, em oposição ao sistema simbólico, em que havia uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Já na semiótica, a relação entre plano da expressão e o plano do conteúdo é chamada de relação semissimbólica, criando os sistemas semissimbólicos.

Pietroforte (2010) comenta:

Deixado de lado pela semiótica em um primeiro momento teórico, o plano da expressão passa a ser estudado na teoria dos sistemas semi-simbólicos. Em muitos textos o plano da expressão funciona apenas para veiculação do conteúdo, como na conversação, por exemplo. No entanto, em muitos outros, ele passa a “fazer sentido”. Quando isso acontece, uma forma da expressão é articulada com uma forma do conteúdo, e essa relação é chamada semi-simbólica.(PIETROFORTE, 2010, p.21)

Ao considerar o plano da expressão, a semiótica, principalmente a semiótica visual, criou categorias para o plano da expressão. Os estudos de Floch (1985), (1995) consideram a expressão da pintura, fotografia e dos quadrinhos. Dentre as categorias, o semioticista estabelece as categorias cromáticas que dariam conta desta composição do texto (*Claro vs. Escuro; Branco vs. Preto; Puro vs. Mesclado* etc). Outra categoria é a eidética, essa é percebida por oposição de formas (*Curvilíneo vs. Retilíneo; Côncavo vs. Convexo* etc). A categoria topológica daria conta da disposição das formas no texto (*Superior vs Inferior; Central vs Periférico; Englobante vs. Englobado* etc)

É por meio de correlações entre categorias do conteúdo, com categorias da expressão que se estabelece o sistema semissimbólico. A principal configuração do sistema semissimbólico é que as categorias de análise servem para determinado texto, não podendo ser generalizado. Caso isso ocorra, o trabalho seria com sistemas simbólicos.

Os estudos da visualidade foram beneficiados pela categorização visual de Floch, principalmente a formalidade dada ao plano da expressão e a sedimentação de análises que ajudam a compreender a significação além do plano do conteúdo. São essas categorias visuais que possibilitam um tratamento do texto visual, e com essas categorias pensamos nas potencialidades benéficas ao ensino de multiletramento. Por meio da leitura do plano do conteúdo em equivalência de

categorias com o plano da expressão, os alunos poderiam realizar leituras de textos multimodais como fotografia, pintura, ilustração, charges etc

1.3.6 Semiótica das Paixões

Além do desenvolvimento do plano da expressão, a semiótica olha para a narrativa pensando nas *modalidades* que fazem o *sujeito sentir*. Mais que sujeito de ação, no nível narrativo, o sujeito é considerado como *sujeito do ser*. Os sujeitos semióticos sentem, e o sentir gera uma *modalização*. Ao considerar os estados do sentir, a semiótica é denominada *semiótica das paixões*.

Dentro do percurso gerativo de sentido, a semiótica das paixões busca olhar para os estados do sujeito. Evidenciando os estados de alma, a semiótica *modaliza o sentir*. A modalização é feita pelos *modalizadores* (*Saber/ Poder/ Querer/ Fazer*). Os quatro elementos da modalização são combinados no plano narrativo para que a modalização seja realizada.

Além da modalização, vemos a paixão acontecer no nível discursivo do percurso gerativo de sentido como uma marca cultural. Segundo Greimas e Fontanille (1993), as paixões carregam estereótipos culturais, acontecem dentro de “grades culturais”. São essas grades que possibilitam o fácil reconhecimento das paixões e estados de alma.

A ligação entre os níveis do percurso gerativo de sentido acontece entre todos os níveis. Um exemplo de comunicação entre os níveis do percurso gerativo é a relação entre o nível fundamental e o nível narrativo. Primeiramente, no nível fundamental da semiótica das paixões há a presença das *timias*, valores que o sujeito investe no objeto. Esses valores que são expressos por timias vão para o nível narrativo na maneira como o sujeito se relaciona com o objeto.

Com a reformulação do percurso gerativo de sentido, feita por Greimas ao tratar da paixão, é possível perceber *os percursos do ser sujeito*. Por meio das paixões de papel, ou paixões discursivas constata-se o sentir do sujeito enquanto entidade inscrita e construída na linguagem numa determinada cultura.

1.3.7 Semiótica Tensiva

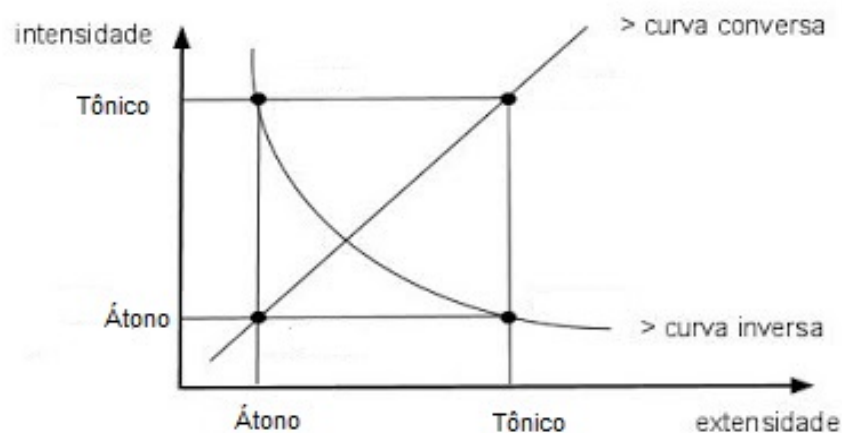
Como uma teoria em constante reformulação, a semiótica chega a reflexões que buscam tratar o sentido em eixos de tensões. A *Semiótica Tensiva* desenvolvida por Zilberberg. “Longe de configurar preciosismo teórico ou reafirmar com terminologia complicada questões já trabalhadas pela semiótica até então, a semiótica tensiva vem ao encontro de uma problemática própria: a dimensão contínua do sentido.” (PIETROFORTE, 2011, p.11).

A categorização do contínuo do sentido vai acontecer por meio dos eixos. Diferentemente do quadro semiótico postulado inicialmente, a proposição de Zilberberg é que o sentido não acontece com termos simples que são isolados no vértice do quadrado. A produção do sentido acontece com um termo complexo nos eixos da *intensidade* e da *extensidade*. (ZILBERBERG, 2006, p.170)

- O eixo da *intensidade* é o eixo dos estados de alma.
- O eixo da *extensidade* dos estados de coisas.

Esses dois eixos são pensados na produção da significação discursiva. Assim, a produção do sentir acontece pela movimentação do contínuo complexo nesses dois eixos.

Tabela 5 - Esquema tensividade



Fonte: Elaboração própria a partir de Pietroforte (2009)

É por meio desses eixos que a semiótica tensiva pensa o fluxo discursivo. Segundo Pietroforte (2009):

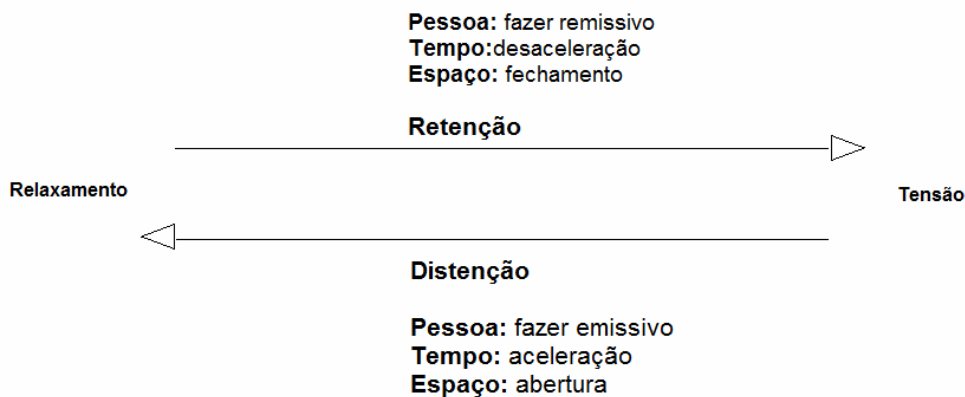
A palavra *missivo*, em português, significa “o que se remete” e “o que se arremessa”. Pode significar o que já veio – “o que se remete” – mas também significa o que está por vir – “o que se arremessa”. *Missivo* é ainda formado pelo mesmo radical *met-* de “meter”, o que relaciona a *missividade* aos significados de colocar, por, dispor. Em outras palavras, trata-se de articular na categoria *missiva*, o fluxo discursivo. (PIETROFORTE, 2009, p.23)

Ao pensar na disposição do fluxo do discurso a semiótica tensiva trata de dois regimes de funcionamento. O *regime emissivo* e *remissivo*.

O fluxo *discursivo emissivo* acontece quando o tempo acelera, o espaço se abre e o eixo da intensidade é marcado pela saída de tensão máxima indo ao relaxamento.

Contrariamente, o índice remissivo o eixo do contínuo do sentido sai do relaxamento, caminha para a tensão. O tempo desacelera e o espaço se fecha.

A tabela a seguir, ilustra a situação dos regimes no fluxo discursivo.



Fonte: Pietroforte (2009)

Sem pensar em semióticas diferentes, a análise que buscamos fazer tenta evidenciar as potencialidades de leitura do texto. Como diz Fiorin (2013):

O percurso gerativo de sentido não é uma camisa de força onde se devem enfiar todos os textos, mas um modelo de análise e de previsibilidade, que apreende, de maneira fina, generalizações sócio-históricas (invariantes) e especificidades de cada texto no plano do conteúdo ou da expressão (variantes). (FIORIN, 2013, p.185)

A leitura que será feita não busca adequar o texto dentro do percurso gerativo de sentido. Ao perceber as variantes da expressão e do conteúdo do texto, é que seguimos as pistas para a significação com a ajuda dos dispositivos semióticos. É sobre essa afirmação que afirmamos ser importante um trabalho pedagógico com a semiótica no ensino básico, sendo uma das principais potencialidades da teoria, o percurso gerativo que pode ser aplicado em textos de diversos formatos (teatro, pintura, quadrinhos, telenovela).

1.4 BREVE PANORAMA DOS QUADRINHOS NACIONAIS

Ao deparar-se com a obra Cachalote (2010), o leitor parece sentir uma prática diferente de produção e recepção dos quadrinhos. Ao pensarmos no gênero história em quadrinhos, lembramos em construções até então rejeitadas pelo cânone artístico.

Quadrinhos, televisão, best-sellers são discursos que circulam socialmente e não fazem parte de um lugar de artístico mais apreciado. Essa realidade é confirmada pelas atitudes período de 1950 e que seguem ainda hoje. Exemplificando, em 1954, o psiquiatra Frederic Wetham publicou o livro “Seduction of the Innocent”, no qual diz ser culpa da leitura de HQs as atitudes violentas das crianças.

Após a publicação de Wetham (1954), os quadrinhos sofreram uma expulsão do mercado editorial americano. O gênero era até o momento mais direcionado ao público infanto-juvenil, com os gibis. No Brasil, os gibis também adquiriam notoriedade com a publicação de Mickey Mouse, Krazy Kat e Gato Félix, desde 1930.

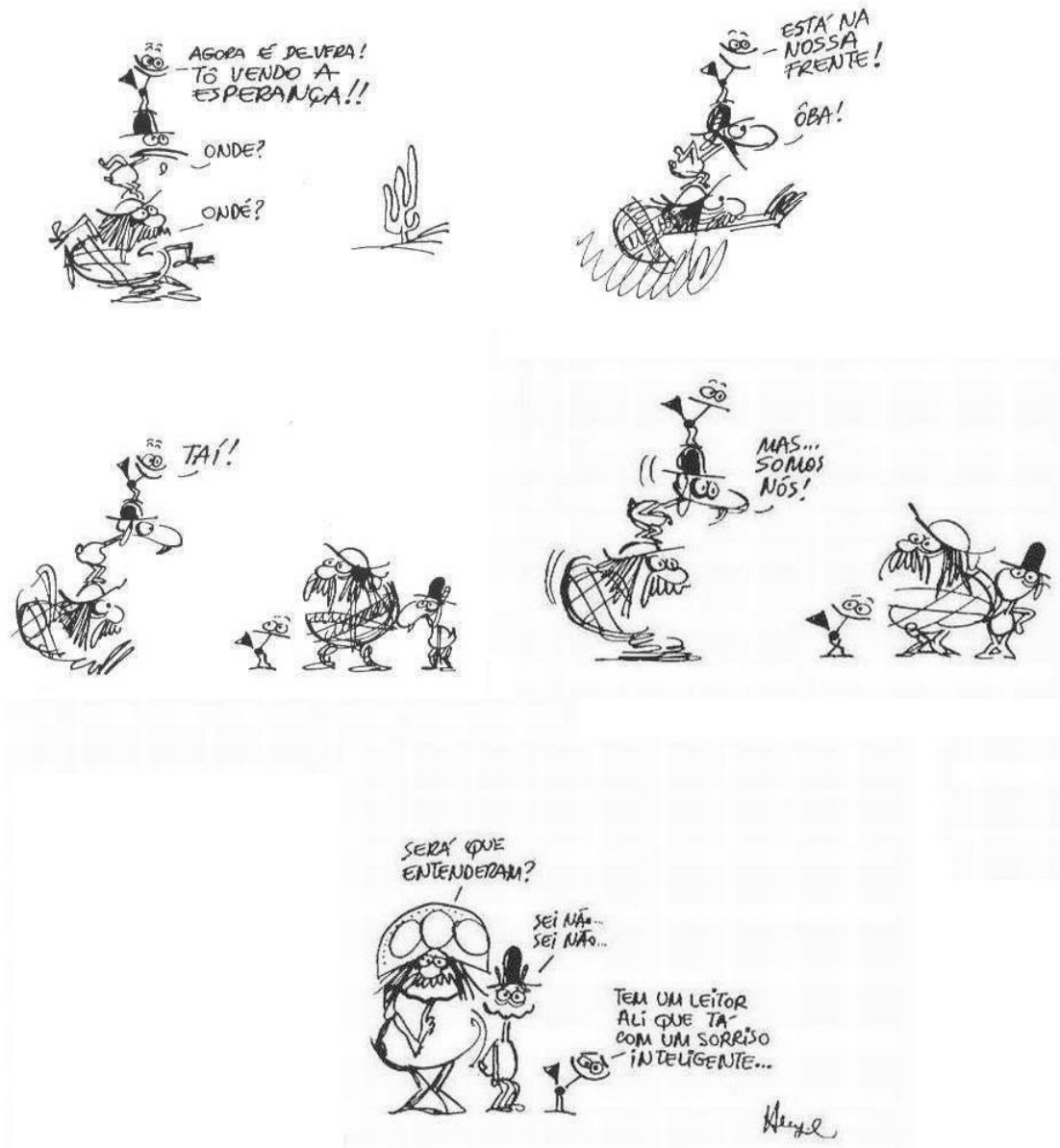
A proibição e falta de credibilidade do gênero foi uma realidade muito mais intensa nos anos 1950. Nesse período, a circulação do gênero em revistas e gibis foi quase banida. A produção dos quadrinhos ficou restrita ao jornal e as revistas, com as tiras diárias, cartuns e charges.

1.4.1 Primeira Geração da HQ Nacional: Henfil

Em 1970, no Brasil, principalmente pelo contexto sócio político do país, os quadrinhos são usados em questões políticas. Henfil, jornalista e quadrinista brasileiro, é uma figura marcada desse período, com os seus personagens, dentre eles, Fradim, Os Franguinhos, Grauna etc. O discurso produzido por Henfil apresentava discurso político em um gênero que anos anteriores era tido como infantil. A falta de seriedade dos quadrinhos é relativizada no período de produção de Henfil. A dura crítica social feita pelo autor, por meio dos cartuns e tiras faz parte hoje, não apenas da história dos quadrinhos, mas da história do país e dos movimentos de artes e política. As criações de Henfil carregam marcas do envolvimento político-social do autor com os movimentos sociais.

Grauna é um exemplo da produção de Henfil.

Figura 2 - Grauna - Henfil



Fonte: Grauna – Henfil

Assim como o cinema, música e pintura vão carregar muitas marcas políticas e sociais, os quadrinhos desse período são um resultado da arte entendida como participante da realidade social e com potencialidades para mudança.

Além da produção nacional com o envolvimento político-social, a produção dos Gibis e quadrinhos para os pequenos leitores retoma com espaço nas bancas. O número de importação dos heróis americanos vai se acentuando durante o período.

1.4.2 Segunda Geração da HQ: a Vanguarda Paulistana

Já em 1980, as publicações de revistas de quadrinhos retomam com maior intensidade. A produção das revistas *Circo*, *Balão*, no primeiro momento, e *Chiclete com Banana*, em seguida, vão trazer para o quadrinho assuntos mais sérios, tratados com uma ironia e irreverência do gênero. Angeli, quadrinista paulista, em edição comemorativa da revista *Chiclete com Banana*, afirma:

Das mais de 2.300 páginas produzidas, escolhemos 800 que sintetizam o espírito da revista. São cartuns, quadrinhos, textos e desenhos que têm como marca registrada um humor corrosivo, cínico, anarquista e transgressor sobre as décadas de 1980 e 1990. (ANGELI, 2007, s/n)

As características elencadas por Angeli podem ser empregadas nas produções dos principais quadrinistas brasileiros do período. Centrados na capital de São Paulo, Laerte Coutinho com *Os Piratas do Tiete*, e Glauco com *Doy Jorge* criam os personagens afirmando, sobretudo, a dimensão social e política, além do desbunde e o cinismo.

Os personagens criados pelos quadrinistas na década de 80 e 90 refletem as características dos participantes da contracultura e movimentos artísticos políticos. Nas histórias, há o sentimento dos sujeitos que viveram uma época de sonho e liberdade, mas que não foi concretizada e agora devem adaptar-se ao cotidiano repressor, como no exemplo a seguir:

Figura 3 - Doy Jorge - Angeli



Fonte: Doy Jorge - Antologia Chiclete com Banana (2007)

As revistas traziam por volta de cinco a seis histórias. Algumas sequenciais, começando em uma edição e terminando só na próxima edição. Outras histórias mais rápidas, início e fim na mesma revista.

A principal característica da produção do período é o cruzamento entre crítica social e humor. Talvez pelo envolvimento político dos produtores desse período, muitos dos quadrinistas desse período produzem hoje tirinhas para jornal, como é o caso de Laerte Coutinho.

A produção direcionada ao público infantil nos anos de 1980 e 1990 é feita principalmente das traduções dos heróis americanos. As grandes companhias estadunidenses *DC Comics* e *Marvel* criam os Heróis, o sucesso das revistas semanais e mensais chega ao Brasil. Os heróis (Batman, Capitão América, Flash etc.) são produções sequenciais e semanais.

A produção das revistas de quadrinhos segue nas bancas. Enquanto esse movimento de importação dos quadrinhos gera grande circulação dos gêneros. As editoras não se importam com os quadrinhos como arte para publicação. Foi um período de apagamento dos quadrinhos das editoras, afirma Rafael Coutinho, em entrevista na Festa Literária Internacional de Pernambuco - FLIPORTO. A circulação do quadrinho fica reduzida às bancas.

1.4.3 Terceira Geração: Quadrinhos e Linguagem

No início do séc. XXI, os quadrinhos voltam a aparecer nas editoras nacionais. A abertura do mercado editorial para o gênero é um reflexo do período dos estudos culturais. Nessa dimensão conflitante entre o que faz parte do cânone e o que está fora, os quadrinhos são considerados numa dimensão artística pelas editoras. Algumas criam selos especiais para os quadrinhos, como é o caso da Cia. das Letras com o *Quadrinhos na Cia*.

Fazendo parte dessa situação, a cena discursiva de Cachalote é esse momento de entrada dos quadrinhos nas editoras.

A produção do início do século XXI é muito ligada aos quadrinhos e outras linguagens. A Criação do quadrinho não fica mais apenas na linguagem da arte sequencial, assim como as manifestações na sociedade contemporânea estão em contato uma com as outras, os quadrinhos se estreitam com outras linguagens. O quadrinho dialoga com o cinema, pintura e literatura.

Em Cachalote (2010), o enunciador é formado por dois artistas. Rafael Coutinho, quadrinista e desenhista, filho de Laerte Coutinho, artista da geração das revistas de 1980 e 1990 e ainda em produção com tiras diárias nos jornais.

Além do quadrinista, a produção do discurso em Cachalote é assinada por Daniel Galera, escritor e tradutor Gaúcho premiado. A obra de Galera é

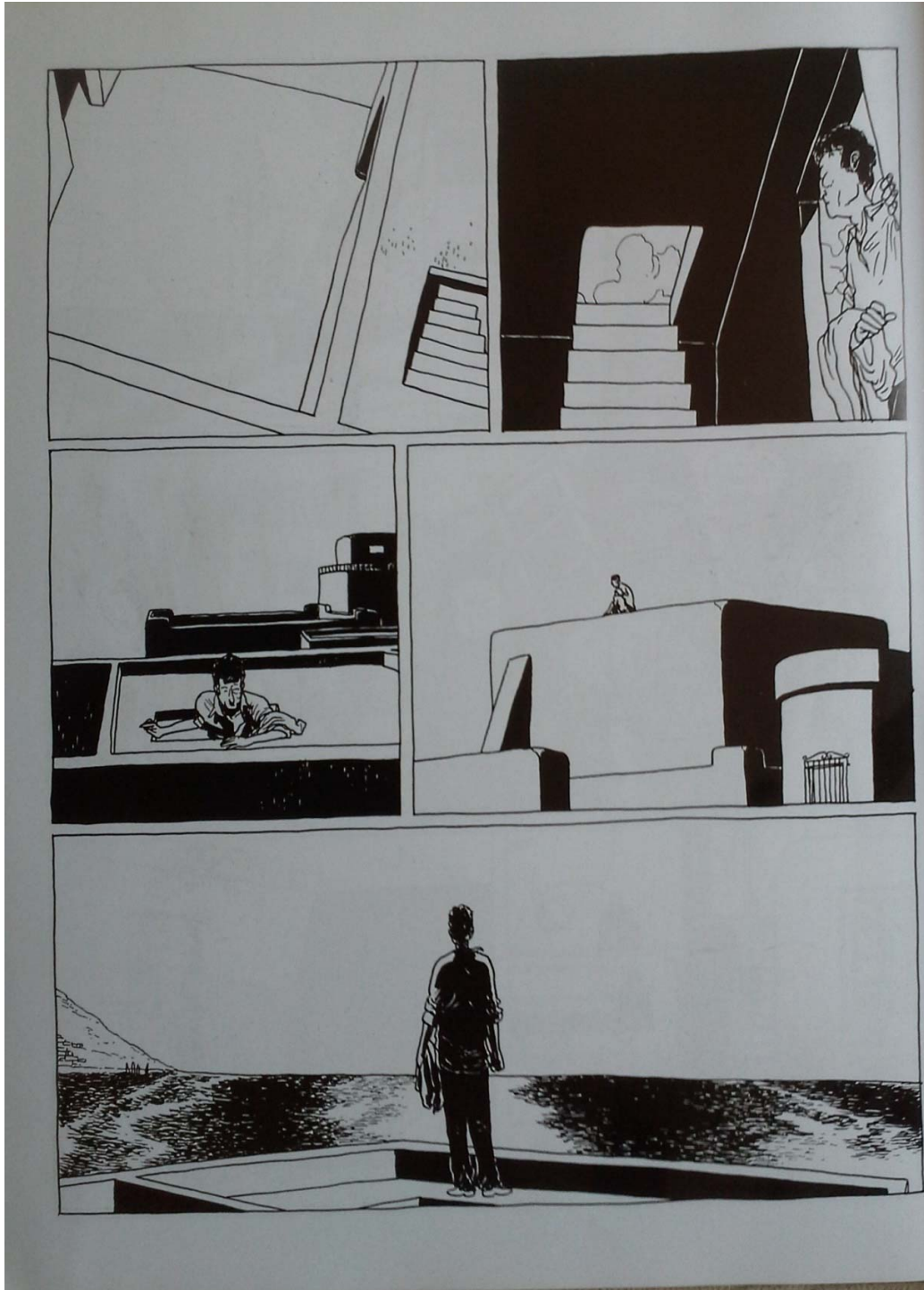
formada por contos e romances. Como tradutor, Galera já traduziu livros de David Foster Wallace e quadrinhos do Robert Crumb.

Como um gênero produzido por dois autores em linguagem diferente, Cachalote (2010) carrega reflexos desses pontos. Daniel Galera, em entrevista para a FLIPORTO afirma que a criação da obra foi em extrema parceria com Coutinho. Os dois cruzavam ideias e dialogavam sobre os temas e narrativas, mas Galera não descarta que a criação aconteceu em dois momentos. O primeiro muito mais literário, sobre a responsabilidade do escritor, produzindo “quase contos”. No segundo momento, a criação do roteiro e ilustração de Rafael foi mais livre. A preocupação dos criadores era de como os leitores chegariam ao que está por trás das narrativas. Preocupação que marca a literatura de Daniel Galera, caracterizada por finais abertos, assim como a histórias em Cachalote.

Rafael Coutinho considera que hoje está muito mais fácil explorar limites da linguagem dos quadrinhos. O desenhista expõe que a geração dos quadrinhos atuais se configura por um intenso diálogo de quadrinhos e outras linguagens. O quadrinista sinaliza a necessidade de conhecimento artístico dos pintores. Uma das suas inspirações para produção das suas obras é o quadrinho japonês.

Galera também afirma o interesse em narrar histórias no formato em quadrinhos. O autor não despreza o gênero e não o entende como um gênero menor, no qual pode agir diferente para a criação. Segundo o escritor, a dificuldade e a dedicação do trabalho deve ser a mesma da criação literária. As narrativas literárias e dos quadrinhos exigem a mesma quantidade de esforço narrativo. O que é importante para Daniel Galera é a “criação de significado” e as linguagens que possibilitam a narração.

Figura 4 - Página Cachalote (2010)



Fonte: Cachalote (2010)

Na figura anterior, há uma página da HQ Cachalote. A construção das imagens nos quadros superiores é de diferentes enquadramentos. O primeiro quadro em plongeé, o segundo, contra-plongeé. No terceiro quadro, há plano americano, e o quarto um plano geral. Nessas oposições entre os quadros existe

uma alternância visual muito comum no cinema e na televisão contemporâneo. As várias tomadas da câmera, mais uma vez reforçando os limites de linguagem entre quadrinhos e outras artes.

O discurso de Cachalote (2010) é reflexo desse momento de estreitas relações entre o quadrinho e as outras linguagens. A cultura e produção dos quadrinhos estão muito mais estreitas com outras manifestações.

Assim, é nessa dimensão dos quadrinhos e outras linguagens, com a exploração dos limites e das páginas, que a recorrência da página dos quadrinhos parece ser trabalhada. Silva (2007) afirma que:

Elas não são mais agrupamentos horizontalizados das representações sequenciais narrativas, dadas pela disposição lado a lado dos quadros, como ainda ocorre no caso das tirinhas de jornal. Segundo Frasnault-Deruelle (1976, p.17) a composição das páginas deve funcionar através da integração das duas variáveis visuais (formas, cor, linha etc.). Assim, o espaço em uma página de HQ ganha patamar de significação para o entendimento narrativo. Isso implica em uma forma de leitura que sai do parâmetro linear para um tipo de leitura guiada pela distribuição dos elementos visuais na superfície da página. (SILVA, 2007, p.3)

É no momento de estreitamento das linguagens dentro da cultura dos quadrinhos e das outras artes que buscamos refletir as potencialidades de leitura exigidas.

Como é possível perceber, o gênero quadrinhos em seu contexto sócio-histórico parece ganhar relevância como objeto de arte pelo intenso trabalho de criação. Em Cachalote, a produção narrativa de Galera carrega o lirismo da literatura, em parceria com a arte de Coutinho que trabalha com a disposição de cores, formas e linhas nas páginas, buscando os limites da linguagem dos quadrinhos em favor da criação de um objeto de arte.

Se anteriormente foi proibido para leitura, por não fazer parte de um ambiente estético, no momento atual de produção, o quadrinho ganha espaço editorial e artístico. A posição de leitura dos quadrinhos também muda. A leitura linear dos quadros parece ser enaltecida pelo processo de tabulação, como afirma Silva.

Nesse sentido justifica-se que o quadrinho contemporaneamente necessita de tratamentos pedagógicos para o ensino de linguagens. O estreitamento das linguagens deve aparecer no ensino de Língua Portuguesa, como afirmam os

documentos já pontuados. É nesse ambiente que percebemos como o gênero quadrinhos oferece construções temáticas, e uma composição estrutural que possibilita a inserção da teoria semiótica no ensino, privilegiando o multiletramento.

METODOLOGIA

Esta pesquisa busca colaborar com o ensino de leitura e o multiletramento. Realizamos uma leitura semiótica sem esquecer suas potencialidades para o ensino de Língua Portuguesa. Por meio dos relatórios de pesquisas realizadas na Universidade Estadual de Londrina, no projeto de pesquisa “Leitura semiótica da telenovela: tensão narrativa e suspense”, já percebemos alguns gêneros didatizados e sua aplicabilidade semiótica. Nos trabalhos de Mendonça (2008, 2013) e Batalha (2013) constata-se o tratamento do gênero televisivo pela teoria semiótica. Aqui buscamos traçar caminhos teóricos educacionais próximos, considerando o gênero História em Quadrinhos e o suspense instaurado nesses textos.

No primeiro momento, recorre-se às considerações teórico-especulativas para observar o contexto e produção educacional dos professores do Paraná sobre o gênero História em Quadrinhos, por meio de buscas da produção da formação continuada dos professores no Programa de Desenvolvimento Educacional (PDE) Paraná.

Por meio dos resultados quantitativos e pistas especulativas oferecidas pela produção do PDE, seguimos para considerações semióticas como teoria de leitura.

Evidenciamos os aspectos do conteúdo e da expressão do gênero quadrinhos. A pesquisa tem seu começo de um dado quantitativo indo para considerações qualitativas. Após os dados dos quadrinhos no ensino, interessa-nos mostrar a pertinência da semiótica para realizar a leitura de textos multimodais. A análise feita contempla o gênero HQ, construindo o suspense. Para a articulação desse efeito discursivo, nos pautamos nas considerações de Limoli (2014) sobre o suspense e a telenovela.

Esta pesquisa de cunho descritivo-interpretativo busca contribuir para os professores que atuam no ensino de Língua Portuguesa e outras linguagens, evidenciando a possibilidade de aplicação da semiótica no ensino básico e os benefícios que esta teoria poderá trazer para os sujeitos na escola. Assim, dentro do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, especificamente na linha “Ensino/aprendizagem e formação do professor de língua portuguesa e de outras linguagens.” busca-se trabalhar com

outras linguagens, a linguagem visual, propiciando relações entre os aspectos teóricos da semiótica para chegar à prática pedagógica.

CAPÍTULO I

ENUNCIÇÃO, SUSPENSE E RITMO

1.1 CACHALOTE: PRODUÇÃO E INOVAÇÃO ESTÉTICA

Publicado em 2010, pelo selo *Quadrinhos na Cia.*, Cachalote é um Romance Gráfico produzido, conforme mencionado, pela parceria entre Rafael Coutinho e Daniel Galera. A obra, com cerca de duzentos e oitenta páginas, é sucesso de crítica pela junção entre o quadrinista e o escritor Daniel Galera. Mas não é só isso, Cachalote alcançou destaque pela inovação estética.

Com seis histórias que tratam de limites, tensões e eventos inesperados, o quadrinho apresenta uma inovação no processo de recepção da obra, como já foi apontado anteriormente. A presença de hiatos e a aproximação do caráter hipertextual causa abertura na significação da obra.

Não apenas no plano da expressão temos a inovação. Alguns contos (especificamente dois deles) trabalham com temáticas de suspense que fogem do cotidiano. Um exemplo é o conto que abre e fecha a obra, nomeado para essa pesquisa de “Velha Solitária”, por se tratar de uma velha que está sozinha em casa, antes de encontrar uma baleia cachalote ao nadar na piscina de sua casa. Centenas de páginas depois, percebemos a velha acordar num outro espaço, uma praia, acompanhada de uma criança que brinca com uma baleia. Os dois sujeitos se despedem. O menino segue em direção ao mar, enquanto a velha segue em direção oposta.

Esse simples evento narrado é construído por trinta e sete enquadramentos, dividido entre doze páginas. As seis primeiras páginas abrem o livro, enquanto as outras seis fecham a obra. Atentamos para o fato de que a história funciona como prólogo e epílogo do romance gráfico.

Segundo Limoli (2013), a Semiótica e outros domínios teóricos, como a Teoria Literária, deixaram de lado o suspense e a tensão durante muito tempo, valorizando outras produções:

Assim como as telenovelas, de que se aproximam em muitos aspectos, as narrativas literárias de suspense foram durante muito tempo relegadas a um segundo plano, distanciadas da literatura de prestígio. No auge da efervescência estruturalista, nos anos sessenta e setenta, eram as narrativas de enredo rarefeito que chamavam a atenção da crítica. O *Nouveau roman*, na literatura, e a *Nouvelle vague*, no cinema, faziam sucesso e criavam a tendência de uma estética intimista e sofisticada, onde a concentração factual não era bem-vinda. Histórias de suspense, essas que “tiram o fôlego”, constituíam, ou ainda constituem, aquilo que se costuma denominar “a pequena literatura”, aquela que as classes mais favorecidas e escolarizadas não apreciam ou simulam não apreciar. (LIMOLI, 2013, p. 1443-1444)

No decorrer das oito páginas iniciais, o enunciatário em Cachalote está imerso no suspense. É nesse mergulho do suspense que vamos observar o ritmo da enunciação dentro desse gênero. Afinal, como ainda expõe Limoli (2013):

Dessa forma, aquilo que intriga o leitor, que o faz aderir ao texto, deixa de ser apenas um detalhe ou uma característica de gênero, para se tornar um verdadeiro modo de estruturação. O suspense passa a ser fundamental na constituição do texto que narra e “a exploração comercial não nos deve cegar para sua função configuradora essencial, para qualquer discurso narrativo” (BARONI, 2004, p. 30). (LIMOLI, 2013, p.1444)

1.2 ENUNCIAÇÃO E RITMO

Ao analisar a obra de Luiz Gê, Pietroforte (2009), com o aporte da Semiótica tensiva, discorre acerca da noção de ritmo. O enquadramento junto do fazer missivo oferece uma leitura para o desenvolvimento da história. Na narrativa da velha solitária, a tensão e o suspense construídos manifestam-se dentro do ritmo das narrativas nos quadrinhos.

Pietroforte (2009) diz sobre o fazer missivo:

Para tanto, defini-se o fazer dito missivo (Zilberberg, 2006: 129-147), ancorado não na enunciação-enunciada – que diz respeito às marcas da enunciação no enunciado produzido, seja em regime enunciativo, seja em regime enuncivo- mas na própria instância da enunciação. Nela, são definidos o “eu”, o “agora” e o “aqui”, próprios da enunciação, orientados pelo fazer missivo de colocação em discurso dessas três categorias. (PIETROFORTE, 2009, p.20)

O enquadramento é o processo pelo qual a HQ se desenvolve. McCloud (2008) aponta que a diferença na arte sequencial entre História em Quadrinhos e Cinema é o instante preciso que a História em Quadrinhos se enquadra. Enquanto o cinema acontece num enquadramento temporal e cinético, a HQ “fecha” esse tempo num único instante e espaço. Isso reveleva que, ao se enunciar a história, a precisão do ritmo e do enquadramento entre abertura e fechamento é o grande trabalho para uma comunicação e aceitabilidade pelo enunciatário. É a partir dessa ferramenta de construção que McCloud (2008) postula ser possível pensar no comentário de Pietroforte (2009):

A tensão entre os fazeres remissivo e emissivo dá forma ao fazer missivo, articulando na relação *remissivo vs. emissivo*. Ancorada na enunciação do “eu”, a relação *remissivo vs. emissivo* determina as formas do tempo e do espaço discursivo. (PIETROFORTE, 2009, p.20)

Na modificação teórica de Zilberberg, a geração de sentido acontece na colocação de pessoa, tempo e espaço em função do desenvolvimento discursivo, deixando de lado as redes fundamentais de relações semânticas. Dentre essa modificação, vemos o fazer missivo centrado no “eu”, por isso pensa-se o espaço-tempo na enunciação como foi exposto.

Enquanto o modelo teórico de Zilberberg trabalha com o missivo, o modelo teórico de Greimas trabalha com as categorias discursivas de pessoas, espaço e tempo, ancoradas no nível discursivo. Por meio do processo de debreagem, o enunciatário coloca em discurso essas categorias. No Dicionário de Semiótica I, Greimas e Courtés (2012) consideram:

Pode-se tentar definir debreagem como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso. Se se concebe, por exemplo, a instância da enunciação como um sincretismo de “eu-aqui-agora”, a debreagem, enquanto um dos aspectos constitutivos do ato de linguagem original, inaugura o enunciado, articulando ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação. O ato de linguagem aparece, assim, por um lado, como uma fenda criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação, por outro, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado. De outro ponto de vista, que faria prevalecer a natureza sistemática e social da linguagem, dir-se-á igualmente que a enunciação, enquanto mecanismo de pessoa, do espaço e do tempo, com vista à constituição do discurso explícito. (GREIMAS E COURTÉS, 2012, p.111).

As noções de debragem e embreagem relacionam-se à colocação dessas categorias em discurso. Cotejando as duas visões de enunciação, mais os conceitos de enquadramento de McCloud (2008), examinaremos o ritmo da narrativa e a criação do suspense no conto “A velha solitária”, o qual traz formatos de enquadramentos entre o Ação a Ação e o Momento a Momento.

1.3 RITMO E SUSPENSE

O Ação a Ação são enquadramentos amplos, em que ocorre a mudança de espaço e tempo em cada quadro. Lembrando o ritmo dos quadrinhos de Pietroforte (2009), no regime missivo há a ordem do emissivo, ou acelerado; enquanto que no nível discurso do percurso gerativo de sentido tradicional formulado por Greimas e dividido nos níveis fundamental, narrativo e discurso é perceptível um processo de debragem temporal e espacial a cada quadro.

Esse formato de enunciação pode ser visto nos primeiros enquadramentos, conforme apresentam as figuras 1, 2 e 3:

Figura 5 - Enquadramento 1



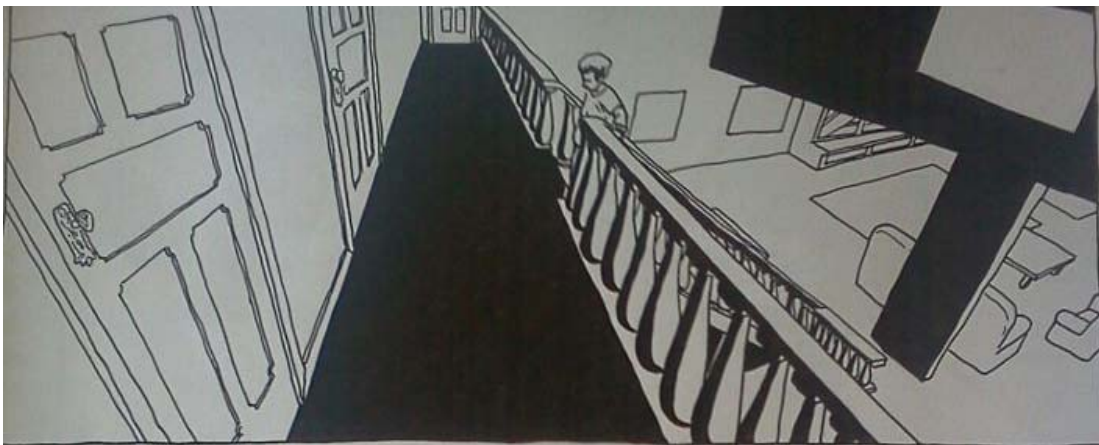
Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 6 - Enquadramento 2



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 7 - Enquadramento 4



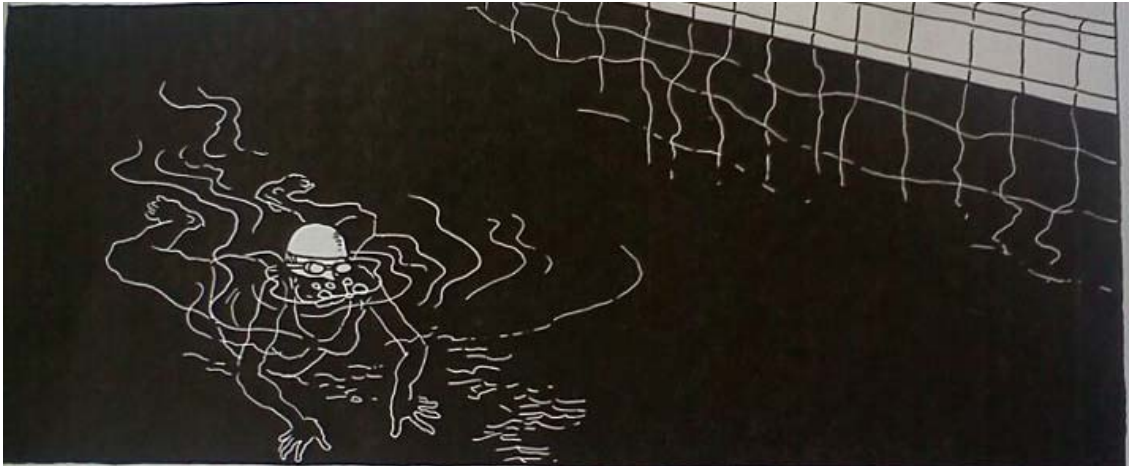
Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Chegando ao quadro 9, percebe-se que o processo de enquadramento modifica. O enunciado passa para um enquadramento Momento a momento. O ritmo da narrativa desacelera e o espaço começa a se fechar, passando para um ritmo remissivo.

Na colocação das categorias de pessoa, tempo e espaço proposta por Greimas no percurso gerativo de sentido, não temos mais uma debragem espacial (o plano aquático se mantém), sucedendo somente a debragem temporal.

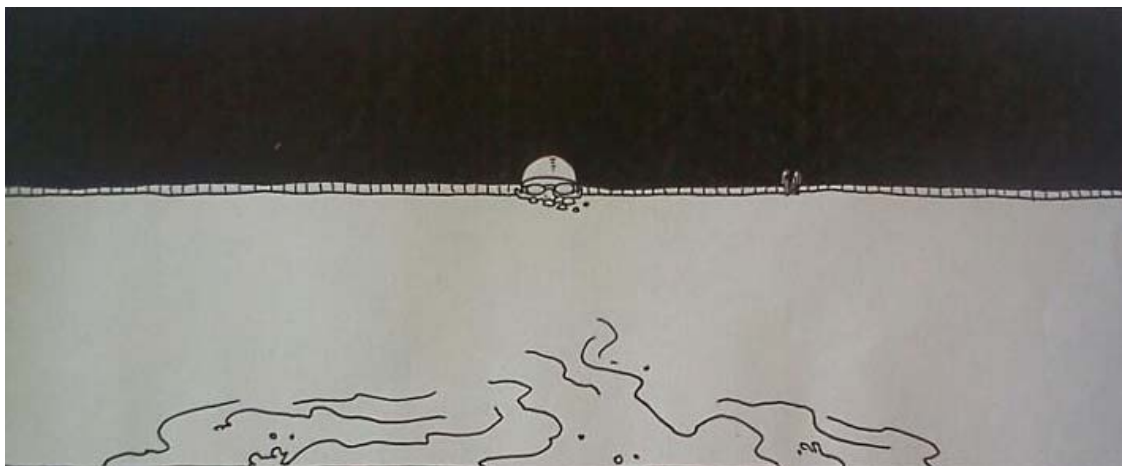
Esses enunciados podem ser considerados nos seguintes quadros:

Figura 8 - Enquadramento 12



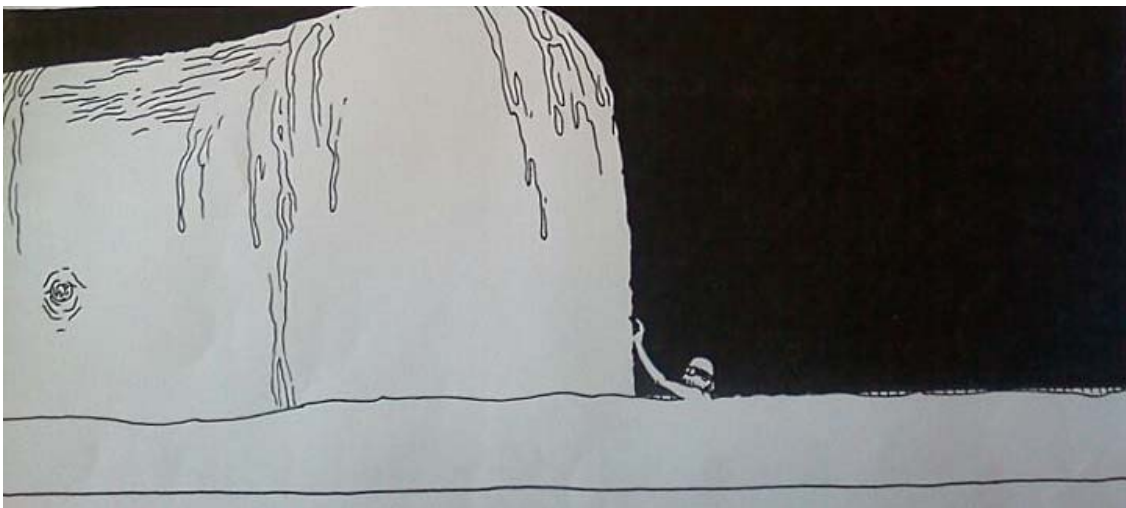
Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 9 - Enquadramento 15



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 10 - Enquadramento 19



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

A construção de fechamento da narrativa oferece o ritmo propício para instaurar o suspense. No momento em que o espaço fecha, o tempo desacelera, há uma retenção. O espaço não muda, ficamos no espaço aquático por volta de 10 quadros. É nesse Momento a Momento que a tensão se estabelece. O antissujeito da narrativa, ou abjeto, surge. Ao dar por encerrada a abertura, o enunciado já oferece pista ao enunciatário de que o suspense começa a se construir, culminando no evento insólito que aparecerá nove quadros depois, quando o sujeito cruzar com o grande mamífero na piscina.

Tabela 6 - Suspense e tensão

Suspense e tensão		
Ação a Ação	Emissivo	Debreagem Espacial e temporal
Momento a Momento	Remissivo	Debreagem temporal

Fonte: Elaboração própria

1.4 O SUSPENSE E O VISUAL

A partir das categorias da visualidade propostas por Jean Marie-Floch associadas ao suspense construído pelo enunciadador, nota-se como o Plano da Expressão (PE) colabora para a construção da significação na primeira parte da história.

Ao realizar o trabalho com uma paleta de cores reduzidas, Rafael Coutinho (responsável pelos desenhos da HQ) usa o preto e o branco, criando oposição entre essas cores. Portanto, o trabalho com a oposição da categoria cromática é mais evidente no discurso enunciado, por ser um recurso visual reduzido (duas cores), mas que, esteticamente elaborado, contribui para o suspense.

As páginas iniciais são tomadas pela cor branca. Os primeiros enquadramentos são quase todos construídos no branco. Como vimos, esse início é um momento de distensão. Considerando as categorias tensivas (*tensão vs. relaxamento*), os quadros estão no relaxamento.

Dando início ao suspense, o preto passa a ganhar espaço nos quadros. A leitura pode ser confirmada no enquadramento 9, momento em que o

sujeito deixa a casa em direção à piscina. Nesse único quadro a oposição cromática está espalhada de maneira equilibrada. Por todo o quadro temos o preto e o branco. É possível uma divisão em predominância do preto na zona superior e branco na zona inferior. A falta de nitidez em alguns pontos reforça a expressão como união do *Preto vs Branco*.

Figura 11 - Enquadramento 9

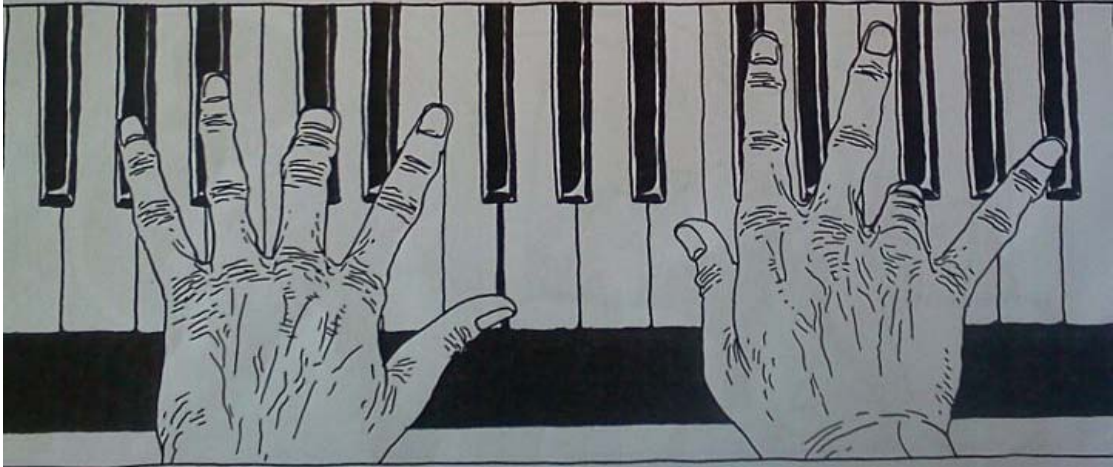


Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Anteriormente a esse quadro, a construção visual do regime emissivo é predominante no branco. Mesmo que o preto apareça (pelo número de cores reduzidas, como já foi apontado anteriormente), o enunciado é concretizado no branco.

As figuras 8 e 9 são quadros iniciais. Aqui a união desses quadros pelas páginas faz o enunciatário perceber visualmente o branco que predomina, para, em seguida, contrapor ao preto das páginas seguintes.

Figura 12 - Enquadramento 3



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 13 - Enquadramento 7



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

A velha ao mergulhar na piscina, a cor preta passa a ser dominante ao longo das páginas seguintes. O regime de dominância cromática pode ser associado àquilo que foi observado no regime de enunciação e ritmo do suspense:

Figura 14 - Enquadramento 12



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 15: Enquadramento 18



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

O suspense instaurado traz outra pista no plano da expressão do enquadramento 9. Além da categoria cromática, a categoria eidética deve ser evidenciada. O reflexo da piscina, na parte inferior do quadro, já demonstra linhas que não refletem exatamente o que está no nível terrestre. A construção do reflexo é constatação eidética do suspense que virá, e o espaço incerto em que pode acontecer qualquer coisa, inclusive emergir uma baleia das águas.

A oposição eidética também acontece em outros quadros, onde o espaço aquático retira a massa dos objetos, deixando só o contorno dos corpos. Essa constatação é evidente na figura 15. A ponta dos dedos apresenta massa, mas o resto do corpo submerso não tem massa. O suspense, além de vir carregado

do preto, também retira a massa dos objetos submersos. Estabelece-se outra categoria, corpóreo *vs.* *incorpóreo*. São essas categorias que reforçam o estranhamento do enunciatário.

É essa união entre Plano da Expressão e Plano do Conteúdo que cria sistemas semissimbólicos.

Tudo que se disse até agora se refere à formação do conteúdo. Um texto, porém, manifesta-se quando esse conteúdo é relacionado com um plano de expressão. Deixado de lado pela semiótica em primeiro momento teórico, o plano da expressão passa a ser estudado na teoria dos sistemas semi-simbólicos. Em muitos textos o plano da expressão funciona apenas para a veiculação do conteúdo, como na conversação, por exemplo. No entanto, em muitos outros, ele passa a “fazer sentido”. Quando isso acontece, uma forma de expressão é articulada com uma forma de conteúdo, e essa relação é chamada semi-simbólica. (PIETROFORTE, 2010, p.21)

O sistema semissimbólico em Cachalote reforça o suspense.

Tabela 7 - Semissimbolismo do Suspense

Semissimbolismo do Suspense	
Plano do Conteúdo	Plano da Expressão (Categoria Cromática)
Debreagem Espacial e temporal	Branco
Debragem temporal	Preto

Fonte: Elaboração própria

O suspense instaurado com o surgimento da narrativa segue momentos depois, quando a história é retomada. Algumas figuras presentes no início retornam nesse momento da enunciação: a baleia, agora numa dimensão menor; o aquático não mais na piscina, mas no mar. O contato da água com o corpo pelas pernas também reaparece no enquadramento 15 da segunda parte. Ao que parece, após acordar, a velha se despede da criança que está brincando próxima à cadeira. Velha e garoto se despedem. O menino caminha em direção ao mar, sumindo nas águas, enquanto a velha segue para o lado oposto.

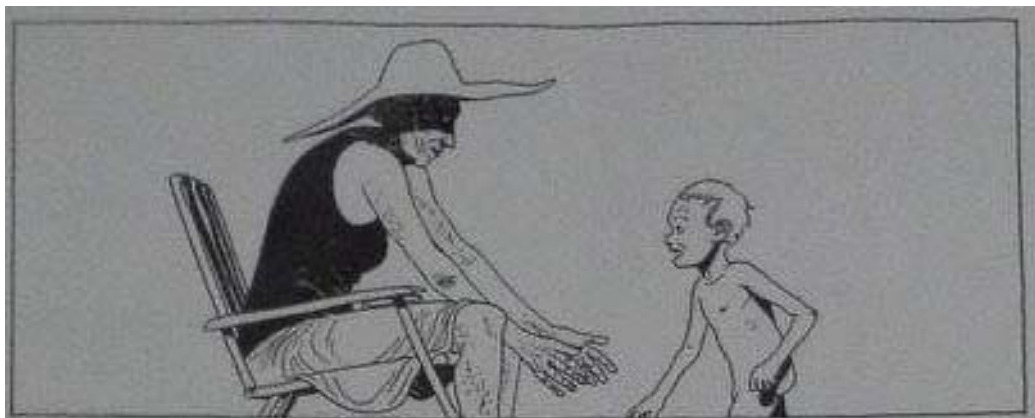
A partir do enquadramento 9 da segunda parte, a velha chama o garoto para a despedida. Nesse instante, percebemos que a solidão a dois está presente. Após esse quadro, a enunciação acontece no ritmo do Momento a momento. Há a retenção da narrativa, uma desaceleração na despedida, e o abraço entre os sujeitos fica na ordem do remissivo. A debreagem nesse instante é somente temporal.

No esquema enunciativo dos quadrinhos proposto por Pietroforte (2009) é constatado que: “Tudo que se passa na narrativa, em termos modais, também se passa na enunciação, manipulando o enunciatário agir e a se apaixonar como os actantes na fruição do discurso.” (PIETROFORTE, 2009, p.48). É com essa afirmação que percebemos que os estados de alma que acontecem nos enquadramentos de 10 à 13 buscam afetar os destinatários leitores, como veremos mais adiante ao observar a dimensão pática da narrativa.

No plano visual, o instante do abraço faz sumir o fundo dos quadros. No tempo do abraço o fundo dos quadros segue branco, e os sujeitos assumem o primeiro plano.

Estando no enquadramento Momento a momento, aqui a debreagem espacial se perde, o tempo é cronometrado pela união dos sujeitos. Restam em discurso as categorias de pessoa, reforçando a paixão, a fim de tocar o destinatário da enunciação.

Figura 16 - Enquadramento 10 (segunda parte)



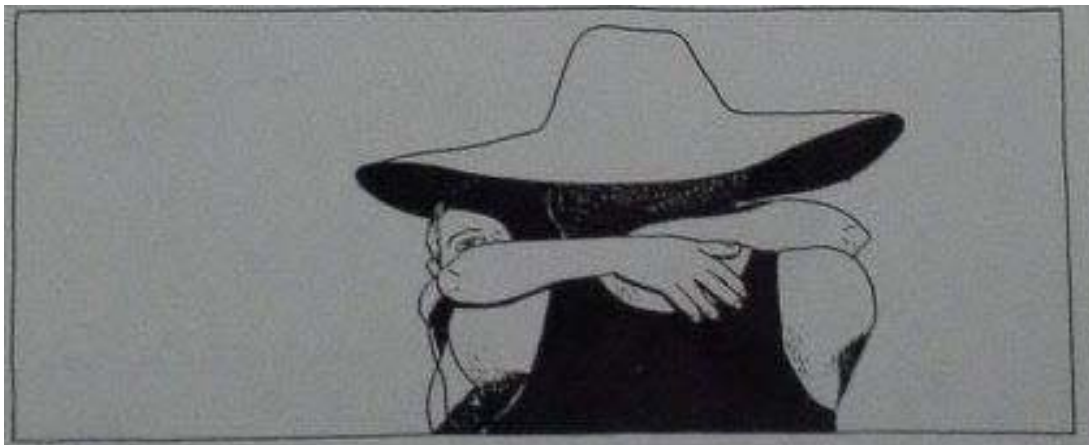
Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 17 - Enquadramento 11 (segunda parte)



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 18 - Enquadramento 12 (segunda parte)



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

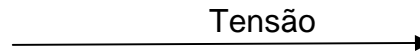
É notável na segunda parte da história a diferença na ordem do ritmo da narrativa. Enquanto na primeira parte caminha-se do relaxamento para a tensão, nessa segunda parte a relação inverte-se. A narrativa parte de enquadramentos fechados e um tempo desacelerado, próprio do regime remissivo. Após o enquadramento 9 a enunciação se abre, para fechar logo em seguida com o abraço, momento em que o *ser* ganha projeção no plano da expressão.

Em seguida, o tempo acelerado retoma. O enquadramento passa a ação a ação e percebemos o regime emissivo, tendendo para o relaxamento do final da obra.

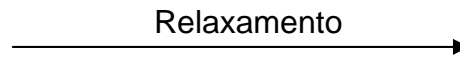
Nessa ordem, o funcionamento de prólogo e epílogo da narrativa, além do suspense, parece estar de acordo com o ritmo da HQ, fazendo o seguinte caminho:

Abertura:

Relaxamento

**Fechamento:**

Tensão



A categoria cromática que colaborou para a significação, na primeira parte, aqui é retomada com a mesma função. O enunciador inicia as páginas da segunda parte com a dominância do branco. Quase todos os quadros da história são trabalhados no branco. Nos quadros 4, 15 e 18 a cor preta predomina com maior intensidade.

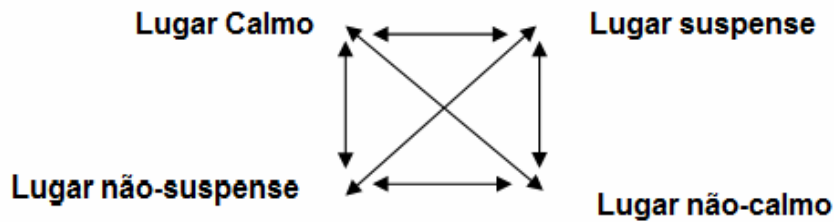
Esses quadros são quase imagens isoladas dentro do espaço da despedida entre o menino e a senhora. Esse “descompasso enunciativo” dentro do discurso de despedida faz reaparecer o suspense, ou seja, o desaparecimento do menino nas águas. É nesse momento que podemos reafirmar a função da cor preta como um instaurador do suspense em Cachalote.

O quadro 4 é encaixado entre dois quadros do menino brincando na areia. A debreagem enunciativa de espaço e tempo ocasiona o suspense. Nas teorias tensivas, é a colocação desses “quadros desprendidos” do discurso que faz o tempo desacelerar, e o espaço se fechar. Nesse instante discursivo caminhamos para uma rápida retenção, mas a construção visual domina todo o quadro.

Outro momento de “descompasso enunciativo” acontece no quadro 15. O menino se dirige ao mar. Neste momento temos outra debreagem temporal e espacial. Saímos do espaço terrestre e vamos em direção ao espaço aquático. A debreagem espacial configura um não-lugar. O garoto que sai do plano terrestre não está totalmente no plano aquático. Ele caminha em direção ao mar, um pé está na areia e o outro entrando no mar. Novamente, aqui, o fechamento promove uma rápida retenção, não instaurando totalmente uma tensão. Esse não-lugar, que seria a entrada no mar, logo sofre uma distensão para um lugar, presente no quadro seguinte, quando a velha organiza os brinquedos na areia.

Na expressão desse quadro é possível ver o lado direito dominado pelo preto, representando o espaço enunciativo do mar. Por meio de um quadro metonímico de “parte” do garoto, pelo todo, o enunciatário vê o ator no caminho do fazer remissivo em direção ao mar, e a tensão.

Assim, por meio de uma categoria espacial, já é possível determinar o espaço em que vai se instaurar o suspense. Se o espaço fecha, o tempo desacelera, essas instâncias marcam a saída de um lugar calmo, passando pelo não-lugar calmo indo em direção ao lugar onde se instaura o suspense.



Essa construção enunciativa no caminho da tensão é proposta desde o descompasso do quadro 4, culminando no quadro 18, quando se tem o mar e não mais o garoto. A velha faz o caminho contrário àquele em que o enunciatário está. Aqui o suspense atinge seu mais alto grau. O não lugar deixa de ser ocupado. Vemos que o garoto entrou no espaço do suspense. Aquilo que, no primeiro momento, parecia um “descompasso enunciativo”, ganha espaço na enunciação e domina a debreagem de pessoa. A debreagem espacial é o mais forte. E é o espacial que instaura o suspense na narrativa, como o enunciatário deve lembrar o que acontece na primeira parte.

Isso só é reforçado no nível da expressão, onde o preto não mais ocupa somente a região inferior da direita, como no quadro 15. Agora domina toda a parte inferior do quadro.

No quadro 18 o espaço da enunciação é o mar que parece a categoria de pessoa – o menino. O desaparecimento que instaura a tensão na narrativa é construído semissimbolicamente. Como na primeira parte, a construção enunciativa do suspense é reforçada pela categoria cromática do preto vs. claro.

Tabela 8 - Semissimbolismo espaço e suspense

Semissimbolismo espaço e suspense	
Espaço Calmo	Branco
Espaço suspense	Preto

Fonte: Elaboração própria

Os enquadramentos analisados trazem um nível enunciativo de suspense. O fechamento e debreagens realizados nos enunciados dão pistas do que está por vir. Na primeira parte é a dominância das páginas que escurecem. Na segunda parte, o que parece um descompasso vem fazendo parte da enunciação, não se cogitando mais a ideia de um delírio.

O ritmo do suspense na abertura e fechamento discursivo oferece, ao enunciatário, experiências do fazer-crer. Essas experiências ganham um ritmo na enunciação. Como diz Limoli (2013):

As sequências de ação, percebidas no enunciado, são filtradas e vivificadas pelas percepções e crenças, tanto do enunciador, quanto do enunciatário. Ao definir o fazer interpretativo, Greimas já se preocupava com as modalidades convocadas pelo enunciatário para aceitar as proposições contratuais que lhe eram dirigidas. Desse modo, o julgamento epistêmico, que decorre da interpretação dos estados na narrativa, origina-se no fazer-crer do enunciador e depende de uma competência em que os pólos da certeza e da improbabilidade comportam oposições graduais. (LIMOLI, 2013, p.1445)

A seguir iremos observar como essa enunciação, além de sugerir um suspense, constrói experiências inovadoras ao enunciatário.

1.5 SILÊNCIO E SUSPENSE

A inovação estética em Cachalote atinge o formato do gênero HQ. O enunciado da história que abre e fecha a obra escapa do modelo tradicional do gênero, considerado um gênero sincrético (Verbal e Visual). Na narrativa da velha solitária, como vimos, o enunciado é construído só com o sistema visual, restando um silêncio como um campo de probabilidades ao enunciatário.

A produção de quadrinhos contemporânea aproveita-se da tabulação para construir sua significação. A agilidade das narrativas, a quebra dos quadros e os *grid pré-definidos*⁵ são alguns dos efeitos visuais produzidos por esse formato.

⁵ A organização dos quadros em uma página pode partir de uma estrutura pré-definida regular ou irregular, chamada de *grid*. No início das HQs era comum a utilização do que hoje denominamos de *grid* clássico ou simples que mantém uma disposição de quatro quadros do mesmo tamanho divididos igualmente na página (figura 92). Sua origem vem das primeiras HQs, onde tiras de quadrinhos oriundas de jornais eram organizadas no formato de revista. (TROULA, 2008, p.102)

Na história analisada a dimensão se mantém durante todo a narrativa (primeira e segunda parte) com páginas de três quadros de tamanhos regulares (7,5cm X 18 cm).

A falta do verbal faz instaurar o silêncio na narrativa. A mistura dos ritmos, como já apontado, é um elemento que instaura o suspense. Quando observamos o diálogo nas narrativas, voltamos a um ritmo acelerado. O processo de debreagem do discurso para os sujeitos da narrativa faz intensificar o ritmo. Com as idas e vindas da enunciação, a narrativa parece ser mais dinâmica.

Em narrativas de aventuras, a dimensão verbal aparece com maior força. Nas batalhas de super-heróis, além das falas nos balões, o sistema verbal aparece por meio das onomatopeias. Nos momentos de performances entre sujeitos e antissujeitos, a onomatopeia surge na enunciação como um elemento de dinâmica das batalhas. Na maioria das vezes essa figura de linguagem vem junto a efeitos visuais, como vemos na figura a seguir:

Figura 19 - Página 42 Jubiabá de Jorge Amado adaptação de Spacca



Fonte: Jubiába, Spacca(2009)

Na história da velha solitária essa dimensão não é con3truída textualmente nos enunciados. O que acontece é um silêncio por toda a história, ausentando-se a fala e os efeitos onomatopaicos.

A falta da dinâmica no enunciado é outro fator que pode fazer parte do suspense e que instaura essa dimensão ao enunciatário.

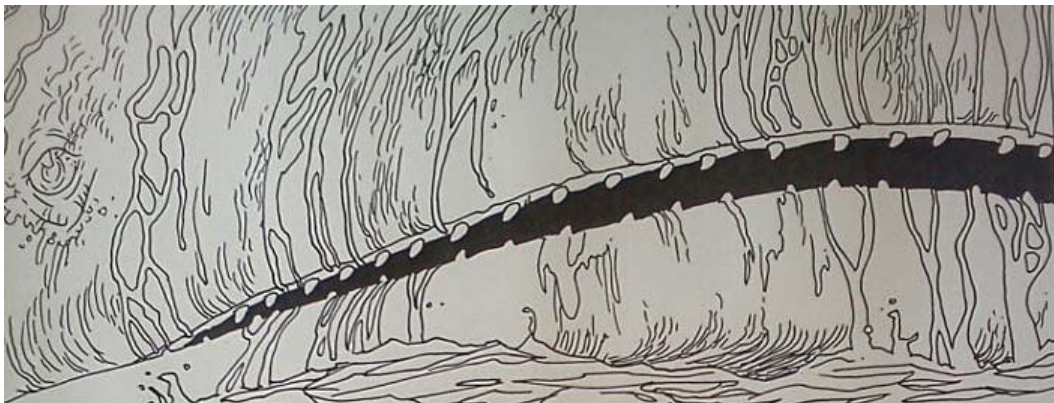
Mourão (2009) expõe:

Se não há categorias semióticas que relevem a priori da expressão ou do conteúdo, a relação entre exteroceptividade e interoceptividade tem de ser redefinida sempre que há uma nova enunciação: os efeitos de interioridade e de exterioridade dependem, segundo J. Fontanille, da posição que se dá o corpo-carne proprioceptivo no momento em que ele se coloca como instância enunciante. Mesmo não inscrito, o silêncio faz sinal, assinala, sendo por isso uma construção, um facto de sentido: não inscrito, não dito, mas assinalado e significativo. Que descodificamos. Podemos dizer que ele se escreve, se lê, se ouve. É, portanto um significativo com textura e contexto próprios. O silêncio é percebido como *valor*, dado que *valor* preside à definição da significação. Por isso está sujeito à moralização isto é à sua apreciação ora como displicente vs agradável, belicioso vs irénico, mútico vs falante. Como o contrário da fala ou da voz, ele é eloquente, gritante, intrigante. (MOURÃO, 2009, p.234)

Com tal afirmação, percebemos o silêncio na produção textual da narrativa como um ponto de criação do suspense. Ao criar o enunciado, o enunciador define o silêncio perpassando os quadros e instaurando uma significação maior do que a fala. Ao desenvolver um silêncio mútico ao longo da narrativa, acrescido do ritmo relaxado ao tenso, cria-se o suspense.

O silêncio também assume um carácter intrigante. Em alguns quadros, o visual parece indefinido sem a ancoragem do verbal, o que possibilita as suas múltiplas leituras, como expõe Barthes (1964), em *A Retórica da Imagem*. A falta de auxílio da dimensão verbal e a força de ambiguidade visual em alguns quadros intrigam o enunciatário. É nesses instantes que o silêncio intriga ainda mais. Na figura 15, o enunciatário passar a ser curioso diante da imagem polissêmica que é oferecida no enunciado.

Figura 20 - Enquadramento 17



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Essa interrogação para o enunciatário também faz parte da dimensão do silêncio que é percebido como valor na significação.

Ao retirar a dimensão verbal do gênero História em Quadrinhos, o enunciatário reconstrói o texto integrando o suspense. Mais uma vez, é possível considerar uma característica enunciativa do suspense dentro desse tipo de discurso.

Diferentemente dos discursos em suspense, como expõe Limoli (2013), em que os enunciatários aguardam os capítulos seguintes, no sentido de fechamento, de entrega daquilo que o enunciador havia deixado como expectativa ao enunciatário, em Cachalote, os enunciados muitas vezes não oferecem esse fechamento. Ao retomar a enunciação do discurso da velha solitária, a narrativa não oferece pontas para o fechamento da narrativa, mas abre ainda mais caminhos inquietos e silenciosos.

Ao sentir o silêncio, o enunciatário fica em suspenso, como sugere a etimologia da palavra suspense.

Suspense s.m. 1 CINE LIT RÁD TV no enredo ou composição de um filme, telenovela, narrativa, peça etc., **artifício que consiste em retardar ou parar momentaneamente a ação num momento crucial, a fim de criar no espectador, ouvinte ou leitor uma expectativa ansiosa e angustiante dos acontecimentos que virão a seguir** <filme de s.> 2. p. ext. qualquer situação em que há um acontecimento cuja explicação, continuação ou desfecho são aguardados com grande impaciência e inquietude. (HOUAISS, 2001. p.2235, grifo nosso).

O enunciador constrói um discurso com um silêncio eloquente, convidando o enunciatário para movimentar as páginas e descobrir outros mundos. É essa noção de deixar em suspenso e criar outras semioses diferentes do mundo natural que veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

SUSPENSE E SEMIOSE

2.1 CACHALOTE E O MUNDO SENSÍVEL

As teorias da linguagem, desde muito tempo, seguiram com as inquietações sobre a tríade: *homem – mundo - linguagem*. Essas três instâncias aparecem nas diversas linhas teóricas da linguística.

O desassossego e os cruzamentos entre esses três pilares fizeram parte do estudo do linguista francês Émile Benveniste (1976). Ao desenvolver sua teoria da enunciação, Benveniste expõe considerações acerca dos três eixos (homem, linguagem, mundo).

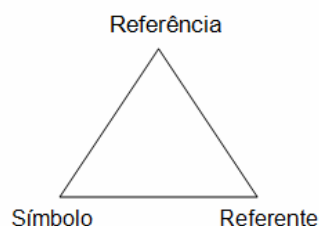
É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, que é a do ser, o conceito de “ego”. [...] Ora, essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. (BENVENISTE, 2005, p.286)

Dessa forma, o *eu* e o *tu*, que estão inseridos dentro de um mundo, só se reconhecem, e reconhecem o mundo por meio da linguagem. A construção do sentido, não importando o caminho teórico a trilhar, passará pela linguagem.

O processo de enunciação leva o aspecto da subjetividade na linguagem, junto da (re)construção dos referentes espaciais e temporais do mundo.

Blikstein (2003) ocupou-se do problema do referente no mundo e a construção da significação. O autor traça o problema do referente desde o triângulo de Ogden e Richards, criticando a proposta que deixa o referente fora da linguística.

Figura 21 - Triângulo de Ogden e Richards



Fonte: Blikstein (2003)

O famoso triângulo procurou responder questões: “Como e quando eclode a significação? Em que momento da cognição irrompe o significado? Qual é o mecanismo da semiose, enfim?” (BLIKSTEIN, 2003, p.23).

O formato de construção que coloca o referente num vértice do triângulo foi construído um pouco antes pelos gregos, passando por Port-Royal. Essa construção, na realidade, parece resolver o problema do referente no campo da linguística, contudo, como se constata, até na dimensão Saussuriana, entre significante e significado, o referente continua excluído.

Seguindo o caminho de pensar a linguagem, o homem e o mundo, Blikstein (2003) chega ao modelo que traz os corredores isotópicos e os óculos sociais inseridos na linguagem. Ainda vale mostrar que o percurso traçado pelo autor evidencia a relação entre práxis social, língua e a criação do referente.

A experiência cognitiva de Kasper Hauser nos permite, desse modo, divisar com nitidez o momento em que a língua passa a exercer a sua função interpretante ou modelante na percepção/cognição e no pensamento: a impossibilidade de capturar a semiose não-verbal, que se desencadeia na dimensão oculta entre a práxis e o referente, compele o indivíduo a recorrer ao sistema verbal para materializar e compreender a significação escondida. Assim, a língua passa atuar sobre a práxis os corredores isotópicos e os estereótipos perceptuais; estebelece-se uma interação entre língua e práxis, a tal ponto que, quanto mais avançamos no processo de socialização, mais difícil se torna separar as fronteiras entre ambas. (BLIKSTEIN, 2003, p. 79-80)

A teoria semiótica, ao lidar com a problemática do referente no mundo, chega próxima à fenomenologia e as questões de percepção, construindo o mundo como linguagem. Na passagem de *Caminhos da Semiótica Literária*, Bertrand (2003) comenta sobre a relação de mundo natural e língua natural: ‘

Em vez de exclusão, é de problematização do referente que se deveria falar: o domínio extralinguístico que tal conceito designa cede lugar a uma abordagem fenomenológica das relações entre o discurso e o mundo da percepção. Sua relação não é entendida como simples designação (as palavras designam as coisas), mas antes como correlação entre duas semióticas. O mundo natural, do “senso comum” na medida em que é logo de saída instruído pela percepção, constitui em si mesmo um universo significante, ou seja, uma semiótica. [...] O mundo visível, ou “mundo natural”, pode ser considerado como uma linguagem biplana, que comporta um plano da expressão e um plano do conteúdo. Por isso, ele é construído lido, interpretado – como uma semiótica. (BERTRAND, 2003, p.159-160)

O trabalho realizado por Bertrand (2003) tem como *corpus* textos literários, em que o plano da expressão é formado por língua natural. Na dimensão do trabalho aqui realizado, ao lidar com o sentido, o plano da expressão é formado pela linguagem visual. O trabalho com o texto de *Cachalote* (2010) propicia uma inusitada, ou nem tanto, relação entre mundo sensível e linguagem visual.

Conforme Bertrand (2003), o referente passa ser uma semiótica quando a explicação do mundo natural e percepção são feitas pelo aspecto fenomenológico.

Ao trabalhar com obras que inovam esteticamente, nota-se que a inovação, muitas vezes, ocorre por uma semiose que difere daquele construída no mundo natural. O texto é articulado para um rompimento do discurso que circula no mundo natural. Esse rompimento é característico de algumas escolas artísticas, como o surrealismo, em que os discursos criam significações diferentes da práxis comum, ou o cubismo com a retirada da carga semântica do discurso do mundo natural. Na medida em que percebemos essa inovação, busca-se articular com a construção do referente no texto da velha solitária.

A modificação no plano da linguagem é ainda comentada por Blikstein (2003):

No conflito dialético com a práxis, a linguagem criativa e poética vai desmontando os corredores isotópicos e os esteriótipos, denunciando assim a fabricação da realidade. Aí ela pode tornar uma práxis libertadora. [...] Por mais inaceitável que seja o referente, é muito mais cômodo aconhegarmo-nos na confortável ilusão referencial moldada pela práxis comunitária. (BLIKSTEIN, 2003, p.86)

Em *Cachalote* (2010), a velha encontra-se com uma baleia na piscina, e esse encontro inusitado marca a abertura do livro. Ao realizar a performance de nadar, o insólito cruzamento marca o momento antes da primeira quebra. O desaconchego que o discurso de abertura sugere quebra a ilusão referencial, escapando do molde da práxis comunitária.

Não ficando restrita à abertura, a continuação da história também traz a presença de narrativas com uma práxis que escapa dos moldes culturais. Durante a continuação da narrativa, que funciona como um epílogo, é notável a ocorrência daquilo que se constrói como diferença em relação à semiose do mundo

natural. O garoto que se dirige ao banho de mar acaba não voltando. A realização da performance fica em suspenso. A não realização da performance e silêncio discursivo intensificam a alteração da semiose.

Esses estranhamentos, geralmente, são frutos de trabalho estético da significação por meio das figuras discursivas de linguagem. Dentre as figuras, os estudos do sentido têm na metáfora e metonímia os principais mecanismos discursivos de invenção e trabalho enunciativo.

A linguagem inovadora foi objeto de estudo do linguista estrutural Jakobson. No livro *Linguística e Comunicação* (2001), o linguista dedica um capítulo ao universo da metáfora e metonímia.

A metáfora é incompatível com o distúrbio da similaridade e a metonímia com o distúrbio da contiguidade. [...] Manipulando esses dois aspectos (posicional e semântico) – por seleção, combinação e hierarquização – um indivíduo revela seu estilo pessoal, seus gostos e preferências verbais. (JAKOBSON, 2001, p.55-56)

Jakobson (2001) categoriza a metáfora e metonímia dentro de expressões artística.

Tabela 9 - Relação entre metáfora e metonímia e as expressões artísticas feitas por Jakobson

Relação entre metáfora e Metonímia e as expressões artísticas feita por Jakobson		
Metáfora	Poesia	Surrealismo
Metonímia	Prosa	Cubismo

Fonte: Elaboração própria a partir de Jakobson (2001)

Essa articulação marca duas escolas artísticas que fizeram parte das vanguardas, e são bem conhecidas e trabalhadas nas artes em geral, como expostos nas citações:

As explicações eram várias, mas havia acordo geral num ponto: os cubistas eram realistas, queriam pintar quadros representativos, porém consideravam que os métodos tradicionais de representação eram falsos. Oliver-Hourcade, um escritor mais conhecido pela sua defesa do Cubismo, explicou: <<A preocupação dominante dos novos artistas é penetrante na VERDADE essencial daquilo que desejam representar, e não apenas no aspecto externo e efêmero desta verdade.>> (NASH, 1976, p.22)

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se opõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924)

A partir dos discursos manifestos de vanguardas, vários outros períodos retomaram ou fizeram avançar esses efeitos de sentido. Sem nos aprofundarmos nas características e na riqueza artística dessas escolas, é possível perceber que a textualização de Cachalote é marcada por formas que são comuns ao surrealismo e ao cubismo. Os quadros em Cachalote são, em sua maioria, enquadramentos que realizam metonímias buscando a verdade essencial. O enunciado, que pode parecer um delírio para o enunciatário, é fruto de uma busca da verdade dominante.

Vale lembrar que o Plano do Conteúdo também carrega delírios figurativos, mas que acabam refletindo na expressão, como expõe Pietroforte (2009): “Quando em história em quadrinhos são articuladas semiótica verbal e semiótica plástica, boa parte da figuratividade formada no conteúdo é manifestada por meio de desenhos. O delírio figurativo surge, portanto, como delírio visual.” (PIETROFORTE, 2009, p.55). A seguir, espregue-se como a expressão em Cachalote parece manifestar elementos do conteúdo discursivo. Consideram-se os elementos da semântica discursiva do percurso gerativo tradicional de Greimas.

Para ajudar a pensar nos efeitos estéticos da linguagem que (re)inventam os referentes, ou que constroem os delírios figurativos, tem-se no conceito de isotopia um mecanismo de leitura que possibilita a compreensão da coerência e do sentido textual. Segundo Barros (2005), a “Isotopia figurativa: caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas e correlacionadas a um tema, o que atribui ao discurso uma imagem organizada da realidade.” (BARROS, 2005, p.87).

As isotopias são objetos de análises feitas por Rastier (1975): “Denomina-se isotopia toda iteração de uma unidade linguística” (RASTIER, 1975, p.98). Rastier (1975) determina três isotopias para leitura do poema *Salut* de Mallarmé. A isotopia funciona como uma operação que dá coerência discursiva. A teia textual tem na isotopia sua estruturação que direciona a significação. A leitura realizada por Rastier privilegia um texto estético, articulando o conceito operacional de isotopia dentro de textos artísticos. Nas definições de Barros (2005) e Rastier

(1975), o conceito de isotopia aparece como uma redundância de elementos que, reiterados, concretizam uma ideia de realidade, ou seja, no conceito de isotopia e seus encaminhamentos discursivos é que o enunciatório vai se fixando ao enunciado, construindo a semiose do discurso. Em discursos como Cachalote, essa regularidade também acontece, mas, em dado momento do enunciado, alguns acontecimentos parecem fugir da “imagem organizada da realidade” definida por Barros (2005).

É nessas configurações isotópicas que o enunciador recria e reinventa o texto por meio da metáfora e metonímia. O discurso modifica-se do discurso natural. Portanto, são essas figuras de linguagem que auxiliam na construção do sentido de suspense. O enunciatório perde a configuração da práxis discursiva com que está familiarizado, indo para um texto inovador que liberta os espaços de segurança. Essa liberdade da configuração textual em Cachalote é o momento do suspense, numa busca de respostas – seguranças – para o que está livre em discurso, como probabilidades para o enunciatório.

A modificação na configuração da linguagem por meio da metáfora faz unir duas figuras com semas mínimos, como definem Greimas e Courtés (2012).

2. Considerada do ponto de vista das “estruturas de recepção”, a metáfora aparece como um corpo estranho (como uma “anomalia” na perspectiva gerativa), cuja legibilidade permanece sempre equívoca ainda quando é garantida pelo percurso discursivo no qual se insere (os semas contextuais, integrando-o, constituem-no como semema): o lexema metafórico se apresenta como uma virtualidade de leituras múltiplas, mas suspensas pela disciplina discursiva, provocando, entretanto, um efeito de “riqueza” ou de “espessura” semânticas. (GREIMAS e COURTÉS, 20012, p.305)

Como posto no Dicionário de Semiótica (2012), a metáfora, enquanto estratégia discursiva, cria na leitura uma virtualidade de leitura. Esse ambiente de múltiplas direções, sem ancoragem no real, possibilita o suspense. Assim, no domínio discursivo de Cachalote, além de uma disposição sintático-discursiva para o suspense, há uma construção semântico-discursiva para o suspense. A combinação resultante, elaborada esteticamente por meio da metáfora, é inovadora.

Rastier (1975) faz uma ressalva para se considerar as isotopias: “Ao que parece, a teoria dos campos semêmicos não poderá postular universais, mas

deverá descrever esses campos ao mesmo tempo que os sistemas axiológicos e ideológicos da sociedade que produziu os textos estudados;” (RASTIER, 1975, p.102).

Nesse sentido, não se deve deixar de considerar que as isotopias são um dos processos que fazem modificação textual da semiose do mundo natural no texto de Cachalote (2010). Além da necessidade do assentamento dos sistemas axiológicos e ideológicos da sociedade para leitura das isotopias no corpus, é necessário também nos reportarmos aos sistemas artísticos mencionados (surrealismo e cubismo), não querendo “postular universais” estéticos, mas descrevendo os sistemas axiológicos que possibilitam ao enunciatário estabelecer vínculos.

A ordem de leitura das isotopias é ressaltada por Rastier (1975), quando diz que sequências de i1, i2, i3 devem ser seguidas para que se consiga atingir o que está menos aparente. Trata-se de uma sequência de leitura discursiva comum em textos literários, principalmente poesia, e, acrescentamos aqui, em textos que tem uma construção estética mais elaborada.

São as tematizações que geram as isotopias, podendo aparecer em vários tipos. Pietroforte (2009) comenta:

Os tipos de tematizações propostas, inspiradas nas análises de Rastier, não aparecem necessariamente em todos os discursos, nem delimitam o número de isotopias ao máximo de três. A hipótese de trabalho diz respeito a tipos de tematizações, por isso, nada impede que haja duas ou mais isotopias míticas, por exemplo, e nenhuma isotopia metalinguística. (PIETROFORTE, 2009, p.51)

Assim sendo, observa-se agora o processo de delírio figurativo construído por associações metáforicas e metonímicas. É esse delírio que possibilita a instauração do suspense discursivo. O suspense se mantém quando a semiose da história narrada difere da semiose do mundo natural. Ainda, busca-se estabelecer as relações semissimbólicas, não esquecendo a inovação estética, a modificação da semiose da história em relação ao mundo real, e em alguns casos a construção visual conjugando com as construções dos surrealistas e cubistas.

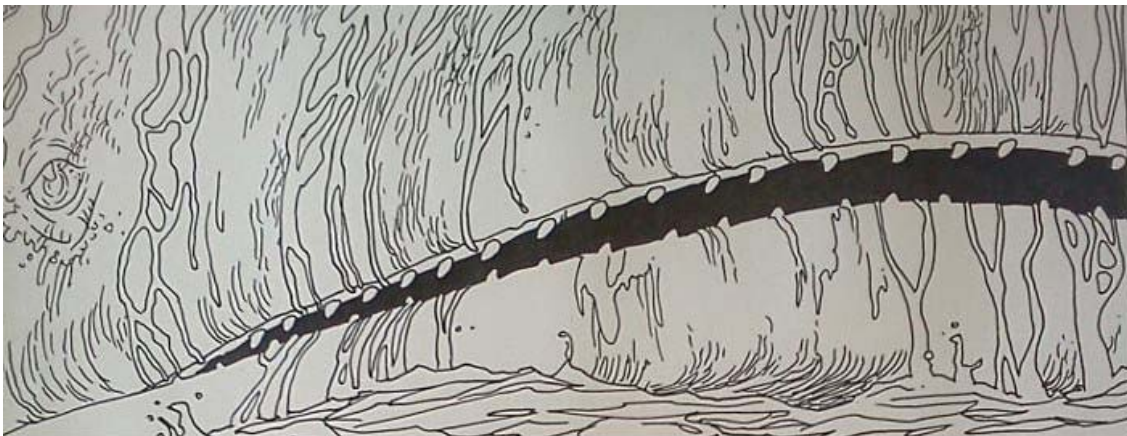
2.2 O DELÍRIO FIGURATIVO EM CACHALOTE

Em *Cachalote* (2010), observamos a presença da “demência discursiva” ser marcada na isotopia prática, naquilo que expõe Rastier (1975).

2.2.1 Tematização Prática (i1)

A primeira isotopia oferecida pelo texto é aquela que está explícita no texto. Sem muito esforço, pode-se perceber que a tematização prática é a baleia surgindo na piscina. Ao realizar a performance de nadar, o sujeito senhora entra em conjugação com a baleia. A expressão do programa do antissujeito – baleia é construída de forma conturbada.

Figura 22 - Enquadramento 17



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

A construção do quadro ocupa a região superior da página (sexta página da prima parte). O enquadramento 17 é a ação da baleia emergir das águas. Como já apontado, o início da performance do antissujeito é o momento no qual a velha será impedida de realizar sua performance.

No nível discursivo, a figura da baleia faz parte da isotopia prática, enquanto que, na expressão, a construção do ator – baleia é desenhada por formas irregulares. Na construção eidética do quadro há uma oposição entre as linhas.

Ao emergir da piscina, a água parece escorrer do corpo da baleia. A construção sem simetria e conturbada da expressão pode ser o intensificador de

significação, mantendo a curiosidade do enunciatário diante de uma imagem plurissignificativa, causada pela pouca ancoragem oferecida no plano da expressão.

Dentro da confusão eidética da imagem, aparece uma linha preta que corta o quadro. Em sentido ascendente, a linha representa a boca da baleia que se abre. A textura da linha preta é diferente do resto do quadro. A categoria que representa a boca está sendo englobada pela categoria eidética deformada que constrói a água escorrendo da baleia.

Existe uma relação semissimbólica entre as categorias eidéticas que estão dispostas topologicamente e a tematização prática. A abertura da boca pela baleia, único ambiente mais confortável para o enunciatário diante da imagem irregular, é um convite para que o leitor busque refletir ainda mais sobre a significação, passando para uma isotopia mais funda, (i2).

Além da linha preta estar numa região ascendente no quadro, há triângulos que aparecem numa regularidade de distância entre eles. Esses mesmos triângulos parecem contornar o espaço preto. Cria-se um conforto enunciativo e harmônico diante de todo o caos que está no entorno.

É nesse curto espaço, nessa pequena entrada confortável que a isotopia prática parece mostrar que o texto não dá conta do sentido somente com baleia. Cabe ao enunciatário entrar pelos espaços procurando outras isotopias, para que fuja do suspense e da insegurança da plurissignificação causada pelo quadro.

Tabela 10 - Semissimbolismo - Tematização Prática

Semissimbolismo Tematização Prática	
Plano da expressão – Topológica	Plano do Conteúdo – Tematização
Englobante vs Englobado	Tematização i1 vs. Tematização i2

Fonte: Elaboração própria

A criação do semissimbolismo no enquadramento 17 segue as definições discursivas e busca expressiva dos cubistas. A baleia é representada de uma forma essencial e real, indo além do seu formato tradicional. São as irregularidades que intensificam o real, (intensificam a água, o fato de emergir) buscando a essência do suspense desde o aparecimento da Cachalote. A desconfiança causada pelo movimento de arte de vanguarda aparece aqui como um

efeito de insegurança. A dúvida causada pelo enunciado, e a indagação do enunciatário com o “*Será que é?*” que cerca diversas obras artísticas, ou enredos de telenovela (LIMOLI, 2014), nessa história é causada por conta da isotopia prática ser diferente, de uma isotopia prática da semiose do mundo natural. Essa variação discursiva que faz intensificar o efeito de suspense.

2.2.2 Tematização Mítica (i2)

Os elementos discursivos para construção de outra isotopia, um pouco mais profunda, são apresentados alguns enquadramentos antes.

Figura 23 - Enquadramento 10



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

O enquadramento 10 é posto na zona inferior da terceira página, primeira parte. Cabe ao enunciatário, em busca da significação, observar com maior atenção as estratégias discursivas que podem ser tratadas com desatenção por estarem nas partes finais da página. Como já considerado, em *Cachalote* (2010) as páginas se alternam, e essa alternância necessita de enunciatários atentos durante a performance da leitura.

No enquadramento 10, o discurso exhibe um sujeito competente que parte para a performance – nadar.

Ao sair da casa, a velha caminha para piscina. No enquadramento anterior, a velha encaixa os óculos de natação antes de entrar no plano aquático. É nas águas que algo insólito irá acontecer.

No plano da expressão, considerando a categoria topológica, a senhora ocupa o centro do quadro. A composição é equilibrada. Os dedos e a massa corporal também estão em equilíbrio na imagem. O fundo da imagem é preenchido por formas indefinidas visualmente.

Com a ajuda do enquadramento 9, chega-se à significação de que os filetes brancos que estão ao fundo da imagem do enquadramento 10 representam as folhas dos coqueiros.

Figura 24 - Enquadramento 9



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

A suposição das folhas dos coqueiros é possível por uma aproximação entre as formas.

Figura 25 - Recorte enquadramento 9



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 26 - Recorte enquadramento 10



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Ocorre um *zoom* entre os enquadramentos 9 e 10. No momento do aproximar-se, o coqueiro perde suas características visuais no plano da expressão. O enunciador decepa o plano da expressão dos coqueiros das massas, restando as sombras, ou contornos. Essa construção textual da expressão aproxima-se de uma tematização abstrata. A construção figural da expressão estabelece uma relação com o conteúdo, quando entramos numa isotopia também mais abstrata. Por fim, a retirada da carga semântica do enquadramento aproxima o englobante de uma figuralidade.

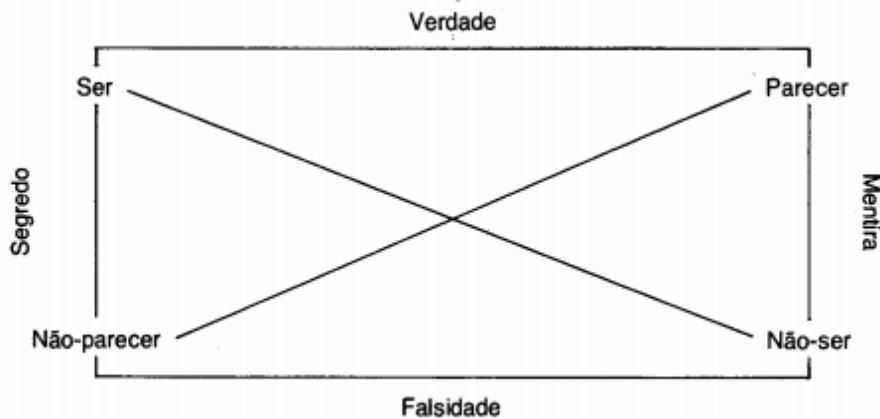
Toda essa perda da carga semântica dos coqueiros pode ser vinculada com os óculos que está sendo posto. O sujeito perde a capacidade de diferenciar os objetos. Antes mesmo de entrar na piscina, as formas já começam se alterar. O enunciatário parece avisado para o que está por vir. Enquanto o ator se prepara para o mergulho, o enunciado começa a ser construído de forma intrigante. A tematização mítica afeta o enunciatário que perde a carga semântica dos coqueiros, ficando, se não privado do sentido, ao menos com uma significação conturbada. É justamente na piscina que irá ocorrer o evento inesperado.

Após a entrada na água, o plano da expressão vai perdendo gradativamente a carga semântica, os objetos não são mais construídos de forma figurativa. O ambiente aquático passar ser construído com o mínimo de figurativos.

Portanto, ao colocar a figura dos óculos em discurso, avisa-se a construção de um isotopia onírica, de algo que pode *não-saber ser* real. Visto no mundo sensível, ou a olho nu.

O enunciado onírico faz a relação entre o enunciador e enunciatário ser pautada pelo caminho do contrato de veridicção.

Figura 27 - Contrato de Veridicção



Nesse nível de leitura um pouco mais profundo, que é a isotopia mítica, o enunciatário fica posicionado no domínio do *parecer* e *não-ser*. O mistério cerca o enunciatário e marca o estado de mentira na recepção. Esse estado de mentira é intensificado por um *não-saber ser*. O enunciatário percebe que parece uma Cachalote, mas não quer crer ser. É esse estado de *não-saber ser*, *não crer-se* que intensifica o suspense e a isotopia onírica.

A isotopia do sonho (*não-saber ser*) é criada na primeira parte. Quando a narrativa é retomada, a velha é posta confortavelmente numa cadeira de praia, usando os óculos. Na volta da história, podemos supor que o espaço discursivo favorece o sentido de sono e sonhos. A velha na cadeira de praia parece ser embalada no sono pelo mar e o silêncio discurso.

No processo de idas e vindas da narrativa, o enunciatário é marcado pela **espera**. Como diz Limoli (2014) sobre a construção do suspense na telenovela.

A leitura da telenovela, entendida, em seu sentido mais amplo, como um processo de aquisição progressiva do sensível e do inteligível por parte do telespectador, passa por uma dinâmica interpretativa que coloca em relevo a lisibilidade semiótica, quer seja, o lugar privilegiado de integração entre as instâncias produtoras de sentido e a recepção do texto, caracterizada pela modulação tensiva gerada pela espera. (LIMOLI, 2014, p.167)

A leitura do quadrinho de Galera e Coutinho é construída num formato de espera. Como vem sendo considerado, a busca do inteligível da narrativa é um progresso. Com a soma das partes da sintaxe narrativa o enunciatário começa a integrar a dimensão sensível e inteligível das histórias.

O estado de aquisição da competência de saber por parte do enunciatário é como um caminho de detetive. Logo, os óculos passam a ser a figura que concretiza a isotopia mítica do onírico. Os óculos são a figura que interfere na visão, ajudando, ou mudando os rumos da vista. Constrói a linguagem do mundo de forma alterada. As lentes modificam, ampliam, ou deixam difusas as cargas semânticas do mundo sensível. A “correção visual” feita pelos óculos em Cachalote (2010) altera o plano visual, causando um efeito de uma semiose diferente. A partir de então, o sentido visual parece retirar a competência do sujeito velha, ao mesmo tempo em que retira a competência visual do enunciatário.

A construção da i2 é formada no plano da expressão pela omissão de categorias da massa e forma, criando uma situação incorpórea e oferecendo o caráter de irreal. Já no plano do conteúdo essa retirada equivale a uma leitura da isotopia mítica, aquela que está num nível mais profundo do que a isotopia prática.

Diferentemente da primeira parte quando a massa é retirada, na segunda parte não há omissão das massas no plano da expressão. Outra maneira de construir o delírio é a marca do descompasso enunciativo apontado no capítulo 1.

Enquanto a velha está usando os óculos, os quadros parecem interferir na narrativa sem nenhuma relação. Conforme a narrativa vai acontecendo, o que inicialmente parecia um delírio ganha espaço discursivo na narrativa. É esse descompasso enunciativo que vem marcar o efeito causado pelos óculos na segunda parte.

Vale lembrar que a categoria *corpóreo vs incorpóreo* foi também estabelecida na sintaxe discursiva quando o suspense se encaminhava para uma tensão enunciativa dentro da sintaxe enunciativa— capítulo 1.

2.3 OS ÓCULOS DA FIGURALIDADE

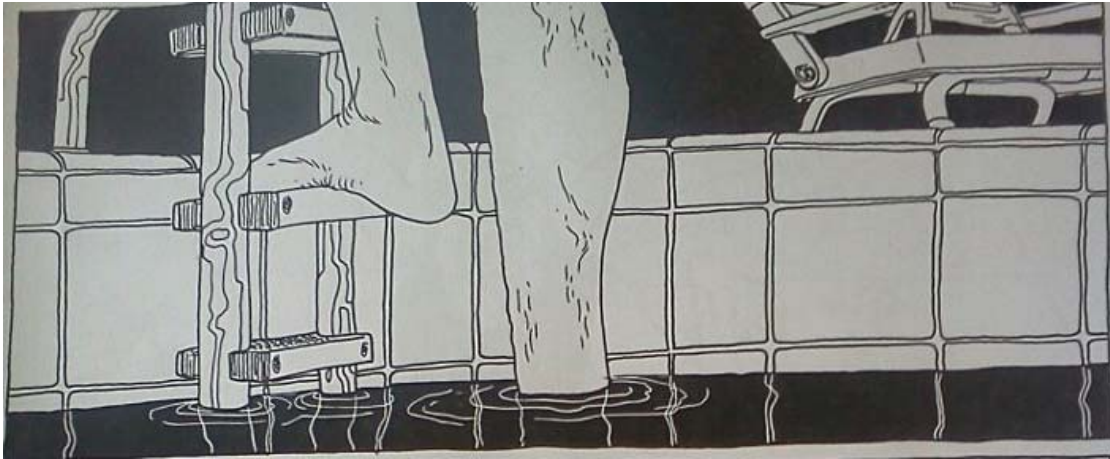
Para a análise que vem sendo feita aqui, adota-se a metáfora dos óculos como interferência na criação dos referentes tanto para o sujeito da narrativa, como para o enunciatário diante dos planos da expressão "simplificado".

Após a junção dos óculos com o sujeito velho, a isotopia do sonho é mais forte no discurso. A presença da figura da baleia já é um impulso para algo que escapa do real. No segundo momento, o garoto entrar no mar e não voltar também fixa a irrealidade. Essas tematizações, que no plano prático podem parecer longe de significação, na i2 são resolvidas ao lembrarmos dos óculos que a senhora está usando.

A baleia só aparece no discurso entre dez enquadramentos. São nesses momentos discursivos que o Plano da Expressão intensifica o grau de confusão e de perdas.

Vamos considerar os quadros a seguir:

Figura 28 - Enquadramento 11



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

No enquadramento 11 percebemos a oposição entre o plano terrestre e o plano aquático. A presença de massa no plano terrestre, contrariamente ao corpo que está no aquático sem massa. A não-presença da massa nos discursos visuais é uma dos maiores estranhamentos. Não só isso, mas a construção metonímica do quadro é impactante sobre o enunciatário, conforme consideram os estudos de visualidade.

Aumont (1995) guia uma reflexão acerca da imagem. Ao longo do livro, ao falar de desenquadramentos por meio de closes e construções, diz:

Acaba por ser aceito como marca de um estilo e, com o tempo, o espectador não tenta mais reenquadrar e aceita a imagem desenquadrada como tal, inclusive apreciando essa composição. O mesmo não acontece com a imagem imóvel e transitório (filme, vídeo), nem com a imagem múltipla (história em quadrinhos), já que nesse caso a tendência à “normalização” pode esperar ser satisfeita por transformações internas à imagem (reenquadramento por movimento da câmara, por exemplo) ou pela sequencialização das imagens (uma segunda vinheta de história em quadrinhos vindo recentrar o que estava desenquadrado na primeira). Consequência: o desenquadramento é ainda mais forte nesses formas de imagem, já que deve ser voluntariamente mantido contra uma possibilidade maior de recentragem. É uma das razões pelas quais, no cinema, o desenquadramento é ainda hoje percebido como mais anormal, mais escandaloso até, do que na pintura ou na foto. (AUMONT, 1995, p.159)

O leitor em Cachalote, ao encontrar momentos de descentramento, é tocado pela tensão visual. A busca pela recentragem vai sendo feita pelo enunciatório, em contrapartida o enunciado impede esse centralização e normatização do estado. O processo de causar ainda mais tensão na sequencialização é intensificado.

O desajuste da expressão junto da inovação semântico discursiva é uma confirmação de que o texto em Cachalote prepara surpresas nos dois planos da linguagem.

Figura 29 - Enquadramento 12

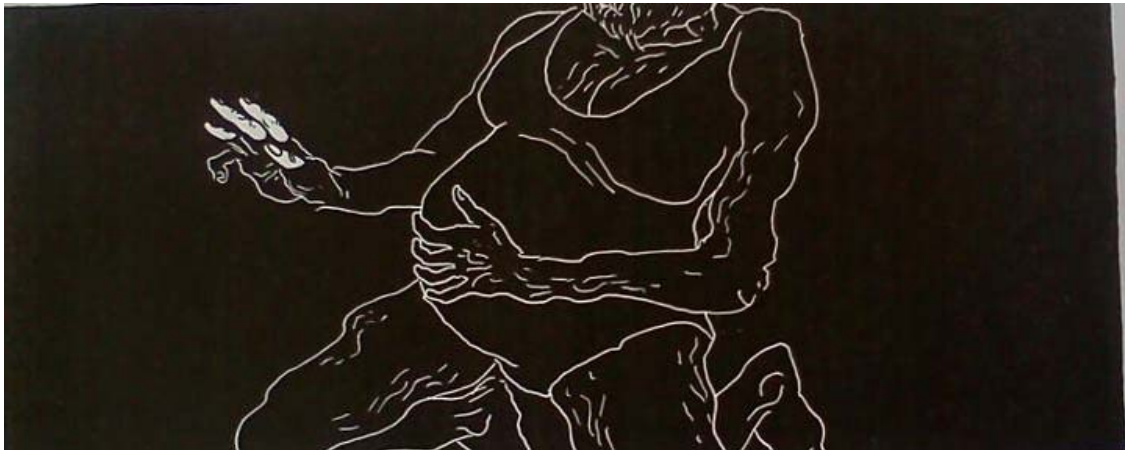


Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

No enquadramento 12 a oposição cromática *branco vs preto*, junto da oposição *córporeo vs incorporé* realça o que está por vir. A touca de natação que está fora da piscina apresenta massa, enquanto que o corpo submerso na água não.

A retirada da carga visual segue a retirada da carga semântica, encaminhando para uma confusão, ou delírio figurativo nos termos de Pietroforte (2009). Os óculos causam um delírio por cerca de dez enquadramentos. O enquadramento 18 também constrói essas aproximações:

Figura 30 - Enquadramento 18



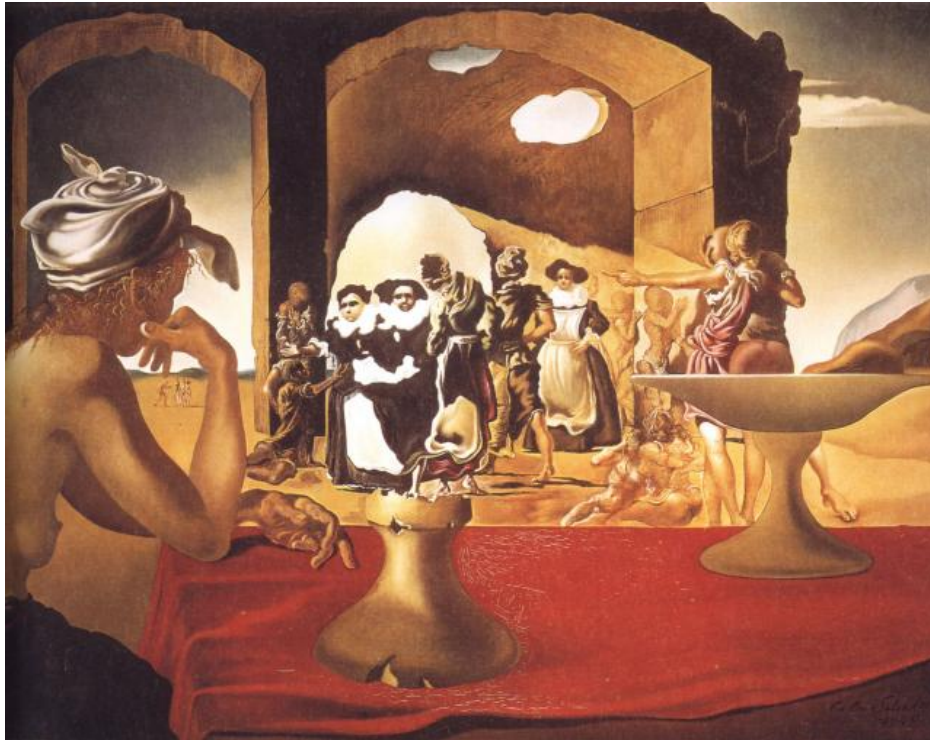
Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Nesse momento, como no quadro anterior, há uma oposição nas categorias cromáticas e a categoria corpórea. Ao todo, nessas construções, parece que o enunciador trabalha ligado às vanguardas artísticas.

Peñuela (1987) analisa a Obra de Salvador Dalí – *Mercado de escravas com La aparición Del busto invisible de Voltaire* (1940) e os discos Faistos dos ameríndios, traçando associações acerca do processo de construção surrealista e as rupturas expressivas.

Tais artifícios provocam, sem dúvida, alterações no espaço da escrita e, conseqüentemente, rupturas em que de algum modo, se caracteriza o figural, essa deformação do espaço expressivo de que se valem as forças invisíveis do desejo para insinuar sentidos que remetem à emoção e ao encantamento das situações recôndidas. Por isso, acalento minhas suspeitas com o convencimento de que o dinamismo da desolação imita, sutilmente os movimentos translatórios de nosso corpo no espaço existencial. (PEÑUELA, 1987, p.53)

Figura 31 - Mercado de escravos con aparición del busto invisible de Voltaire



Fonte: Salvador Dalí, 46,5 x 66,5, Óleo sobre lona, The Salvador Dalí Museum

A pintura de Dalí ressalta a dimensão das ruínas. Ao trazer essas figuras para o discurso, o pintor trabalha com projeções. Ao projetar as figuras na tela e graças à disposição dos personagens na a cena narrativa, o enunciados oferece ao enunciatário as emoções. A cena construída na lateral superior direita apresenta um grupo de pessoas e a interferência de um braço. As sombras projetadas na parede da ruína também caracterizam-se por movimentar as emoções, sem saber ao certo se são humanos que caminham, sombras ou inquietações existenciais. O cromatismo da pintura não foge do estilo de Dalí, as cores são trabalhas numa nuance de tons pastéis. O vermelho da parte inferior não ganha destaque como em outras obras. A sugestão da reflexão e do sentir que a obra sugere fica por conta da cena criada, e da relação entre os corpos em união que estão sendo observados por um sujeito que ocupa a primeira dimensão da pintura.

A ancoragem do título da pintura, com o nome de Voltaire oferece atributos da relação entre imaginação e reflexão espiritual presente no filósofo francês, como considera Arrigucci Jr, ao comentar sobre a relação da obra de Voltaire e do escritor José Luis Borges (1996):

A mistura de fantasia com reflexão moral, como se dá em Voltaire, parece essencial à forma dessa modalidade de narrativa. Logo se vê que ela depende em profundidade de uma disposição espiritual específica que tem suas raízes prováveis na tradição da sátira. (ARRIGUCCI JR, 1996)

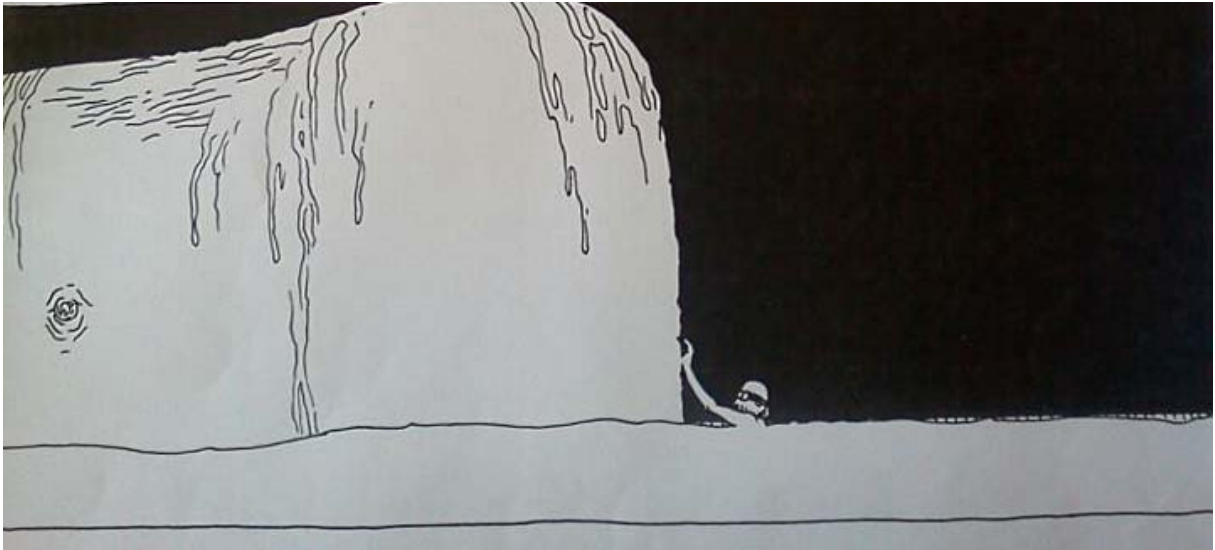
Ao lidar com plano de expressão do surrealismo e o movimento da busca existencial, como expõe Peñuela (1987), remete-se à função da história da velha. A narrativa da velha abre e fecha a HQ, englobando outras cinco histórias com temas existenciais: o abandono, a solidão, a dificuldade de produção artística. Assim, nesse primeiro momento, a ruptura de um plano da expressão faz movimentar as emoções do enunciatário, que vai cruzar com histórias densas.

O movimento das emoções do enunciatário num plano da expressão decepado de cargas semânticas é, em grande parte, pautado por uma segurança enunciativa. Essa surpresa e insegurança move o enunciado, intrigando o enunciatário diante dos temas que serão tratados. É esse estado de recepção de surpresa e suspense da obra que o plano da expressão vem fortalecer.

Ao mascarar a massa corporal da velha, só resta a mão com a presença de massa. A mão é figura semântica recorrente em construções conotativas do código linguístico nacional brasileiro. A catacrese como uma metáfora que está mais dissolvida na língua traz inúmeras construções com a mão. Transitando entre diferentes junções, os semas *extremidade*, *tato* e *conexão* são os mais frequentes nos estados conotativos que já estão na língua.

No dicionário Michaelis Online, a primeira entrada do dicionário é: “**Anat** Extremidade dos membros superiores do homem, e que serve para a apreensão dos objetos e exercício do tato.” Vale lembrar que esse verbete online é uma síntese dos dicionários impressos, em que aparecem em média 30 entradas para mão. O sentido construído no código da língua brasileira para mão é o do tato. Com os olhos vendados pelos óculos, o único contato para criar a significação do antissujeito que impede a realização da performance é por meio do tato.

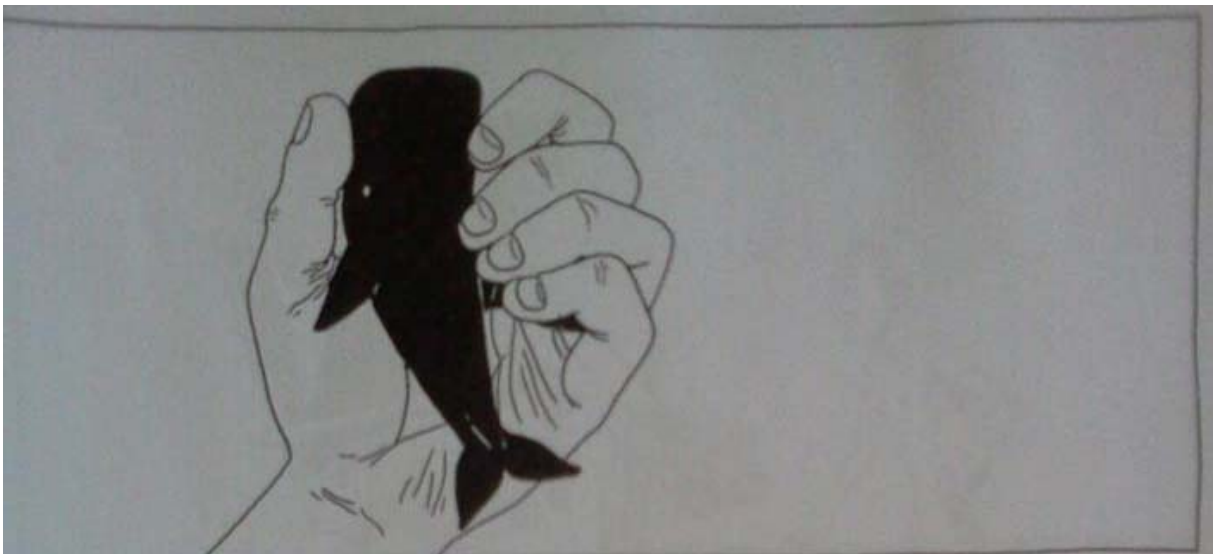
Figura 32 - Enquadramento 19



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Neste quadro, a conexão entre a baleia e a velha é através das mãos. Esta é responsável pela construção do sentido para o sujeito que está vendado. O ato de tatear a baleia é contemplado nos dois momentos da narrativa. A mão tenta descobrir a baleia na primeira parte, ao passo que no segundo momento (figura 20), temos uma mão que já dominou a baleia.

Figura 33 - Enquadramento 7 (segunda parte)



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

No enquadramento da parte final da narrativa, o garoto segura a baleia na mão. A mão que antes era menor, agora domina a baleia, que ocupa o espaço de um palmo. Perde a dimensão da piscina e ganha um tamanho menor.

Acerca do sentido e do tato, Greimas diz:

Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe – se a nele reconhecer – sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes: o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjugação total. (GREIMAS, 2002, p.35-36)

A mão tateando a baleia carrega a presença de outra isotopia (i3).

2.4 A MÃO PUXANDO OUTRA ISOTOPIA

Assim como a mão é a figura que liga e faz sentir a cachalote na piscina, é por meio do manusear a obra de Galera e Coutinho que o enunciatário descobrirá a significação das histórias. É pelo tato, o ir e voltar das páginas que a leitura alcançará o sentido, não sendo uma leitura linear, comum às histórias em quadrinhos. Aqui a construção estética da obra é inovadora. O leitor sente-se diante de um plano aquático, em que só a visão não dá conta de entender a leitura da obra. É o ir e vir com as mãos e a construção do sentido pelo tato que alcançarão a significação. Greimas (2002) mais uma vez discorre sobre o tato e as aberturas que o sensível deixa: “...tanto é verdade que o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do “corpo” e da “alma”, visa, no final das contas, a conjugação do sujeito e a do objeto, única via que conduz à esthesis.” (GREIMAS, 2002, 85)

Pela abertura das figuras e das isotopias (i1, i2) o sujeito segue para a esthesis. É nesse momento que o enunciatário manipula a obra, em ânsia de respostas, de sair do estado de espera e do suspense das histórias. O tato é meio pelo qual a *esthesis* de *Cachalote* (2010) se realiza. É por meio do movimentar centenas de páginas que o sujeito vê a velha dormindo, mas será que é só um sonho? E o garoto sumindo no mar após a despedida? São nesses momentos discursivos que o corpo e a alma do enunciatário são tomados pelo suspense.

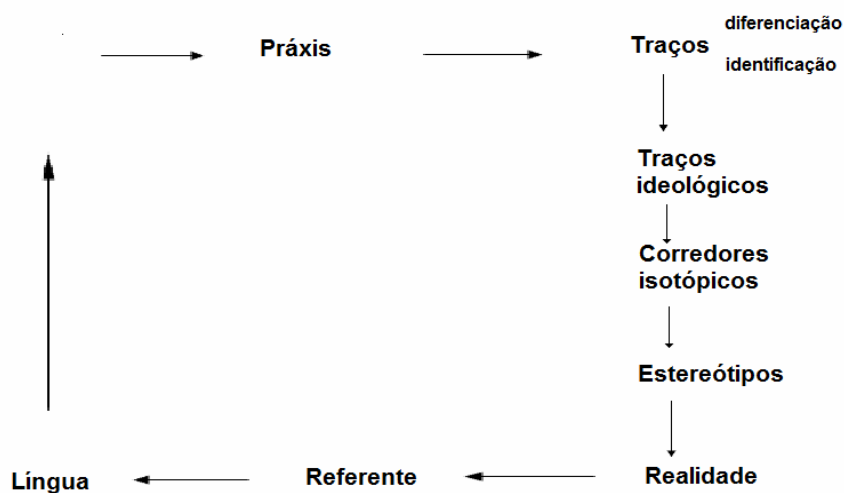
Tabela 11 - Isotopias em Cachalote

Isotopias em Chachalote	
Isotopia Prática	Baleia emergir das águas
Isotopia Mítica	Sonhos e delírio
Isotopia Metadiscusiva	A mão realizando descobertas

Fonte: Elaboração própria

2.5 O PLANO AQUÁTICO E OS ÓCULOS PARA O MERGULHO NA DIMENSÃO SOCIAL

Figura 34 - Construção do referente



Fonte: A partir de Blinkestein (2003)

Ao indagar o problema do referente para a linguística, como já posto antes, Blinkstein (2003) chega ao quadro anterior, no qual podemos ver que a realidade constrói uma semiose. Essa arquitetura sofre interferência de “óculos sociais”, ou estereótipos. As construções que envolvem os discursos são marcadas por corredores isotópicos que se cruzam e sofrem a influência de estereótipos. Estes últimos são marcados pelas culturas e sociedades por onde os sujeitos e discursos circulam e onde estão inseridos.

Produzido na cultura ocidental, o discurso em Cachalote é fruto de estereótipos da sociedade ocidental. Dentro dessa práxis, ao olharmos para o enquadramento 14 em Cachalote percebe-se a construção do ator discursivo de forma irregular.

Figura 35 - Enquadramento 14



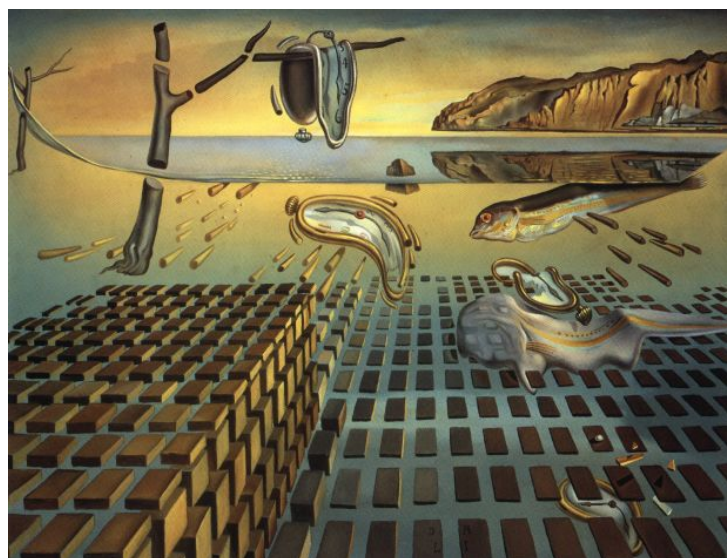
Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

No enquadramento 14 de *Cachalote* (2010), a tomada do plano é frontal ao ato de nadar da velha. As pernas da velha são construídas de forma não-retílinea.

Outro momento no qual a loucura se associa ao processo artístico é durante o surrealismo. Ícone do movimento, junto de outros, Dalí busca modificar a semiose do mundo natural, mas ainda marcado pela práxis social de água e loucura.

Um exemplo é a obra *A Desintegração da Persistência da Memória* (1952-1954).

Figura 36 - A Desintegração da Persistência da Memória (1952-1954)



Fonte: Óleo sobre tela, Museu Salvador Dalí, Saint Petersburg, EUA.

Dá-se conta de que, na obra de Dalí, a relação ao aquático contruído pelo mestre surrealista é mais próxima da desconstrução das águas em *Cachalote* (2010). A parte submersa na figura 23 está sendo desfeita. O que está dentro da água acaba ficando perecível. O reflexo das rochas na lateral direita não está exato, confirmando como a água e demência estão atreladas.

Em *Cachalote* (2010), essa relação já pode ser observada anteriormente. Antes de a velha vestir os óculos aquáticos e ir em direção à piscina, o enunciatário já pode espreitar que a loucura ronda o aquático com nossos óculos sociais ocidentais.

Figura 37 - Enquadramento 9



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Ao seguir até a piscina, o sujeito competente – velha, busca realizar sua performance. O adiantamento do que está por vir no Plano da Expressão pode ser constatado no reflexo da piscina. A oposição eidética entre *corpóreo* vs *incorpóreo*, desde esse momento, é instaurada. O reflexo da piscina é confuso.

Os leitores com óculos sociais passam também a ser sujeitos alucinados. Entram no espaço que retira a carga semântica, restando as mãos para nadar contra corrente insólita.

2.6 CONECTORES DE ISOTOPIA

Ao ler as isotopias (i1, i2, i3) penetra-se por corredores. Estes ligados por conectores de isotopia. Fiorin (2009) discorre sobre os *conectores de isotopia*

Um conector de isotopias é um termo que possui dois ou mais significados, isto é, um termo polissêmico, presente no texto, que possibilita sua leitura em dois planos distintos, que permite a passagem de uma isotopia a outra (FIORIN, 2009, p.115)

Esse processo discursivo é um mecanismo próximo das definições de metáfora. A passagem de um campo ao outro é o que faz um texto metafórico. Saímos de um espaço em direção a outro por uma passagem inusitada. Essa passagem é a metáfora. Sobre a metáfora e a metonímia, e a relação entre os planos isotópicos, Rastier (1975) expõe:

Pode-se admitir entretanto, que os semas que indexam um semema num capo semêmico qualquer são periféricos com relação aos outros semas nucleares. [...] Designaremos aqui por metáfora toda isotopia elementar ou todo feixe isotópico elementar estabelecido entre dois sememas ou grupos de sememas percentes a dois campos distintos. (RASTIER, 1975, p.105)

Com as considerações da passagem de um plano isotópico ao outro, nota-se que é essa técnica que garante ao texto seu caráter surreal. Dentro das afirmações e produções do surrealismo e cubismo, são essas figuras ímpares que são aproximadas criando um outro referente. É a criação de outros referentes que cria os impactos da obra. A construção metafórica cria outros mundos, incentivando a leitura nas páginas iniciais (prológio) e traz ao leitor o caráter de reflexão ao final da leitura (epílogo). Ao passar por essas páginas o leitor sai do seu referente, entra em outras narrativas, e ao finalizar se despede do referente da obra pela via metafórica que entrou.

Essa construção confirma o que diz Blinkstein (2003): “Pois bem, com os estereótipos gerados pelos corredores isotópicos é que “vemos” a realidade e fabricamos o referente” (BLIKSTEIN, 2003, p.61-62). Em *Cachalote* (2010) o leitor embarca na narrativa afundando em outros espaços, principalmente o espaço aquático.

2.7 AGUA E O EXISTENCIAL

Bachelard (1997) faz considerações fenomenológicas sobre a matéria da água. O pesquisador delinea algumas relações a que, ao imaginarmos a substância da água, conseguimos chegar. A tabela seguinte sintetiza algumas das várias associações feitas por Bachelard. Vale lembrar que, para chegar a esses pares, ele utiliza textos literários e a semiose do mundo natural.

Tabela 12 - Fenomenologia da Água

Fenomenologia da Água	
Feminino	Reflexo – Narciso
Íntimo	Outro Mundo
Melancolia	Melhores Devaneios
Maternidade	Desespero

Fonte:Elaboração própria a partir de Bachelard (1997)

As considerações construídas sobre a água fazem parte de uma cultura, como já viemos apontando com a ideia de práxis social. A água é um dos quatro elementos da terra, sendo ela que se pactua com a calma. Ao acalmar, Bachelard (1997) demonstra que a água simboliza também a melancolia. O autor amplia a reflexão e afirma que é justamente a água que produz o melhor dos devaneios.

Tendo em vista que a água marca o devaneio, aqui mais uma vez confirma-se a práxis social do ocidente enfatizando a água como um elemento ligado ao onírico. Ainda a criação de outros mundos confirmada com um mundo incorpóreo. Local propício para o desespero diante da baleia, ou a intimidade.

O trabalho de Bachelard é uma fenomenologia da matéria. Como as águas acalmam, espreita-se o sujeito da narrativa, que se matém calmo e solitário em grade parte da história.

O devaneio é recheado por lembranças e memórias. Na construção discursiva do devaneio entrelaçam-se sonhos, memórias, quimeras etc. O entrecruzamento entre essas instâncias não pode deixar de ser considerado em Cachalote.

Os enquadramentos iniciais da narrativa de Cachalote oferecem um ambiente propício para o sujeito - velha deixar-se tomar pela situação de lembranças. A casa vazia, o som do piano e o sofá são elementos que oferecem um estado relaxado. Os livros na estante também são figuras que fazem parte da situação de devaneio. A potencialidade da leitura e da imaginação que a arte produz está refletida nos livros e no filme e na música. Nos cinco primeiros enquadramentos, o sujeito narrativo transita entre três manifestações artísticas: a música, o cinema e a literatura são figurativizados nos livros, no filme e no piano. Os três figuras figurativizam a imaginação, a quimera e as imagens que a imaginação pode formar a partir dessas manifestações.

Quando chegamos ao enquadramento 6, o que está em discurso é a figura de um bebê, no quadro seguinte, a senhora está com as mãos sobre a barriga, e uma possível gravidez. Os dois quadros perdem o tamanho.

A situação de construir um devaneio entrelaçado com lembranças é favorável para velha. Mariana Luz Barros (2011) delinea uma pesquisa acerca do discurso memorialístico. Ao tecer considerações sobre o tempo e memória no discurso, a pesquisadora define dois tipos de memória que são construídas no discurso. A *memória do acontecido* e a *memória-acontecimento*.

A *memória do acontecido* é configurada por uma lembrança de um tempo passado como um dado pronto, prévio. Esse dado é analisado à distância. Essa memória é típica de arquivos, no qual o elemento é arquivado isoladamente. (BARROS, 2011, p.285). Por outro lado, a *memória-acontecimento* define-se por realizar-se ao longo do texto, é dinâmica e instável. Atua com um mínimo que atinge o mais alto grau de força no sentir. (BARROS, 2011, p.286)

A construção do devaneio em Cachalote e a mistura com a memória parece se configurar com uma *memória-acontecimento*. A dinamicidade do sentir da velha parece configurar nos quadros. As lembranças construídas em discurso são de momentos mínimos da vida que marcam profundamente a força do sentir. São momentos curtos na extensão espaço-temporal, mas que atingem veemente o sentir do sujeito. Esses momentos ganham espaço na memória e voltam todo momento numa dinamicidade, cruzando com outras situações quiméricas, mas não perdendo nunca a intensidade.

Ao enquadrar o feto, o que fica sugerido é o nascimento. A situação do nascimento configura-se como um momento repentino que atinge a maior força

do sentir dos envolvidos na situação. A intensidade do sentir da lembrança (nascimento) cruza com outras imagens dentro do devaneio da velha.

Mariana Luz Barros (2011) comenta:

Assim como a memorização está sob a égide do esquecimento, na rememoração entra em jogo a lembrança, ou ainda, o lembrar, que podemos compreender como a figurativização do aumento da densidade de presença de determinada grandeza. (BARROS, 2011, p.266)

A lembrança que aparece no devaneio em Cachalote, a gravidez, é marcada por uma densidade da presença desse momento na vida da senhora. É no entrelaçamento desses momentos com os outros delírios que faz parte da memória-acontecimento. A presentificação do passado estendida por todo discurso ganha uma intensidade no sensível. O discurso é construído sobre o sentir que afetou o sujeito do enunciado. O nascimento que ocupa a lembrança da velha ganha espaço na intensidade. O sujeito da lembrança sente intensamente a memória do nascimento.

O enquadramento do feto em Cachalote é construído num *zoom*.

Figura 38 - Enquadramento 6



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

No quadro, a figura do bebê é construída na centralidade. Ocupa o espaço central-superior do quadro. É englobado por diversas linhas sinuosas. Sendo

um humano no estágio fetal, a exatidão da construção do feto revela a intensidade do sentir da memória-acontecimento do sujeito velha em Cachalote. A lembrança da gravidez atinge alto grau de intensidade na memória.

O sentir intenso da memória volta ocupar espaço do discurso do devaneio da senhora quando a velha abraça o menino. O abraço assume centralidade da lembrança no devaneio. A situação do abraço estende-se por três quadros.

A lembrança intensa é embaralhada a imaginação. A confusão da sequência dos quadros do quadrinhos é discursivizada. Sobre a situação da memória-acontecimento, Barros (2011) ainda diz:

Soma-se a isso a incompletude com que as cenas são mostradas – enfatizam-se os traços sensoriais e afetivos do passado – e a dificuldade que o enunciatário encontra de localizar-se no tempo e no espaço de forma mais precisa (BARROS, 2011, p.268)

A falta de ancoragem temporal e espacial da memória perde espaço para o sentir. O inteligível perde forças para o sensível do sujeito, a universalização do espaço e do tempo é construída, o que importa é o sentir. A situação entre a velha e o menino ganha traços intensos. O espaço piscina perde suas características de limitação espacial cabendo uma baleia cachalote dentro desse espaço. Ou ainda, no segundo momento da história, a cultura parece perder a importância nas memórias da velha, exemplo da perda do gradiente cultural é o menino nu. O nudismo da criança na praia foge dos padrões de vestimentas usadas na praia pelos sujeitos ocidentais do séc. XXI: maiôs, sungas etc. O sentir oferecido pela memória é mais forte que as estruturas espaciais do mundo (a piscina), a cultura (as roupas) perdem-se.

O abraço entre a velha e o menino é outra situação memória-acontecimento. O entrecruzamento de situações, ora o abraço, ora o espaço do mar parece ser favorável aos quadros construídos.

Quantitativamente, o número de quadros da segunda parte em que a relação da velha e o menino são enaltecidos é muito maior do que o número de quadros que apresenta o mar e a areia.

É sobre a intensidade da memória que a velha parece ser tocada. É o entrecruzamento da lembrança do intenso (gravidez), do imaginário – baleia na

piscina, e da espacialização e temporalização que o discurso do devaneio vai se configurando.

O discurso da memória-acontecimento construído em Cachalote oferece construções discursivas que confirmam a estruturação em Cachalote. Barros (2011) diz:

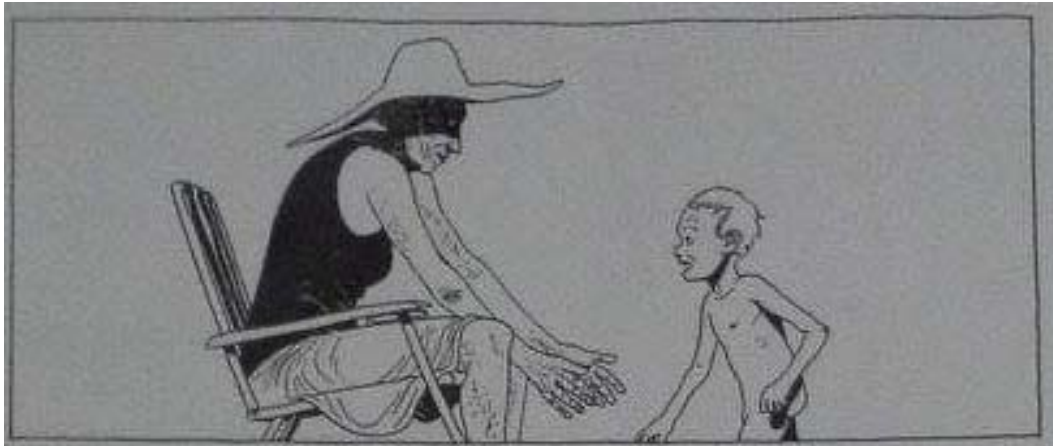
O trabalho estético, mais forte em obras autobiográficas em que predomina a *memória-acontecimento*, é uma das estratégias usadas para favorecer o envolvimento sensível e afetivo do sujeito da enunciação. A criação de formas de dizer inovadoras e talvez próprias pode fortalecer o vínculo do enunciador com o discurso, o efeito é de que elas surgem no momento do encontro entre homem e mundo, e não antes disso. (BARROS, 2011, p.289)

A construção da memória-acontecimento cria diferente simulacro de interação entre o enunciado e enunciatário. Assim, não apenas a velha a tocada pelas lembranças e situações intensas da relação entre ela e o menino, mas os sujeitos da enunciação são tocados pelo trato estético que o texto propõe. O contrato entre os sujeitos da enunciação são marcados pela ordem do intenso. Após um relaxamento inicial nos cinco primeiros quadros, o enunciatário é tocado pelo efeito de seguir o caminho do devaneio sem saber ao certo onde está localizado. É na insegurança de ser levado por devaneios que o suspense se configura. O enunciatário é tocado sensitivamente pela relação da velha com os acontecimentos intensos, ao passo que as figuras insólitas cruzam a memória e criam o suspense.

As metonímias e metáforas criam o envolvimento a afetivo. O enunciatário é tocado pelo abraço entre a velha o menino. O quadro ocupa a região central da página. Percebe-se a empolgação do menino correndo até a senhora e a espera de braços abertos da senhora. O abraço é enquadrado dos dois lados. O abraço caloroso pela velha, e o olhar do menino abraçado.

Todo o momento do abraço é construído sem fundo. Sem espaço ao certo, cedendo lugar a universalização do lugar. O fundo branco sem lugar ao certo leva a suposições. Pode ter acontecido em qualquer espaço. É sobre esse sentir discursivo que o enunciatário é tocado.

Figura 39 - Enquadramento 10 (segunda parte)



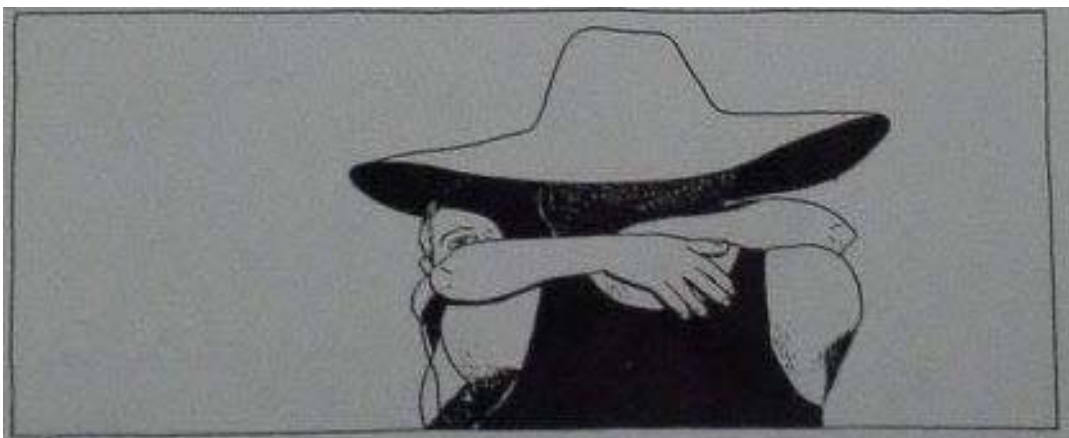
Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 40 - Enquadramento 11 (segunda parte)



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

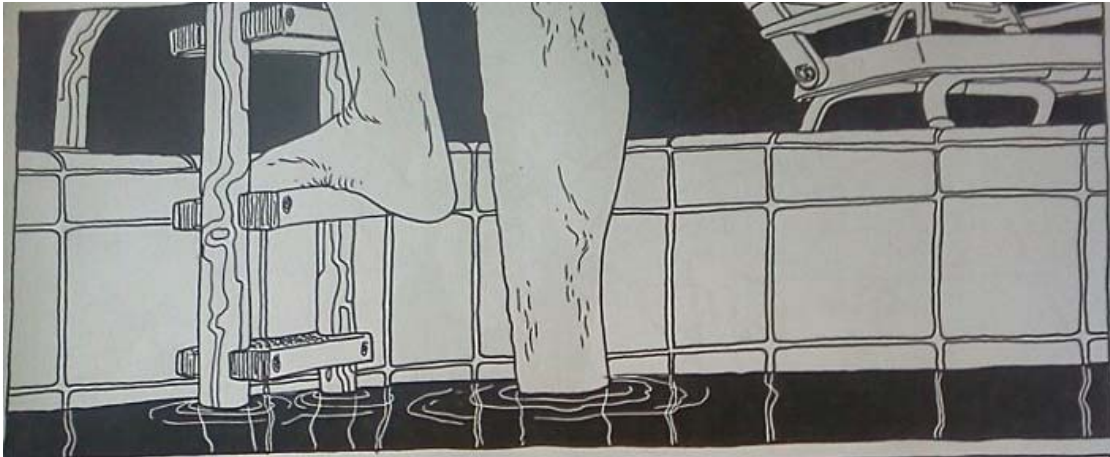
Figura 41 - Enquadramento 12 (segunda parte)



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

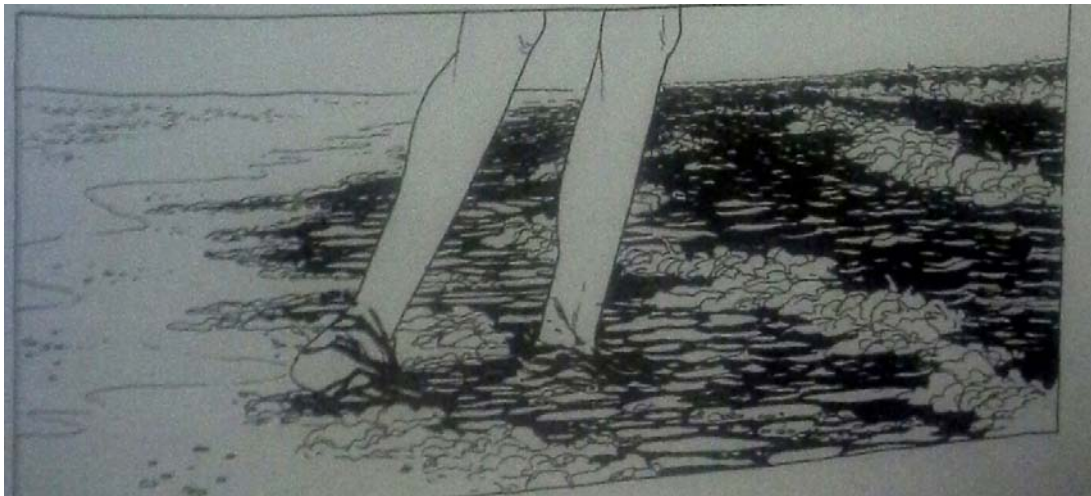
Além de uma situação de memória com exatidão, como é o feto. Os delírios e a lembrança são marcados pela confusão de igualdade das imagens, mas em momentos diferentes.

Figura 42 - Enquadramento 11



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 43 - Enquadramento 15 (segunda parte)



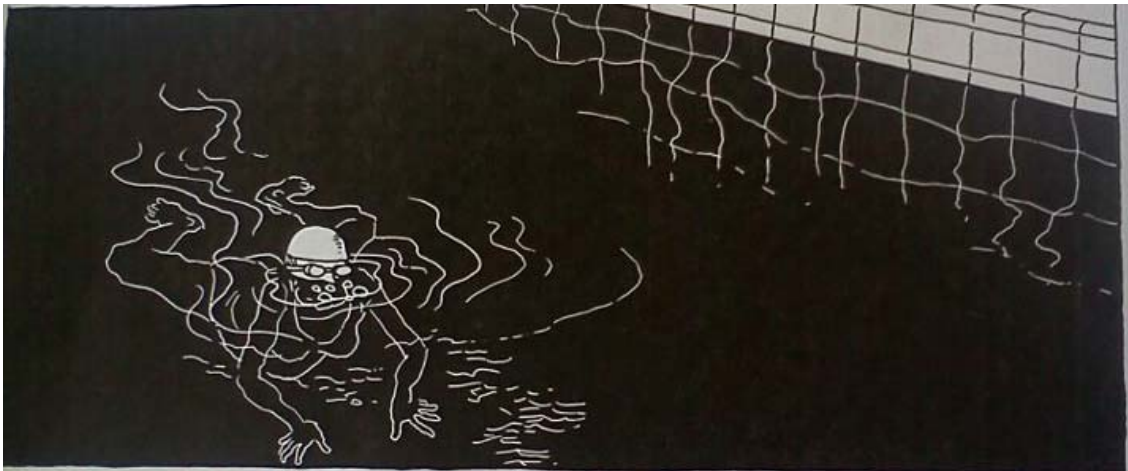
Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Os dois quadros são inseridos em momentos diferentes. O primeiro é a velha que entra na água. O segundo, o menino que se dirige à água. A repetição enunciativa da ação de entrar na piscina ou entrar no mar constrói um discurso de lembrança em que as sensações que marcam a memória são tão intensas que se repetem em momentos diferentes.

Em seguida ao abraço, a memória-acontecimento perde intensidade do sentir. A localização espacial do devaneio num espaço da praia, os brinquedos e o caminhar da velha no sentido contrário ao mar, parece trazer para a realidade a senhora que até o momento estava tocada pela lembrança e a intensidade do sentir, causando nos enunciatários um arrebatamento estético da relação do sentir entre a velha e o menino.

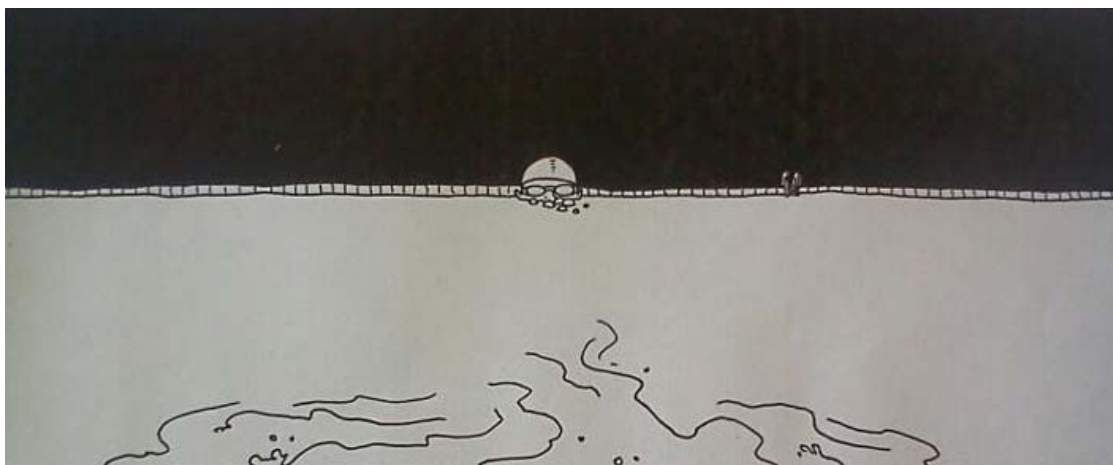
Ainda, a construção cromática da história segue a construção em delírio. Como já afirmamos, o preto e o branco são as cores usadas em Cachalote (2010). As duas cores às vezes se confundem e se invertem. A mistura de memória e ilusão pode coadunar-se com a mistura e confusão entre o preto e o branco. O que num quadro é branco, em outro é preto. A piscina no enquadramento dez é preta, avesso ao quadro quinze, onde a piscina a branca. O aproveitamento da paleta reduzida por Rafael Coutinho é um aproveitamento importante para confirmar a lembrança confusa dos espaços. A cor, um dos principais elementos da visualidade é trocada entre os objetos que vão aparecendo de forma recorrente.

Figura 44 - Enquadramento 12



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 45 - Enquadramento 15

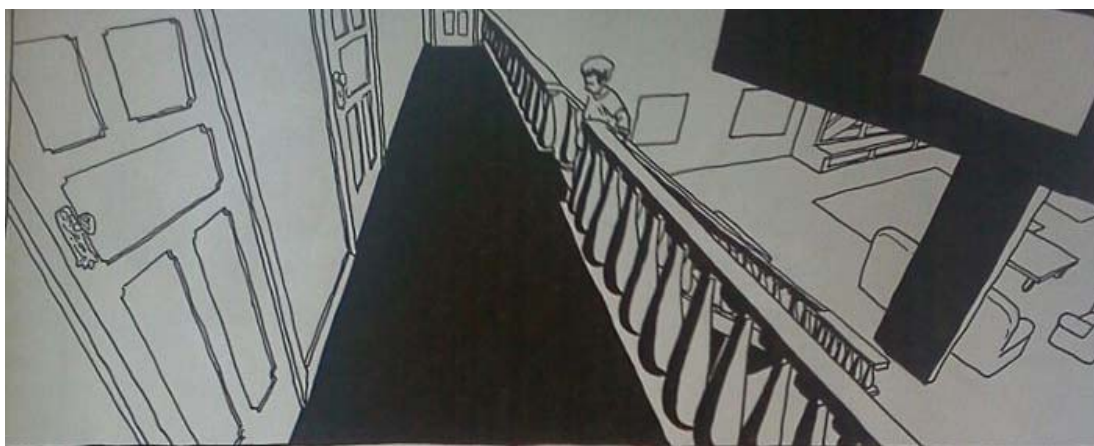


Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Os elementos da narrativa são reduzidos: a baleia, a velha, a criança, o aquático (mar e piscina), cadeiras (banqueta do piano, cadeira de praia), igualmente as cores que são reduzidas. A concretização discursiva confirma a redução da lembrança. A confusão do que vem a mente. Inclusive com elementos que podem passar despercebido e sem entendimento.

No quarto quadro, há uma coluna preta atrás da vela. A coluna posta em discurso atrás da velha, não parece bem com algum objeto da semiose do mundo real. Pode ser considerada como uma coluna da casa, a coluna de uma cesta de basquete, ou qualquer outro elemento visual. São imagens que entram soltas no discurso, sem que possamos definir o que está presente na lembrança.

Figura 46 - Enquadramento 4



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

É dos quadros e das confusões de espaço, cores e elementos que percebemos que os momentos é que marcam a lembrança do sujeito da memória. Confirmamos que em Cachalote existe uma memória-acontecimento. Os momentos da memória se alongam por todo discurso e vão sendo concretizados e reforçados, embaralhados causando estranheza.

CAPÍTULO III

A PAIXÃO SOLIDÃO

A teoria semiótica francesa tem sua origem nos princípios da narrativa. A categorização feita por Vladimir Propp sobre o conto russo é uma das fontes da qual Greimas se serve para abstrair ainda mais as funções e criar uma semiótica das narrativas.

Além de Propp, as teorias linguísticas e as mitologias de Lévi-Strauss também aparecem no percurso gerativo de sentido. Longe de qualquer estabilidade, o percurso gerativo de Greimas, desde 1960, vem sofrendo reformulações e alterações, o que é comum a qualquer ciência que busca melhorias epistemológicas. A amplitude de objetos analisados influencia as modificações teóricas, como é o caso da criação das categorias da visualidade. Também a entrada do Plano da Expressão como elemento de significação, outro fator que já pontuamos nesta dissertação.

Neste capítulo, trataremos da dimensão afetiva que faz parte da Semiótica Narrativa, também chamada de *Semiótica das Paixões*.

Ao deixar ainda mais abstrato as funções narrativas de Propp, Greimas contempla os *enunciados de estado* e os *enunciados de fazer* como unidades do nível narrativo, este sendo marcado pela relação entre sujeitos e objetos.

Dentro dessa dimensão das ações semióticas, os sujeitos estão conjunto ou disjuntos de um objeto. Estão num determinado estado (enunciados de estado), mas, por alguma manipulação, buscam fazer uma ação. Essa categoria do fazer é marcada pelos modalizadores (Saber/Poder/Querer/ Fazer).

Nesse domínio teórico, as ações são contempladas. Contudo, um tempo depois, os estudiosos da narrativa perceberam que em algumas narrativas a dimensão da ação não contemplava todo o nível narrativo. Isto é, as histórias eram marcadas por sentimentos. Os sujeitos da narrativa agem sempre em função de um sentimento, uma paixão que sentem ou buscam sentir. Essa dimensão de *pathos* (no sentido de aquele que sofre, com certa passividade) foi considerada na semiótica.

O sujeito passa a sentir. Aqui a semiótica não busca sair do seu âmbito teórico, mas considera o sujeito patêmico como efeito de linguagem. Sobre a modificação semiótica, Bertrand comenta (2003):

Ora, trata-se na verdade aqui de construir uma semântica da dimensão passional nos discursos, isto é, considerar a paixão não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos “reais”, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem. Esta contribui, por sua vez, pelas configurações culturais que inscreve no discurso, para moldar nosso imaginário passional, valorizar esta ou aquela paixão, desvalorizar uma outra, fazer da paixão o motor do trágico ou, ao contrário, estabelecer um dever, poderíamos quase dizer uma virtude social. (BERTRAND, 2003, p.357-358)

Assim, a paixão para a semiótica fica na linguagem. Esta última, enquanto um produto social, leva em conta a valorização social desses sentimentos. A paixão é considerada um produto social que aparece na linguagem. A taxinomia dos estados pode ser percebida pelas modalidades dos enunciados de estados (*querer, dever, saber, poder*) que modificam a intensidade da relação do sujeito e objeto. Essas taxinomias só podem ser apreendidas no uso discursivo das paixões.

Nessa relação, tem-se a possibilidade de descer mais um nível do percurso gerativo de sentido e atingir as categorias da tímica, que vão fazer o papel de classema. (BERTRAND, 2003, p.368)

No nível fundamental, as tímias são os valores que o sujeito investe no objeto. Esse conceito do nível fundamental vai atingir diretamente a relação entre sujeitos e objetos. “Sob a denominação mais neutra de “foria” (o movimento portador), ela pode ser articulada em dois termos contrários: /eu-foria/ versus /dis-foria/, e um termo neutro /a-foria/.” (BERTRAND, 2003, p.368)

Essa marca do nível fundamental interfere na relação de sujeito e objeto.

Além da timia, outros dois conceitos são importantes para a paixão. A sensibilização e a moralização. Greimas e Fontanille (1993) criam uma metáfora do cheiro para fazer ver a sensibilização. Ao comentar sobre a paixão, os autores dizem:

Ele (o discurso) exala como que um cheiro confuso de determinar. [...] Uma primeira constatação impõe-se: a sensibilização passional do discurso e sua modalização narrativa são co-ocorrentes, não se compreendem uma sem a outra, e, no entanto, são autônomas, submissas provavelmente, ao menos em parte, a lógicas diferentes. (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p.21)

Por sua vez, dentro da sequência passional, a moralização é o último estágio. O momento no qual “a axiologia reguladora gera a moralização.” (BERTRAND, 2003, p.377).

A partir desses conceitos é possível traçar o percurso passional que vai do percurso gerativo ao momento que afeta o enunciatário, realizando a sanção.

Figura 47 - Sequência da paixão

Disposição → *Sensibilização* → *Emoção* → *Moralização (Sanção)*

Fonte: Elaboração própria a partir de Bertrand (2003)

Em Cachalote (2010) as histórias apresentadas são marcadas pela dimensão passional. As seis narrativas apresentam sentimentos “limites”: abandono, depressão, solidão. A crítica da obra considera:

Somando mais de trezentas páginas, as tramas são amarradas por temas e subtextos recorrentes, tais como o confronto dos personagens com acontecimentos drásticos ou misteriosos que transformam suas vidas, a conciliação da vida com a arte e a tentativa de preservar o afeto e o amor em relacionamentos ameaçados por circunstâncias adversas. (CIA. DAS LETRAS, 2010, disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=65009>, acesso em julho de 2014.)

Dentro dessas circunstâncias, a história que abre e fecha a história é sensibilizada pela solidão. O sujeito que está sozinho em casa é envolto na dimensão passional.

Assim posto, busca-se observar como um estado de alma pode favorecer a surgimento do suspense. Por meio da Semiótica das Paixões, observaremos o *pathos* da velha, que está sozinha na casa. Essa solidão, nos termos mais tradicionais, afetando aquele que está só, na primeira parte da história. E mais adiante, na segunda parte, a solidão nas relações interpessoais, entre a velha e o garoto.

Pensando no suspense que delinea a narrativa, tenta-se chegar às oportunidades que esse estado de alma favorece ao suspense. Julgando a práxis social daqueles que estão só, e os delírios que cercam esses sujeitos, observa-se

como o estado de alma pode ser um dos efeitos de sentidos que favorecem ao que vem sendo constatado dentro do gênero suspense.

Resumindo, procura-se aqui conhecer a dimensão passional da solidão, atentos ao sujeito velha. Ainda, olhar como a solidão pode exibir um perfume passional sugestivo ao suspense.

3.1 A SOLIDÃO SOLITÁRIA

Atualmente, na circulação dos discursos da solidão nota-se que algumas considerações iniciais devem ser formuladas. O que até então era considerado um simulacro existencial de quem se encontrava só, num espaço sem outros atores, hoje ganha novos tipos culturais. Os dicionários já oferecem entradas lexicográficas para solidão de outras formas.

Ferreira (2009) pontua:

Solidão [Do lat. *Solitudine*.] **S. f.** **1.** Estado do que se encontra ou vive só; isolamento; [...] **2.** Lugar ermo e despovoado: [...] **3.** Situação ou sensação de quem vive isolado numa comunidade. **Solidão a dois.** Estado de casados ou amantes que, embora vivam juntos, dir-se-ia viverem sós, por não haver entre eles nenhum entendimento. (FERREIRA, 2009, p.1820)

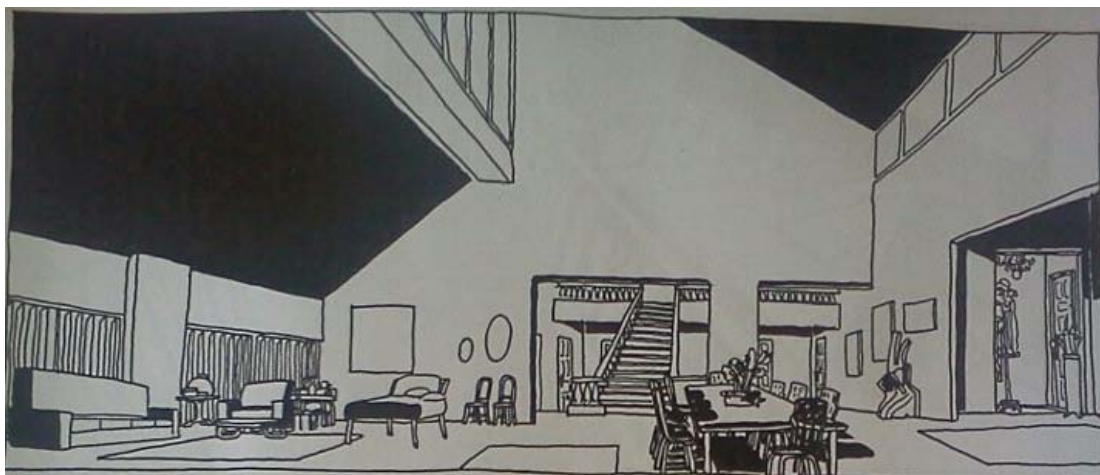
Evidencia-se que culturalmente a marca da solidão é aquela de quem se encontra só, mas já está em discurso a solidão a dois como um estado de alma que atinge o ser do sujeito dentro das relações.. Houaiss (2009) também considera:

Solidão. S.f. **1.** Estado de quem se acha ou se sente desacompanhado ou s; isolamento [...] **2.** Caráter dos locais ermos, solitários [...] **3.** Local despovoado e solitário; retiro **4** vasto espaço ermo, sem população humana [...] **5** sensação ou situação de quem vive afastado do mundo ou isolado em meio a um grupo social [...] **s.a.dois** **B** estado ou condição de duas pessoas (ger.casadas) que, não obstante viverem juntas, não se entendem nem se comunicam uma com a outra. (HOUAISS, 2009, p.1766)

Assim, nesse primeiro momento, vamos observar a solidão no modo de quem está só. Posteriormente, a solidão a dois.

Na primeira parte da narrativa, a velha encontra-se isolada no espaço casa. A debreagem espacial que ocorre na narrativa apresenta a vastidão da casa habitada pela senhora. Há a presença de somente um ator semiótico diante de todo esse espaço. Ao enunciar, o primeiro quadro que chega ao enunciatário é do espaço vazio:

Figura 48 - Enquadramento 1



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Um lugar “ermo, calmo” como o dicionário constrói o estado do solitário. O plano da expressão enquadra a casa num plano geral. Conseguimos visualizar a sala por todos os lados, e chegar a outros espaços: escada, sala lateral, mesa sem ninguém, sofás e outros espaço sem atores. O enunciado constrói um espaço propício para o ator sofrer a solidão.

Os quadros em tomada geral fazem o enunciatário perceber “tudo” o que se passa no enunciado. O enunciador apresenta tudo, não deixando nada escondido. É essa hiper exposição que favorece a percepção do solitário. No espaço onde poderiam circular vários atores, aqui só encontramos um.

Em seguida, o enunciatário defronta-se com o ator, velha tocando piano. A performance realizada marca uma atividade artística de alguém que busca estar só. A “taxionomia conotativa” dos artistas que exercem atividades de muita dedicação, como o piano, é de seres solitários que buscam a perfeição através de treinos e exercícios sozinhos, somente com a companhia do piano, diferentemente da guitarra, violão, bateria, por exemplo, que logo remetem a uma taxionomia de conjunto. Também, a práxis enunciativa de como a música clássica faz parte de uma

tipologia do silêncio, sem letras, e que aflora os sentimentos interiores, é colocada em discurso.

Essas considerações marcam um estereótipo inicial do “papel patêmico” da paixão solidão. “em compensação, o “papel patêmico”, construído por pressuposição e sobre a base de uma iteração, é fortemente previsível e tende a implantar-se no discurso como estereótipo” (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p.81).

Dessa forma, o discurso da solidão vem carregado de estereótipos culturais. Essas grades, como diz Greimas e Fontanille (1993), vão atingir e estabelecer interseções e novas combinações dentro das modalidades.

Se não se tratasse de estruturas ou de categorias modais, a influência das “grades” culturais ficaria limitada; mas na medida em que se trata de “dispositivos”, isto é, de interseções entre estruturas e de combinações potenciais entre categorias, as paixões só podem aparecer enquanto tais no discurso se uma instância gera e atualiza essas combinações potenciais, e essa instância é a práxis enunciativa, que cria as taxinomias passionais a fim de aí recolher os primitivos produzidos pelo uso. (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p.81)

Após ancorar o discurso nos estereótipos culturais, o enunciado apresenta o sujeito que sente a solidão. Aqui é o momento no qual o enunciador pode mostrar a “originalidade” do seu idioleto para solidão. O sujeito que sente a paixão é uma velha. A idade avançada marca o fim da vida e o aproxima da morte. Essa chegada ao final do ciclo da vida geralmente é marcada por doenças pelo longo período pelo qual o corpo humano sofreu influência de diversos fatores: alimentação, qualidade de vida, saúde etc.

Assim, ao se aproximar do sema da *morte*, o idoso é afastado da sociedade que afirma o termo *vida*. Elias (2001), ao observar a solidão dos moribundos (sujeitos que afirmam o termo *não-vida*) diz:

Hoje as coisas são diferentes. Nunca antes na história da humanidade foram os moribundos afastados de maneira tão asséptica para os bastidores da vida social; nunca antes os cadáveres humanos foram enviados de maneira tão inodora e com tal perfeição técnica ao leito de morte à sepultura. (ELIAS, 2001, p.30-31)

Nas sociedades anteriores, o tema da *morte* era posto em discurso no *aqui-agora*. A realidade e as manifestações artísticas conviviam com a temática

da morte. Enquanto que o início do séc.XXI, os discursos biossustentáveis, e de afirmação da vida, direcionam a morte para o *lá-então*. O próprio tema da morte é empurrado para uma zona mitológica. É nesse não-espaço que fica o velho. Ao negar a vida, afirma uma não-vida. O espaço que ocupa é um lá, marcado pelo isolamento. Os asilos e casas de apoio ao idoso assumem figurativamente esse espaço de *não-lugar*. Vemos que a debreagem, afirmada no primeiro momento, como um processo de suspense, é também o processo de afirmação da solidão nesse espaço discursivo. Arrisca-se a pensar que esse espaço é local propício para que o suspense se instaure.

A solidão surge na busca por esse sentido da vida.

O que chamamos de “sentido” é constituído por pessoas em grupos mutuamente dependentes de uma forma ou de outra, e que podem comunicar-se entre si. O “sentido” é uma categoria social; o sujeito que lhe corresponde é uma pluralidade de pessoas interconectadas. Em suas relações, sinais que trocam entre si – que podem ser diferentes para cada grupo – assumem um sentido, um sentido comunal, para começar. (ELIAS, 2001, p.63)

O sentido é construído dentro de uma dimensão social. A característica de se comunicar por meio da língua é uma das buscas do sentido para a vida. A língua possibilita a construção do mundo, e a interação social. O solitário é um sujeito virtual, marcado por um *querer*. O buscar é marcado pelo *não-saber fazer, não poder fazer, e o não fazer-fazer*. Como sujeito virtual, não é atualizado, pois está impedido de realizar a performance de encontrar o sentido por meio da interação.

Os velhos, que ficam isolados, não conseguem ser sujeitos realizados por afirmarem a *não-vida*. E são marcados pelo *querer*. O devir do querer, segundo Greimas e Fontanille (2003), é referente a uma “abertura”, o efeito de mira do querer, faz acelerar. Esses protótipos do devir vão atingir o aspectual do nível discursivo, marcando o incoativo- durativo- terminativo. Na tabela a seguir podemos ver os protótipos do devir, ao lado do efeito aspectual no nível discursivo.

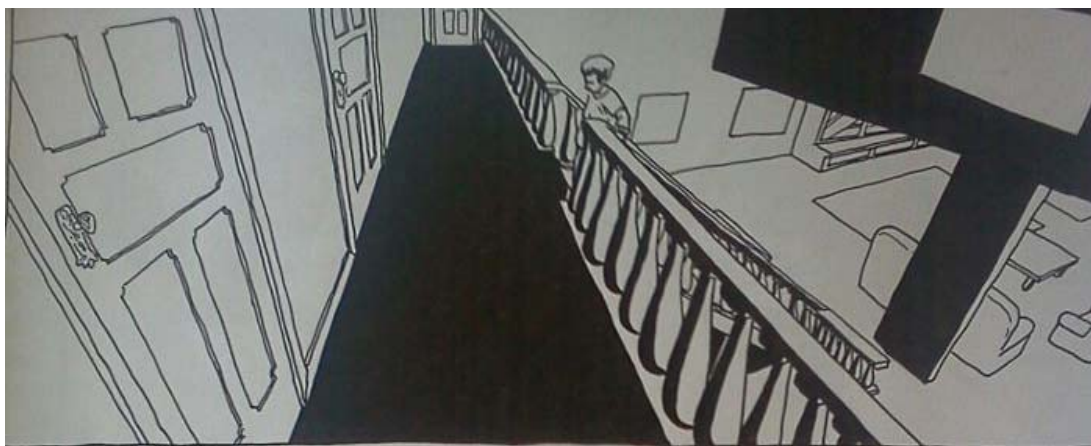
Tabela 13 - Paixão: protótipo do Devir e Aspectualização - Nível Discursivo

Protótipo do devir	Aspectual – Nível discursivo
Querer – Abertura	Incoativo
Saber – Fechamento	Durativo
Poder – Sustenta o curso	Terminativo

Fonte: Elaboração própria a partir de Greimas e Fontanille (1993)

O solitário é marcado por um querer, mas não-saber, faz afirmar a abertura espacial enunciativa que já foi mencionada, e que alguns quadros depois se fecham por um *não-saber*. Assim, a paixão a solidão na velha que está sozinha na casa é da ordem do durativo. Ao longo da primeira parte ela sempre quer um sentido para vida: sentido na música ao tocar piano, sentido na linguagem cinematográfica, sentido no nadar. Todas essas virtualidades não são atualizadas. Sendo impedidas por um *não-saber*. Esse impedimento faz a solidão ser um estado patêmico durativo, criando um simulacro existencial de impedimento do sentido.

O não-saber é figurativizado também no espacial. A abertura do quadro 4 é marcada por um querer. Esse querer oferece escolhas: várias portas estão à frente da velha. Mas o não-saber faz o sujeito sentir-se só. Assim também o enunciatário-leitor que, sentindo-se só pelo não saber, vai ao quadro seguinte, buscar o sentido na linguagem cinematográfica.

Figura 49 - Enquadramento 4

Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Figura 50 - Enquadramento 5

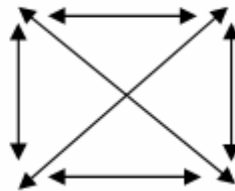
Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

A modulação considerada expõe o eixo da modulação endógena. Modulação de um sujeito autônomo (saber vs. querer). Consegue-se observar o percurso do sujeito autônomo no quadrado das modalidades construído por Greimas e Fontanille (1993).

Figura 51 - Quadrado das modalidades

S1: Dever

Cf. Pontualização



S2: Poder

Cf. Cursivo

Não-S2: Saber

Cf. de encerramento

Não-S1: Querer

Cf. de abertura

Fonte: Greimas e Fontanille (1993)

Por fim, após o querer insistentemente, o sujeito velha passa a ser um sujeito atualizado para nadar. Essa performance é impedida pela baleia. A confusão narrativa é uma sanção negativa da performance da velha. Como foi considerado, a velha solitária ocupa um não-espço. O espaço discursivo é mais uma vez enfatizado, agora tornando esse espaço próximo à fantasia do *lá*, onde está a morte. As figuras do espaço aparecem em vários discursos, no religioso marcado por anjos, paraíso, céu, inferno, espíritos, fantasmas etc. Em Cachalote (2010), o

espaço da fantasia do não espaço que se aproxima do termo morte é marcado pelo delírio da baleia. O idioleto passional, ou a inovação do estado da alma que o autor traz pode ser considerado na baleia que surge na piscina.

Tais fantasias, como já disse, tornaram-se mais frequentes em conjunção com a individualização mais acentuada dos tempos recentes. Entretanto, fantasias coletivas de imortalidade altamente institucionalizadas continuam existir com vigor apenas ligeiramente menor em nossas sociedades. [...] O exemplo mostra quão firmemente arraigada está em nossa sociedade a tendência a ocultar a finitude irrevogável da existência humana, especialmente das crianças, pelo uso de ideias coletivas, acalentadores, e a assegurar o encobrimento por uma rígida censura social estrita. (ELIAS, 2001, p. 48-49)

Além da baleia, outra taxinomia passional idioletal do discurso solitário em Cachalote (2010) é a circularidade da vida. A velha solitária não está inteiramente sozinha. No final da segunda página da narrativa, vê-se, num quadro menor um quadro do feto.

Figura 52 - Enquadramento 6



Fonte: Cachalote (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

O bebê não-nascido é também um sujeito espacialmente autônomo. Pela figura discursiva percebemos que a criança já está formada. E é textualizado

separado da velha. Os quadros 6 e 7 são separados. São os únicos quadros da história que têm dimensão reduzida. No espaço de um quadro, temos dois. Dois sujeitos separados. No sexto encontramos o bebê. No sétimo a velha. Essa divisão textual pode ser considerada uma construção textual do plano da expressão que colabora com a significação da solidão entre dois sujeitos autônomos. Um no início da vida, o outro no final da vida.

O ciclo da vida marcado pela solidão. O bebê ocupa nove meses um ambiente solitário, mas ainda não afirma o termo vida, conforme considerado nos discursos da solidão. Pelo não-saber, a criança também não está preparada para a busca do sentido da vida. Sendo sujeito virtual, tornando-se sujeito atualizado com o destinador, principalmente, mãe.

Os dois atores são sujeitos que sentem a solidão isoladamente. Ao iniciar a obra com o discurso de dois sujeitos, e a circularidade da vida, restam as outras narrativas, que estão internas na obra, em que os sujeitos vivem conflitos e busca pela interação com outro, seja pela linguagem artística do escultor, na interação amorosa entre o casal que tenta reatar a relação. São essas narrativas internas que vão pôr em conflito o termo *vida*. Algumas narrativas gerando termos complexos, outras, termos neutros. Ao passo que na primeira narrativa o termo vida não é afirmado.

O querer do sentido para vida, que é a marca do solitário, também ganha uma intensidade na textualização no plano da expressão com a supressão do verbal. A história é narrada apenas no visual. A língua natural é, por excelência, a principal instituição humana e social que molda o pensamento. A linguística contemporânea vem desenvolvendo suas pesquisas sem perder a língua como objeto de interação, associando ao pensamento. No caso da velha solitária, a busca pelo sentido da vida acontece pelas outras linguagens já citadas. Contudo, a língua natural não aparece. A impossibilidade do dizer, por um *não-saber*, marca a textualização do discurso da velha solitária.

O filme, linguagem sincrética (verbal/visual/sonoro) também é silenciado na história. A exclusão do verbal representa e intensifica a solidão solitária.

Figura 53 - Enquadramento 5



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

3.2 SOLIDÃO E A DUPLA MODALIZAÇÃO

O percurso do ser do sujeito é construído não como uma somatória. O percurso é um vai e vem fazendo conversões para a apreensão da significação discursiva. Greimas e Fontanille (1993) afirmam que a operação epistemológica do ser passa por níveis, transformando em propriedades diferentes. O objeto valor é um exemplo dessas conversões, de valiosa importância para as considerações da paixão. O objeto valor do nível semionarrativo é reflexo das valências que estão no nível inferior da significação. Essa mudança da valência para o objeto valor é explicada a seguir:

As *valências* são, em consequência, parcialmente convertidas em propriedades dos objetos sintáticos. [...] objeto valor: um objeto que dá um “sentido” (uma orientação axiológica) a um projeto de vida, e um objeto que encontra uma significação por diferença, em oposição a outros objetos.[...] o investimento semântico repousa sobre uma categorização oriunda da própria valência. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993 p.44)

Nas passagens anteriores de *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993) explicam a valência como a capacidade de atingir a valoração do objeto, e o objeto como o que dá o sentido ao projeto de vida. Na solidão, o objeto valor, que recebe o mesmo nome, é um objeto não-desejável pela modalização social. Cabe aqui supor uma dupla modalização.

A dupla modalização tem por efeito garantir a liberdade de escolha do sujeito individual no “inferno das coisas” que codifica a Ihe propõe a coletividade. O efeito passional não resulta apenas da modalização que diz respeito diretamente ao sujeito apaixonado, mas de sua confrontação. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.123)

A solidão como objeto de uma coletividade é disfórico, enquanto que para um sujeito individual pode funcionar como eufórico. É o caso de Nietzsche, que afirma a solidão como um objeto que faz o sujeito conhecer a si mesmo. Ou os movimentos auto-reflexivos.

3.2.1 Reembreagem e o sensível

O enunciador em *Cachalote* (2010) retoma o discurso solitário páginas depois. A retomada acontece após uma debreagem temporal, actancial e temporal. O espaço é uma praia, são dois atores e o tempo parece ter passado, e o feto da primeira fase, agora já é uma criança.

Figura 54 - Enquadramento 1 (segunda parte)



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

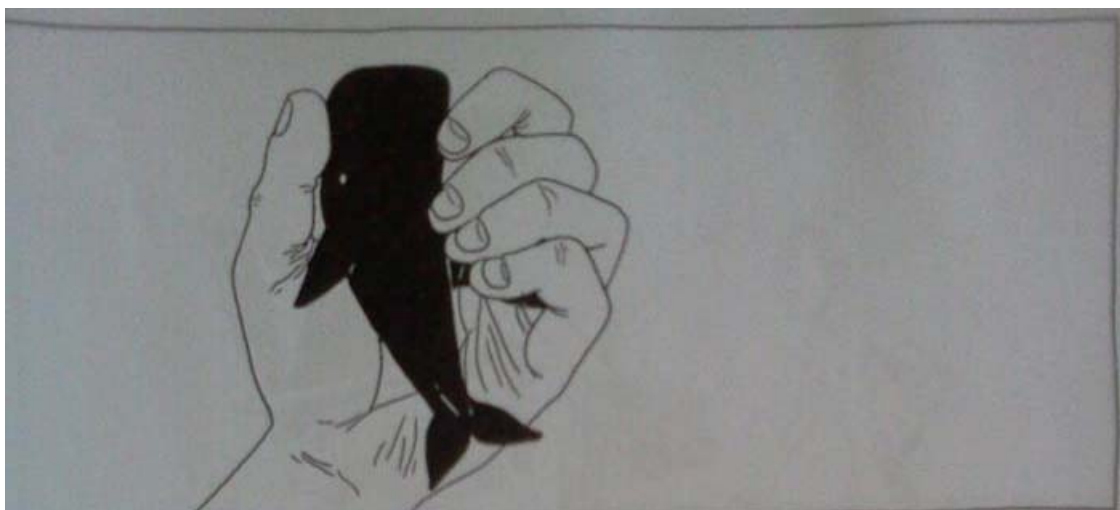
A debreagem é um processo em que saímos dos modos de existência e vamos ao simulacro narrativo, Greimas e Fontanille (1993). Nesse início, o menino brinca na areia com uma baleia, um mergulhador etc., enquanto a velha repousa na cadeira próxima. Repentinamente, a velha retira os óculos e chama o garoto para uma despedida.

O retirar dos óculos, e a visão do garoto é uma nova debreagem, como se ela acordasse de um sono na cadeira da praia. A reembreagem do acordar de um sonho afeta o corpo. O que foi sonhado atinge o corpo do sujeito que sente a intensidade do corpo. Seria a Cachalote na piscina um sonho?

Enfim, a manifestação somática que interrompe o sonho, intervindo aqui como uma reembreagem sobre o corpo que sente do sujeito tensivo, enfatiza de outra maneira o caráter “sensível” e apaixonado do processo de dissipação. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.136)

Vale lembra que o quadro antes do sujeito retirar os óculos é de uma mão que segura uma baleia, numa dimensão menor. A possibilidade da piscina como um grande delírio afeta a senhora que chama o garoto pra um abraço.

Figura 55 - Enquadramento 7 (segunda parte)



Fonte: *Cachalote* (2010) Daniel Galera e Rafael Coutinho

Aqui o enunciatário é novamente posto em dúvida com o contrato de veridicção. Diante dos delírios ocorridos, a sensibilização com o abraço entre os sujeitos. O *parecer + não-ser*, ou, *parecer+ser* são textualizados em quadros que ficam longe, mas que sensibilizam o enunciatário.

No texto narrativo, as provas veridictórias acompanham-se frequentemente de delegações enunciativas, o que permite textualizar os simulacros passionais sob a forma de “narrativas do pensamento”, discursos apaixonados embutidos no discurso de acolhida. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.137)

O simulacro passional do grande encontro, que tanto se quis no primeiro momento, tornar-se-ia aqui um efeito ainda maior, sobre o enunciário que é afetado pela reembregem da volta do sonhar. Mas agora, o enunciado é preenchido com dois atores: velha e garoto, estabelecendo um contato tátil como se verá nos próximos quadros. O abraço vem marcar uma interação entre os sujeitos. Estariam estes solitários?

3.3 SOLIDÃO A DOIS

A solidão que inicia sua entrada discursiva como aquele se encontra só. Atualmente também acontece na presença de outros sujeitos.

A última entrada dos dicionários privilegia esses desentendimentos que marcam o solitário. A falta de comunicação é o que instaura o simulacro existencial. Se anteriormente tínhamos uma modalidade de *querer não-saber*, agora teríamos um querer comunicar, mas um *não-poder*. A falta de entendimento entre os sujeitos impede a busca da interação e traz o desamparo ao sujeito.

Tabela 14 - Aspectualização da paixão solidão

Querer – Abertura	Incoativo
Saber – Fechamento	Durativo
Poder – Sustenta o curso	Terminativo

Fonte: Elaboração própria

Retomando o devir das modalidades e sua categorização aspectual, temos que o *querer* é incoativo, enquanto o saber era durativo, fazendo a solidão no primeiro momento ser da ordem do durativo. A velha sente-se só por longo tempo. Já nesse segundo momento da solidão, vemos que o outro sujeito está junto de outro sujeito, mas o *não-poder* pelo embate entre os sujeitos deixa o discurso como terminativo. A solidão acontece e mantém o curso do devir.

É dessa ordem de manter que o devir leva até o desequilíbrio e a cisão para geração do sentido. Esse segundo tipo de solidão pode ser considerada uma *proto-solidão*. Uma solidão que se configura pelo querer, mas cujo caráter aspectual de terminativo faz com que o sujeito não se sinta de todo só, somente sustentando essa paixão que aparece de forma incoativa.

A duração do curso da solidão a dois parece ser mais rápida do que a solidão sozinha. E também vem acompanhada de outros estados de alma: “desamparo, abandono” (HOUAISS, 2009, p.1766). Esses marcados pelos morfemas de negação da Língua Portuguesa *des-* e *a-*, já marcam o não antes do querer. A diferença modal entre a solidão e os sinônimos já são marcados na terminologia do simulacro existencial.

Assim, a solidão é configurada por um *querer* acompanhando de um *não-saber*, *não-poder*, *não-fazer*. Se antes o sujeito era virtual, agora temos um sujeito atualizado, mas que é impedido de realizar a performance do querer.

A sensibilização para a solidão parece mudar. Se antes a solidão era marca por uma taxinomia da ordem do não-saber do sentido, as relações contemporâneas também são marcadas por solidão, tendo o não-poder muito forte. O terminativo do não-poder gera doses rápidas de solidão.

A velha e o garoto se despendem em três quadros, uma agilidade na relação e no sentir do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da leitura feita foi possível perceber que a construção do sentido do texto é articulada por meio da relação entre plano da expressão e do plano do conteúdo.

Dentro da construção da sintaxe discursiva, o enunciatário articula as categorias de espaço, tempo e atores para uma projeção do suspense. A construção da debreagem espacial e temporal instaura a tensão que se cria nos quadros da primeira parte da história.

Junto de uma dimensão de suspense que é construída na sintaxe discursiva, no nível da semântica discursiva pode-se ver o enunciado marcado por relações com vanguardas artísticas, como o surrealismo e o cubismo. Dessas duas vanguardas sobressaem as figuras de linguagem metáfora e metonímia que são figuras de linguagem típicas desses movimentos, como considerado por Jakobson.

Em Cachalote, essas duas figuras da semântica discursiva são responsáveis pela criação estética do discurso. Essas figuras estão envolvidas no processo de construção das isotopias dentro de Cachalote.

Ainda dentro de uma semântica discursiva, o texto em Cachalote se encaixa dentro da fenomenologia da água. O sentido da matéria atrelada aos movimentos sociais e artísticos que subvertem/refazem a realidade é uma maneira de sinalizar ao enunciatário que a colocação do sujeito dentro de um ambiente aquático pode ser propício para o surgimento de uma baleia.

Ainda os estudos de Bachelard sobre a matéria da água são articulações que mostram que o sentido da matéria proporciona a instauração da surpresa semântica que é o surgimento da baleia (elemento que gera surpresa). Além de possibilitar o devaneio e a lembrança que cruza o devaneio. A memória-acontecimento se estende pelo discurso. A intensidade da memória aparece em Cachalote e cruza com o delírio e a imaginação.

Nesses dois eixos (sintaxe e semântica) do nível discursivo constata-se a estruturação de uma construção do *suspense* no eixo sintático, enquanto que o semântico, por meio das figuras da linguagem e da fenomenologia da matéria, cria a *surpresa*. Dois efeitos que fazem o texto de Cachalote construir uma semiose.

Por fim, no nível narrativo, o sujeito é afetado pela solidão. A velha que está sozinha em casa na primeira parte, e na segunda, já está acompanhada de uma criança, parece sofrer a patos da solidão. Esse sentimento que antes era considerado estágio daqueles que estavam sós, agora é considerado numa situação de quem se encontra acompanhado.

É nessa relação entre os sujeitos que possibilita modalizar o estado de alma da retomada da narrativa.

Foi por meio dessa leitura que tentamos evidenciar que a construção do sentido textual acontece numa articulação semissimbólica entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. No texto do quadrinho Cachalote, o plano da expressão “passa a fazer sentido” (PIETROFORTE, 2010, p.21).

É por meio dessas considerações e leitura semiótica que vemos a potencialidade de aplicação dessa teoria no ensino. A semiótica como uma leitura possibilita a aplicação numa multiplicidade de textos, evidenciando assim o caráter do multiletramento, como apresentado nesta dissertação. A semiótica nos domínios visuais é uma teoria que realiza a leitura sem deixar de lado o plano da expressão do texto.

Além da questão do multiletramento, a semiótica é uma teoria de análise que pode ser aplicável aos diversos gêneros discursivos. Os quadrinhos são gêneros que se dizem mais difundidos, e que surgem em avaliações como o ENEM, contudo, não podemos considerar esses gêneros como estáveis na didatização. Como foi observado aqui, o texto em análise não apresenta a dimensão verbal, essa omissão é uma construção que veicula sentido. Ainda a semiótica é uma teoria que se faz de modo indutivo e dedutivamente, possibilitando um aporte teórico de apoio ao professor no momento de leitura, pois, durante as aulas de interpretação, é possível utilizar o aparato teórico da semiótica e ao mesmo tempo, respeitar as exigências feitas pelo texto que está sendo trabalhado.

Os documentos oficiais da educação, especificamente as Organizações Curriculares do Ensino Médio que vão direcionar o trabalho do professor apresentam a seguinte consideração:

Em termos de ações do ensino médio – e obviamente não restritas ao campo de trabalho da disciplina Língua Portuguesa -, esse investimento deve incluir diferentes manifestações da linguagem – como a dança, o teatro, a música, a

escultura e a pintura -, bem como valorizar a diversidade de ideias, culturas e formas de expressão.

Como antes enunciado, propõe-se a ampliação e a consolidação dos conhecimentos do estudante para agir em práticas letradas de prestígio, o que inclui o trabalho sistemático com textos literários, jornalísticos, científicos, etc., considerados os diferentes meios em que circulam: imprensa, rádio, televisão, internet, etc. (BRASIL, 2006, p.33)

Como apontado nos documentos da educação, a necessidade de incluir diferentes manifestações da linguagem é uma tarefa do professor. Nesse direcionamento para a atuação, muitas vezes o professor acaba ficando sem respaldos para o trabalho com esses textos e, num efeito dominó, o aluno também não manterá um contato com esses textos de múltiplas linguagens.

Longe de soluções para o problema que está colocado numa dimensão mais ampla, o que buscamos aqui é evidenciar que a teoria semiótica pode ser uma metodologia que, quando presente na formação do docente, contribui para o ensino. A teoria semiótica, em muitas universidades acaba ficando restrita ao domínio da pós-graduação. É provável que, por uma falta de contato com a teoria que proporciona uma leitura do multiletramento, o professor de Língua Portuguesa recém formado possa sentir-se sem respaldo para textos que exigem essa eficiência.

Como consultado no primeiro momento, os dados da produção do PDE apontam que os quadrinhos, discursos multimodais, estão sendo trabalhados num momento da formação continuada. Os professores da educação básica em exercício, no momento que voltam para a universidade, percebem a necessidade do trabalho com esses gêneros. É nesse domínio que realizamos uma leitura para evidenciar como a teoria semiótica pode colaborar para o ensino de Língua Portuguesa e outras linguagens.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Vanderci de Andrade; LIMOLI, Loredana (Org.). *Entrelinhas, entretelas: os desafios da leitura*. Londrina: Ed. UEL, 2001.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Adaptação e desenhos de Spacca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AUMONT, Jacques. A imagem. Tradução de: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2 ed. Campinas, SP: Papions, 1995 – Coleção Ofício Arte e Forma.
- ARRIGUCI Jr., Davi. Borges ou do Conto Filosófico. São Paulo: Folha de São Paulo, Folha especial, 1996. Disponível em: <
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/borges/borg22.htm>>
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. 4.ed. São Paulo: Ática. 2005. BARROS, Maria Luz Pessoa de. *O discurso da memória. Entre o sensível e o inteligível*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BARTHES, Roland. *A Retórica da Imagem*. Communications. 1964.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Isidoro Blinkenstein. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BATALHA, Cássia Vanessa. *O bullying à contraluz: um projeto semiótico para o ensino de língua portuguesa*. Dissertação (Mestrado em estudos da linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs): ensino fundamental de 3º e 4º ciclos e Ensino Médio: Língua Portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. *Orientações Curriculares Nacionais de língua portuguesa para o ensino médio*. Brasília: Ministério da Educação, 2006.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de: Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5, ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos de semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BOSCH. *Abril Coleções*; Trad. Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*. 9, ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BRUNING, K. S. ; LIMOLI Loredana . *Reflexões sobre a importância da semiótica nos cursos de formação de professores*. In: SEPECH - Seminários de pesquisas em ciências humanas, 2010, Londrina. VIII - SEPECH. Londrina: UEL, 2010.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: Da narrativa cinematográfica á narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.

COUTINHO, Rafael; GALERA, Daniel. *Cachalote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FAILA, Zoara. (Org.) *Retratos da leitura no Brasil 3*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 8. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Linguística? O que é isso?*. São Paulo: Contexto, 2014.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites Mythologia de l'oiel et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique*. Paris, Amsterdam: Hadès-Benajmins, 1985.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*; Tradução de: Jean Cristtus Portela. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2001.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Tradução de: Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001.

GALERA, Daniel; COUTINHO, Rafael. *Cachalote*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

GREIMAS, Algirdas Juliens. *Semântica estrutural*. Trad. de Hakira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Culturix, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

GREIMAS, Algirdas Juliens; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. Tradução de: Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Juliens. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de: Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KLEIMAN, Angela. *Oficina de Leitura: Teoria e prática*. 9. ed. Campinas: Pontes/EdUnicamp, 2002.

LIMOLI, Loredana. *As virtualidades do segredo na novela das oito*. In: **Estudos Linguísticos**. São Paulo, v. 42, n.3, p.1440-1449, set-dez 2013.

LIMOLI, Loredana. *Atualização narrativa, paixão e suspense na telenovela*. In: CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno da. *Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014. p.143-170.

LIOTTI; RODAKIEWSKI. 2014, (Disponível em: <<http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=451>>) acesso em: setembro 2014.

LOURENÇO, Daine da Silva. *O que têm em comum as obras que atraem o público jovem*. In: **Pré-univesp**, São Paulo, Número 7, Dez. 2013 Jan. 2014. Disponível em: <http://www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/5711/o-que-t-m-em-comum-as-obras-que-atraem-o-p-blico-jovem.html#_edn3> acesso em: 01 set. 2014.

MARCHEZAN, Renata C.; CORTINA, Arnaldo. BAQUIÃO, Rubens C. *A abordagem dos afetos na semiótica*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

MCCLOUD, Scott. *Desenhando Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil editora, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Leonor Medeiros. Belo Horizonte: CEDIC-Centro Difusor Cultural, 2005.

MENDONÇA, Ana Paula Ferreira de. *Telenovela e leitura: mediação semiótica*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

MENDONÇA, Ana Paula Ferreira de. *Telenovela e leitura: Reflexões sobre uma prática de análise semiótica no ensino médio*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

MICHAELIS ONLINE. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=suspense>> Acesso em: 25 jul. 2014

MOURÃO, José Augusto. *Para uma semiótica do silêncio*. In: SOPCOM Sociedade das Mídias. 6. 2009. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2009. p. 229-237.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Org.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimento de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PARANÁ. Diretrizes curriculares da educação fundamental da rede de educação básica do Paraná. Paraná: Secretária do Estado da Educação, 2008.

PEÑUELA, Eduardo Cañizal. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gé*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. Tradução de: Jasna Paravich Sarhan. 2 ed. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2010.

RASTIE, François. Sistemática das Isotopias. In: GREIMAS; A. J. e outros. *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2014.

ROJO, Roxane. *Letramento e capacidades de leitura para a cidadania*. São Paulo: CENP, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANT'ANNA, Alice. *Rabo de Baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SILVA, André Luiz S. *Estudo Comparativo entre Mangá e Comics. A estruturação das páginas como efeito de Narratividade*. In: Anais IX Congresso Brasileiro da Comunicação da Região Nordeste. Salvador, 2008.

SILVEIRA, Ana Paula Pinheiro da. *O jogo da leitura e a leitura do jogo: semiótica, games e ensino*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

SOLIDÃO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 4. Ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

SOLIDÃO. In: Houaiss, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: objetiva, 2009.

SUSPENSE. In: Houaiss, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: objetiva, 2009.

TROULA, Ricardo. *Storytelling nas histórias em quadrinhos: o design do novo formato gráfico e o cavaleiro das trevas*. (Dissertação) Mestrado em design. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

VOLLI, Ugo. *Manual de Semiótica*. 2. Ed. São Paulo: Loyola. 2012.

ZILBERBERG, C. *Razão poética e sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.

ANEXO

