

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Ivan Domingos Oliveira Reis

**CAPA E OBRA EM DIÁLOGO:
UMA PROPOSTA DE LEITURA VERBO-VISUAL DE *AGOSTO E O
SEMINARISTA*, DE RUBEM FONSECA**

Taubaté - SP

2014

IVAN DOMINGOS OLIVEIRA REIS

**CAPA E OBRA EM DIÁLOGO:
UMA PROPOSTA DE LEITURA VERBO-VISUAL DE
AGOSTO E O SEMINARISTA, DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada à banca examinadora da Universidade de Taubaté, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Área de concentração: Língua materna e línguas estrangeiras.

Orientação: Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo.

Taubaté - SP

2014

IVAN DOMINGOS OLIVEIRA REIS

**CAPA E OBRA EM DIÁLOGO:
UMA PROPOSTA DE LEITURA VERBO-VISUAL DE AGOSTO E O
SEMINARISTA, DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada à banca examinadora da Universidade de Taubaté, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Área de concentração: Língua materna e línguas estrangeiras.

Orientação: Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo.

Data: ___/___/___

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo – Universidade de Taubaté

ASSINATURA: _____

Profa. Dra. Eliana Vianna Brito – Universidade de Taubaté

ASSINATURA: _____

Prof. Dr. Eduíno José de Macedo Orione – Universidade Federal de São Paulo

ASSINATURA: _____

A MINHA FAMÍLIA.
POR TER ENXUGADO MINHAS
LÁGRIMAS E LEVANTADO MEU
ROSTO, QUANDO NECESSÁRIO.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e pela oportunidade de estudos.

A minha família que, sem o apoio e motivação, eu não teria chegado até aqui.

A minha orientadora Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo pela (imensa) paciência nesses dois anos de uma convivência muito produtiva ao longo do curso.

Aos professores do curso de Mestrado em Linguística Aplicada pelo empenho no decorrer das aulas e na ajuda profissional quando necessária.

Aos meus amigos do curso, em especial, Letícia Elaine Cornélio Rosa e Luis Felipe Figueiredo pelas conversas, desabaços e risadas que fizeram do trajeto rodoviário, indo e voltando à faculdade, um verdadeiro divã de quatro rodas.

Aos meus colegas de trabalho, Cristina Aparecida Lino de Paiva e Rosa Virgínia Cruz Sousa entre outros, pelas conversas inspiradoras que me apoiaram durante a realização do curso.

“O OLHO DO HOMEM SERVE DE FOTOGRAFIA AO INVISÍVEL, COMO O OUVIDO SERVE DE ECO AO SILÊNCIO”.

MACHADO DE ASSIS – ESAÚ E JACÓ.

RESUMO

Considerando o não-aproveitamento da linguagem verbo-visual e da produção literária brasileira contemporânea pelo discurso didático utilizado nas aulas de Literatura, esta pesquisa tem como objetivo verificar como a imagem veiculada pela capa do livro consegue dialogar, no sentido bakhtiniano do termo, com o texto literário a que pertence. Assim, nos detemos em analisar a representação visual das capas das obras *Agosto (1990)* e *O Seminarista (2009)*, de Rubem Fonseca no diálogo com o texto e que sentidos esta materialidade verbo-visual consegue despertar para o leitor. Para tanto, este trabalho tem como aporte teórico as considerações sobre o dialogismo do Círculo de Bakhtin bem como seus conceitos derivados como signo ideológico, enunciado concreto, gêneros discursivos e relações dialógicas, articulando com os estudos sobre os elementos que se integram na perceptividade da imagem. Devido aos objetos de estudo desta pesquisa, a fotografia é considerada como recorte ideológico e, subjacente a ela, a cor em sua dimensão simbólica e psicodinâmica, participando do projeto enunciativo. A análise das capas nos mostrou que imagem e texto, assinados por dois sujeitos: autor e o responsável pela elaboração da imagem, ou capista, conseguem travar uma relação dialógica de sentido no que se refere às informações sobre o contexto da obra literária, bem como informações que se verificam somente no interior da narrativa. Além disso, a capa do livro também consegue resgatar alguns valores já perpetuados pelo autor mencionado, incitando interpretações sobre seu contexto de produção. É nesse sentido que a imagem antecipa, de certo modo, uma maneira de ler a obra. Sugerindo múltiplas leituras através de manifestações de sentido derivadas do texto, o ensino de Literatura no Ensino Médio pode lançar mão dos recursos da linguagem verbo-visual na exploração das multiplicidades de sentidos que podem emergir do texto literário no contexto escolar.

Palavras-chave: Relações dialógicas; Capa; Rubem Fonseca; Linguagem verbo-visual; Ensino da Literatura.

ABSTRACT

Considering the non-use of verb-visual language and literary contemporary Brazilian didactic discourse used by classes in Literature, this research aims to determine how the image conveyed by the book cover can engage in Bakhtinian sense of the term, with the literary text to which it belongs. Thus, we pause to consider the visual representation of the covers of the works in *Agosto (1990)* and *O Seminarista (2009)*, de Rubem Fonseca in dialogue with the text and that this materiality verb senses - visual can wake up to the reader. Therefore, this work has as theoretical considerations about the dialogism of Bakhtin Circle as well as their concepts derived as ideological sign, concrete utterance, genres and dialogical relations, articulating with the studies on the elements that integrate the perceptiveness image. Due to the objects of this research, the photograph is considered clipping ideological, and behind it, the color in its symbolic dimension and psychotherapy, participating in the project enunciation. The analysis of the covers has shown that image and text, signed by two subjects: author and the professional responsible for the cover can catch a dialogical relationship of meaning with regard to information about the context of the literary work, as well as information that exist only inside the narrative. In addition, the cover of the book also manages to rescue some values already perpetuated by the author mentioned, urging interpretations of its context of production. It is in this sense that the image anticipates, in a sense, a way of reading the work. Suggesting multiple readings through demonstrations of meaning derived from the text, the teaching of literature in High School can make use of the resources of language in verbal-visual exploration of the multiplicity of meanings that can emerge from the literary text in the school context.

Key-words: Dialogic relations; Cover; Rubem Fonseca; Verb-visual language; Teaching of Literature.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Capa do romance *Agosto (1990)*, de Rubem Fonseca.

Imagem 2 – Capa do romance *O Seminarista (1990)*, de Rubem Fonseca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CAPÍTULO 1: DO SIGNO IDEOLÓGICO AO VISUAL: ARTICULAÇÕES COM O PENSAMENTO DE BAKHTIN E DO CÍRCULO.....	19
1.1. Histórico.....	19
1.2. Dialogismo, signo e ideologia.....	23
1.3. A linguagem verbo-visual.....	35
2. CAPÍTULO 2: A LEITURA LITERÁRIA NA ESCOLA: CAMINHOS A ESCOLHER.....	41
2.1. A leitura literária.....	44
2.2. Leitura, literatura e imagem.....	50
2.3. Letramento literário: (re)dimensionando.....	53
3. CAPÍTULO 3: CAPAS E NARRATIVAS: ANÁLISE DIALÓGICA.....	56
3.1 Rubem Fonseca: do texto ao contexto.....	57
3.2 Entre o ficcional e o histórico: caminhos do discurso.....	62
3.3 Relações de sentido: imagem e texto.....	72
CONCLUSÃO.....	98
REFERÊNCIAS.....	106

Introdução

Levando em consideração a variedade e a constante renovação editorial pela qual o livro impresso passa nos dias de hoje, percebemos que obras de grandes autores são relançadas e/ou reeditadas de tempos em tempos. Se nos concentrarmos nestas transformações, percebemos que a capa do livro detém um papel fundamental na veiculação de conteúdos estilísticos, estéticos, e até semânticos, relacionados à obra de cada autor e, em razão disso, se torna alvo deste processo de (re)edição.

Por este motivo, a capa do livro funciona como uma porta de entrada para o leitor no sentido de estabelecer um primeiro contato antes da leitura do texto literário, relacionando o conteúdo propriamente dito da obra ao seu aspecto visual.

Considerando os infinitos recursos tecnológicos disponíveis no mercado de hoje, a variedade de cores, formas e, conseqüentemente, imagens podem variar tanto quanto os autores e estilos de textos publicados ultimamente. Isso nos atesta o forte vínculo entre a imagem, em seu caráter não-verbal e multissemiótico, e o texto literário que, dentro de sua reconhecida literariedade, já expande as formas representativas da linguagem ao criar mundos e crenças através do imaginário do autor e, privilegiadamente, do leitor. Este fato corrobora um trabalho com a linguagem de uma maneira interdisciplinar, uma vez que agrega domínios semióticos distintos na formulação de sentido para o leitor como receptor da obra e, conseqüentemente, da imagem derivada do texto literário.

Vale ressaltar também que a capa é apenas um dos elementos constituintes do projeto editorial ao qual o livro pertence. Neste sentido, também podemos nos valer de elementos que agregam valor à literariedade do texto, como o tamanho do livro, a gramatura do papel, a técnica de impressão e acabamento que acabam por influenciar na perceptividade visual do livro e, posteriormente, do texto literário.

Reconhecendo a transitividade da obra literária na escola e suas políticas de acesso como a distribuição de livros e a presença de bibliotecas escolares, percebemos que não há um trabalho efetivo com a linguagem verbo-visual no que se refere ao aprofundamento deste tipo de linguagem.

Observando mais atentamente os recursos pedagógicos de livros didáticos através da prática docente, percebemos que o manejo com o texto literário ainda é

pautado de forma mecanicista, no sentido de se considerar apenas os fenômenos e deslocamento das personagens em sua superficialidade. Isso embasa a execução de atividades como o preenchimento de fichas de resumo e questionários acerca da caracterização física e psicológica das personagens e do enredo, sem qualquer menção aos domínios derivados que a linguagem literária, plena em potencial artístico, consegue alcançar.

Considerando o livro didático de Literatura, não podemos negar a presença de elementos não-verbais como capas de livros e outras representações visuais acerca do tópico explorado em cada unidade de ensino. No entanto, se nos aproximarmos mais atentamente no modo como essas representações são veiculadas, perceberemos um tratamento estanque e meramente ilustrativo.

É bastante comum, ao final de cada unidade de ensino, um elemento visual a que pertence o trecho selecionado da obra para a leitura em classe. Além de se referir à obra literária apenas como um recorte, dado que somente um trecho (!) é oferecido à leitura, a imagem relacionada na mesma página muitas vezes não é explorada em seu aspecto semântico. A capa do livro, neste caso, é considerada apenas uma forma de reconhecimento de que aquele trecho recortado da obra é publicado sob a forma de um livro que possui como capa a que é representada na mesma página do livro didático.

A simples presença de elementos não-verbais no livro didático não equivale a um trabalho metodológico em seus aspectos semânticos, descortinando sentidos e descobrindo, cada vez mais, que instâncias de significados podem ser sugeridas, validadas (ou não) pelo texto literário a que se vinculam.

Assim, este trabalho se justifica por estudar como a imagem veiculada na capa do livro consegue dialogar, no sentido bakhtiniano do termo, com a temática do texto a que pertence e que efeitos de sentido esse elemento verbo-visual pode despertar para um maior entendimento do texto literário.

Esta pesquisa se circunscreve na reformulação, ocorrida nos últimos dois anos, da obra de Rubem Fonseca, fruto de um projeto editorial assinado pela editora Agir. Após ter sido incluído no catálogo da editora Companhia das Letras por mais de dez anos e sendo reconhecido no campo da crítica literária, o autor carioca, após certas desavenças com editores da casa, muda seu vínculo de publicação, acarretando a reformulação visual de toda a sua obra.

A escolha por um autor contemporâneo para a elaboração deste estudo se traduz pelo modo de tratamento dado pelo livro didático a essa esfera de produção literária. Sustentado por um discurso didático, o ensino de Literatura no Ensino Médio é pautado na historiografia literária, o que significa que há um aprofundamento dos textos literários em sua ordem cronológica de aparecimento. Se o início do ano letivo propicia um aprofundamento maior sobre o Trovadorismo, a Literatura Brasileira Contemporânea não conta com o mesmo apoio.

Por este motivo, a Literatura Brasileira Contemporânea ainda ocupa (infelizmente) um espaço incipiente no discurso didático dada a sua complexidade e seu contínuo processo de construção de valores nos dias de hoje.

Neste sentido, o gosto pela obra de Rubem Fonseca nos instiga a investigar acerca de como sua estética polêmica e obscena, formadora de uma literatura urbana e com profundas observações que incidem sobre a realidade social de hoje como o apreço por cenas de cunho sexual que enquadram a triste realidade marginal dos grandes centros urbanos, pode servir de arcabouço inspirador na elaboração de imagens que veiculem o conteúdo literário de tais obras.

Considerando o conjunto da obra do escritor, incluímos apenas duas que sejam significativas para o público-alvo, isto é, o Ensino Médio em sua multiplicidade de temas que favoreçam uma discussão profícua em sala de aula. Como destaque, as obras selecionadas enfocam questões da contemporaneidade social do leitor, como a violência e suas formas de manifestação e o imbricamento entre o discurso histórico e o ficcional, privilegiando uma releitura do discurso histórico oficial pela literatura.

Além dos temas expostos, o autor também se vale de esquemas narrativos bastante recorrentes na literatura, como o romance policial e as técnicas de escrita que satisfazem, em grande parte, o gosto deste público-alvo.

Deste modo, este estudo tem como objetivos específicos analisar como as imagens veiculadas nas capas dos livros *Agosto (1990)* e *O Seminarista (2009)*, de Rubem Fonseca, reformuladas a partir de 2009, conseguem estabelecer uma relação dialógica com os textos a que pertencem. Enquanto a primeira obra citada se localiza no Rio de Janeiro da época de Getúlio Vargas cujo enredo gira em torno do investigador Alberto Mattos, a segunda explora o romance de suspense, em que a perseguição e assassinato por encomenda estão incluídos na profissão de um matador de aluguel e ex-seminarista.

À guisa de reflexão, ainda reconhecemos, como outro objetivo além dos já citados, discutir os mecanismos verbo-visuais utilizados nessas capas que constituem o primeiro contato do leitor com as obras, evidenciando sua estética e força persuasiva para a leitura do texto. E, deste modo, verificar de que forma a linguagem verbo-visual se apropria do discurso literário, representando-o em outra instância semiótica.

Essa apropriação que este tipo de linguagem consegue realizar, dentro de suas características, agrega diferentes elementos compositivos no trato do texto literário. Um deles e que merece importância neste estudo é a fotografia e seu modo de representação visual da realidade de quem a produz, proliferando seus sentidos por diferentes leitores da obra fonsequiana.

Arroladas as amostras sobre as quais este estudo se debruça, bem como os objetivos que norteiam a confecção deste trabalho, levantamos as hipóteses de que:

1. A capa do livro consegue dialogar com o texto literário na medida em que representa os conteúdos vinculados pelo autor em sua obra;
2. A formulação da capa do livro é um processo pré-estabelecido pelo responsável por sua confecção, no sentido de que a sua leitura influencia na elaboração das imagens que veiculam os conteúdos estéticos do autor em questão;
3. A capa do livro pode ser considerada uma porta de entrada para o texto literário, e possui, através de seus mecanismos verbo-visuais como a utilização estratégica da cor e de recursos gráficos da fotografia, um tom valorativo sobre a estética do texto a que pertence.

A fim de que os objetivos propostos sejam alcançados neste estudo, priorizamos o método bibliográfico sobre os assuntos que cercam os temas abordados nos livros citados, isto é, as características e os sentidos que Rubem Fonseca traz para a contemporaneidade literária brasileira, bem como sua aproximação com o romance policial e histórico.

A análise das capas dos livros e suas relações com seus respectivos textos nos incitam a refletir que valor e, principalmente, que significações são sugeridas pela linguagem verbo-visual dentro de suas características. Neste processo, há a integração de diferentes elementos que compõem a anatomia da mensagem visual,

como a cor no reconhecimento da imagem e a fotografia como forma de manipulação e intervenção na realidade que cerca seus produtores de sentido.

Essas características se articulam com o conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin e o Círculo, já que a materialidade verbo-visual se dissemina através de seu uso social e suas leituras, conseqüentemente, que se ampliam devido às múltiplas interpretações de seus destinatários. Assim, consideramos a capacidade dialógica da linguagem no que se refere ao relacionamento de sentidos que podem ser manifestos em diferentes linguagens, instigando múltiplas leituras.

Com o intuito de que esta pesquisa tenha um aporte teórico e, logicamente, uma sustentação teórico-metodológica consistente, levamos em consideração os estudos referentes à linguagem em sua permeabilidade social na disseminação de seus sentidos através dos trabalhos do Círculo de Bakhtin (2006, 2002, 1992) e a concepção de linguagem dirigida ao outro como tratamento axiológico, cuja matéria-prima é a palavra como signo ideológico, conceito amplamente desenvolvido em *Marxismo e filosofia da linguagem (1929/2006)*. Além disso, também consideramos os trabalhos de intérpretes da obra bakhtiniana, como Brait (2005, 2006, 2009, 2010), Fiorin (2006) e Faraco (2009, 2004) como forma auxiliar na assimilação dos conceitos formulados pelo Círculo no que se refere ao enfrentamento da linguagem dialógica no cotidiano da vida do homem.

Referindo-se à linguagem verbo-visual, dentro de suas peculiaridades, consideramos os trabalhos de Dondis (2003), Ferrara (1991) e Aguiar (2001) acerca das qualidades deste domínio semiótico no tratamento da informação. Na integração de elementos composicionais, o uso estratégico da cor em seu aspecto simbólico (GUIMARÃES, 2000, 2001) e psicodinâmico (FARINA, 1986), bem como a fotografia como forma de manipulação da realidade através dos trabalhos de Kossoy (2002, 1989) e Sontag (2004).

É importante ressaltar que, devido aos objetos de estudo desta pesquisa e a orientação pedagógica do texto literário, faz-se necessário um tópico acerca do processo de funcionamento do ensino de Literatura no Ensino Médio.

Contribuindo no que se relaciona ao conceito de leitura literária - não como decodificação explícita de textos para o cumprimento de obrigações dos currículos escolares - como capacidade de reconhecimento da literariedade do texto, a atividade leitora, nos propósitos desta pesquisa, engloba outras semioses que, na

dimensão da pós-modernidade se imbricam na veiculação e recepção do texto literário.

Desta forma, o foco está nos elementos que constituem o trabalho com a Literatura em sala de aula e, posteriormente, propõe um foco de análise do texto literário através de uma abordagem visual que consegue formular um sentido mais complexo.

Os conceitos sobre leitura e literatura se desdobram nesta pesquisa com vistas a um conjunto teórico que se destina a reforçar o conceito de letramento (ROJO, 2009) e, especificamente, o letramento literário (COSSON, 2011) utilizando a materialidade verbo-visual agregada ao texto. Assim, os trabalhos de Paulino (2008), Lajolo (2001), Coenga (2010), Magnani (2001), Maia (2007) e Souza (2012) conseguem nos sustentar acerca do ensino de Literatura como forma de contribuir na formação literária do aluno no manejo com o signo literário e visual ao mesmo tempo.

Neste sentido, o foco de análise recobre uma parcela da obra de Rubem Fonseca como ponto de partida para a inclusão da Literatura Brasileira Contemporânea na escola. Por razões da metodologia de ensino de cunho historiográfico, como explicado, a contemporaneidade nem sempre tem a atenção merecida acerca de suas funções para a produção literária brasileira.

Deste modo, os contornos teóricos acerca da pós-modernidade são oferecidos através dos trabalhos de Hutcheon (1991), Santos (1986), Schollhammer (2009) e Proença Filho (1988) que procuram oferecer maiores condições de discussão acerca do papel da contemporaneidade para os leitores de hoje. Já os estudos que se relacionam a Rubem Fonseca visam subsidiar uma análise profícua das obras do autor no que se relaciona ao romance policial (JAMES, 2012; REIMÃO, 2005 e PONTES, 2007) e seus desdobramentos de sentido sobre a narrativa histórica entremeada nos tópicos anteriores (FIGUEIREDO, 2003 e VIDAL, 2000).

Portanto, esta pesquisa de cunho teórico visa contribuir, seja pela análise das obras selecionadas, seja pelos contornos teóricos desenvolvidos ao longo do trabalho, para o ensino de Literatura no que se refere a sua metodologia nos (infinitos) desdobramentos de sentido que a linguagem literária é capaz de oferecer.

Destacamos, privilegiadamente, o imenso e produtivo potencial que a linguagem literária pode alcançar e que essa potencialidade pode ser uma contribuição para a formação literária de um leitor em idade escolar. Colocados

todos os pontos centrais desta pesquisa, resta mencionar, enfaticamente, que a preocupação maior se dá no campo do apoio ao ensino da leitura literária como alternativa no trabalho com o signo literário em sala de aula.

Reverberando e sugerindo sentidos de uma forma social e discursiva, os beneficiados se articulam em uma atmosfera escolar que propicia, ao menos teoricamente, uma aproximação mais produtiva e significativa com o texto literário e suas múltiplas possibilidades de sentido através de sua leitura.

Para fins organizacionais, esta pesquisa está dividida em *1. Do signo ideológico ao visual: articulações com o pensamento do Círculo de Bakhtin* no qual explicitamos de que forma os conceitos derivados da concepção de linguagem postulado pelo grupo de intelectuais se articula com a proposta analítica deste trabalho; *2. A leitura literária na escola: caminhos a escolher* cujo foco se debruça nos aspectos procedimentais e teóricos sobre o ensino de Literatura e, conseqüentemente, sobre o tratamento dado ao texto literário em âmbito escolar, sobretudo no Ensino Médio; *3. Análise do Corpus* cuja base está nas capas dos romances mencionados procurando articular os conceitos literários de tais narrativas com suas materialidades visuais a que pertencem, levando em consideração as contribuições do Círculo de Bakhtin.

Neste momento, procuramos destrinchar os sentidos que subjazem à materialidade linguística representada pela obra de Rubem Fonseca. Assim, *3.1 Rubem Fonseca: do texto ao contexto* contribui para que possamos compreender o contexto de produção a partir do qual emerge a escrita do autor citado, bem como os sentidos que sua obra traz à Literatura Brasileira. Devido a um dos objetos de estudo desta pesquisa, o tópico *3.2 Entre o ficcional e o histórico: caminhos do discurso* nos auxilia na compreensão dos sentidos que o novo romance histórico consegue agregar à produção literária contemporânea através do entrelaçamento entre o discurso histórico e o literário. Conseqüentemente, em *3.3 Relações de sentido: imagem e texto* realiza uma análise confrontativa entre as materialidades verbo-visual, representada pela capa do livro em sua discursividade inerente, e a materialidade verbal, representada pela obra literária em seu aspecto significativo na essência dos sentidos que conseguem emergir na compreensão de seus enunciados.

A seguir, nos detemos nas *Considerações Finais* que busca arrematar os conceitos desenvolvidos na *Análise do Corpus*, dando um enfoque à linguagem e

seus desdobramentos de sentido em outros campos semióticos. Nas *Referências* incluímos as obras utilizadas que embasaram este estudo no que se refere aos temas que cercam o material analisado e suas teorias de base correspondentes.

Capítulo 1

Do signo ideológico ao visual: articulações com o pensamento de Bakhtin e do Círculo

Com o intuito de que esta pesquisa tenha uma consistência teórico-metodológica capaz de abranger os temas abordados na análise dos objetos de estudo, este capítulo objetiva realizar um histórico acerca dos conceitos que se articulam na base do conceito de dialogismo, estudado por Bakhtin e os participantes do Círculo.

Além disso, procuramos articular diferentes domínios de linguagem no tratamento do texto literário. Neste caso, enfatizamos a linguagem verbo-visual e seus aspectos de sentido latentes ao suporte ao qual se vinculam, ou seja, os elementos que sustentam sua representatividade em diversos domínios discursivos, como o valor simbólico da cor e o recorte ideológico inerente à criação de um ambiente fotográfico.

1.1 Histórico

Devido ao fato de estarem circunscritos a um contexto político conturbado, como a Revolução Comunista em enfrentamento com a Rússia czarista em 1917, alguns intelectuais russos se reuniram com o objetivo de (re)pensar a linguagem, levantando tópicos de diferentes setores do conhecimento que se encontram, ao menos teoricamente, na linguagem e em seus desdobramentos de sentido de forma concreta.

Neste contexto político que, conseqüentemente, se transformaria em ambiente acadêmico, surge um grupo de intelectuais de várias áreas do conhecimento para discutir questões relativas à linguagem, à literatura e à comunicação. Nesta convivência, três dos principais intelectuais - Bakhtin, Voloshinov e Medvedev - realizaram uma série de estudos acerca da proliferação do sentido que a linguagem consegue realizar através de um viés pragmático, cultivando os conceitos de enunciação na construção de um sentido fluído e influenciado por seus enunciadores no momento da interação.

A proposta dialógica do Círculo, cuja autoria é compartilhada por seus participantes, valida diferentes pontos de vista no trato com a linguagem e na confecção desses trabalhos que, desprovidos de didatismo, embasariam uma Teoria/Análise do Discurso Dialógica que se debruça na concepção constitutivamente dupla da linguagem e seus desdobramentos. O legado intelectual que sustenta este propósito

surge da convivência [desses] intelectuais russos que, nas primeiras décadas do século XX, advindos de diferentes lugares do conhecimento – filosofia, literatura, biologia, teoria literária, linguística, etc – dialogam com várias tendências que, naquele momento, tinham na linguagem um ponto de referência – estruturalismo, jornalismo russo, freudismo, além da psicologia e do marxismo ortodoxo – e produziam trabalhos que até hoje estão sendo pensados, digeridos, repensados (BRAIT, 2012, p. 79-80).

Isso corrobora a linha de pensamento do grupo que articulava diferentes conceitos à linguagem em seu *modus operandi*, procurando compreender o real funcionamento da linguagem em vários recortes mencionados, dentro de sua permeabilidade social. Dessa forma, os trabalhos do Círculo tocam em questões nevrálgicas da linguagem como ponto de partida para estudar diferentes fenômenos nas Ciências Humanas, como o evento comunicativo representado pelo enunciado concreto, os gêneros do discurso, as relações dialógicas e seus desdobramentos de sentido em diferentes contextos de atuação ideológica.

Identificando a linguagem como objeto de estudo em sua ancoragem ideológica, esses intelectuais acreditam que a linguagem já é, *per se*, um fato social. Nesta perspectiva, inúmeros fatores incidem sobre a interação verbal, como o contexto extra-verbal na prática enunciativa. Em outras palavras,

a concepção de linguagem e de discurso proposta pelo Círculo de Bakhtin é essencialmente ativa, e, portanto, centrada no agente: o ato verbal, o processo de intercâmbio linguístico, no qual são produzidos os enunciados, e não apenas os enunciados/discursos entendidos redutivamente como produtos de um significado fixado de uma vez por todas, constitui o objeto de estudo e o centro de seu empreendimento (SOBRAL, 2009, p. 32).

Isso atesta o caráter interativo que permeia o fio ideológico da obra bakhtiniana, este conjunto teórico que se destina a compreender, longe de formalidades e conceitos estanques, os aspectos reais que integram o processamento da linguagem enquanto prática social em sua manifestação enunciativa.

O sentido vinculado na interação não é formal e mecanicamente processado, já que sua dinamicidade e irregularidade de (trans)formação depende, diretamente, dos enunciadores que, posicionados socioideologicamente no discurso, interferem na manifestação concreta de seu(s) projeto(s) enunciativo(s).

Mergulhando nos aspectos teóricos preconizados pelo Círculo, Faraco (2009) destaca, ao realizar uma releitura desses escritos, dois objetivos no enfrentamento da linguagem e de seus (possíveis) problemas. O grupo se opunha ao teocentrismo, isto é, "às objetificações da historicidade vivida, obtidas pelos processos de abstração típicos da razão teórica" (p. 16), cujo foco está no imanentismo de sentido defendido por algumas correntes linguísticas anteriores. O projeto acadêmico do Círculo ainda visava "contribuir para a construção de uma teoria marxista da chamada criação ideológica, ou seja, da produção e dos produtos do 'espírito' humano" (p. 17). A produção de sentidos, nesta perspectiva, se afirmava intrinsecamente social cujos enunciadores conseguem dialogar entre si, gerando múltiplos sentidos que se disseminam num plano social, num *ad infinitum*.

No entanto, a distribuição dos elementos que compõem a arquitetura bakhtiniana não se encontra tão regularmente organizada o quanto parece. Detendo a visão de conjunto e globalidade expressos nos escritos do Círculo, fica inexpressível viabilizar os conceitos teóricos de forma didática e, conseqüentemente, redutora de seus significados contextuais. Além disso, soma-se o fato de o Círculo não ter a preocupação da transmissão de seus conteúdos dessa maneira.

Prova disso é a publicação de obras póstumas, como *Estética da criação verbal (1992/2011)* que "reúne textos escritos em distintos momentos e em distintos lugares, cobrindo o período de 1920-1974" (SOBRAL, 2012, p. 168), além do fato de a obra conter textos caracterizados como rascunhos do linguista russo. Aprofundando sobre a obra bakhtiniana, Machado (2007) nos esclarece que

os textos foram sendo publicados à medida que foram sendo descobertos e não de acordo com as datas de escritura pelo autor,

que nem sempre deixou anotadas. Porque não foram publicados sequencialmente, os leitores de Bakhtin já operam hipertextualmente para proceder à leitura: um escrito nunca é continuação de outro, mas sempre uma expansão de algum aspecto de outros (p. 227).

Essa é a forma pela qual o estudo da obra bakhtiniana ocorre na maioria dos casos, uma vez que não há uma continuidade cronológica, muito menos conceitual, na ordenação das idéias no pensamento do Círculo. No entanto, esta dificuldade, ainda que perdure a duração dos estudos bakhtinianos, nos ilumina acerca do modo de pensar as Ciências Humanas e como esse método de trabalho, de constante revisão dos conceitos, nos impacta na inserção deste “olhar bakhtiniano” na tradição dos estudos acadêmicos.

Segundo Castro (2007), esta “profusão temática [...] se refere mais à possibilidade sempre real de, a partir de suas idéias, encontrar um outro tema a ser vasculhado, do que apontar algo desconexo ou conflitante” (p. 81) ou, ainda seguindo as palavras de Machado (2007), “cada texto, cada conceito, cada palavra abre-se em muitas direções e com uma vertiginosa gama de questões que não tendem jamais para um fechamento, obrigando a constantes revisões e releituras” (p. 226). Provando que, em se tratando de uma concepção ativa de sujeito e linguagem, o ímpeto de transformação e (re)contextualização desses conceitos é muito forte, já que as discussões sobre a linguagem se apoiam nas inúmeras leituras que são feitas ao longo do tempo.

Prova deste fenômeno é a diversidade com que os intérpretes da obra de Bakhtin se apropriam de seus conceitos. Variando na profundidade de utilização, o perigo se encontra justamente na distorção da base teórica preconizada pelo Círculo, causando deformidades de sentido na assimilação e, conseqüentemente, aplicação desses conceitos.

Ainda que de forma diversa, essas (trans)formações de sentido revelam o projeto teórico do Círculo, isto é, o processamento da informação varia tanto quanto variam os contextos e usuários da língua. Não dando margem, dessa forma, à formação de um conceito único e estanque na interpretação dos fenômenos que envolvem os (múltiplos) sentidos sugeridos pela linguagem.

Por estas razões, o acesso ao conjunto teórico deixado pelo grupo ao mesmo tempo em que dificulta o entendimento, nos fascina ler e, conseqüentemente,

considerar esses trabalhos como uma malha interdiscursiva sobre a qual repousa nosso olhar acadêmico. Neste processo, vários são os caminhos encontrados na resolução de problemas cujo cerne é a linguagem no cotidiano do homem e sua ligação com outros fenômenos derivados desta relação.

1.2. Dialogismo, signo e ideologia

Como explicado, sendo constante a (re)visão dos escritos e, subjacentemente dos conceitos, isso se tornou valioso para os estudos da linguagem. A partir desta perspectiva linguístico-filosófica de linguagem, o conceito de dialogismo emerge da obra bakhtiniana como ponto central no qual toda sua arquitetura se articula, gerando e (proliferando) sentidos ao longo de suas leituras.

É interessante mencionar que o conceito de diálogo, em sua acepção ampla, não se reduz à interação face-a-face. No entanto, é a partir dessa concepção de diálogo que se constrói uma teoria que se desdobra em uma concepção de linguagem constitutivamente dupla, considerando a relação eu/outro. No dizer de Faraco (2009), “o Círculo de Bakhtin se ocupa não com o diálogo em si, mas com o que acontece nele, isto é, como o complexo de forças que nele atua e condiciona a forma e as significações do que é dito ali” (p. 61).

Por esta razão, o conceito de diálogo funciona, deste modo, como uma metáfora para o mecanismo de funcionamento real da linguagem no cotidiano. Ainda de acordo com o pesquisador citado, o dialogismo pode ser definido

como um olhar compreensivo e abrangente do ser do homem e de seu fazer cultural. Um olhar que não está mirando apenas aspectos desse real, mas pretende captá-lo numa perspectiva de globalidade; que pensa a cultura como um vasto e complexo universo semiótico de interações axiologicamente orientadas; e entende o homem como um ser de linguagem [...], cuja consciência, ativa e responsiva [...] se constrói e se desenvolve alimentando-se dos signos sociais, em meio à inúmeras relações sociointeracionais, e opera internamente com a própria lógica da interação sociosemiótica, donde emergem seus gestos singulares (FARACO, 2007, p. 101).

A multiplicidade de sentidos e a troca constante de palavras entre enunciadorees fazem da linguagem um organismo social dotado de qualidades específicas no trato da informação. Em outras palavras, o funcionamento da

linguagem ocorreria como no diálogo, em que a (re)acomodação dos sentidos é sempre (re)feita a partir da capacidade dos interlocutores de expressarem-se pelo código linguístico, gerando e multiplicando seus sentidos.

Reforçando este conceito, ainda há uma “confrontação das mais diferentes relações sociais impressas em enunciados de qualquer tipo e tamanho postos em relação” (FARACO, 2009, p. 62). Ainda neste sentido, Marchezan (2012) o denomina como “reação do eu ao outro, como ‘reação à palavra de outrem’, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais” (p. 123). Essas definições nos deixam entrever que o dialogismo é o ponto de articulação da obra bakhtiniana cujo foco de análise recobre as ações do homem sobre o outro, como um ser de linguagem que se constrói e que, evidentemente, é construído por ela. O processo de funcionamento desses enunciados, suas comparações e efeitos de sentido, é, necessariamente, o objeto de preocupação maior de Bakhtin e do Círculo.

Devido ao intenso intercâmbio entre os enunciadores neste funcionamento concreto da linguagem, a mobilização de conhecimentos e meios linguísticos para tal veiculação se torna necessária. O foco de Bakhtin e de seus seguidores, dessa forma, engloba a palavra como forma ativa do discurso, como modo e instrumento de ação frente aos movimentos de linguagem que regem a manutenção e (re)avaliação dos significados impressos nos discursos por seus enunciadores.

Na esteira deste pensamento, Voloshinov/Bakhtin (1929/2006)¹ se adensam sobre a questão do signo ideológico como elemento propulsor da formação de sentidos discursivamente. Estas considerações, colocadas, mais concentradamente, em *Marxismo e filosofia da linguagem (1929/2006)* embasam o conceito de signo ideológico que compõem o amplo quadro teórico de uma perspectiva filosófica de linguagem preconizada pelo grupo.

Segundo Zandwais (2009), a criação do Círculo pode ser considerada um sintoma, para a época de publicação desta obra, de “uma sociedade mais emancipada, liberta de desigualdades sociais e alicerçada em bases marxistas da ciência” (p. 100). Isso reflete como o contexto de repressão política conseguiu influenciar na concepção de uma filosofia da linguagem de cunho marxista, cujo foco está na descentralização do poder e dos meios para sua expressão.

¹ Polêmicas à parte, mencionaremos os nomes dos dois participantes do círculo, como na edição do livro.

Essa preocupação se torna visível a partir do momento em que os linguistas mencionados procuram rastrear os valores vinculados pelo signo ideológico. Nesta perspectiva interativa de construção de significados,

um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1929/2006, p. 29).

Através dessas considerações podemos, ao menos inicialmente, depreender a importância que o signo detém na veiculação de sentidos que emanam de sua materialidade linguística. O fato de se referir a uma realidade fora de sua representação dota o signo de força capaz de semiotizar o mundo através da palavra, em sua manifestação concreta.

Por este motivo, a escolha e seleção de palavras para a construção de discursos se tornam, inevitavelmente, uma atitude ideológica por excelência, já que os enunciadores utilizam os valores imbuídos nessas palavras, através de sua constante (re)utilização. “Enquanto objeto da práxis concreta [a palavra] está sempre carregada de valores. São justamente os valores aos quais ela se prende que nos permitem compreender sua função ideológica” (ZANDWAIS, 2009, p. 108).

Percebemos nessa obra que a preocupação mais latente se pontua sobre o valor social que a linguagem pode adquirir em decorrência de seu uso. Assim, reconhecemos que a validade de um signo está diretamente proporcional ao seu tratamento axiológico dentro de sua esfera discursiva. Neste momento, os autores se referem à foice e ao martelo que, isoladamente, nada tem a significar. No entanto, se esses mesmos elementos forem imersos em contextos políticos, já passam a simbolizar os aspectos político-partidários a eles envolvidos. Como postulam os linguistas russos,

os signos também são objetos naturais, específicos, e, como vimos, todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias

particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1999/2006, p. 30).

Nestas considerações percebemos que pelo fato de o signo refletir no momento em que se refere a uma realidade fora de seu significado contextual e refratar – no trato axiológico - a ideologia está intrinsecamente relacionada aos valores presumidos pelo enunciador na escolha e seleção de movimentos discursivos que realizam sua manutenção de sentidos.

Isto é perceptível através das relações sociais (ou contextos) em que estão inseridos os sujeitos sócio-ideologicamente constituídos na e pela linguagem, já que “em cada uma delas, os signos se revestem de sentidos próprios, produzidos a serviço dos interesses daquele grupo” (MIOTELLO, 2005, p. 171), revelando seus propósitos e ampliando, cada vez mais, seu alcance social.

Interpretando o pensamento de Bakhtin e o Círculo numa perspectiva marxista no enfrentamento da materialidade linguística que tem a palavra como matéria-prima, Barros (2011) afirma que

uma única língua produz discursos ideologicamente opostos, pois classes sociais diferentes utilizam um mesmo sistema linguístico [e] criam em seu interior choques e contradições, [afirmando] que em todo signo se confrontam índices de valor contraditório e que [assim] o signo se torna arena onde se desenvolve a luta de classe (p. 8).

Isso é prova de que a ideologia está intrinsecamente veiculada à linguagem no tratamento axiológico dado pelo sujeito discursivo que, utilizando a palavra ou outro elemento semiótico, imprime no discurso suas marcas ideológicas. Essa ideia se torna mais nítida no momento em que os pesquisadores russos postulam que

a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo *neutro*. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética,

científica, moral, religiosa. (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1929/2006, p. 35)

Dessa forma, os valores imbuídos à palavra variam tanto quanto os posicionamentos discursivos de seus enunciadores em seus contextos de atuação. O contexto, ou o domínio ideológico, molda os formatos e os valores vinculados pelos instrumentos de comunicação, como o signo ideológico.

Neste sentido, o signo também pode se referir a qualquer meio de expressão, incluindo os signos não-verbais que lançam mão de elementos pertencentes a outro universo semiótico para veicular e permear seus sentidos. Isso foi observado por Fiorin (1988) ao afirmar que “como não existem idéias fora dos quadros da linguagem, entendida no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal ou não-verbal, [...] a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva [...] que materializa uma dada visão de mundo” (p. 32).

Sobre essa questão, Sobral (2009) procura mostrar como o signo ideológico se vincula às atitudes discursivas do sujeito dialógico, uma vez que “a ideologia precisa da psique para ter sentido e a psique é afetada, pela ideologia, e as duas convergem na formação do chamado signo ideológico” (p. 50) que se integra na formação e articulação do enunciado nas esferas sociais aos quais está vinculado.

Dessa forma, a ideologia é um fator que incide diretamente na confecção deste signo e ela, ainda segundo o pesquisador,

não está na consciência, porque, como a compreensão só ocorre tendo por objeto um material semiótico e como a direção do signo sempre o faz atingir outro signo, a própria consciência só pode surgir e constituir um fato possível na concretude material dos signos (p. 77).

Por esta razão, a ideologia é impressa no projeto enunciativo de seu(s) interlocutore(s) de forma constitucional e seletiva, uma vez que se apega ao formato textual e estilístico do gênero e, logicamente, do contexto ao qual se vincula o enunciador.

Voloshinov/Bakhtin (1976) também desenvolvem esses conceitos em *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica* (1976) no que se refere ao tratamento axiológico do objeto estético em que

juíamentos de valor, antes de tudo, determinam a seleção de palavras do autor e a recepção desta seleção (a co-seleção) pelo ouvinte. O poeta, afinal, seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de juíamentos de valor. Assim, ele seleciona os juíamentos de valor associados com as palavras e faz isso, além do mais, do ponto de vista dos próprios portadores desses juíamentos de valor (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1976, p. 11).

Assim, o tom valorativo se vincula ao discurso do enunciador por sua forma de compor seu projeto enunciativo. Em outras palavras, essas escolhas são determinadas “pelas valorações existentes que o autor compartilha com o [destinatário que] não se encontram no dicionário, mas no contexto vital, onde aparecem relacionadas aos pontos de vista dos portadores encarnados dessas valorações” (BUBNOVA, 2009, p. 43). Esse fenômeno observado pelos linguistas russos é prova cabal de que a ideologia não pode ser desvinculada dos movimentos de linguagem regidos pelo sujeito dialógico. Enquanto ser de linguagem, o homem interfere e usa suas interferências sobre o outro a fim de gerarem outras intervenções em seus respectivos contextos.

A longa exposição de Zandwais (2009) revela a importância que o signo traz para a obra bakhtiniana, como ponto de partida a fim de que possamos compreender como ocorre a dinamicidade de sentido no pensamento do Círculo. Segundo a pesquisadora, os modos de vinculação da palavra na sociedade nos permite verificar o viés ideológico que atravessa seus significados, e

pensar sobre o modo como a palavra se inscreve em uma ou outra ordem histórico-simbólica e a partir daí se dota de valores, significando diferentemente em cada época, em cada espaço social, em cada modo de produção, em cada espaço institucional, refletindo ou refratando determinadas realidades que, por serem heterogêneas, multifacetadas, não podem ser apreendidas, como um todo. Todo signo, portanto, está sujeito à avaliação. Todo signo possui uma função responsiva em relação às formas de ‘compreensão’ da ordem do real. E é essa função responsiva, que o torna polissêmico por excelência (p. 119).

Isso embasa o caráter dinâmico da perspectiva de linguagem dos estudos bakhtinianos cujos significados serão extraídos de seu próprio uso. À réplica de um diálogo, o processo de funcionamento da linguagem gera uma atitude de resposta constantemente ativa da parte de seus enunciadores. Neste sentido, a toda

manifestação ativa de um sujeito discursivo subjaz um tratamento ideológico na veiculação de suas idéias pelo enunciado.

Assim, a linguagem é constitutivamente dialógica cujo discurso, considerado produto em processo de significação, é socialmente dirigido a um interlocutor que, presente ou não, gera uma atitude responsiva frente aos enunciados presentes nos movimentos discursivos da língua(gem). Pelas palavras de Bakhtin (1979/2011): “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso)” (p. 271).

A presença do outro, dessa forma, é de crucial importância na formação desses sentidos, já que seu(s) discurso(s), assimilado(s) ou não, geram uma cadeia discursiva formada por vozes discursivas que são heterogeneamente concebidas na e pela linguagem enquanto prática de comunicação.

É interessante perceber que a noção de vozes, também desenvolvida pelo Círculo, se integra na compreensão do enunciado enquanto forma autoral, resvalando seu tratamento axiológico. Por trás de todo enunciado, na concepção global de seu sentido, está um sujeito discursivo que elabora um projeto enunciativo, revelado pela forma de confecção e veiculação de suas ideologias através do discurso.

Por esse ponto de vista conseguimos encarar a perspectiva interativa de enunciado concreto proposta pelo Círculo e que, evidentemente, revela seus propósitos. Interessante ressaltar que o conceito de enunciado concreto, assim como a maioria dos outros desenvolvidos pelo Círculo, não se encontra em uma única obra. No entanto, é no famoso ensaio *Os gêneros do discurso*, publicado da compilação póstuma *Estética da criação verbal (1979/2011)*, que verificamos a importância do conceito na articulação do pensamento dos linguistas.

Considerando os processos enunciativos da linguagem, Bakhtin (1979/2011) postula, dentro de seus propósitos pragmáticos, que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua. O enunciado é um núcleo problemático de importância excepcional” (p. 265). Ele seria, dentro desta perspectiva linguístico-filosófica, uma unidade de sentido completa ou, como afirma Rodrigues (2005), uma

unidade da comunicação discursiva [...] que não pode ser a de frase enunciada, que se constituiria em partes textuais enunciadas, mas de uma unidade mais complexa que 'transcende' os limites do próprio texto, quando este é abordado apenas do ponto de vista da língua e da sua organização textual (p. 157).

Essa perspectiva de enunciado não corrobora com o conceito de enunciado da Linguística Formal e Estruturalista, já que, nesta concepção, o enunciado é encarado em sua fixidez de sentido e, primordialmente, em sua construção sintática. Diferentemente dessas concepções, o enunciado concreto bakhtiniano engloba o todo semântico do texto que existe "na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso" (BAKHTIN, 1979/2011, p. 274). Há também que considerar que esse discurso ainda se manifesta por meio de enunciados que se integram em seus respectivos contextos de atuação ideológica.

Levando em conta que os discursos sempre são vistos dentro de uma ótica interacionista, em que a interação, imediata ou não, sempre é preconizada pelos escritos bakhtinianos, o destinatário é um dos elementos primordiais na confecção desses enunciados. Para Bakhtin (1979/2011),

o papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande [...] esses outros, para os quais meu pensamento pela primeira vez se torna um pensamento real (e deste modo também para mim mesmo), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação discursiva. Desde o início o falante aguarda a resposta deles, espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta (p. 301).

Essas considerações afirmam, mais uma vez, o caráter interativo que permeia a capacidade dialógica da linguagem. Ou seja, a capacidade linguística e, conseqüentemente, enunciativa de se referir ao outro e considerar esse outro como parte integrante e direcionador do enunciado, mobilizando capacidades estilísticas e intervencionistas no que se refere ao modo de apresentação desse enunciado.

Esse fenômeno descrito pelo linguista russo também revela uma preocupação com o histórico de percurso que esses enunciados adquirem ao longo do tempo. A constante construção de enunciados pelo homem desde a infância acumula valores que serão, mais cedo ou mais tarde, assimilados, digeridos, refeitos ou excluídos de seus contextos de ancoragem ideológica.

A inserção do sujeito dialógico na história faz com que esses enunciados adquiram o estatuto de sentidos socioideologicamente construídos que variam, em maior ou menor grau, ao longo do tempo. É a partir desta concepção de sujeito que o pesquisador russo vai afirmar que

o enunciado se verifica um fenômeno muito complexo e multiplanar e não o examinamos isoladamente e só na relação com o seu autor (o falante), mas como um elo na cadeia da comunicação discursiva e da relação com outros enunciados a ele vinculados (essas relações costumaram ser descobertas não no plano verbalizado – estilístico – composicional – mas tão somente no plano semântico-objetal (BAKHTIN, 1992/2011, p. 299).

Por esta perspectiva, os sentidos que o enunciado ganha ao longo do tempo se disseminam e se multiplicam, gerando outros enunciados férteis em sentidos a serem descobertos.

Esse enunciado, como um elo na cadeia de comunicação discursiva, faz com que seus sentidos sejam sempre (re)formulados a partir das experiências e culturas de valor que seus enunciadores e, logicamente, interlocutores fazem com esses sentidos ao veiculá-los em outras esferas de uso, podendo ser, em alguns casos, inscritos a outras esferas semióticas. Neste momento percebemos que o conceito de enunciado concreto e gêneros discursivos se imbricam, dada a complexidade e variabilidade com que é utilizada a linguagem na prática enunciativa. Percebemos isso no momento em que Machado (2007) se refere ao enunciado como uma

unidade concreta do texto; uma unidade resultante das combinações dos gêneros discursivos [como] formas específicas de usos das variedades virtuais de uma língua [não se desvinculando] da noção de gêneros discursivos; pelo contrário, se os enunciados são os elos na cadeia da comunicação verbal, os gêneros são as correias que mobilizam o fluxo das relações dialógicas (p. 203).

Nesse sentido, o aparato teórico que Bakhtin e o Círculo desenvolveram dá margem ao conceito amplamente divulgado de relações dialógicas. Esse conceito que, inevitavelmente, ativa outros elementos basilares desta corrente linguístico-filosófica, inclui fatores que incidem sobre a comunicação discursiva em um enfoque pragmático.

É interessante perceber, mais uma vez, como ocorre a construção e, posteriormente, o desenvolvimento dos conceitos linguístico-filosóficos ao longo da obra de Bakhtin e do Círculo.

Procurando compreender de maneira mais profunda a relação travada entre autor e herói por um viés estético, o linguista russo se debruça sobre o romance polifônico em *Problemas da poética de Dostoiévski (1929/2002)*, na formulação de uma teoria que incluísse conceitos além dos analisados somente em âmbito literário. Considerando que a Literatura, dotada de imenso potencial semântico, consegue plasmar os eventos da vida que propiciam a análise de fenômenos da língua, o texto literário serviu de referência para suas reflexões sobre a linguagem e

esse conjunto de reflexões sobre o discurso permite a continuidade da análise de Dostoiévski sob luzes inovadoras para os estudos da linguagem em geral e para a compreensão do dialogismo, da polifonia, da tensão de vozes que, na fronteira entre eu/outro, constituem sujeito e linguagem num universo de valores (BRAIT, 2012, p. 65).

Analisando a obra do escritor russo, o linguista se verticaliza sobre o material semiótico que é o texto literário para extrair deles conceitos que, posteriormente, podem ser observados como fenômenos que ocorrem na prática discursiva com a linguagem. Por este motivo, a atividade de Bakhtin e de seus seguidores foi muito intensa e construída ao longo dos anos, pois, neste caso, o autor se coloca como crítico literário. Iniciando o estudo sobre Dostoiévski, o filósofo da linguagem possui

em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por este motivo as nossas análises subseqüentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na Metalingüística, subtendendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da Linguística. (BAKHTIN, 1929/2002, p. 181).

Nesse parágrafo esclarecedor, percebemos o projeto interdisciplinar que move a perspectiva de análise do Círculo. Neste momento, o filósofo russo possui a

intenção de analisar o texto literário sob a égide do dialogismo e de sua forma de integração com outros conceitos que serão estudados, ao longo da obra, conjuntamente. Dessa forma,

é a partir dos textos de Dostoiévski que o conceito é formulado, constituído. Portanto, essa é sem dúvida uma das características de uma teoria/análise dialógica do discurso: não aplicar conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de produzir sentido, a partir de ponto de vista dialógico, num embate (BRAIT, 2012, p. 24).

A partir desta perspectiva, a disciplina Metalingüística ou Translingüística é proposta como forma basilar de coordenação das análises que têm como centro o funcionamento vivo da linguagem e seus desdobramentos de sentido advindos dessa relação. Assim, as relações dialógicas seriam um dos pontos esclarecedores dessa nova disciplina que, substancialmente, se articulam com o dialogismo na forma de interação discursiva entre autor, herói e ouvinte no percurso teórico feito pelo pesquisador ao longo de sua obra.

Embora Bakhtin e o Círculo já tenham desenvolvido os desdobramentos de sentido das relações dialógicas, como observado anteriormente, é em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, publicado na compilação póstuma *Estética da criação verbal (1992/2011)*, que o pesquisador cunha o termo propriamente dito.

Num primeiro momento Bakhtin (1992/2011) se preocupa em definir o conceito de texto e de sua permeabilidade social intrínseca na formação de seus sentidos, como um “enunciado na comunicação discursiva (na cadeia textológica) de dado campo, [como] algo individual, único e singular, [residindo] todo seu sentido” (p. 307-310). Neste momento percebemos que o contexto de interação age fortemente sobre a derivação de sentidos que o enunciado pode carregar. É neste ponto que reside a importância da enunciação como fonte de sentidos para os enunciados que são confeccionados a partir de uma esfera de atuação social de seu enunciador.

Por este motivo, Bakhtin (1979/2011) defende a ideia de que os sentidos são gerados e compreendidos no momento da interação. É evidente que este conceito de interação não apenas se refere à interação instantânea de produção e recepção dos enunciados. Neste momento, vale mencionar que os enunciados, no momento

em que são elaborados, já fazem parte de uma sociabilidade e, por si só, já são um fato social.

Com o decorrer do tempo, o conceito de dialogismo, em novas formas de relação dialógica, consegue proliferar, agregar e disseminar sentidos a partir dos inúmeros contextos de produção e recepção desses enunciados. É aqui que reside o conceito de relações dialógicas tão amplamente utilizado por pesquisas sobre a linguagem. Podemos compreender as relações dialógicas como relações de sentido travadas entre enunciados produzidos, não necessariamente, por enunciadores de locais e tempos diferentes. Nas palavras do filósofo linguista, essas relações

são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas (sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciadores integrais de diferentes sujeitos do discurso (BAKHTIN, 1992/2011, p. 323).

Mais adiante o pesquisador vai nos esclarecer sobre as condições de existência dessas relações, já que

onde não há palavra não há linguagem e não pode haver relações dialógicas; estas não podem existir entre objetos ou entre grandezas lógicas (conceitos, juízos, etc). As relações dialógicas pressupõem linguagem, no entanto elas não existem no sistema da língua. Não são possíveis entre os elementos da língua (BAKHTIN, 1992/2011, p. 323).

Isso nos deixa entrever a complexidade de definição do conceito, como um elemento a ser analisado e, por conseguinte, observado a partir de seu uso real, em sua construção orgânica, na globalidade semântica dos enunciados que percorrem a historicidade do sujeito. Isso não comporta a análise imanente da língua, enquanto forma isolada no tempo e no espaço, que não revele nem uma face de seu sentido abstraído de sua manifestação enunciativa.

Por este motivo, o conceito de relações dialógicas deve ser visto como uma aproximação de enunciados e, conseqüentemente, suas proliferações de sentido ao longo do tempo. Como explicado, a produção dos enunciados, mesmo que de tempos e autorias diferentes, consegue entabular uma relação dialógica no que se

refere ao sentido global desses enunciados que tocam, em algum momento, num ponto comum entre esses dois (ou mais) enunciados. Como afirma Faraco (2009),

para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material linguístico (ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, tenha fixado a posição de um sujeito social. Só assim é possível responder (em sentido amplo e não apenas empírico do termo), isto é, fazer réplicas do dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la. Em suma, estabelecer com a palavra de outrem relações de sentido de determinada espécie, isto é, relações que geram significação responsivamente a partir do encontro de posições avaliativas (p. 66).

Por este motivo, a execução dessas relações dialógicas carrega, subjacente ao seu projeto enunciativo, todo o aparato teórico-metodológico dos conceitos desenvolvidos pelo Círculo como uma forma de integrar a globalidade do todo semântico do enunciado, para, a partir daí, se entreverem os sentidos que podem ser descobertos para uma compreensão mais profunda do modo ativo de realização da linguagem.

1.3. A linguagem verbo-visual

A relação de sentido travada entre enunciados também envolve, evidentemente, o material semiótico do qual se compõem. Como visto, esse material semiótico de que são feitos esses enunciados também se torna, como se verá mais adiante, essencial neste processo, como ponto crucial na formação dos sentidos que emergem dessas relações. Neste momento, podemos nos referir à linguagem verbo-visual e seus aspectos compositivos que se integram no processo de elaboração do projeto enunciativo.

A este respeito, Brait (2010) se aprofunda no que se refere à articulação entre o enunciado estritamente verbal e o não-verbal no trato com o texto literário, em particular. É por este ponto de vista que se dá a articulação com o pensamento bakhtiniano no que se refere à extração dos conceitos linguísticos (ou translinguísticos) do texto literário, como linguagem preche de sentidos a serem explorados. Prova disso é a organização dos estudos pelos participantes do Círculo

sobre grandes escritores como Rabelais e Dostoiévski, como visto, arquitetando “a preocupação dialógica da linguagem” (p. 27) na análise e compreensão dos fenômenos linguísticos plasmados na Literatura.

Seguindo as palavras da pesquisadora, o texto, *per si*, no momento de leitura e reconhecimento, já nos fornece elementos o suficiente para formularmos imagens derivadas de seus acontecimentos factuais, em que nossa imaginação se enreda em formular e agregar significados (visuais, de alguma forma) ao texto predominantemente verbal.

Da mesma forma que a pesquisadora, Pound (1970) procura no discurso literário o viés necessário para a propagação de sentidos que dependem, ainda que exclusivamente, do signo linguístico. Por este motivo, o autor destaca a capacidade fanopáica da linguagem, isto é, o fenômeno de, a partir da leitura do texto, “a projeção de uma imagem na retina mental” (p. 53) do leitor. Neste momento, nos valem da concepção visual agregada ao texto literário como ponto de interface entre dois domínios semióticos distintos, porém conectados por relações de sentido que ampliam, cada vez mais, o alcance e a interação significativa entre o texto e o leitor, gerando e proliferando inúmeras leituras para um mesmo texto.

Este fenômeno observado acaba por alargar o conceito de leitura que, detendo a tradição dos estudos acadêmicos na área, se concentravam apenas na decodificação do código linguístico escrito. Assim, a concepção de leitura se expande, uma vez que Martins (1988) a define como um “processo de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem” (p. 30), agregando, dessa forma, a linguagem verbo-visual que acaba por requerer do leitor uma percepção mais aguda do projeto enunciativo no discurso, formando um sentido mais complexo para o texto.

No reconhecimento da materialidade textual de que são feitos os inúmeros enunciados que circulam nos movimentos de linguagem devemos, segundo Aguiar (2004), “reconhecer os tipos de signos de que cada um é formado e visualizar o processo de significação ali presente, para, em seguida, nos posicionarmos diante dele” (p. 42). Sobre esta questão, Brait (2010) analisa profundamente, com base nos estudos bakhtinianos, a linguagem verbo-visual que pode ser

considerada uma enunciação, um enunciado concreto articulado por um projeto discursivo do qual participam, com a mesma força e

importância, a linguagem verbal e a linguagem visual. Essa unidade significativa, essa enunciação, esse enunciado concreto, por sua vez, estará constituído a partir de determinada esfera ideológica, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção (p. 194).

A importância que a linguagem visual possui, dessa forma, se equipara com a do discurso predominantemente verbal na constituição de sentidos de inúmeros projetos enunciativos, agregando a palavra à imagem. Dois domínios semióticos que se interpenetram na composição e, posteriormente, na assimilação de conceitos que se aprofundam sobre as inúmeras faces que a linguagem consegue assumir.

De acordo com a pesquisadora, o texto “reconhece o visual, verbo-visual, projeto gráfico e/ou projeto cênico como participantes da constituição de um enunciado concreto, de sua arquitetura, de sua inerente propriedade discursiva de oferecer-se como resposta que engendra sempre novas perguntas” (p. 195).

Essas perguntas, como observado, se referem à propriedade responsiva da linguagem em empenhar sempre novas reações frente ao projeto enunciativo do outro como forma(s) de intervenção social através da linguagem. Embora o sentido derivado de um domínio estritamente visual congregue pontos nodais na interpretação de seus sentidos, a leitura da materialidade verbo-visual se amplia dada a sua generalização discursiva que ocorre em face da formação de sentidos em uma perspectiva social.

Detendo-se no caráter visual como ponto central de todo o aparato teórico-metodológico de análise deste tipo de enunciado, Dondis (2007) propõe um sistema de significação que inclua os conceitos basilares da linguagem verbo-visual. Neste ponto de vista, este tipo de linguagem detém o centro das atenções no que se refere aos modos de produzir sentidos segundo uma materialidade verbo-visual inerente a este tipo de linguagem. Segundo a pesquisadora, “em textos impressos a palavra é o elemento fundamental, enquanto os fatores visuais, como o cenário físico, o formato e a ilustração, são secundários ou necessários apenas como apoio. O visual predomina, o verbal tem a função de acréscimo” (p. 12).

Redimensionando a posição da abordagem visual, a pesquisadora se detém nos fatores que incidem sobre a produção da anatomia da mensagem visual que, à maneira do enunciado estritamente verbal, possui seus elementos que sustentam suas manifestações de sentido no trato com a linguagem.

Neste sentido, a visualidade conta com elementos que propiciam uma análise, ao menos inicial, de suas características estruturais. Assim, este tipo de linguagem possui uma sintaxe própria cujos elementos são definidos como “a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado” (p. 22). A pesquisadora ainda introduz a expressão “alfabetismo visual” (p. 23) para os processos de compreensão da anatomia da mensagem visual, reforçando que “existe uma enorme importância no uso da palavra ‘alfabetismo’ em conjunção com a palavra ‘visual’. A visão é natural; criar é compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia [...] só pode ser alcançada através do estudo” (p. 16).

Sobre este ponto é interessante esclarecer que, no modo como apreendemos o mundo em sua integridade, como ponto de partida para a realização de atitudes e respostas inerentes aos gestos semióticos permitidos ao homem pela linguagem, a visualidade adquire uma importância suprema, dado que através do aparelho fisiológico visual que conseguimos apreender a realidade que nos cerca, nos apropriando e assimilando os sentidos que são derivados deste processo de compreensão das atitudes no homem frente à realidade.

No entanto, a ciência e o estudo dessa sintaxe são cruciais para desenvolver uma maior acuidade visual capaz de destrinchar seus sentidos implícitos. O modo de funcionamento dessa linguagem e seus desdobramentos de sentido fazem com que cogitemos um letramento verbo-visual cujos objetivos se voltam, especificamente, à materialidade verbo-visual e seus elementos compositivos que sustentam sua representatividade, como em textos de circulação social. Portanto, “a sintaxe visual existe [e] há linhas gerais para a criação de composições [...] o conhecimento de todos esses fatores [compositivos] pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais” (p. 18).

O domínio da montagem do signo visual, bem como a manutenção de sua plasticidade embasa o que Ferrara (1991) chama de “olhar tátil, multissensível [sendo] mais um desempenho do que competência porque, sendo dinâmico, o não-verbal exige uma leitura, se não desorganizada, pelo menos sem ordem preestabelecida, convencional ou sistematizada” (p. 26) em que a leitura da materialidade visual

entende o receptor participando da concepção de texto e do seu significado, na medida em que sobre eles projeta a cooperação das suas próprias vivências individuais e coletivas, mais a sua capacidade e desempenho na operação consciente da linguagem (p. 29).

Assim, a linguagem verbo-visual consegue agregar, em uma perspectiva social, os valores e o repertório cultural do leitor e subsidiar uma (nova) formação de sentido para o texto, sendo mais uma na cadeia discursiva que constitui os movimentos de linguagem em textos socialmente disseminados que, por sua natureza ideológica, possuem significados implícitos a sua materialidade.

Dentre os elementos inclusos no domínio visual de formação de sentido está também a cor como capaz de incluir (múltiplos) aspectos de sentido. Seja como preenchimento do traço característico da imagem, como parte integrante da materialidade verbo-visual, a cor também consegue se referir ao domínio do simbólico através de sua utilização estratégica na confecção de um projeto enunciativo.

Segundo Guimarães (2000), este elemento “assumirá, no seu papel de informação cultural, a função de texto, neste sentido carregado de simbolismo” (p. 86), em que seu uso “criará planos de percepção, separando e unindo, categorizando e realçando os diversos elementos da composição da imagem e, sobretudo, exigindo maior participação do receptor, ou deixando-o mais passivo ou mais relaxado” (p. 25). É interessante analisar o uso do termo receptor à luz da teoria dialógica da linguagem do Círculo de Bakhtin. Detendo esse aporte teórico pelo caráter dinâmico na veiculação de sentidos que são disseminados na cadeia discursiva, o termo receptor denota um caráter de passividade. É nesse sentido que este termo poderia ser substituído, sem alteração de significado no trecho recortado, por destinatário.

Isto atesta o caráter participativo da cor como elemento que auxilia no processamento da informação da mensagem visual por seus leitores. O que o pesquisador também nos esclarece é a participação deste enunciatário na co-autoria do texto visual. No preenchimento de lacunas deixadas, por vezes propositadamente, pelo enunciador, os sentidos emergem desta relação dialógica como fonte de informação para que se compreendam as múltiplas sugestões de sentido que podem ser abstraídas da materialidade visual.

Por esta razão, a inclusão de elementos da ordem do não-verbal, com o auxílio de elementos participantes deste domínio semiótico, consegue subsidiar uma formação mais complexa para o texto estritamente escrito. Deste modo, a compreensão ativa do texto que congrega o verbal e o não-verbal requer uma capacidade mais aguda de percepção dos sentidos que emergem dessa materialidade.

Isso corrobora o caráter social na formação e compreensão desses sentidos, que se disseminam nas inúmeras leituras que são realizadas ao longo do tempo, acumulando valores, estilos e leitores.

Deste modo, o texto consegue se tornar um evento comunicativo que propicia alcances de sentido em diferentes momentos de sua percepção por parte de seus receptores, caracterizando-o como portador de um sentido latente ao destinatário, como um eterno devir em sua percepção discursivamente simbólica.

É nesta perspectiva de sentido que nos propomos a trabalhar o texto literário, em âmbito escolar, em sua discursividade inerente ao seu processo de criação. A capacidade de fruição e entendimento dos valores que ressoam no texto conseguem ser assimilados através do contato travado com enunciadores externos a ele. Este fenômeno corrobora a perspectiva dialógica da linguagem em promover o entendimento e, conseqüentemente, a interação através dos múltiplos sentidos que podem ser extraídos do texto através de atividades que propiciem tal abordagem.

Uma delas, e que mais nos interessa no tratamento da Literatura na escola, é a leitura literária. Reverberando sentidos latentes ao potencial discursivo do texto e, posteriormente, do leitor, a leitura literária, como se verá no próximo capítulo, consegue incorporar os conceitos intrínsecos ao dialogismo na interação entre leitor e texto. Neste processo discursivo, ainda podemos incluir, no momento da leitura, elementos de outras semioses que acabam construindo um sentido mais complexo para o texto literário.

Capítulo 2

A leitura literária na escola: caminhos a escolher

Questões relativas à leitura na escola sempre mereceram a atenção de pesquisas científicas na área. Sobretudo quando a leitura envolve os aspectos cognitivos que se integram no gerenciamento e assimilação de conteúdos na prática diária de sala de aula.

A tradição acadêmica de estudos sobre leitura, e, principalmente, sobre os processos que incidem sobre esse complexo evento sociocognitivo não nos deixa mentir sobre este assunto. No entanto, quando o termo leitura se articula com o campo da literatura, várias questões aparecem, ao menos teoricamente, não esclarecidas por considerações que incidem sobre esses índices de valor em seus aspectos de sentido. Esta é a razão pela qual nos preocupamos com o ensino de Literatura atrelado aos conceitos que a leitura pode acarretar para um melhor aproveitamento do texto literário pelo aluno.

Aproveitando este vão teórico que se instaura na percepção dos mecanismos de intervenção didáticos nas aulas de Literatura, este capítulo tem o intuito de desdobrar uma série de considerações acerca dos sentidos que emanam da leitura literária na escola, ressaltando os fatores que incidem sobre esse processo que utiliza, como material didático, o texto literário.

Enfocando o imbricamento dos termos citados, consideramos o arcabouço teórico sobre esta questão, isto é, a Literatura atrelada à prática docente e o fértil material disponível para que se desenvolvam outras formas de letramento. Neste sentido, este capítulo ainda procura salientar o imbricamento de domínios de linguagem que acaba, inevitavelmente, tocando em questões relativas ao letramento literário e suas dimensões no contexto escolar.

Caracterizando a escola como o espaço institucional responsável pelo desenvolvimento intelectual dos alunos e, conseqüentemente, como forma de ação sobre a linguagem, compartilhamos o ponto de vista de Magnani (2001) no momento em que a pesquisadora afirma que a escola

trabalha primordialmente com a palavra (signo ideológico por excelência) e enquanto um dos lugares de circulação e atuação de

ideologias, institucionaliza códigos de leitura e escrita e caracteriza-se como uma das instâncias deliberativas, e executivas na institucionalização do literário, atuando na formação do gosto, que gerará e moldará as necessidades do mercado de leitura (p. 2-3).

Através dessas considerações reconhecemos a função social atribuída à escola na vinculação de ideologias que perpassam suas metodologias de ensino, resvalando valores impressos tanto nas atitudes cotidianas, como no manejo de atividades pedagógicas exigidas pelo currículo acadêmico.

Aplicando essas considerações ao ensino de Literatura, reconhecemos que o manejo com o signo literário não se isenta de sofrer os percursos dados e, conseqüentemente, impostos pela escola. Prova disso é a preocupação de Lajolo (2001) acerca da responsabilidade da escola no endosso do caráter legítimo e, por vezes, literário dos textos vinculados na prática diária, caracterizando-a como “uma das maiores responsáveis pela sagração ou pela desqualificação de obras e de autores” (p. 19). Isso se relaciona ao manejo com o texto literário pela escola na medida em que adota metodologias não tão eficientes de leitura e que, posteriormente, não consegue desenvolver as habilidades e conhecimentos inerentes ao processo de leitura e reconhecimento do texto como literário.

Esse reconhecimento engloba o trabalho artístico, ético e estético com “signos verbais [que,] por força do processo criador a que são submetidos à luz da arte do escritor, revelam-se carregados de traços significativos que a eles agregam a partir do processo sócio-cultural, complexo a que a língua se vincula” (PROENÇA FILHO, 2001, p. 40). Essas características atestam que o texto literário utiliza recursos expressivos de linguagem que, em contato com seus leitores, conseguem se desdobrar em inúmeros contextos e, até mesmo, em outras linguagens que sustentam suas formas de expressão. Dessa forma, a ciência dessas características deve ser um pressuposto ao se trabalhar com o texto literário em sala de aula, adotando metodologias que enfatizem suas qualidades artísticas.

Preocupando-se com os aspectos metodológicos que atravessam a prática docente em Literatura, Coenga (2010) se concentra na distorção gerada pela escola na adoção do texto literário “servido como pretexto para ensinar gramática, cópias, resumos, negando-se à função maior da leitura que a da atribuição de significados” (p. 15). Isso é prova cabal de que o estatuto literário é completamente solapado pela metodologia de ensino que considera o texto apenas como suporte ao ensino de

outros tópicos não inerentes à literariedade na concepção estética e significativa do texto, como explicada anteriormente.

Diferenciando-se desta perspectiva, as palavras de Magnani (2001) nos permitem revelar outro sentido para a viabilização de uma prática de leitura eficiente no desenvolvimento das habilidades necessárias, já que

o texto precisa ser tratado como um processo social e um lugar de conflitos, [em que] a escritura não é transparência de um pensamento e nem a leitura interpretação desse pensamento ou percepção de algo dado. Enquanto fato social, um processo, a noção de texto inclui não só a escritura, edição e circulação, mas também sua leitura (utilização). Em outras palavras, os textos não preexistem como tais, mas funcionam como texto (p. 134).

Essa concepção envolve, neste aspecto, a forma crítica de abordagem na compreensão dos sentidos que subjazem à materialidade linguística ou de outra natureza semiótica, tornando-se válida para formação de sentidos para textos socialmente disseminados, incluindo o literário.

No entanto, a utilização do texto literário pela escola não ocorre de forma tão estrategicamente arquitetada como colocado. Em face da multiplicidade e, conseqüentemente, da grande demanda de conteúdos programados pelos currículos escolares, o enfrentamento do texto e de seus sentidos inerentes é “ordenado através de um tratamento peculiar dos saberes pela seleção, e conseqüentemente exclusão, de conteúdos, pela ordenação e sequenciação desses conteúdos, pelo modo de ensinar e de fazer aprender esses conteúdos.” (COENGA, 2010, p. 53).

De uma forma mais taxativa, esse conglomerado de processos pelos quais os conteúdos e, subjacentemente, o texto literário passa, recebe o nome de escolarização. Embora o uso do termo seja, na maioria das vezes, pejorativo e, como veremos, prejudicial para o reconhecimento do texto como forma de trabalho artístico, esse processo, ainda segundo o autor citado, se torna “inevitável porque é da essência da escola, processo que a institui e que a constitui [e, dessa forma] não há como evitar que a literatura, qualquer literatura, ao se formar, ao se tornar saber escolar se escolarize” (p. 53).

2.1. A leitura literária

No contexto escolar, o texto literário passa a satisfazer exigências que nem sempre preservam ou, em alguns casos, enfatizam sua literariedade. É nesse momento que Martins e Versiani (2008) introduzem a expressão leitura literária como uma das competências a serem desenvolvidas pelo professor.

Detendo as implicações de sentido que “literária” pode acarretar para os preceitos de leitura, este termo tem amplo respaldo teórico no que se refere a sua viabilização pela escola e, conseqüentemente, na mobilização de estratégias e recursos, para que atinja sua plenitude terminológica. Segundo Branco (2008), essa adjetivação

implica [...] certo grau de especialização do acto (*sic*) de ler textos considerados literários, incluindo tanto os instrumentos da leitura utilizados quanto a própria consciência dos parâmetros configuradores da decisão do sujeito-leitor relativamente à natureza [literária] desses textos (p. 90).

É através da consciência de literariedade dos textos escolhidos que o ensino de Literatura deve se pautar, levando em consideração sua legitimidade pelo livro didático que, na maioria das vezes, não procura questionar a natureza e os modos de incorporação desses textos no quadro teórico dos estudos literários na escola.

Reafirmando a consistência do termo, “a palavra literária, na expressão leitura literária, não parece, no entanto, ter muita aproximação com os tempos e os espaços escolares, em virtude de certo grau de ruptura, de desafio, de multiplicidade que a manifestação artística suscita” (MARTINS e VERSIANI, 2008, p. 11). Isso resgata inúmeros desafios encontrados pelos professores na preparação e escolha de textos que, eficientemente, desenvolvam as capacidades interpretativas inerentes ao processo de reconhecimento do texto literário enquanto objeto estético, digno de apreciação.

Isso também foi observado por Paulino (2008) no momento em que a pesquisadora considera que “o processamento da leitura literária como desempenho [...] envolve habilidades simultaneamente intelectuais e estéticas, num nível de interação social constitutivo da própria linguagem” (p. 61), considerando o texto na sua acepção linguística e estética.

Levando ao extremo a concepção do texto literário como elemento propulsor de interpretações disseminadas por inúmeros suportes, Jouvett (2012), na contramão de uma institucionalização deste tipo de texto, afirma que

ensinar normativamente o prazer estético é não apenas impossível (e, por sinal, eticamente discutível) como também inútil. O sentimento do belo pode ser produzido a todo momento, diante de qualquer objeto (um tecido colorido, uma silhueta graciosa, uma paisagem luminosa etc), para experimentá-lo ninguém tem necessidade de mediação de um ensino (p. 134).

Embora esta seja uma posição radical do pesquisador, ela não é de todo desprezível, já que os sentidos que emergem do texto literário realmente não seguem uma sequenciação racional de aparecimento, muito menos necessitam da intermediação de alguém para que eles sejam realizados.

O autor mencionado atribui o adjetivo “inútil” ao processo de instrumentalização pelo qual o texto literário passa, já que a atividade de atribuição de sentidos pela leitura deve ocorrer como fruição, isenta de métodos e técnicas para a sua incorporação significativa. Os sentidos expressos podem ser percebidos em sua atuação viva com a linguagem, no diálogo responsivo por parte dos receptores da obra literária. Isso também não quer dizer que, detendo a função social do professor, não existam formas reveladoras que incitem, estimulem e propiciem uma formação de sentido mais embasada (ou complexa) no que se referem aos pontos nodais presentes no texto como um todo.

O parágrafo do pesquisador também corrobora a dimensão intersubjetiva de Rangel (2007) na medida em que este considera que

a leitura literária tende a ser encarada como um funcionamento ou um desempenho particular – porque aplicado a um campo específico – das competências e habilidades gerais que caracterizam o leitor maduro. Quando é a dimensão cultural que interessa, a leitura é, mais do que qualquer outra coisa, um reconhecimento individual dos significados e valores culturais historicamente associados ao texto, [obtendo] uma caracterização minimamente satisfatória [de] leitura como experiência subjetiva (p. 129).

Esta observação também coaduna com o propósito dialógico da linguagem na (re)articulação de conceitos já assimilados pelo enunciador ao recepcionar o texto

carregado de sentidos que conseguem ser destrinchados. A partir de seu conhecimento prévio, de sua memória discursiva ativada, novos sentidos são gerados dentro de uma cadeia discursiva infinita e precha de significações a serem descortinadas ao longo do tempo.

Por esta razão, Cosson (2011) redimensiona o aspecto normativo da prática de ensino de Literatura, uma vez que considera que “ler implica troca de sentidos não só entre o escritor e o leitor, mas também com a sociedade onde ambos estão localizados, pois os sentidos são resultados de compartilhamentos de visões de mundo entre os homens no tempo e no espaço” (p. 27).

Ainda que não se refira aos conceitos bakhtinianos de forma explícita, o pesquisador os sugere através do modo como posiciona as considerações acerca do sentido em sua assimilação ativa, como atividade responsiva e co-participativa do leitor em contato com o texto. É neste ponto que se dá o choque com a escolarização da leitura literária, na medida em que a escola é que vai determinar os caminhos para a leitura do texto literário, ainda que o contato com o texto e o resgate da memória discursiva do leitor sejam um processo subjetivo e particular.

Como ponto de encontro, polêmico naturalmente, Literatura e escola estabelecem uma relação um tanto complexa no que se refere ao modo de tratamento do texto. Nesse sentido, a escolarização pela qual a Literatura passa insiste em aplicar e, até mesmo, fundamentar suas abordagens mecanicistas de intervenção didática a fim de obter melhores resultados em provas oficiais de ensino-aprendizagem. Além disso, soma-se a questão do cânone literário para a seleção de conteúdos e, conseqüentemente, de períodos literários para o trabalho em sala de aula. Dentre os pontos que centralizam essa escolarização, encontra-se o livro didático como instrumento “capaz” de intermediar a recepção estética do texto, incidindo sobre a linguagem e seu fazer artístico de forma estanque e normativa.

A escolha do cânone literário na confecção do material didático de Literatura pautou a escolha do objeto de estudo desta pesquisa. Desde que a historiografia literária foi adotada pela maioria dos livros didáticos adotados no Ensino Médio, as aulas de Literatura se transformaram, por força de expressão, em aulas de História.

O início do ano letivo propicia, em termos procedimentais, um aprofundamento maior sobre questões relativas ao conteúdo abordado, o que já não ocorre com a Literatura Contemporânea que não consegue ser trabalhada com sua

devida importância quando o ano letivo está em seu fim. Por esta razão, Cosson (2011) enfatiza que as aulas de Literatura limitam-se

à literatura brasileira, ou melhor, à história da literatura brasileira, usualmente na sua forma mais indigente, quase como apenas uma cronologia literária, em uma sucessão dicotômica entre estilos de época, cânone e dados biográficos dos autores, acompanhada de rasgos teóricos sobre gêneros, formas fixas e alguma coisa de retórica em uma perspectiva para lá de tradicional (p. 21).

Em um texto curto, porém esclarecedor, Rangel (2008) também se refere à metodologia adotada de forma bastante radical. Como disciplina escolar, a Literatura se apresenta apenas como

parte do currículo [e, como] não há como ignorá-la, nem como diluí-la em outros conteúdos, procedimentais ou conceituais, [a disciplina] se dá por meio da leitura de fragmentos de obras consagradas e, principalmente, pelo ensino de história da literatura, de estilos de época e de noções de teoria literária (p. 150).

Isso ocorre na maioria dos livros didáticos que procuram respaldar as análises dos alunos através de sua contextualização levada ao extremo, ou seja, apresentam um panorama do contexto com fatos pontuados que, na maioria das vezes, não incidem, diretamente, sobre a produção de determinado texto ou fragmento de texto (!) a que se relacionam no momento da apresentação da obra ao aluno.

Mais radical ainda é o posicionamento de Maia (2007) acerca das práticas de ensino que mobilizam o texto literário no Ensino Médio. O uso de provas e testes que buscam, a todo o momento, classificar e enquadrar autores, datas e obras em seus respectivos movimentos literários se mostra

tão grave quando se analisa o fracasso da escola na formação de leitores, que a quase totalidade dos autores converge para a premissa de que o professor precisa convencer o seu aluno enquanto leitor, abandonado à condição de mero simulador de leituras (p. 36-37).

Isso nos mostra o equívoco da metodologia de ensino da Literatura e que levou a pesquisadora a considerar o livro didático “mais como problema que como

solução, por tirar o processo de autonomia intelectual e pedagógica do professor, o livro didático proporciona a ilusão de um suposto conhecimento sobre literatura” (p. 36) e não da literatura em sua especificidade artística e nas variáveis e valiosas formas de veicular sentidos dentro de inúmeros contextos, gêneros e suportes que sustentam sua representatividade.

Resgatando a origem histórica do uso do livro didático no Brasil, Zilberman (2007) realiza um estudo acerca do papel deste gênero discursivo na esfera escolar, incluindo a Literatura como forma de estabelecer o contato com a cultura do país, seja ele colonizado (Brasil) ou colonizador (Portugal).

É sabido que os livros didáticos têm suas raízes epistemológicas nos antigos manuais de retórica utilizados pelos jesuítas na catequização dos nativos após a época do descobrimento. Ocorrendo a laicização do ensino e a expulsão da Companhia de Jesus pelo Marquês de Pombal no Brasil, os livros tentam fortalecer o bom uso e a ciência dos recursos que articulam a língua nacional através da gramática. Neste processo de reconhecimento do sentimento nacional e da brasilidade do país, alguns livros didáticos começam veicular textos literários em sala de aula, servindo, em sua estrutura, como padrão a ser seguido por outras disciplinas. Desta forma,

o livro didático pertence à literatura, nasceu para difundi-la sob suas várias formas – seja enquanto modalidade singular de expressão, exemplo de uso bem-acabado da língua, e maneira de ser e falar a ser imitado – e, por causa disso, converteu-se no paradigma repetido em outros campos do saber (ZILBERMAN, 2007, p. 248).

Embora a iniciativa seja um elemento propulsor de uma evolução que se desdobra até os dias de hoje, o tratamento axiológico dado ao texto literário pelo discurso didático consegue distorcer sua literariedade inerente. Por esta razão, os livros didáticos “incidem em certa figuração da língua e da literatura que determina o tipo de veiculação que essas recebem na sociedade e na cultura, por consequência, impõem uma concepção de leitura e de consumo de criações literárias” (ZILBERMAN, 2007, p. 249), distorcendo características e elementos importantes na assimilação do texto enquanto objeto estético pelo aluno na esfera escolar.

A forma de tratamento do texto literário ganha importância no momento em que se consegue entrever suas características estruturais, na divisão dos conteúdos

e, sobretudo, na elaboração de atividades que utilizam este texto como instrumento de trabalho em sala de aula. Ainda seguindo as considerações da pesquisadora, o livro didático brasileiro

não foge ao modelo geral [preconizado na sua utilização primária]: compõe-se de fragmentos de livros que, reunidos, tomam a forma de um livro integral [e, dessa forma,] a literatura é miniaturizada na condição de texto, e o livro, enquanto representação material daquela, desaparece, a não ser quando substituído pelo próprio livro didático, exemplar único a espelhar, na sua fragmentação, a categoria geral e uma classe de produtos (ZILBERMAN, 2007, p. 258).

Considerando esses fatores que acabam dificultando o cultivo pelo gosto no trato com o texto literário em sala de aula, a crise de leitura na escola também acaba por agravar uma situação desconfortável, tanto para os professores quanto para os alunos.

Embora este fato esteja arraigado no rol de justificativas para o fracasso de algumas metodologias de ensino e seja “corolária de uma crise maior, que engloba questões de ordem política, econômica, social e cultural” (MAIA, 2007, p. 17), o texto literário, ao se inserir no contexto escolar, é distorcido em sua essência artística e, por esta razão, há que preconizar sua escolarização adequada.

Sobre esta questão, várias são as modalidades de ensino que preconizam um tratamento mais autêntico no manejo com o signo literário, adotando metodologias que empreendem o texto literário envolto por “condições de emergência e utilização de determinados escritos, em determinada época; [a partir] do ponto de vista de seu funcionamento sócio-histórico, antes e para além de platônicos e redutores juízos de valor” (MAGNANI, 2001, p. 43).

Por esta razão, recorre-se aos documentos oficiais de ensino que embasam, ao menos teoricamente, algumas questões relativas ao tratamento do texto literário pela escola, bem como suas preocupações centrais na formação do aluno enquanto leitor proficiente.

Fazendo uma releitura desses escritos oficiais que norteiam as prescrições metodológicas, Coenga (2010) afirma que os Parâmetros Curriculares Nacionais detêm a proposta de “integrar os estudos literários à área de leitura, por sua vez integrada ao estudo de língua portuguesa, cujo enfoque maior é a compreensão,

interpretação e produção de textos” (p. 65). Já as Orientações Curriculares para o Ensino Médio, na visão do autor, “giram em torno de três questões fundamentais, a saber: o ensino de literatura, o processo de formação do leitor e, por fim, o processo de letramento literário” (p. 66). É dentro dessas perspectivas que emerge o verdadeiro conceito de letramento, quando se trabalha com o texto literário em sala de aula.

O estudo do texto literário, ressaltando sua inevitável escolarização, consegue agregar valores e sentidos latentes ao todo semântico de seu contexto de emergência. Questionar os valores do texto, incidir sobre sua produção discursiva, contextualiza-lo de forma adequada nos parecem algumas formas de um tratamento mais adequado e (porque não?) mais digno a um texto que foi, como sabemos, preparado para ser compreendido por um viés estético.

Essas práticas se direcionam para que os próprios alunos percebam de que forma o texto, independentemente de sua época, possui características e sentidos inerentes ao seu processo artístico de veiculação de sentidos. E nesse momento o professor deve priorizar práticas que coadunem com a exploração de sentidos manifestos nos mais diversos suportes, considerando e, conseqüentemente, variando métodos e práticas de leitura em sala de aula.

2.2. Leitura, literatura e imagem

É interessante perceber que, variando os modos como as práticas de leitura se realizam, o professor pode se apropriar, como um dos instrumentos de trabalho, de diferentes suportes atrelados ao texto literário. Neste momento, podemos nos referir aos outros domínios semióticos que auxiliam na compreensão do texto. Dentre eles, a visualidade pode ser considerada em sua materialidade significativa que consegue sustentar sentidos emanados pelo texto.

Na perspectiva de Schollhammer (2007),

as imagens ocupam, cada vez mais, um lugar dominante na recepção estética contemporânea; vivemos sob o impacto da proliferação de imagens produzidas e sustentadas entre si na reciprocidade entre as redes midiáticas, de imprensa, cinema, publicidade e televisão (p. 7).

Isso confirma o caráter visual que se assenta na cultura pós-moderna como característica fundamental que embasa o surgimento, segundo Srbek (2007), de uma “guerra simbólica” (p. 200) na qual “baterias midiológicas [...] disparam informações (sons, imagens, palavras, signos sem fim), nos surpreendendo a cada esquina ou em nossos próprios lares” (p. 201).

Por esta razão, a inserção da escola em um contexto contemporâneo - como definido pelos pesquisadores - não pode se abster de lançar mão de recursos representativos de ensino que incorporem as características de um processo de ensino-aprendizagem condizente com o momento em que emergem novas formas de letramento.

Aprofundando nas camadas de sentido que o termo propicia para o contexto escolar, Rojo (2009) nos incita a refletir que a inserção em um mundo contemporâneo fez gerar novas formas de comunicação entre sujeitos que dialogam entre si através de um código comum, isto é, a linguagem e sua função prática no cotidiano do homem. Procurar entender que fatores incidem na comunicação humana, seja ela oral ou escrita, é buscar compreender, de uma maneira mais profunda, as novas formas de se comunicar.

Com base nos estudos de Kleiman (1995), a pesquisadora procura rastrear como o conceito de letramento subsidia uma nova forma de compreensão do *modus operandi* da linguagem em seus movimentos discursivos.

Utilizando a linguagem a favor dos propósitos ideológicos pelos quais passam as atividades discursivas, Rojo (2009) relaciona o letramento no que se refere aos “usos e práticas sociais de linguagem que envolvem a escrita de uma ou de outra maneira, sejam eles [os letramentos] valorizados ou não valorizados, locais ou globais, recobrando contextos diversos” (p. 98) em que a linguagem é utilizada com objetivos específicos em sua esfera de atuação.

Essa afirmação nos mostra que o conceito de letramento se torna plural devido a sua multiplicidade de ação frente aos diversos contextos em que a linguagem se coloca como modo de (re)ação aos movimentos discursivos realizados pelo homem.

Como sintoma de uma emergência da cultura visual, os processos discursivos pelos quais o texto passa nos levam a uma hibridização de domínios de linguagem que geram, por força de seus respectivos projetos enunciativos, novas formas de letramento. De acordo com Cassano (2011),

as demandas da pós-modernidade exigem mais do que simplesmente decodificar signos linguísticos; é preciso se apropriar de práticas sociais de escrita e de leitura que atualmente envolvem uma multiplicidade de gêneros textuais sempre, cada vez mais, variados e complexos (p. 51).

É neste sentido que Costa (2004) define a atividade leitora, pelo ponto de vista do letramento, como “mais do que um processo de relacionar símbolos escritos a unidades de som, é um processo de construir sentidos, é interpretação de textos escritos, diversos, dos mais simples aos mais complexos” (p. 28). Ainda que o pesquisador restrinja o conceito de leitura como atividade que se debruça sobre a materialidade linguística, ele considera esta atividade inerente ao processo de assimilação da realidade, como forma de (re)ação frente ao mundo. Neste viés, o letramento se insere no contexto escolar como matriz de referência no subsídio de atividades que desenvolvam habilidades e competências na formação acadêmica do aluno.

Nesta perspectiva, o conceito de letramento nos apoia no que se refere a sua multimodalidade de intervenção didática a fim de que o texto consiga obter êxito na proliferação de sentidos frente ao seu público-alvo. Como forma de trabalho, a relação estabelecida entre textos e leitores propicia, consecutivamente, uma maneira peculiar de se aperfeiçoar os hábitos e modos de leitura.

É nesse sentido que a prática leitora, incluindo outras semioses, acaba por gerar outras formas de ler o texto, o que ressoa na pluralidade de letramentos no contato travado com inúmeros textos. Como forma de trabalho e, conseqüentemente, tratamento do texto literário, o letramento consegue ganhar novos contornos no que se refere à articulação entre os signos verbais e visuais ao mesmo tempo.

A partir desta perspectiva de letramento, o texto literário consegue ser inserido em um contexto propício a sua hibridização. No que se refere aos conceitos teórico-metodológicos de leitura, esta prática torna-se híbrida por natureza através da inclusão de outros elementos que se integram no processo de assimilação dos sentidos emanados pelo texto.

Como proposta de tratamento à Literatura, esta pesquisa prioriza uma análise que consiga, ao menos teoricamente, conjugar o domínio estritamente verbal,

representado pelo texto da obra literária e a capa do livro, como representante de um domínio de linguagem favorecido pelo signo verbo-visual, em que elementos se integram em sua perceptividade, como a cor e a fotografia, como se verá adiante.

Neste contexto de análise, a Literatura consegue ser atrelada à imagem devido ao seu potencial semântico que, aliada ao projeto enunciativo de um sujeito discursivo, proporciona a multiplicidade de sentidos na cadeia discursiva.

2.3. Letramento literário: (re)dimensionando

Como explicado, a articulação dos conceitos referentes à leitura quando relacionados à Literatura nos subsidia uma forma de intervenção didática que privilegie, conseqüentemente, o contato com o texto literário em suas peculiaridades discursivas.

Referindo-se a esse contato de forma profícua no contexto escolar, Cosson (2011) afirma que “a prática da literatura, seja pela leitura, seja pela escrita, consiste exatamente em uma exploração das potencialidades da linguagem da palavra e da escrita, que não tem paralelo em outra atividade humana” (p. 16). Essa afirmação favorece um tratamento ao texto literário que propicie uma exploração – no sentido que o pesquisador lhe confere – de sentidos também derivados de sua materialidade verbal. Esta perspectiva favorece o contato com a linguagem verbo-visual e seus elementos constitutivos que sustentam sua discursividade.

Incorporando os conceitos que se articulam na base da Teoria/Análise Dialógica da linguagem que os estudos do Círculo de Bakhtin acabaram por embasar, Brait (2010) assume uma perspectiva de texto bastante particular para o propósito de um letramento literário que conjugue diferentes domínios de linguagem. Neste sentido, a concepção de texto, para a pesquisadora,

ultrapassa a dimensão exclusivamente verbal (oral e escrita) e reconhece visual, verbo-visual, projeto gráfico e/ou projeto cênico como participantes da constituição de um enunciado concreto, de sua arquitetura, de sua inerente propriedade discursiva de oferecer-se como resposta que engendra sempre novas perguntas” (p. 195).

Este trecho esclarecedor nos incita a refletir como esses conceitos podem ser incorporados no tratamento multidimensional do texto literário. Essas teorias de base

subsidiar um propósito de letramento literário que consiga extrair elementos da materialidade visual e os relacione ao contexto de produção e, primordialmente, de recepção da obra literária.

Assim como Rojo (2009), Coenga (2010) também recorre às considerações de Kleiman (1995) para definir o conceito de letramento literário. Considerando o arcabouço teórico do conceito de letramento, o autor configura uma definição bastante calcada na última pesquisadora citada, na qual o letramento literário é encarado como “conjunto de práticas sociais que usam a escrita literária, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos” (COENGA, 2010, p. 55).

Embora o autor se refira apenas à escrita na definição do conceito de letramento literário, podemos afirmar que a escrita, como atividade discursiva, é apenas um dos elementos que se integram nesse processo. Dessa forma, podemos incluir a leitura como prática discursiva que se volta, neste sentido, para o texto literário. Como explicado, nesse complexo processo de reconhecimento da literariedade do texto, elementos de outras linguagens também podem ser inclusos nesta esfera de atuação ideológica. É nesta perspectiva que o letramento literário consegue definir novos contornos na prática discursiva com o texto em sala de aula.

Considerando a multiplicidade de conteúdos e metodologias aliadas a diferentes modos de enfrentamento da linguagem por materiais de ensino, o conceito de letramento consegue se tornar plural e trabalhado, dentro de seus propósitos, de inúmeras formas.

Aplicando os conceitos acima proferidos no reconhecimento da atividade leitora como prática discursiva híbrida na qual a visualidade se choca com a discursividade do texto escrito, reconhecemos que um dos requisitos exigidos dos alunos é

alargar as vias de acesso a outros espaços de produção e circulação de conhecimentos [e,] para isso, é necessário ampliar as capacidades de ler, cotejar, estudar para aprender avaliar criticamente, sintetizar, divulgar; sempre envolvendo análises, retomadas e correções (SOUZA; CORTI; MENDONÇA, 2012, p. 8).

Neste sentido, a inserção do texto literário no contexto escolar deve servir como base à formação de um letramento que atenda às suas exigências de

conteúdos e que subsidie uma abordagem crítica de pensamento sobre os discursos a que se vinculam nessa proliferação de sentidos.

Dessa forma, cotejamos a formação de um letramento literário que conjugue domínios de outras esferas semióticas de manifestações de linguagem a fim de que o aluno perceba o potencial latente da linguagem literária na recepção e adaptação por diversos leitores ao longo do tempo.

Estabelecendo esta relação, palavra e imagem podem ser consideradas como dois pólos de linguagem que fundamentam a proposta desta pesquisa. Propiciar o diálogo, na acepção bakhtiniana do termo, entre a palavra, como signo linguístico e a imagem, como signo visual, revela uma produtiva interface entre dois suportes de linguagem que se relacionam, ainda que com algumas ressalvas, de forma criativa e inovadora.

Assim, Oliveira (2002) interpreta o legado teórico do Círculo de Bakhtin com enfoque no ensino, considerando a língua materna no que se refere às relações dialógicas que são estabelecidas na prática enunciativa em que

vozes [discursivas] são compreendidas como manifestação de consciências que dialogam, debatem, concordam, discordam, silenciam a voz do outro ou a si próprio, expressando valores plurais ou não, personificação de diferentes sujeitos, de diferentes visões de mundo. Vozes que estabelecem relações dialógicas, relações de ordem extralingüísticas que, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto, mas que são irreduzíveis às relações lógicas ou àquelas de natureza semântico-pragmáticas (p. 130).

Dessa forma, o conceito de relações dialógicas propicia uma análise do processo de letramento no que se relaciona a sua hibridização na utilização de domínios de linguagem derivados do texto literário, como a capa do livro. O foco desta pesquisa se recai sobre essa relação, subsidiando um letramento verbo-visual eficiente a ponto de destrinchar, de maneira significativa, os meandros deste tipo de linguagem, constituindo um novo suporte à leitura crítica do texto escrito.

Por este motivo, esta pesquisa tem como objetos de análises duas obras contemporâneas que propiciam um diálogo produtivo entre as capas e suas respectivas materialidades linguísticas. Conjugando duas manifestações de linguagem, emergem sentidos propícios ao processo de ensino-aprendizagem que preconize a hibridização no estudo da Literatura.

Capítulo 3

Capas e narrativas: análise dialógica

Levando em consideração os aportes teóricos desenvolvidos nesta pesquisa no que se refere ao modo de concepção de linguagem dialógica em que os sentidos são concebidos numa infinita cadeia discursiva, o ensino da Literatura se inscreve neste propósito a fim de confrontar diferentes domínios semióticos. Neste processo, estabelece-se uma interface entre a materialidade linguística, representada pela obra literária, e a materialidade visual, referindo-se à capa a que pertence o texto.

Neste sentido, consideramos a capa do livro como uma exploração visual do texto literário, sendo, dessa forma, uma materialidade derivada de uma textualidade concebida esteticamente à luz de um sujeito discursivo. *A posteriori*, um outro sujeito discursivo, representado pelo *designer* ou, especificamente, pelo “capista”², irá estabelecer uma profícua relação inter-semiótica. O uso deste termo nos faz cogitar a comparação de dois domínios de linguagem verbal e visual que, dentro de suas discursividades inerentes, propiciam múltiplos sentidos.

Assim, esta análise busca confrontar as duas materialidades mencionadas como suporte a uma proposta de ensino de Literatura que considere outras formas de manifestação artística, a partir do texto literário.

Tendo como critério o não aproveitamento da linguagem verbo-visual em sua especificidade discursiva e a pouca consideração, por razões temporais e didáticas, da produção literária contemporânea pelo livro didático, o recorte desta pesquisa se circunscreve em duas obras do escritor Rubem Fonseca. Procurando esmiuçar que efeitos de sentido podem ser extraídos dessas formas de representação significativa, esta pesquisa ainda busca contribuir ao ensino de Literatura no que se refere, especificamente, ao tratamento teórico-metodológico dos conteúdos a serem trabalhados em sala de aula.

Ainda que esta pesquisa seja circunscrita à análise de apenas duas obras do escritor mencionado, o modo de concepção e tratamento dos conteúdos obedece aos postulados teóricos acerca da capacidade dialógica da linguagem no estabelecimento de relações de sentido entre o que “diz” o texto literário e o que “se

² Jargão editorial utilizado nesta esfera de produção.

vê” na capa que o envolve, de acordo com os conceitos proferidos pelos estudos do Círculo de Bakhtin.

3.1. Rubem Fonseca: do texto ao contexto

Demarcar períodos cronologicamente bem definidos sempre foi uma tarefa árdua no estudo da Literatura. Referindo-se à produção contemporânea, a dificuldade é acentuada pelo fato de que o contemporâneo está em desenvolvimento e, por esta razão, ainda propício a teorizações.

Destacando as possíveis recepções que podem ser suscitadas pelo texto literário envolvido nesta problemática, Pinto (2010) adverte para esta dificuldade ao ressaltar que

escrever a história do presente é sempre arriscado e isso também vale para a literatura. Sem o necessário distanciamento que o passar do tempo proporciona, podemos avaliar um autor ou uma obra com base em sua repercussão imediata, que pode ser desmentida ou ratificada por obras posteriores e novas gerações de leitores (p. 10).

No entanto, alguns temas e características recorrentes nos fornecem subsídios que demarcam, ainda que inicialmente, este período de seus antecedentes através de suas últimas publicações. Para se referir à contemporaneidade literária, é empregado o termo pós-moderno como divisor de águas para a produção cultural notadamente crescente nas duas últimas décadas.

Detendo-se na raiz epistemológica do termo, Santos (1986) afirma que a denominação “pós-moderno” foi cunhada por sociólogos americanos ao terem percebido a forma abrupta com que se realizaram os rompimentos com a tradição em vários setores de produção artística, incluindo, neste rol, a Literatura. Percorrendo contextos de mudanças sociais significativas, o autor também destaca que o termo ainda pode ser aplicado

às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o Modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação dos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60.

Cresce ao entrar pela filosofia durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental (p. 8).

Neste sentido, o Pós-modernismo é considerado, no dizer de Proença Filho (1988), um “estilo estético em processo” (p. 34) que acompanha, como todo movimento literário, as mudanças ocorridas na sociedade, como o advento da tecnologia e a cultura das massas dos últimos 30 anos.

Referindo-se à literariedade, o prefixo “pós” ainda pode se relacionar a uma característica notadamente marcante na história da Literatura. Considerando o forte questionamento acerca das bases que sustentam o alicerce das tradições literárias, o caráter pós-moderno se mantém ciente de sua inserção na história literária e, por esta razão, procura questionar os limites e os paradigmas vigentes até o momento.

Na contramão de uma rigidez cronológica, Eco (1985) nota que “pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual, melhor dizendo, um *kenstwollen*, um modo de operar” (p. 55). Esse modo de operar é a chave para que compreendamos o tratamento axiológico de temas em diversas produções literárias do momento. Um dos mais representativos e que, evidentemente, incorpora os ideais desse questionamento da tradição literária é o resgate de um passado histórico através de sua inserção na contemporaneidade.

Pelo caráter ambíguo e controverso que paira sobre o termo, compartilhamos o ponto de vista de Proença Filho (1988) para o conceito de Pós-modernismo que “estende-se desde 1950 até a atualidade, embora seus inícios permaneçam ainda como objeto de discussão, pois há quem o situe nos anos 60 e mesmo nos anos 70” (p. 12). Ressalvando as contradições enfatizadas pelo pesquisador, podemos enquadrar, dessa forma, a obra do contista, romancista e cineasta frustrado (segundo ele mesmo) Rubem Fonseca, a fim de reconhecermos algumas distinções peculiares que fazem com que a obra do escritor se torne significativa para o contexto da pós-modernidade.

Sugerindo um contexto bastante conturbado, Bosi (1982) destaca, nos meandros dos anos 1960, um “tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio” (p. 18). Referindo-se de modo brilhante ao mito bíblico de Babel

como gênese do caos que se instaurou entre os homens que falavam línguas diferentes como um castigo de Deus, o pesquisador vai a fundo ao esmiuçar os fatores sócio-ideológicos que incidem diretamente na produção literária do escritor.

É neste contexto que a “ordem do caos” é instaurada como estado permanente de consciência criadora em que se procura delatar e subverter os alicerces que sustentam a história da Literatura, procurando uma nova forma de representar a realidade.

Aprofundando essas características, a contemporaneidade literária é marcada, no dizer de Petrov (2008), pelo “depoimento realista das aspirações humanas, redescoberta das potencialidades da linguagem artística e interesse por aspectos trans-reais, devido a novas consciências e atitudes estéticas” (p. 295-296). Isso se torna perceptível no momento em que o foco de interesse se desloca para elementos que antes eram marginalizados pela sociedade e que não dialogavam com os ideais clássicos e, notadamente, ortodoxos inerentes à tradição literária.

Na esteira deste pensamento, emerge a escrita de Rubem Fonseca fundamentada na

densidade e riqueza expressivas [que] configurarão a dramatização dos conflitos humanos em consequência da polarização social no espaço hostil dos *bas-fonds* da cidade do Rio de Janeiro, [onde seus personagens] aparecerão com estatuto de excluídos e marginalizados por um sistema limitador, que impõe o choque entre o indivíduo e a realidade inflexível (PETROV, 2008, p. 297).

Focalizando o estilo de vida desta realidade, a literatura de Rubem Fonseca vai configurar, dentro de seus parâmetros estéticos, os “impasses vividos pelo homem contemporâneo, [espelhando] o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 29). Nesse sentido, a representação de uma realidade caótica, marginalizada e, sobretudo, dessacralizada implica um tom niilista e levou Bosi (1982) a batizar a produção do autor como uma

narrativa brutalista [...] que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os ‘inocentes do Leblon’ continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel

instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto (p. 18).

Da mesma forma que Petrov (2008), Pinto (2010) e Schollhammer (2009) realizam um mapeamento da obra do autor a fim de que algumas características se tornem visíveis através do contato com sua obra.

Ao se deter em seu contexto de produção literária, Pinto (2010) destaca que Rubem Fonseca foi um grande renovador da Literatura Brasileira devido ao enfoque dado às grandes metrópoles, inaugurando, assim, a estética de uma literatura urbana. Considerando o texto literário como um sintoma de seu contexto sócio-histórico, Dalcastagnè (2012) toma como base a urbanização crescente do Brasil na década de 1970 para o estabelecimento de relações que culminam no aparecimento de personagens “bastante solitários [que realizam] o contato humano propiciado pela cidade grande” (p. 113). Isso também foi notado por Vidal (2000) ao inserir o escritor citado

na linha de escritores urbanos que falam da vida das metrópoles [e que, ao] percorrer favelas, subúrbios, avenidas e mansões, os personagens de Rubem Fonseca praticam e sofrem as relações de uma nova situação brasileira, e, no caso, especificamente carioca, terminando por flagrar a mudança de comportamento de nossa vida social (p. 14-15).

É nesta perspectiva esteticamente agressiva, que o brutalismo se caracteriza, na visão de Schollhammer (2009),

pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos [imersos em uma] realidade marginal, por onde, perambulava o delinqüente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade (p. 27).

Explorando um universo de temas tão polêmicos, a obra do escritor mineiro, radicado no Rio de Janeiro, não poderia passar despercebida aos olhos da ditadura.

Nos anos 60 e 70, suas obras exalam um “hiper-realismo que traz para a ficção o universo da criminalidade e as vidas traumatizadas do subúrbio carioca” (PINTO, 2010, p. 90). Não por acaso a obra *Feliz Ano Novo (1975)* foi detida pela ditadura sob a alegação de que subvertia os ditames dos bons costumes, já que o

conto que a intitula se concentra em um assalto na zona nobre carioca por dois meninos de rua. O mais impressionante dos enredos é o modo de desenvolvimento dos temas na narrativa, trazendo temas sociais bastante polêmicos, como a desigualdade social e a estapafúrdia ideologia de consumo burguesa.

Neste contexto, a antologia *O cobrador* (1979) também atrai os olhos da crítica no que se refere ao modo de concepção dos ideais que sustentam os fios ideológicos na narrativa ao dar voz aos marginalizados. Concentrando-se na revolta do protagonista, o narrador descreve a “cobrança” de um indivíduo marginalizado pela sociedade e que, pelo seu estado de revolta, comete crimes hediondos ao longo do dia, como forma de recompensa pelo seu precário estado de vida.

Dessa forma, através dessas obras, fica nítido o caráter de marginalidade que emerge, ao menos nessa fase, da obra do escritor. Valendo-nos da terminologia de Hutcheon (1991) ao estudar o *modus operandi* da Literatura Contemporânea, podemos afirmar que o estilo de Rubem Fonseca se apropria da estética do *off-center* em que “inverte a valorização dos centros para a das periferias” (p. 98), gerando um tratamento axiológico diferenciado para temas considerados polêmicos no contexto de recepção de sua obra.

Ainda de acordo com Pinto (2010), a partir dos anos 1980, a obra do escritor se adensa nos impulsos de vida urbanos, em que “esses instantâneos da cena metropolitana passam a conviver com a teia narrativa de romances em que o crime (tema onipresente em sua obra) adquire espessura mais existencial” (p. 90). Neste momento, encontramos narrativas mais elaboradas tecnicamente, como é o caso de *Bufo & Spalanzani* (1986) e *Agosto* (1990).

A última obra citada, além de recuperar o gênero policial e inseri-lo em uma produção literária reconhecível pela crítica, consegue imbricar discursos de ordem histórica. É interessante perceber que a técnica criativa do autor torna-se nitidamente compromissada com as bases ideológicas proferidas em seu contexto de produção. Por esta razão,

a retomada pela literatura ocidental de gêneros como o romance policial, o romance histórico e a autobiografia é bastante significativa [, pois esclarece] a maneira como o artista se comporta diante da preexistência de gêneros, os gêneros que ele mobiliza ou exclui, indicam o que seria, para a sua época, o exercício legítimo da literatura, de acordo com a tradição do pensamento culto predominante (FIGUEIREDO, 2003, p. 85).

Dessa forma, a obra *Agosto (1990)* se alimenta de momentos do passado histórico do Brasil, já que tem como cenário e personagens figuras ilustres da Era Vargas cuja relevância para a História do Brasil se torna notória através das inúmeras mudanças sócio-ideológicas de seu contexto de atuação.

3.2. Entre o ficcional e o histórico: caminhos do discurso

A discussão entre os limites da História e da Literatura não é nova para o campo da Teoria Literária. Aristóteles já declarava na *Poética (1984)* como esses limites se tornam tênues na análise e avaliação de suas respectivas peculiaridades.

Fazendo uma releitura dos conceitos do filósofo, entre o que o historiador diz o que aconteceu e o que o poeta relata o que poderia ter acontecido existe uma série de implicações terminológicas e conceituais. Esse vão teórico foi sendo desenvolvido ao longo do tempo e nos auxilia a compreender, de uma maneira mais profunda, como esses dois domínios podem se cruzar, gerando novas formas representativas para os significados tanto da História como da Literatura.

Com a evolução dos conceitos e recortando-os no campo da contemporaneidade literária, Figueiredo (2003) destaca que o romance histórico clássico sedimentou uma tradição narrativa no século 19 europeu na “construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse o presente e lançasse as bases de uma autoridade das nações do continente europeu” (p. 128). Dessa forma, o ufanismo na construção de narrativas históricas é destronado por uma nova perspectiva de concepção literária. Neste novo contexto, a mola criativa, segundo a autora citada, é

a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia [...] daí a proposta de releitura da história como parte do esforço da descolonização que realiza contra toda uma mentalidade perpetuada pelas elites locais, pelos discursos da história oficial (p. 130).

O passado pode, como qualquer outro momento de concepção criativa nas mãos de um escritor, perder a sua aura de legitimidade e preponderância para propiciar uma livre criação através do discurso literário. Como sugere Hutcheon (1991), esta modalidade de texto pode ser chamada de metaficção historiográfica na

qual há o objetivo bastante claro de “incorporar o passado textualizado no texto presente” (p. 156). Revelando novas formas de sentido e novos pontos de vista, este estilo busca se desvencilhar ideologicamente do discurso histórico oficial.

Considerando este embate inicial, o discurso literário dissolve suas fronteiras com o propósito de, no dizer de Esteves (2010), “fazer uma releitura crítica da história [visando] suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos o que foram negados, silenciados ou perseguidos” (p. 36). É nesta perspectiva que a narrativa de Rubem Fonseca se insere como ponto de partida para os questionamentos das bases que sustentam a tradição literária e, neste caso, também histórica.

Entrelaçando personagens ficcionais ao contexto histórico, o romance *Agosto* (1990) tem como detetive o delegado de polícia Alberto Mattos que “morava no oitavo andar de um edifício na rua Marquês de Abrantes, no Flamengo” (FONSECA, 1990, p. 23). Por todo o romance, a personagem procura o assassino de Paulo Gomes Aguiar, deputado envolvido com políticos de alto escalão nacional no que se refere a uma licitação corrupta de uma empresa de exportação de mercadorias.

Durante as investigações, outros assassinatos e atentados vão ocorrendo à medida que o enredo avança, comprovando a técnica do suspense. Por esta razão, a narrativa possui um clima de romance policial no viés de mistério e descobertas de delitos, falcatruas e intrigas que estruturam as relações entre seus personagens.

De acordo com a classificação proposta por Reimão (2005) para o gênero literário romance ou conto policial, quando os crimes são cometidos desta forma, ou seja, ao longo da narrativa, este romance se enquadra na categoria de ficção policial *noir*. Neste gênero, a narrativa “é construída no presente, acompanha o correr dos fatos, segue as investigações, ou seja, se dá ao mesmo tempo da ação” (p. 11). Esta modalidade narrativa foi preconizada por autores ingleses como Dashiell Hammet e Raymond Chadler que

mostravam e exploravam os grandes levantes sociais dos anos 20 – o desrespeito à lei, à corrupção, a Lei Seca, o poder e a violência dos gângsteres notórios chegaram perto de se tornar heróis folclóricos, o ciclo de progresso e depressão -, criando detetives [como Sam Spade] que estavam acostumados a esse mundo e poderiam enfrentá-lo em seus próprios temas (JAMES, 2012, p. 77).

No entanto, ao iniciar a leitura da obra de Rubem Fonseca, temos a impressão de se tratar de um romance policial clássico (ou enigma). Neste estilo de narrativa, bastante explorado por Agatha Christie na chamada Era de Ouro do romance policial norte-americano da década de 1920, o detetive, como salienta Reimão (2005), se posta como “uma máquina de pensar, que a partir de vestígios, pistas, indícios, consegue, através de uma dedução lógica rigorosa, reconstruir [a] história, um fato passado, e assim descobrir o(s) culpado(s)” (p. 7).

Em *Agosto (1990)*, essas características estruturais da narrativa se tornam perceptíveis no modo como o narrador em terceira pessoa descreve as atitudes procedimentais do assassinato já nas primeiras páginas da obra, em que

a morte se consumou numa descarga de gozo e de alívio, expelindo resíduos excrementícios e glandulares – esperma, saliva, urina, fezes. Afastou-se, com asco, do corpo sem vida sobre a cama ao sentir seu próprio corpo poluído pelas imundícies expulsas da carne agônica do outro.

Foi ao banheiro e lavou-se com cuidado sob o chuveiro do box. Uma dentada no seu peito sangrava um pouco. No armário da parede havia iodo e algodão, que serviam para um curativo rápido (FONSECA, 1990, p. 7).

Mais adiante, o narrador vai nos descrever em que estado o cadáver se encontra, enfatizando suas características físicas e seu contexto de inserção no enredo:

O morto, um homem de cerca de trinta anos, grande, musculoso, magro, estava estendido na cama inteiramente nu. No rosto, vários hematomas. Marcas no pescoço. Os lençóis estavam manchados de sangue, matéria fecal e urina. Os dois policiais movimentaram-se cuidadosamente pelo quarto, para não destruírem os possíveis indícios (FONSECA, 1990, p. 17).

Deste modo, com este assassinato ficcional, abre-se um leque de possibilidades que serão investigadas juntamente com fatos que marcaram o contexto histórico da época. Isso também pode ser considerado uma técnica narrativa a fim de surpreender o leitor no sentido de que o crime a ser solucionado não é somente o do início da narrativa. Outros crimes, atentados e ataques serão cometidos, causando a impressão de uma desestruturação da narrativa com o

aparecimento de muitos personagens que, certas vezes, podem confundir o leitor se este não tiver uma habilidade estratégica o suficiente para compreender os propósitos do autor.

Como ponto de encontro entre o histórico e o ficcional, o período do governo de Getúlio Vargas serviu de contexto histórico e literário no desenvolvimento da trama em que a rivalidade com Carlos Lacerda separou ideologicamente os cidadãos brasileiros, bem como a elite política da época.

Sobre esta rivalidade, várias são suas causas, visto que o contexto político propicia uma gama de intervenções partidárias que buscam, a qualquer custo, defender seus ideais. Uma das cenas iniciais que comprovam este movimento ideológico é a atitude de Gregório Fortunato, chefe da guarda de segurança pessoal de Getúlio Vargas, quando desfere um golpe sobre os fatos que permearam o contexto de intrigas do período:

Sobre a cama estava um exemplar de *Última Hora*, o único jornal importante que defendia o presidente. Na primeira página, uma caricatura de Carlos Lacerda. O artista, acentuando os óculos de aros escuros e o nariz aquilino do jornalista, desenhara um corvo sinistro trepado num poleiro. O Anjo Negro levantou o braço e cravou com força o punhal no desenho. A lâmina varou o jornal e os lençóis, perfurou o colchão, emitindo um som arrepiante ao raspar em uma das molas de aço (FONSECA, 1990, p. 9).

Através dessa cena, fica nítida a rivalidade que permeia a narrativa no jogo de intrigas que se estabelecerá a fim de desestabilizar a situação político-social do país.

Considerando esta técnica de estilo, o autor consegue, com maestria, hibridizar a narrativa quando ressuscita figuras importantes no passado histórico brasileiro, como os citados acima, e personagens ficcionais como o delegado Mattos e outros que se locomovem em torno de sua vida pessoal, como seu parceiro de investigação Rosalvo e suas duas mulheres, Alice e Salete. É importante ressaltar que esse processo de hibridização se torna, de fato, uma característica de um novo romance histórico que, como explicado, é embasado nos preceitos do Pós-modernismo e consegue agregar novos valores e pontos de vista a um passado inserido no presente.

Neste contexto, o objeto valorativo do autor se torna a figura pública de Getúlio Vargas e seu governo contraditório que deixou marcada uma época na

Historia do Brasil. Por este motivo, a representação do então presidente não pode deixar de ser incluída entre os momentos mais marcantes de uma narrativa que se concentra em analisar os pormenores, ou melhor, os bastidores de uma conspiração de cunho político que conseguiu, como se verá mais tarde, descarregar a culpa e suas inevitáveis consequências nas costas do personagem.

Neste momento, podemos destacar a densidade das descrições dos aspectos físicos e psicológicos de personagens centrais do romance, como o presidente. Isso é perceptível através do tom de mistério que envolve sua descrição em que “dentro, no modesto quarto, vestido com um pijama de listas, sentado na cama com os ombros curvados, os pés a alguns centímetros do assoalho, estava [...] um velho insone, pensativo, alquebrado, de nome Getúlio Vargas” (FONSECA, 1990, p. 8). Esse aspecto da identidade do presidente, bem como seu estado emocional é propositadamente insinuado, já que o político se preparava para um passeio no Jockey Club, próximo ao Hipódromo da Gávea.

Ao longo da narrativa percebemos que a formação da identidade de Getúlio Vargas, tão famoso e aclamado pelo povo da época, é construída ao longo do texto que tem como foco as repercussões sociais de sua vida política.

Embora os assassinatos ocorram de forma bastante intrincada à estrutura do romance, a face política e, por vezes, pessoal de Getúlio Vargas também é mencionada. No entanto, esses valores serão reconhecidos e, posteriormente, validados através de perspectivas exteriores, denotando um tom documental ao romance. O depoimento de Gustavo Capanema enfatiza as mudanças no temperamento do presidente nos últimos tempos:

Getúlio, nesses vinte anos em que conheço, de homem alegre e efusivo que era se tornou triste e reservado. Todos achavam que a causa daquilo seria a velhice, que tornava as pessoas infelizes, mas o presidente não era um velho, era Getúlio Vargas, um homem daqueles não tinha idade. Ele [Gustavo Capanema] sabia as causas da infelicidade do presidente: a mágoa acumulada por todas as traições que sofrera, o desgosto com a covardia dos seus aliados (FONSECA, 1990, p. 40).

Neste testemunho, a idealização da figura política se torna explícita através de uma intensa adjetivação que procura elevar a autoridade ao seu nível de importância nos acontecimentos mais recentes da narrativa. O alvo da preocupação

do político é a impressão que Getúlio Vargas pode causar com seu temperamento instável.

Incorporando os valores e retendo as ideologias do presidente, o segurança Gregório, ou Anjo Negro, também se inclui neste propósito de defesa dos valores que fizeram de Vargas uma figura polêmica. Quando o presidente, o general Caiado de Castro e o major Dornelles se reuniram para ir ao Hipódromo da Gávea no Rio de Janeiro, uma comitiva de segurança foi montada. No entanto,

o presidente foi vaiado quando o locutor do Jockey Club anunciou, pelos alto-falantes, sua chegada. O presidente fingiu não tomar conhecimento dos apupos que vinham das tribunas especiais. Então é assim que o povo trata o doutor Getúlio?, pensou Gregório. Depois de todos os sacrifícios que fizera e fazia pelos pobres e humildes? (FONSECA, 1990, p. 22).

O questionamento do segurança faz menção, evidentemente, à política populista de Vargas, na qual se inclui as reformas trabalhistas que garantiram, até hoje, o ajuste do salário mínimo, o direito de férias e décimo terceiro salário, além da criação de concursos para o preenchimento de cargos públicos. Além disso, também é bastante conhecida a implementação da base petrolífera da Petrobrás e de usinas hidroelétricas pelo país. Como está na narrativa:

Um cartaz do PTB dizia: Vote nos candidatos do PTB e participe da luta gigantesca para a transformação do Brasil em uma grande nação. Justiça Social. Emancipação Econômica. Política Nacionalista. Defesa do Petróleo. Respeito ao Salário Mínimo. Franquias Democráticas. Liberdade Sindical. Reforma Agrária. Governo trabalhista é governo do povo (FONSECA, 1990, p. 63-64).

Do mesmo modo que existem grupos políticos que defendem a candidatura e o governo de Vargas, existem ainda grupos rivais que, ao longo do romance, acentuam sua investidura na campanha ferrenha contra o presidente.

A separação entre as facções de Vargas e Lacerda se acentuou com o apoio da União Democrática Nacional (UDN) à candidatura de Lacerda ao governo do país. É interessante perceber como o autor consegue representar, através de um diálogo bem simples e curto, a divisão ideológica a que foi submetido o país da época.

Num processo de investigação de Mattos e Rosalvo, os dois investigadores incitam uma discussão sobre os caminhos políticos do país, e o auxiliar do comissário indaga:

Posso lhe fazer uma pergunta?
Pode, respondeu o comissário.
Afinal, o senhor é lacerdista ou getulista?
Tenho que ser uma dessas merdas?
Não senhor, disse Rosalvo ao ver a careta do comissário. O concunda é que sabe como se deita (FONSECA, 1990, p. 31-32).

Esta cena também consegue, na economia do diálogo e no uso obscuro da linguagem, a revelação de uma ideologia implícita na postura político-ideológica do comissário em relação aos acontecimentos do país. Devido ao seu cargo de investigador de polícia, Mattos sabe que não pode se envolver em nenhuma das facções, sob os olhos condenatórios de seus companheiros. No entanto, realizando outra leitura, percebemos que o comissário também revela os tênues limites que podem ser estabelecidos entre as pessoas que se inserem neste contexto. Neste caso, cada pessoa detém suas ideologias e as usa como bem entender.

Para que o propósito de renúncia e abandono do cargo do presidente seja efetivado, os “lacerdistas”, como disse o personagem anteriormente, teriam que se valer de argumentos que sustentassem seus ideais. Um dos fatos mais marcantes da narrativa e que, após sua ocorrência, se tornou um agravante para a situação de Getúlio Vargas foi o atentado contra Lacerda na Rua Toneleros, no Rio de Janeiro.

O atentado fora combinado entre Climério e Alcino, suspeitos de serem amigos de Lutero, filho do presidente Vargas. Observando o clima para executar seu plano, os dois assaltantes viram quando

Lacerda se despediu do major e caminhou com o filho para a porta da garagem do edifício. Vaz foi em direção ao carro. Alcino atravessou a rua e atirou em Lacerda, que correu para o interior da garagem. O estrondo do revólver ao disparar surpreendeu Alcino, que por instantes ficou sem saber o que fazer. Notou então que o major se aproximara e agarrava sua arma. Novamente Alcino acionou o gatilho. O major continuou agarrando o cano do revólver até que Alcino, num repelão, soltou a arma dos dedos que a prendiam, caindo com o esforço que fizera. Viu que o major caía também, para o outro lado. Alcino levantou-se e atirou novamente, sem direção. Ouviu estampidos de arma de fogo e fugiu para onde estava o táxi de Nelson. Um guarda surgiu, correndo e atirando,

‘Pare! É a polícia!’, Alcino atirou no guarda, que caiu. Entrou no carro, que estava com o motor ligado”. (FONSECA, 1990, p. 72).

Após terem cometido o atentado contra Lacerda, Alcino e Climério perceberam que quem realmente foi atingido pelo revólver foi o Major Rubens Florentino Vaz que acompanhava o candidato no momento. Como o ataque fora arquitetado estrategicamente, a culpa, inevitavelmente, se descarregou sobre Vargas, por ser a ideologia oposta ao candidato. Pelas palavras de Lacerda: “Responsabilizo o presidente da República [...] Não morri por um milagre, pois havia comungado algumas horas antes do atentado” (FONSECA, 1990, p. 74).

É evidente que Lacerda, imerso em um contexto propício a sua defesa, lançou mão de recursos que fizessem com que o povo concordasse com seus ideais contra Vargas. Prova disso é a atitude dos congressistas da oposição, como a Câmara dos Deputados e o Senado que proferiram que “corria sangue nas ruas da capital e não havia mais tranquilidade nos lares [e] representantes de todos os partidos políticos haviam feito discursos condenando o atentado” (FONSECA, 1990, p. 76).

A partir deste ponto, a narrativa se adensa sobre os fatos que correram na mídia ao veicular a morte do Major Vaz como o estopim de uma guerra contra Vargas. Segundo uma nota no jornal *Tribuna da Imprensa*, dirigido por Lacerda na época,

empenhou-se o Departamento Federal de Segurança Pública na elucidação do fato criminoso, iniciando diligências para prender o responsável pela dolorosa ocorrência em que perdeu a vida um dos mais ilustres oficiais da Aeronáutica. [...] No 2º Distrito Policial desde logo convocou-se uma equipe de trabalho ao mesmo tempo em que se solicitava a colaboração da seção de investigações criminais da Divisão de Polícia Técnica” (p. 125).

É interessante perceber que, ao longo das descrições e no desenvolvimento das células narrativas do romance, o uso de metáforas que se referem ao período do governo Vargas se torna recorrente. Uma delas é a associação do sangue com os acontecimentos que se desencadearam na Rua Toneleros.

O atentado contra Lacerda que, acidentalmente, culminou na morte do Major Vaz foi realmente um divisor de águas para a mobilização de recursos e a

propagação de ideologias que se posicionassem dentro de um contexto político-social.

Além da citação colocada acima, o senador Vitor Freitas também já declarara em uma reunião com Lacerda que “Vargas será deposto pelo sangue que fez derramar” (p. 156). Na ocasião da missa de sétimo dia do Major, o candidato a vereador Wilson Leite Passos em plena Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, bradava:

Como acontece com todos os brasileiros, meu coração está tomado pela tristeza e pela revolta. Brasileiros, não é possível haver democracia em nosso país enquanto esse velho ditador corrupto ocupar a Presidência. Getúlio tem as mãos manchadas de sangue. Só uma revolução pode fazer retornar a decência, a dignidade, a honradez ao Brasil. Só uma revolução pode acabar com o mar de lama (FONSECA, 1990, p. 180).

Embora não utilizando o sangue como metáfora, o discurso do senador José Bonifácio também se inclui neste propósito pelo conjunto de recursos estilísticos utilizados para ferir a moral política de Vargas. Para o senador,

assistimos [...] ao sangue e à lágrima; assistimos a reputações impolutas se desfazerem na vala comum da cobiça do jogo; assistimos ao terror dos fracos, ao grito de vitória dos potentados; assistimos ao câmbio negro, às delícias da inflação fazerem com que um major da FAB não tivesse dinheiro para o telefone enquanto seu assassino possuía uma casa de campo. Não podemos tapar o sol com uma peneira. O mar de lama existe. (FONSECA, 1990, p. 213).

Neste caso, a expressão “mar de lama” se refere claramente à situação política em que se encontrava o país na época, causando transtornos para a população e dificultando a solução definitiva do caso.

Considerando os aspectos que entornam a identidade política de Getúlio Vargas até agora, percebemos que o tom valorativo se processa dentro de um campo semântico negativo cujos fatos corruptos e ilegais são enfatizados a fim de denegrir, como mencionado, a figura política da época.

Procurando atingir os propósitos desta análise, podemos transferir esses conceitos para outro domínio semiótico, como a capa do livro. Seguindo as

prescrições de Sobral (2009), na incorporação do verbal e do não-verbal, esta análise procura, a partir de uma descrição,

arrolar dados do ponto de vista das 'dominantes' discursivas, ou seja, os elementos da materialidade que são privilegiados no projeto enunciativo dos textos, e a interpretação busca reunir todos esses dados, com destaque para os vários elementos contextuais que a capa autoriza (p. 137).

Isso se refere ao modo de organização verbo-visual da capa do livro e suas relações de sentido travadas com seu conteúdo linguístico, representado pela obra literária em si. Estabelecendo essa profícua relação, esta materialidade visual pode influir, ainda que apenas inicialmente, nos sentidos que serão extraídos através da leitura do romance. É por esta razão que Carvalho (2008), ao se deter nos processos gráficos que envolvem o livro, enfatiza que seu manuseio já sugere a literariedade do texto, uma vez que

a capa inaugura cada momento de leitura e neste sentido é muitas vezes referida metaforicamente como a “janela” ou “porta” de entrada para um outro espaço, o espaço literário. Ela faz a ligação com o interior do livro e cria o ambiente para a narrativa. A contextualização do papel da capa na actividade [sic] de leitura influencia o tipo de abordagem gráfica que é feita. (p. 33).

Reforçando os conceitos que incidem diretamente na assimilação do não-verbal através da leitura do texto, Calvino (1990) destaca o papel da visibilidade como um processo natural que, “conforme a maior ou menor eficácia do texto, somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante dos nossos olhos [...]” (p. 99). Isso se refere diretamente à capa do livro como uma materialidade derivada de um texto, sendo híbrida por natureza. Na esteira desse pensamento, Schollhammer (2007) destaca que, neste contexto contemporâneo,

nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal nem tampouco puramente visual [...] em outras palavras, já não podemos mais tratar a imagem como ilustração da palavra nem o texto como explicação da imagem. É o conjunto texto-imagem que, ao formar um complexo heterogêneo, se torna objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral. (p. 17).

Por estas considerações percebemos, ainda que o pesquisador não se valha dos conceitos bakhtinianos de forma explícita, o enfoque dado ao papel do signo como fenômeno ideológico, em sua dimensão concreta.

Devido a sua discursividade inerente, os efeitos de sentido causados pela imagem revelam o conceito de enunciado constituído por diferentes domínios semióticos que se imbricam, gerando múltiplas manifestações de sentido em sua receptividade social.

3.3 Relações de sentido: imagem e texto

Na concepção do projeto enunciativo da capa do livro, conseguimos subsidiar uma formação de sentido mais complexa para o texto literário, tornando-o mais rico e diverso em suas interpretações por seus leitores ao longo do tempo.

Neste sentido, a capa do livro é inserida, dentro do projeto de sua casa editorial, em um projeto maior que inclui, no modo de percepção visual do livro como um todo, as dimensões do livro, a gramatura do papel utilizado, bem como a fonte e as formas de acabamento, como a presença de orelhas e outros elementos que se distinguem de outros projetos editoriais.

De acordo com Carvalho (2008), existe uma variação muito grande de nomes que se referem como profissionais responsáveis pela capa do livro. Isso se deve

ao facto [sic] de não existir um termo específico para esta actividade [sic] mas também à variação de períodos históricos a que as obras se referem. Assim, se com o aparecimento da Revolução Industrial e a produção de livros em série, faria sentido falar em “autores de capas”, uma vez que as capas eram assinadas por artistas e ilustradores, num regime de autonomia; com o passar do tempo e à medida que este se torna um trabalho mais especializado, inserido no âmbito do design gráfico, começa a ser comum a designação de “designers de capas”. (p. 17)

Através dessas considerações percebemos a importância dada a confecção deste projeto enunciativo que, com o passar do tempo, adquiriu certo *status* na responsabilidade de artistas e pessoas conhecidas pela eficácia na manipulação do signo visual em sua articulação com o texto escrito.

Enfatizando as disparidades de sentido que a nomenclatura pode sugerir, o termo “autor de capas”, ainda de acordo com a pesquisadora, causa certo

desconforto por parte dos profissionais envolvidos no processo editorial, uma vez que essa expressão

suporia de certa forma uma reclamação de autoria para este trabalho que nem sempre se verifica, sobretudo em função dos propósitos comerciais pré-definidos pelas editoras. Ao mesmo tempo, a utilização da palavra “autor” poderia introduzir confusão uma vez que, no contexto deste tema, haveria a possibilidade de ser referente ao escritor do livro (p. 17).

Evitando a confusão de termos que se relacionam ao ato de manipular a construção verbo-visual atrelada ao livro, Carvalho (2008) sugere o uso do termo capista, uma vez que sua utilização tem “a vantagem de não fazer uma menção directa [sic] à formação acadêmica [sic] do profissional. Isto é particularmente importante, uma vez [não] seja um trabalho exclusivo de profissionais com formação em *design*, como muitas vezes se verifica” (p. 17).

Dessa forma, verificamos que a atuação mercadológica de profissionais que se especializam em capas de livro está longe de uma exclusividade profissional. Isso é perceptível através de inúmeros projetos gráficos que incluem elementos visuais mais variados possíveis na confecção de suas capas, como a fotografia.

Como responsável pela confecção da capa do livro, o capista tem como privilégio a capacidade de moldar a anatomia da mensagem verbo-visual e assim, confeccionar a capa do livro seguindo os padrões exigidos por sua linha editorial.

Deste modo, consideremos a capa do livro:

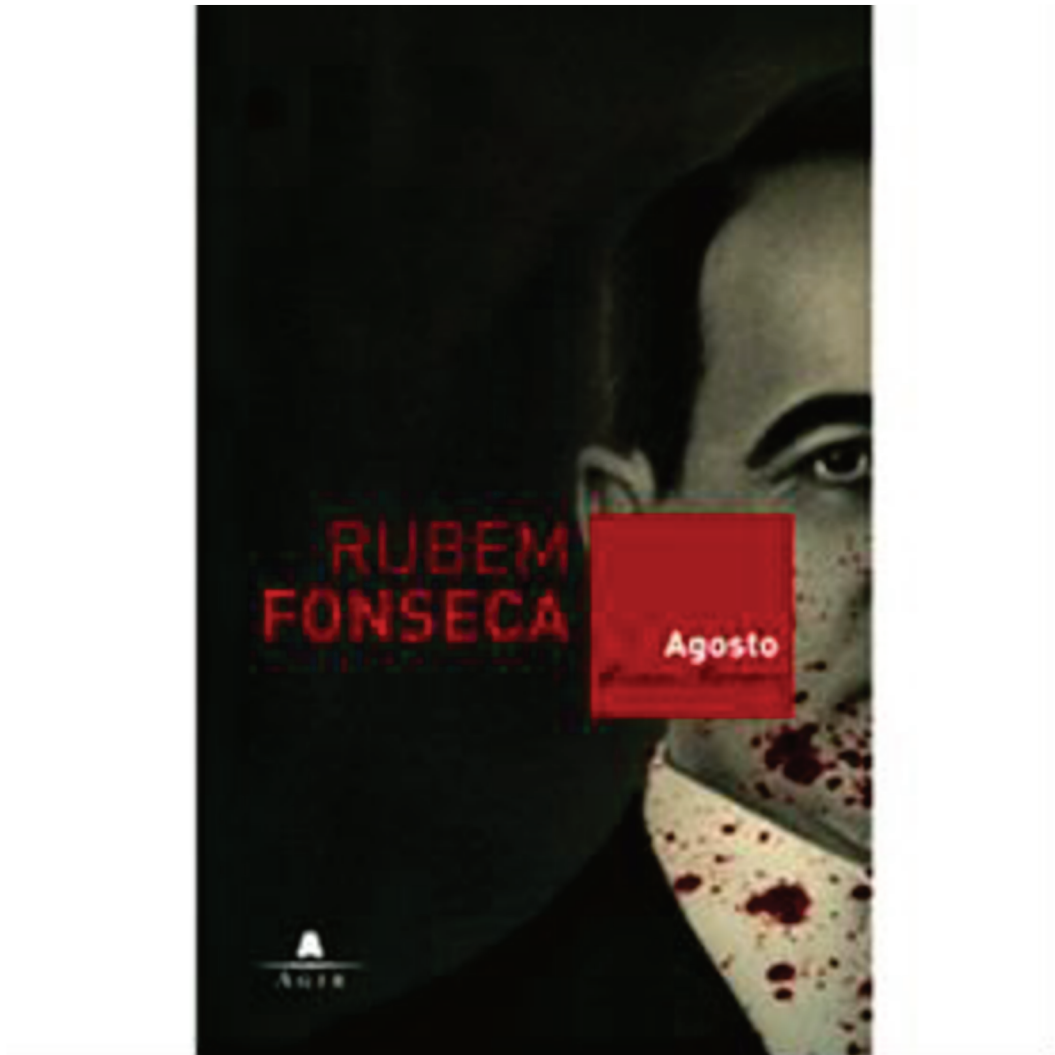


Imagem 1 – Capa de *Agosto* (1990)

Detendo o olhar no construto visual acima, podemos inferir, num primeiro momento, que a posição de destaque é ocupada pelo presidente da época Getúlio Vargas. Assim como na imagem, o político também ocupa, como visto, um papel de destaque durante toda a narrativa, já que o contexto do enredo se vale do período final de seu mandato. No entanto, outros fatores visuais também nos auxiliam a subsidiar uma leitura da obra, como a fotografia e sua localização no espaço visual e, conseqüentemente, a cor como informação cultural e psicodinâmica.

Dessa forma, a fotografia também exerce sua função quanto aos conteúdos informativos da imagem e da narrativa literária. O aspecto de desgaste da fotografia, ou melhor, a estética um tanto antiga também reitera a noção de se tratar de um enredo de contornos históricos cuja figura política fora tratada como personagem em uma instância ficcional.

Percebemos, dessa forma, o quanto ideológica é a formação da imagem na fotografia por manipular a formação de sentidos que se referem a uma realidade exterior a ela. Sobre esta questão, Kossoy (1989) se posiciona de modo bastante explícito no momento em que procura descrever a materialização de uma imagem fotográfica, como resultado final de um processo não apenas técnico. Segundo o autor,

a eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético – a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural (p. 27).

Em um outro contexto de análise, o autor formula uma série de considerações que nos apoiam o olhar sobre a fotografia como formação e, posteriormente, intervenção na realidade que nos cerca.

Nesta perspectiva, o autor enfatiza a existência, no material fotográfico, de uma primeira realidade, isto é, “a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada” (KOSSOY, 2002, p. 36). Já a segunda realidade se constitui pela “realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontra gravada” (KOSSOY, 2002, p. 37). É através desta última realidade citada que temos contato com as técnicas utilizadas para congelar o tempo passado em um suporte físico, sendo, dessa forma, um mecanismo através do qual conseguimos inferir sobre a multiplicidade de sentidos que essa imagem pode sugerir.

Enfatizando o caráter plurissignificativo da imagem, Sontag (2004) propõe um modo de leitura no qual

toda foto tem múltiplos significados, de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, reitera, indica – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto’. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (p. 33).

É interessante perceber que o caráter de superficialidade que transparece através do material fotográfico é apenas uma porta de entrada para que possamos ter acesso à infinita cadeia de sentidos que podem ser extraídos de sua materialidade.

Isso é prova de que a segunda realidade, como postulou Kossoy (2002), interfere nesses sentidos e que, a partir de sua montagem, atua na receptividade e interpretação ao longo do tempo em diferentes contextos de uso. Pelo fato de que a fotografia, nesta capa, se tornou uma imagem de uma imagem, podemos afirmar que houve uma distorção dos conceitos acima proferidos no reajuste de uma fotografia antiga ao seu atual projeto enunciativo.

Neste caso, percebemos que a primeira realidade continua sendo a de Getúlio Vargas e, evidentemente, de seu contexto político. No entanto, não temos acesso à segunda realidade, ou seja, aos modos que serviram de instrumento técnico ao fotógrafo na época. Por este motivo, esta imagem do presidente, por si só, é uma imagem, ou melhor, um recorte de uma imagem previamente disponibilizada ao capista ou a equipe técnica responsável (neste caso, a agência Retina 78).

Assim, reiteramos a noção de signo ideológico postulado pelo Círculo de Bakhtin no que se refere aos modos de composição da materialidade verbo-visual que, posteriormente, influirá sobre aspectos de sentido que naturalmente emergem desta construção sígnica. A assimilação dos conceitos bakhtinianos sobre signo ideológico fica ainda mais nítida quando Kossoy (1989) se refere aos efeitos sociais de sentido no manejo do signo fotográfico. As alterações na essência da imagem fotográfica são constituintes de um processo que envolve

o fotógrafo, que registra – e cria – o tema; o cliente ou contratante, que lhe confia a missão de retratar ou documentar; a casa publicadora (se é que a imagem foi veiculada, seja na época de sua produção, seja posteriormente, em qualquer outra época) que a utiliza segundo determinada orientação editorial (p. 72).

Esse parágrafo esclarecedor se refere à manipulação da imagem de Getúlio Vargas projetada especificamente para a capa do livro, editando suas formas de representação e interferindo, como explicado, em sua recepção pelos seus leitores.

Se a fotografia nos informa os sentidos do texto, a cor também não pode deixar de ser incluída como fonte de informação e, por conseguinte, como mais um elemento compositivo na mensagem visual. Percebendo a escassa cartela de cores utilizada na capa, a estética *noir* (ou preto e branco) enfatiza o forte contraste com o vermelho contido no sangue, bem como na figura geométrica que envolve o título da obra.

Detendo a proposta de Guimarães (2003) na qual “a cor pode ser utilizada com parcimônia e nos espaços que lhe dêem significância e, efetivamente, natureza comunicativa” (p. 20) podemos afirmar que a discursividade da cor também pode ser considerada a partir de seu contexto de uso, gerando significados representativos em sua esfera de atuação. É neste sentido que o pesquisador emprega o termo cor-informação toda vez que a cor “organizar e hierarquizar informações ou lhes atribuir significado, seja sua atuação individual e autônoma ou integrada e dependente de outros elementos do texto visual em que foi aplicada” (p. 31).

Dessa forma, podemos afirmar que os sentidos que se disseminam da informação cromática são construídos sócio-historicamente e que sua percepção ativa conhecimentos um tanto estereotipados. O vermelho carrega em si uma força significativa de violência que, por sua vez, resgata, na memória discursiva e no conhecimento prévio do leitor, um estereótipo relacionado e derivado dos elementos que, de alguma forma, cercam o conceito de violência. Este sentido, inevitavelmente, será determinado por uma forma significativa que se faz presente através da representação do sangue sobre o rosto de Getúlio Vargas.

A forma assimétrica com que é representada, privilegiadamente no lado direito da imagem, causa uma reação de choque e que tem uma relação com os eventos desenvolvidos na narrativa. O sangue e, subjacente a ele, a cor vermelha denota este caráter de violência e lembranças que se relacionam a esse campo semântico.

Como sugere Farina (1986), os significados psicodinâmicos da cor são obtidos através de “estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando no indivíduo” (p. 112) e, portanto, são resultado de uma sensação cromática. Dessa forma, a sensação que o vermelho traz coaduna, na visão do autor citado, com “dinamismo, força, energia, revolta, movimento, barbarismo, coragem, [...] ação, agressividade, violência” (p. 113) entre outros. Vale mencionar, neste momento, que a cor vermelha sempre esteve agregada, através do tempo, às forças ideológicas

notadamente marcantes, como movimentos populares, intervenção partidária, partidos políticos e outros movimentos emancipadores. Assim, a cor vermelha tem o seu sentido construído sócio-historicamente, considerando seus inúmeros contextos de utilização.

Aplicando esses significados ao contexto de uso da cor, o sangue, considerando os trechos recortados, pode ter duas conotações que se complementam entre si. Uma delas se refere ao caráter violento e agressivo impresso no texto de Rubem Fonseca.

O fato de existirem no romance cenas fortemente expressivas com descrições de assassinatos, mortes hediondas e planejamento de assaltos já recupera o contexto da violência e do sangue como resultado moral de atitudes ofensivas frente a outra pessoa. Assim, o sangue se refere à violência física ocorrida durante o enredo, como comprova o trecho abaixo que se refere ao exame de perícia de Paulo Gomes Aguiar, vítima do primeiro crime do romance.

Estamos fazendo um exame completo de tudo que encontramos no local. Você sabe que isso demora. E encontramos muita coisa, impressões papiscológicas, sangue, muco, suor, saliva, esperma, fezes, urina, fios de cabelo. Posso te dar algumas informações preliminares.

Começa pelo sangue.

O sangue do lençol não é o mesmo da vítima. O da vítima é AB, Rh negativo. O do lençol é A, Rh positivo. Provavelmente do criminoso. A vítima tinha sangue na boca, que não era dela. Deve ter dado uma forte mordida no assassino (FONSECA, 1990, p. 80).

O diálogo entre o perito criminal e o comissário Mattos nos esclarece acerca do sentido que o sangue pode ter dentro da criminalidade ocorrida na época do romance. Desse modo, o sentido denotativo de sangue é explorado em sua completude para obter sentidos devidamente restritos aos seus contextos de atuação ideológica. Por se tratar de um romance em um clima de romance policial, o sangue como decorrência de um assassinato, isto é, em seu aspecto físico, se torna recorrente neste tipo de narrativa.

Como já salientado anteriormente, a palavra sangue também se faz presente em vários momentos cruciais do romance no que se refere ao conturbado contexto político pelo qual o país passava. Nesta perspectiva de sentido, o sangue passa a integrar uma concepção sociológica de um período marcado, em decorrência dos

atentados e dos atos violentos, por uma mancha moral que se completa nas divergências e nos fatos entremeados de ficção e realidade que tão bem foram delineados pelo autor.

Um trecho que se refere explicitamente ao sentido explicado é a declaração do senador Freitas sobre o atentado. Segundo a personagem,

O atentado mudou tudo [...] os militares estão furiosos com a morte do major Vaz. Hoje será realizada uma assembleia no Clube da Aeronáutica, com objetivos nitidamente golpistas. Também hoje, nas duas casas do Congresso, serão proferidos discursos condenando o atentado (FONSECA, 1990, p. 96-97).

Como já explicado, o atentado contra Lacerda e que, acidentalmente, matou o major foi o estopim de uma luta contra o governo de Vargas. Dessa forma, o governo ainda retém uma carga semântica negativa no que se refere ao jogo político de corrupção que entremeou as relações de poder naquele contexto.

O uso desta cor também pode estar relacionado ao título do romance. Esta interpretação é possível através do vermelho que preenche a figura geométrica em que se localiza o título da obra.

Referindo-se ao mês de agosto, o vermelho, neste caso, pode se referir tanto ao mês em que se localiza a narrativa, como também ao conturbado período pelo qual o Brasil passou devido às rivalidades ideológicas que permearam a figura política de Getúlio Vargas, fixando o sentido de agouro para o referido mês. Além disso, vale mencionar que o mês também foi o espaço de tempo em que ocorreu o episódio mais polêmico da época, isto é, as causas da morte de Vargas.

Detendo-nos na configuração visual da capa, reconhecemos que a cor predominante e, que, sobretudo enfatiza o contraste com o tom forte de vermelho é o preto – tanto no fundo da imagem, como no vestuário do então presidente - como norteadora da imagem. Pela sugestão de Farina (1986), o preto detém o sentido de “sujeira, sombra, enterro, noite, carvão, fumaça, condolência, morto, fim” (p. 113), ou seja, trata-se de um campo semântico bastante negativo na formulação dos sentidos que podem emergir desta materialidade. É desta forma que a cor predominante na imagem se refira a uma estética *noir*, ou preto e branco e que, em sua força significativa, se relacione ao tipo de narrativa que é desenvolvida na trama literária.

Ainda que esta estética privilegie a dualidade de cores e que, devido a essa escolha, se refira a um passado histórico, podemos relacionar essa nomenclatura com o tipo de narrativa explorado pela obra.

Da mesma forma que a estética *noir* imprime sentidos depreendidos de uma esfera um tanto negativa, o romance *noir*, dentro da classificação proposta por Reimão (2005), também reitera esse sentido sob o ponto de vista da criminalidade e na possível resolução de crimes que são cometidos.

O preenchimento do preto na capa também pode sugerir os fatos que, por força de sua execução estratégica, ainda se tornam obscuros e longe de uma elucidação concreta e transparente. Isso coaduna com o propósito do autor que, entrelaçando vários crimes, consegue prender a atenção de um leitor ávido pelo seu desvendamento por um detetive inteligente e perspicaz o suficiente para realizar esta tarefa.

Sob este ponto de vista, o negro pode se relacionar tanto ao período histórico marcado por intervenções político-partidárias, em seu desempenho sombrio, quanto aos fatos que, em si, marcaram o período, como a morte de Getúlio Vargas.

Sobre esta questão, muito já se discutiu e cogitou tanto no momento de sua ocorrência, como posteriormente. O mistério em torno da morte de Vargas é certamente um dos acontecimentos que o elevaram a uma condição quase que mitológica dentro da História do Brasil.

Considerando o discurso histórico oficial, temos a percepção de que o então presidente foi encontrado morto em seus aposentados no Palácio do Catete. No romance de Rubem Fonseca, a morte do personagem ilustre é preparada através de acontecimentos que acirram a luta do presidente no poder.

Após a quase renúncia em uma reunião fechada com os chefes de gabinete, Vargas afirma em seu tom de resistência: “Não renunciarei. Fui eleito pelo povo e não posso sair enxotado pelas Forças Armadas. Só sairei daqui morto, disse o presidente. O marechal [Zenóbio] percebeu preocupado, na voz do amigo, mais do que desafio: tristeza e desgosto” (FONSECA, 1990, p. 308). O tom de resistência também é percebido em um momento de reflexão do presidente em que

Ele, Getúlio Vargas, presidente da República, não podia abandonar seu posto, não podia ir saindo, por medo, por vaidade ou por comodismo. Ele tinha que ficar, em face das exigências das forças políticas majoritárias que o apoiavam. Mais ainda, ele tinha o dever

para com o seu nome. O nome do presidente era um nome sagrado. O presidente era como um rei, como um príncipe. Ele governava em nome do monarca do mundo, como dizia Bousset. E esse monarca do mundo estabelecia que o nome do presidente tinha qualquer coisa de sagrado. Quem exercia a Presidência da República tinha o dever, e não apenas o direito, de defender o seu nome, porque esse nome não era apenas o de Getúlio Vargas, era o nome do presidente da República. O presidente da República tinha de estar à altura da dignidade que se inscrevia na sua função, no seu cargo, no seu poder. Ele tinha o dever de defender o seu nome, e, na defesa do seu nome, ele não podia renunciar, porque essa renúncia seria uma complacência com a suspeita. (FONSECA, 1990, p. 324).

Neste momento podemos rememorar a feição do presidente impressa na capa do livro. Com uma entonação heroica, a figura de Vargas deixa de ser apenas humana e se desloca para a atmosfera do mítico. Esmiuçando os efeitos de sentido que o posicionamento do olhar pode gerar na atmosfera fotográfica, Sontag (2004) observa que “encarar a câmera significa solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema” (p. 50). O olhar frontal, como representado na capa desta obra, denota esse tom de encarar os fatos em sua essência significativa, como a atitude de resistência do presidente em não renunciar ao cargo público. Além disso, soma-se o fato de que mais da metade da cabeça de Vargas está descoberta pelo enquadramento da imagem, o que pode sugerir o tom de certeza e dignidade impressas no trecho recortado. Isso corrobora o tom um tanto hiperbólico do texto, enfatizando o caráter de heroicidade que permeia a figura do presidente como uma personalidade polêmica.

Após este momento, as cenas do romance nos encaminham para os aposentos do presidente em que percebemos a seriedade que perpassam o momento naquela época.

Considerando o que o discurso histórico nos informa acerca dos acontecimentos que permearam a vida de Vargas, reconhecemos que o sangue também pode acarretar, em um sentido *strictu*, a morte ou suicídio do presidente.

Esse fato é delatado para nós, através do discurso histórico, por uma instância externa que não se ocupa em interferir no enredo. No entanto, o romance focaliza este evento em uma perspectiva interna, já que a descrição dos últimos momentos do presidente em que

deitado na cama, com os olhos abertos sem ver, Vargas imaginou como sua morte seria recebida pelos seus inimigos. Sua carta, que fora escrita para se despedir do governo e não da vida, rascunhada dias antes a seu pedido por Maciel Filho, seu amigo e auxiliar desde os 30 anos, podia servir também, e até melhor, para um adeus definitivo. A carta, mal batida à máquina, estava sobre o tampo de mármore da pequena cômoda do quarto, ao lado da porta do banheiro [...] Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho (FONSECA, 1990, p. 325).

Nesta cena obtemos claramente a informação de que o presidente cometeu um suicídio, isto é, matou-se com o auxílio de uma arma. Mesmo que o romance focalize os acontecimentos em uma perspectiva interna, não podemos inferir que razões levaram, de fato, o presidente da República a cometer o suicídio. Neste sentido, o romance, como forma de tratamento ficcional a acontecimentos históricos, coloca em xeque os limites de criação e intervenção artística da Literatura.

Em vias de interpretação, por mais que os fatos sejam recriados, recontados e reescritos, a verdade exata do momento histórico não poderá, em sua essência, ser desvelada, já que o passado será sempre retomado dentro de uma perspectiva subjetiva que poderá variar tanto quanto os sujeitos que se empenhem nesta tarefa. Por esta razão, podemos compreender a localização espacial do rosto do presidente, representada na capa do livro. Isso se torna, dessa forma, o núcleo temático da obra, isto é, o ponto nevrálgico sobre o qual o autor articula seus ideais para a confecção do enredo.

Na perspectiva de Figueiredo (2003), o autor pretende “demolir é a confiança na racionalidade do processo histórico [e], ao mesmo tempo, na crença na possibilidade de reconstruir o passado, colocando-se sob suspeita a pretensa objetividade do método de conhecimento da História” (p. 134). Isso já revela os alicerces de construção ficcional sobre o qual o autor se apoia na reconstrução dos fatos em que existe uma diferença bastante significativa entre viver os momentos históricos e narrá-los posteriormente.

Nessa impossibilidade de reconstrução fidedigna, reside o ponto central desta obra que, utilizando-se de recursos expressivos da narrativa contemporânea, requer um leitor ardiloso que consiga perceber seus ideais que reverberam a partir do texto.

Se a reconstrução histórica dos fatos é seriamente questionada através de sua inserção em uma instância ficcional, o romance policial também se tornou alvo e instrumento de trabalho nesta obra de Rubem Fonseca.

Alicerçado nos ideais de questionamento da narrativa pós-moderna, o autor vai a fundo ao encarar os efeitos de sentido que emanam desses dois gêneros literários no que se refere ao método lógico de resolução e encadeamento dos fatos.

Enquanto o romance histórico procura ser, ressaltando suas adversidades, o mais fiel possível na reconstrução do passado, o romance policial, sob a égide da racionalidade, procura instaurar uma rígida lógica para reconstruir o passado na resolução de um nó no tempo presente. É neste sentido que compartilhamos o ponto de vista de Eco (1985) ao declarar que “no fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para saber isso (para achar que se sabe) é preciso supor que todos os fatos têm uma lógica, a lógica que o culpado lhes impôs” (p. 46).

Sobre essa questão, o romance policial clássico procura desvelar os fatos de uma forma bastante taxativa. A revelação do assassino e sua punição - tanto moral quanto penal - é o que prende o fio da narrativa aos olhos do leitor. Isso é o que não ocorre dentro dos parâmetros da literatura contemporânea, já que seus ideais colocam em xeque os elementos que sustentam a tradição narrativa até então.

Isso é perceptível através da morte do comissário Mattos, o detetive da narrativa, em que, ao ter encontrado o assassino de Paulo Gomes Aguiar, é morto com um tiro à queima roupa. O diálogo curto e sua rápida construção sintática nos permitem depurar a cena em sua essência significativa.

‘Comissário Alberto Mattos?’, insistiu o negro.

‘Tenho uma coisa que lhe pertence’, disse o comissário.

Mattos, com esforço, vigiado atentamente pelo negro, enfiou a mão no bolso e tirou o anel de ouro.

‘Toma. O seu anel’.

Chicão pegou o anel, verificou a letra F gravada no interior. Colocou o anel no dedo.

‘No banheiro do sujeito que você matou no edifício Deau-ville.’

Mattos levantou-se, apoiando-se em Salete.

‘Você está preso pelo assassinato de Paulo Machado Gomes Aguiar no dia 1º de agosto’. (FONSECA, 1990, p. 342).

Instantes após o comissário ter entregue o anel de ouro encontrado no banheiro da vítima, o assassino, explicitamente, declara sua morte.

Mattos virou-se e viu Chicão ao lado apontando um revólver para ele.

'Diga adeus a sua garota', gritou Chicão, para ser ouvido acima do som da vitrola.

Mattos olhou para Salete. Foi a última coisa que viu. Caiu ao chão, morto pelo disparo de Chicão. (FONSECA, 1990, p. 342).

Dessa forma, a figura do detetive que, ao longo do tempo, sedimentou um estereótipo de inteligência e magnitude na resolução de crimes na narrativa policial clássica, neste caso, se tornou vítima de um plano estrategicamente focado nesses ideais. É neste sentido que Rubem Fonseca consegue subverter os parâmetros tradicionais deste tipo de narrativa através de seu desfecho.

Como bem observa Pontes (2007), o detetive incorporava o "profissionalismo no duro e perigoso ofício de combater o crime, e a certeza (mais do que uma consciência sociológica) de que este não é apenas um problema de patologia individual" (p. 39). Dessa forma, esta figura detém a consciência social de seu trabalho na resolução de crimes em favor de uma sociedade mais justa e segura de criminosos. No entanto, ao subverter esses ditames da tradição, Rubem Fonseca vai fundo na questão da culpa como uma realidade moral a ser desvelada ao leitor.

Embora o assassino da vítima fora encontrado, neste caso, o capanga Chicão, o detetive, ou seja, o comissário Mattos não detém a supremacia inerente à figura de seu posto policial. A morte do comissário encena esta perspectiva de quebra de fórmulas e expectativas do leitor frente à narrativa que, diferente do que já foi escrito até o momento, encaminha-se no seu próprio desfecho.

Observando essas características em outro domínio semiótico, podemos perceber que boa parte dos sentidos que emanam da narrativa em si, em sua materialidade linguística, podem ser reconhecidos, ao menos em parte, através de sua materialidade verbo-visual, ou seja, a capa a que está relacionada.

No que se refere aos modos de produzir uma ficcionalidade que exceda os parâmetros tradicionais e questione suas ideologias de base, como a difícil tarefa de reconstruir os fatos históricos, a exposição parcial do rosto do presidente tem muito a contribuir na formação desse sentido.

Privilegiadamente do lado direito, a representação parcial da face consegue reiterar esse sentido, isto é, por mais que levantem inquéritos investigativos e que reconstruam os fatos por meio da Literatura, o que aconteceu em sua vida privada, ainda continua uma incógnita. Devido a essas razões, fica nítido o caráter ideológico e, subjacente a ele, o tom valorativo que norteou a produção da imagem fotográfica pelo *designer*, neste caso.

Assim, considerando que o capista, responsável pela produção da imagem, é um intérprete da obra, percebemos que sua forma de interpretação pode restringir ou ampliar os sentidos que emanam do texto. Dessa forma, o vermelho em contraste com o preto, e, conseqüentemente o sangue, subsidia a formação de um sentido que pode ser restrito a personagem principal da trama literária, como eventos que se realizaram em sua vida pessoal, bem como se amplia para avaliar e julgar seu mandato e, inevitavelmente, nos remete ao caráter corrupto e ilegal que perpassou o contexto social da História do Brasil.

Corroborando com o aspecto dúbio e misterioso que permeia a personalidade política do fotografado que, amado e odiado ao mesmo tempo, conseguiu ser uma figura polêmica em seu contexto, nesta pesquisa, foi objeto de observação de duas instâncias posicionadas em contextos e ideologias distintas, isto é, autor e capista.

Como forma de manipulação de sentidos que serão abstraídos *a posteriori*, através de sua materialidade, a capa do livro também consegue, por força de seus expressivos recursos tecnológicos, resgatar conceitos já assimilados por seu público-leitor. Este é o caso da capa do livro *O Seminarista* (2009) que consegue resgatar e, conseqüentemente, agregar novos valores a uma tradição narrativa no estilo já perpetuado pelo escritor.

Através do rompimento por questões contratuais com a editora Companhia das Letras, a obra de Rubem Fonseca passou a integrar o catálogo da editora Agir a partir de 2009. Por este motivo, sua obra foi alvo de uma reestruturação editorial que, além da capa, foram organizados *boxes* com relançamentos de seus livros mais famosos, como *O cobrador* (1979), *Feliz Ano Novo* (1975) e *Lúcia McCartney* (1967). O pontapé inicial para o lançamento deste projeto inovador foi a publicação de *O Seminarista* (2009).

Três anos após o lançamento de *Ela e outras mulheres* (2006), o escritor retorna ao campo editorial assumindo uma nova editora que estava comprometida em reestruturar seu formato de publicação. Para tanto, o projeto editorial tem como

foco imagens fotográficas que, num primeiro momento, procuram chocar o leitor para os sentidos que suas narrativas conseguem transmitir. A complexidade e a admiração pela seleção de ângulos de imagens não tão convencionais, como visto na análise da obra anterior, foram, evidentemente, o embrião que originou esta pesquisa.

É interessante observar que no início da narrativa temos a confissão de um narrador em primeira pessoa que já nos esclarece, explicitamente, sobre sua profissão. Nas palavras do protagonista:

Sou conhecido como o Especialista, contratado para serviços específicos. O Despachante diz quem é o freguês, me dá as coordenadas e eu faço o serviço. Antes de entrar no que interessa – Kirsten, Ziff, D.S., Sangue de Boi – eu vou contar como foram alguns dos meus serviços (FONSECA, 2009, p. 7).

Neste momento, a profissão de matador de aluguel já é um fator que influencia a leitura do romance como os fatos que entornam esta condição do narrador-protagonista. É por esta razão que há a citação de personagens que o cercam, como sua namorada alemã, seu inimigo e amigos de infância respectivamente. Neste trecho também percebemos que há um corte na narrativa para a explicação das condições do passado da personagem que serão levados em conta. Dessa forma, os três primeiros capítulos do romance são dedicados aos crimes que este matador de aluguel cometera durante sua atuação.

Sobre esta questão, reconhecemos a maestria do autor em delatar, através de uma linguagem rápida e dotada de um realismo brutal, os planos arquitetados para o cumprimento de suas obrigações, como planejar o assassinato de um cargo importante, aniquilar advogados corruptos e chefes de quadrilhas.

Nessas cenas percebemos que há a ênfase no aspecto instrumental na descrição dos fatos, como no trecho: “Eu dou apenas um tiro na cabeça do freguês e somente uma vez dei um tiro na cara, em cima do nariz, um tiro de 45 que fez um puta estrago nos cornos do sujeito, porém isso fica para contar depois” (FONSECA, 2009, p. 14).

Em outro momento da narrativa, temos a transcrição de um diálogo entre o Despachante, como mandante do crime, e o protagonista.

'Zé, o tempo está correndo. Você vai ter que filmar o puto confessando o crime com esta câmera portátil. Último modelo, cabe no bolso. O contratante é esperto, não quer ser enrolado. Aproveita e estréia a Glock nova que lhe dei'.

Eu me desfizera da Beretta. Desde que o Pietro Beretta fundou a fábrica de armas que levava o nome dele e botou a primeira no mercado, a Beretta sempre foi uma boa pistola, mas eu tinha uma fixação na Glock, em segundo lugar a Magnum xpt, *hollow point*. (FONSECA, 2009, p. 19).

Neste diálogo reconhecemos o nível de relações que são estabelecidas entre o mandante do crime e o criminoso. Um fato curioso que, inicialmente, já aparece nestas cenas é o apego ao aspecto instrumental dos crimes cometidos. Como elemento que se insere, intrinsecamente, a este contexto de atuação é a arma e o vocabulário bélico utilizado ao longo das cenas do romance.

Após as explicações que embasam a experiência de trabalho do matador de aluguel, a narrativa se concentra no regresso de Zé como um profissional aposentado que, por força de sua competência e discrição na execução dos planos de assassinato, é convidado pelo Despachante a retornar à profissão. É neste momento que o narrador-protagonista nos explica seu passado no seminário e a convivência com os amigos D.S. e Sangue de Boi.

Devido a isso, o conhecimento de Latim e famosas citações que constituem o discurso religioso farão parte de uma narrativa que procura citar filósofos famosos e passagens bíblicas ao conturbado contexto da narrativa. Isto se torna claro através da declaração do narrador-protagonista sobre sua aposentadoria:

O dia em eu me aposentar, quando puder levar uma vida ociosa, eu vou ler ainda mais, *Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura*. Ultimamente frases latinas pipocavam na minha cabeça, frases latinas que obliterara do meu inconsciente depois que saíra do seminário. Esta é do Sêneca, como todo mundo sabe. Mas sempre gostei de ler, antes do seminário, durante o seminário, após o seminário. Acho que devia ter continuado no seminário, me tornar um padre. Minha mãe queria que eu fosse padre, era o sonho dela (FONSECA, 2009, p. 29).

Neste sentido, o uso de frases em latim procura resgatar o contexto de convivência do narrador-protagonista no seminário, já que a língua latina é de comum conhecimento entre os que se dedicam ao sacerdócio. Como exemplo de

passagem bíblica e que também se relaciona aos trâmites da narrativa em seu contexto de atuação, podemos nos referir à passagem preferida do narrador:

Quando estava no seminário estudando latim eu era capaz de recitar o Cântico dos Cânticos, do Velho Testamento, por inteiro.
Osculetur me osculo oris sui! Nam meliores sunt amores tui vino: in fragrantiam unguentorum tuorum optimorum, Oleum effusum nomem tuum; ideo adolescentulae dilexerunt te. Trahe me post te. Curramus!

Era o trecho que eu mais gostava:

Sua boca me cubra de beijos! São mais suaves que o vinho tuas carícias, e mais aromáticos que teus perfumes é teu nome, mais que perfume derramado; por isso os jovens de ti se enamoram. Leva-me contigo! Corramos! (FONSECA, 2009, p. 42).

Este aspecto do erotismo se refere aos casos amorosos com os quais a personagem se envolve ao longo da narrativa, como Kirsten e Norminha, sua namorada do passado.

Neste ponto, o narrador-protagonista procura resgatar seu contexto de convivência no seminário, o que justifica o título da obra. Com o abandono do sacerdócio, o protagonista se dedica à profissão de matador de aluguel, como já salientado no início da narrativa.

Considerando o diálogo rápido que se realiza dentre as inúmeras cenas do romance, percebemos a complexidade inerente à leitura da obra que, devido a sua rápida construção de cenários e personagens, torna-se uma leitura que requer um leitor comprometido em destrinchar as pistas deixadas por um narrador ardiloso que faz jus a sua profissão, uma vez que “o assassino profissional não olha, VÊ, essa é a sua principal virtude: ver, *videre acrius*, como dizia Cícero, ver bem” (FONSECA, 2009, p. 9).

Transferindo esses conceitos para o domínio semiótico da imagem, percebemos que a equipe responsável pela confecção deste projeto enunciativo se valeu das descrições vistas ao longo da narrativa. Sendo assim, consideremos o construto verbo-visual:



Imagem 2 – Capa do romance *O Seminarista* (2009)

É interessante perceber que, com o regresso do autor ao mercado editorial brasileiro, a capa, e, sobretudo o enredo do romance nos possibilitam inferir uma série de considerações acerca de seu contexto de produção. Concentrando-se nas movimentações perigosas do Rio de Janeiro, o narrador-personagem volta à profissão de matador de aluguel e, com o desenrolar dos fatos, descobre que quem encomendou sua morte foi seu amigo dos tempos do seminário, D.S.

Atendo-nos ao contexto de produção que se constroi através da estreia em uma nova casa editorial, bem como suas características inerentes ao seu trabalho artístico, percebemos como a materialidade verbo-visual consegue, dentro de sua discursividade inerente, delatar o tom forte que emerge da narrativa de Rubem Fonseca.

Como forma de preparar o leitor para os trâmites desenvolvidos no romance, a representação de uma arma, mesmo que parcial, já torna explícito o caráter de chocar o leitor através do ângulo da imagem. No primeiro plano, temos a representação de um revólver que, mesmo incompleto, denuncia os propósitos de uma ampliação em escala maior do que as imagens que constituem seu segundo plano. Como forma de apoio, o revólver está sob uma espécie de papel já depurado pelo tempo e com outras armas impressas ao fundo.

Dessa forma, o modo de representação parece se referir a um catálogo que instrumentaliza o uso de armas de fogo pelo protagonista. Pela exatidão da imagem e o corte que a contempla, temos a impressão de se tratar de um instante em que nós, detendo uma visão externa à imagem, estaremos prontos a portar a arma e seguir suas instruções de uso, como sugerido pelo segundo plano da imagem.

Seguindo os preceitos de Kossoy (2002) no estudo acerca da interpretação da fotografia como criação sógnica, a desmontagem de construção da imagem nos fornece subsídios para compreendê-la de uma forma mais profunda. Segundo o pesquisador, esse processo de construção “que teve o fotógrafo ao elaborar uma foto, pelo eventual uso ou aplicação que esta imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas ‘leituras’ que dela fazem os receptores ao longo do tempo” (p. 134). É nesta perspectiva de uso social que a imagem consegue subsidiar múltiplas leituras através do imbricamento na criação de suas realidades.

Ainda seguindo os postulados do pesquisador, a primeira realidade, isto é, do fato em si, é representada pela arma em sua essência significativa, como objeto de valor social. No entanto, sua segunda realidade – a do material e técnica fotográficos a serem utilizados – não nos é fornecida já que o construto visual se apresenta como uma imagem que se insere em uma capa de livro.

Neste caso, especificamente, ainda podemos inferir que, diferentemente da imagem histórica de Getúlio Vargas, esta imagem foi projetada exclusivamente para ilustrar a capa desta obra. Isto se torna uma hipótese plausível, mas ainda podemos considerar o posicionamento dos elementos que constituem essa imagem como uma atitude ideológica de quem a produziu e que, certamente, irá interferir nos sentidos que emanam desta materialidade verbo-visual.

Como forma estratégica do uso da fotografia que nos demonstra este instante oportuno ao uso da arma, a cor também consegue corroborar com este sentido. Como sugere Farina (1983), a sensação cromática fechada e um tanto sisuda

gerada pela cor púrpura que preenche o nome do autor e o quadrado que envolve o título da obra revelam um valor de violência, agressão e brutalidade.

Considerando os trechos recortados da obra até agora, reconhecemos que esses valores agregam a essa materialidade o caráter brutal e de índole assassina que permeia o tom valorativo da obra, sugerindo sentidos ricos em sua essência criativa. É neste sentido que o uso da cor, no sentido que Guimarães (2000) lhe dá como elemento que consegue organizar e disseminar informações inerentes ao projeto enunciativo, atesta os fatos que se desenvolvem ao longo do romance.

Vale ressaltar que, do mesmo modo que a representação do revólver simboliza essa índole assassina que permeia a personalidade do protagonista da obra, sua exposição parcial também nos ajudar a reforçar esse sentido. Dessa forma, a profissão de matador de aluguel é representada, neste caso, por um revólver, mesmo que parcialmente. Neste sentido, a profissão e, por conseguinte, o homem que a exerce são reduzidos a objetos de valor que, através de seu uso, realizam seu desempenho social.

O recorte ideológico que a imagem produz representa uma inserção nos valores de hoje que, como uma espécie de metonímia, o homem é visto apenas em parte daquilo que faz e, além disso, como um objeto de valor. Essa leitura também corrobora os sentidos que se disseminam dentro de uma perspectiva social de recepção desta materialidade que, imersa nesta condição contemporânea, propicia uma leitura imbuída de um tom niilista, presente na obra de Rubem Fonseca.

Dessa forma, podemos perceber, assim como na capa anterior, o recorte ideológico realizado pela equipe responsável pela confecção da imagem que procurou, nesta leitura, resvalar os sentidos que esta imagem consegue sugerir em confronto com a materialidade linguística a que está relacionada.

Reforçando os conceitos de Kossoy (2002), a fotografia, como forma de (re)captação da realidade, consegue sugerir e, até mesmo, criar uma realidade através de um trabalho que não se resume no manejo técnico de seus recursos tecnológicos. Como forma de criação, a fotografia sugere a criação de um mundo segundo um ponto de vista que é controlado, ideologicamente, por um sujeito discursivo capaz de (re)modelar sua construção sócio-cultural. É neste ponto que reside a ambigüidade fotográfica da imagem.

Embora a iconicidade da imagem revele a forma física exata do objeto a que faz referência, o ponto de vista é selecionado subjetivamente pela perspectiva

subjetiva e, portanto, ideológica de um fotógrafo. Interferindo, dessa forma, diretamente nos sentidos que irão se disseminar a partir desta materialidade estrategicamente planejada.

Nestas vias de interpretação, o uso recorrente de um vocabulário bélico se torna fundamental para que compreendamos o tom valorativo em que se processam os trâmites da sequência narrativa. Este ambiente da narrativa também pode, como vemos na análise da imagem, ter servido como inspiração para a confecção da capa da obra.

Um dos pontos que consegue exemplificar o apego aos aspectos instrumentais do assassinato no romance é a cena em que o protagonista, ao pensar que estaria se aposentando, descreve esse apego aos seus instrumentos de trabalho:

A coisa da qual demorei mais a me desfazer foi a minha Glock. A Glock e a Ruger eram as minhas preferidas. (Nunca tive um revólver, aquela limitação de carga do tambor era irritante). Eu já havia me desfeito de uma Ruger 480, Super Redhawk, pente carregado com balas Magnum xpt, *hollow point*, jogando-a no lixo em Tampico, quando fui fazer um serviço pro Despachante, lá no México. Agora, ia me desfazer da Glock. Era de cortar o coração. Eu não ia dar nem vender aquela maravilha, seria como se vendesse a estatueta de um santo da minha casa, se eu fosse religioso e tivesse uma estatueta de santo na minha casa. Com um aperto no coração joguei-a no mar, no meio da baía, viajando numa daquelas barcas que vão para Niterói. Às vezes sonhava com isso e acordava suando (FONSECA, 2009, p. 41).

Reafirmando a concepção bakhtiniana de compreensão do texto segundo seu contexto, reconhecemos que o texto literário é um construto sócio-histórico em que, devido a uma série de relações que são estabelecidas, seus valores e ideologias são destrinchados através da reconstrução dos fatores que incidiram sobre sua criação, como a ideologia e suas possíveis recepções por seus leitores.

A procura por fatores que incidiram sobre a manifestação concreta do texto, numa acepção dialógica e interpretativa, revela a existência de elementos que podem sustentar pontos de vista para a análise de sua materialidade. É nesta perspectiva que analisamos a obra *O Seminarista (2009)* como uma resultante de seu contexto sócio-histórico.

Aplicando essas considerações no contexto da narrativa, o tom do protagonista, ao resolver voltar a sua profissão, subsidia a uma leitura que consegue resgatar valores que foram (e são!) inerentes ao estilo de Rubem Fonseca.

O fato de o protagonista voltar a cometer crimes e, surpreendentemente, ser seguido e quase ser apanhado por uma quadrilha de traficantes, nos auxilia a cogitar que, da mesma forma que o protagonista, o autor também está de volta à cena literária, e, neste caso, dentro de uma nova editora. Devido ao intervalo de três anos desde a sua última publicação, a busca por um viés diverso de narrativas consagradas também sustenta este ponto de vista.

Considerando que o autor perfaz seu estilo através de narrativas que exploram o universo do romance policial, percebemos que, ao contrário de um detetive tradicional na representação da trama e resolução sistemática e racional do crime, temos a voz de um matador de aluguel, isto é, uma posição discursiva oposta à citada. Neste sentido, o fato de o próprio matador de aluguel ser pego por uma quadrilha - “Eles me pegaram porque dei mole” (FONSECA, 2009, p. 81) – já nos demonstra a inversão proposital do autor em enfatizar esse aspecto da face criminalística. Mais adiante na narrativa, o processo de busca pelo protagonista só vai se acentuar devido à procura por um disco que contem informações sigilosas de uma vítima do mandante dos crimes.

Resvalando um estilo que exala brutalidade no uso da linguagem na descrição de mortes e assassinatos, o protagonista, após ter descoberto que D. S., seu amigo de seminário, foi o verdadeiro mandante de sua busca, empreende um tratamento de tortura no amigo.

‘D.S., você fala demais. Vou começar arrancando a sua língua. Onde está o disco?’

‘Na gaveta daquela mesa com o notebook’.

O disco, com a inscrição ZETA, estava lá. Peguei o disco.

‘Você matou muita gente por causa desse disco’.

‘*Summa necessitudo*, necessidade impériora’, disse ele.

‘Foram suas últimas palavras’, respondi.

Arrancar a língua de um cara é mais difícil do que arrancar um olho.

Tive que fazer o D.S. desmaiar, dando vários golpes na sua cabeça.

A cozinha da casa de D.S. era enorme e tinha todos os tipos de facas. Dentro de um closet de ferramentas arranjei um alicate. Com o alicate eu puxei a língua de D.S. para fora o máximo possível. Eu não sabia que uma língua puxada com força por um alicate crescia daquele jeito parecia-me ter uns trinta centímetros. Foi fácil decepá-la com a afiada faca da cozinha.

Depois enchi um guardanapo com água e passei na frente de D.S. Ele demorou a voltar a si. Senti um grande prazer ao notar o seu olhar aterrorizado.

'*Linguam eicere*. Deitar a língua fora, foi isso que eu fiz. Ah! Que pena, joguei ela na privada e dei a descarga. Mesmo se eu deixasse você vivo, não haveria possibilidade de coser ela de volta. Mas você não vai ficar vivo. A primeira morte que lhe dei foi não poder falar, agora só falo latim aqui. Só não posso calar a voz da sua consciência – *amini conscientiam comprimetri*. (FONSECA, 2009, p. 173-174).

Através dessa cena percebemos o desfecho de um *thriller* policial que teve como eixo a busca por um disco com informações sigilosas acerca de uma empresa. Embora o próprio detetive exerça o papel de matador de aluguel, subvertendo os parâmetros deste tipo de enredo, reconhecemos o estilo característico do autor no trato da narrativa.

Enfatizando, mais uma vez, os aspectos instrumentais que permeiam a vida criminosa, Rubem Fonseca empreende um aspecto brutal e, por vezes, obscuro no tratamento da linguagem através de suas tórridas descrições de mortes, assassinatos e torturas, como a última cena recortada da obra. É desse modo que o autor consegue, com maestria, construir suas personagens enfatizando o *modus operandi* de seus crimes e revelando, dessa forma, suas personalidades.

Nos momentos finais da narrativa percebemos claramente de que forma o autor consegue finalmente desvelar a característica do protagonista. Como salientado, o uso de expressões e palavras latinas se tornou comum durante todo o romance. É por meio dessa característica que o narrador consegue revelar a verdadeira mensagem do enredo.

Com o fone nos ouvidos eu lia William Blake e ouvia rock, o som forte varava a minha cabeça como se fosse um ferro em brasa. A pessoa não deixa de ser o que é: dos cabelos até as unhas, da cabeça aos pés – a *capillis usque ad ungües*, como disse Petronio – eu continuava sendo o que sempre fui, ainda que tivesse mudado de nome.

Vi que a luz do aparelho telefônico acendia e demorei a tirar o fone dos ouvidos. Afinal atendi.

'Seminarista?'

'Ele', respondi.

'Seminarista, tenho um serviço para você'.

Liguei o gravador do aparelho telefônico. 'Vai falando'.

Enquanto me passavam as informações necessárias, peguei a minha Glock que estava na mesinha e fiquei admirando sua terrível simetria. (FONSECA, 2009, p. 178).

Com esta cena o autor encerra o romance e nos propicia a cogitar sentidos que, ao longo da narrativa, foram sendo delineados através das atitudes do protagonista. O uso da expressão latina e modo como o protagonista, agora matador de aluguel com outro nome, reage frente aos acontecimentos nos revela o propósito de um enredo construído sob uma perspectiva niilista da personalidade humana.

O fato de Zé ser ex-seminarista, no começo do romance, nos impressiona pelo seu caráter de se redimir de suas tarefas como ex-matador de aluguel. Isso é perceptível através do uso de expressões latinas que lapidaram o texto da narrativa a fim de resgatar e enfatizar o conhecimento do latim e que efeitos essas frases tinham em seu contexto situacional. À medida que o enredo avança, os propósitos do protagonista são quebrados devido à rede de informações que o levaram a ser a próxima vítima de uma quadrilha. Com a volta do protagonista ao submundo do crime e a descoberta de que seu amigo foi o verdadeiro mandante de sua busca, Zé regressa às origens como matador de aluguel.

A última cena recortada nos esclarece sobre o tratamento axiológico dado pelo autor quando se refere à personalidade do ser humano. Mesmo que o protagonista se redimisse de suas ações no passado como matador de aluguel, sua índole assassina, sua personalidade como “O Especialista”, nunca deixaram de pairar sobre seus pensamentos. A troca de nomes também procura enfatizar esse aspecto psicológico, já que, por mais que tenhamos o propósito de mudar nossa personalidade em sua essência significativa, essa mudança acontece apenas superficialmente, e nossa índole será a mesma, invariavelmente.

É por esta perspectiva de sentido que o nome consegue simbolizar esta (terrível) capacidade do homem de travestir sua personalidade na manipulação dos efeitos de sentido que suas impressões podem causar socialmente. O nome representa essa superfície que pode variar tanto quanto forem os contextos de atuação ideológica desejados pelo homem. No entanto, a essência de sentido que origina essa troca será falsa, já que a verdadeira face estará resguardada no interior de sua personalidade, apenas esperando o momento adequado para que ela apareça.

Nestas vias de interpretação, a arma pode sugerir uma gama de sentidos que coadunam com os propósitos de uma narrativa que teve como objetivo avaliar os limites da personalidade humana no trato com as relações sociais que são estabelecidas ao longo da vida. O desmascarar a personalidade falsa e o

posicionamento duvidosos - atendendo aos próprios ideais – fazem regressar às origens como forma de defesa, representando o instantâneo que contempla a arma em sua materialidade visual.

É nesta perspectiva que esta leitura pode justificar a representação da arma na capa do livro. Como o autor se consagrou através de seu estilo brutal utilizando uma linguagem seca e entremeada por diálogos curtos e rápidos, a violência sempre foi uma marca registrada que permeou a maioria, se não a totalidade, dos escritos do autor.

Por este motivo, a representação de uma arma, como uma referência explícita à violência inerente ao estilo do autor, procura recuperar a memória discursiva do leitor. Neste caso, o leitor que já é repertoriado com narrativas da fase de consagração do escritor na década de 1970, irá se rememorar dos fatos que se inseriram na formação de valores para a prosa brutalista de Rubem Fonseca. É nesta perspectiva que o motivo do enredo se insere em um contexto que propicia uma leitura a partir deste ponto de vista.

Como fator que incide sobre a relação entre o leitor e o contato com a materialidade verbo-visual, representada pela capa do livro, podemos cogitar, no choque entre as materialidades, diversos aspectos de sentido que emergem desta análise.

Por mais que a capa se refira explicitamente, como afirmado, à violência como marca característica do autor, o fato de o autor subverter a narrativa policial clássica só será compreendido através da leitura do texto. Isso pode ser comprovado através do fato de que ambas as materialidades – tanto verbal como verbo-visual – são dois construtos sócio-históricos resultados de fatores que incidem sobre seus contextos de produção.

Nesta perspectiva de análise podemos considerar que o autor detém, dentro de seu trabalho artístico-criativo, o seu modo de pensar, suas formas de expressão características e impressas em seu texto. Essas características serão apenas reconhecidas através de uma receptividade social, revelando sentidos dentro uma cadeia discursiva infinita de sentidos.

Como detentor de uma voz axiológica que emerge de outra instância, o capista ou a equipe técnica responsável (no caso, a agência Retina 78) desenvolve um trabalho artístico através de outro material semiótico que, em sua subjetividade, se refere à narrativa do autor. Essa leitura é trabalhada, em sua essência criativa,

utilizando os recursos disponíveis para uma construção sígnica que se refira à obra do autor.

A seriedade do trabalho do capista – tanto para a sua demanda de trabalho editorial, como para ilustrar a obra de um escritor – mostra-se, mais claramente através do processo editorial ao qual presta serviço e é, obrigatoriamente, seguido dentro de sua capacidade profissional.

Um dos elementos verbo-visuais que se inserem no projeto discursivo da editora e que sustenta esse desdobramento é a representação da assinatura de Rubem Fonseca bem abaixo do nome do romance, ainda que seu nome já esteja grafado em letras digitais.

O fato de a letra – manuscrita, por excelência – estar em destaque e que, gera, conseqüentemente, uma repetição do nome do autor, pode nos sugerir um sintoma de rivalidade entre casas editoriais diferentes. Prova disso é o destaque que Brasil (2009) dá aos efeitos sociais do lançamento do novo projeto editorial de Rubem Fonseca através da publicação de *O seminarista* (2009). Anunciando o lançamento em formato digital de todas as obras do escritor, o articulista destaca que “também continuam nebulosos os motivos que levaram Rubem Fonseca a deixar a Companhia das Letras no final de abril, interrompendo uma parceria de 20 anos - nenhuma justificativa foi anunciada, o que fez fervilharem os bastidores de fofocas.” (não paginado).

Dessa forma, o embate dessas vozes discursivas, tanto do autor como do capista, incita-nos a cogitar uma rica interface que, na diferença de leituras para um mesmo objeto de análise, propicia uma multiplicidade de sentidos que podem emergir dentro de seus contextos de recepção, tanto da obra literária, como de sua materialidade verbo-visual a que está atrelado. Esse caráter diverso gerado pela não coincidência dos enunciados, se torna uma fonte de sentidos que, ao longo da leitura, podem ser confirmados ou não pelos leitores da obra.

A razão para essa não coincidência no que se refere ao verbal e o verbo-visual se justifica pelo caráter subjetivo que perpassa ambos os trabalhos com a linguagem. Por mais que a capa do livro se relacione ao seu conteúdo explicitamente verbal, o modo de interpretação e os recursos utilizados para essa interpretação serão sempre manipulados por um sujeito discursivo que, empreendendo um projeto enunciativo, abre portas para uma multiplicidade de sentidos que podem emergir desta profícua relação.

Conclusão

A partir da análise das capas do romance *Agosto (1990)* e *O Seminarista (2009)*, de Rubem Fonseca, podemos constatar que existe uma relação dialógica, ou de sentido, entre o que a imagem veicula e a materialidade linguística representada pela obra.

Utilizando como aporte teórico o legado do Círculo de Bakhtin no que se refere aos estudos da linguagem, a categoria de análise representada pelo conceito de signo ideológico nos propiciou uma análise a partir de seus mecanismos proficientes no estabelecimento de sentidos que podem ser abstraídos de sua materialidade – verbal e não-verbal – no trato do jogo de sentidos a que se propõem.

Por esta razão, o conceito de signo ideológico pode ser transposto para outro domínio semiótico, como a imagem neste caso, já que suas ideologias participam, com igual importância no processo de criação e, conseqüentemente, compreensão do projeto enunciativo por seus receptores. É nesta perspectiva que reconhecemos o valor da linguagem visual na complementação dos sentidos que podem emanar da materialidade linguística, contribuindo para o processo de atribuição de significados aos textos, ou seja, para o processo de leitura e letramento.

Como modo de confeccionar os projetos de discurso que se propõe ao longo do tempo, a ideologia perpassa seus processos de confecção tendo em vista os sentidos que podem ser abstraídos de suas materialidades. Não sendo estáticas, essas proliferações de sentido ocorrem no decorrer do contato com as consciências que a geraram, destacando seu caráter plurissignificativo. Este caráter dinâmico que subjaz à formação de sentidos coaduna com os propósitos dos trabalhos do Círculo, uma vez que um de seus conceitos pilares se traduz pelo modo particular e distintivo com que cada receptor processa a informação, interferindo, conseqüentemente, em seus sentidos derivados.

Em se tratando de Literatura, a ação do tempo como mobilizador de sentidos por leitores que variam ao longo de sua trajetória social, propicia uma fértil cadeia de sentidos nas formas de significado, contribuindo para o sentido original dado à obra pelo autor. Além disso, com a apropriação do discurso literário pela linguagem visual observamos a variabilidade com que se operam os recursos na mobilização de formas que sustentam sua representatividade discursiva. Neste caso, a materialidade visual, representada pelas capas dos livros selecionados, se torna,

dessa forma, um enunciado derivado de uma concepção estética do texto. Considerando o caráter plurissignificativo do texto literário, os produtos derivados de sua materialidade, mesmo que linguística, ampliam ainda mais suas qualidades artísticas, transferindo formas de acesso ao seu conteúdo através de outras semioses.

Nestas vias de interpretação, a capa do livro se propõe, de acordo com o legado do Círculo de Bakhtin, como um enunciado concreto na manifestação de seus sentidos. Detendo as características inerentes à visualidade, como a utilização de elementos compositivos que se integram no processo de perceptividade visual como a fotografia e a cor, percebemos que os sentidos a serem manifestos pela capa do livro apenas serão destrinchados através do contato com a obra literária no seu aspecto verbal, isto é, através da leitura do texto.

Por este motivo, a capa do livro se afasta, ainda que com algumas ressalvas, do conceito de gêneros do discurso na execução social de sentidos. De acordo com os postulados de Bakhtin (1992/2011), o conceito de gêneros discursivos se sustenta a partir da necessidade formal e conteudística de seu contexto de origem e utilização. Neste caso, a mobilização de recursos formais, como formas lexicais e fraseológicas, está de acordo com o contexto em que se inserem seus enunciadores na constituição ativa e latente de sentidos pela linguagem. Dessa forma, a completude de informações e objetivos comunicacionais está em sua plenitude, atendendo às demandas de seu contexto situacional.

Isso é o que não ocorre na execução social do enunciado concreto em suas manifestações de sentido. Sendo um movimento de linguagem bastante complexo em sua atuação social, a categoria de análise representada pelo conceito de enunciado concreto nos sustenta na compreensão dos movimentos discursivos inerentes à capa do livro. Mesmo que seja o primeiro contato com a obra através deste elemento verbo-visual, os sentidos só serão compreendidos em sua completude através da leitura do texto, como mencionado. É nesta perspectiva de análise que constatamos que a capa do livro é apenas um primeiro contato com a obra literária que, mesmo que se reporte a outra linguagem, se torna um espaço de inferências a ser explorado pelo leitor.

Essa distinção entre as categorias de análise mencionadas também nos subsidia uma compreensão das capas dos livros como formas complementares de sentido que emergem na relação com o texto escrito. Neste momento vale ressaltar

que o processo de criação dessas materialidades envolve aspectos que transbordam as demarcações mercadológicas e contratuais entre editoras e autores. É neste processo de confecção, tanto verbal como verbo-visual, que reside o núcleo desta pesquisa na busca pela compreensão dos fatores que incidem na construção dos projetos enunciativos.

Referindo-nos à materialidade verbal, reconhecemos a visão do autor sobre o conjunto de sua obra. Nesta perspectiva podemos verificar que seu texto imprime suas visões de mundo acerca dos temas, personagens e estilos que são expressos no desenvolvimento de sua obra. É neste sentido que o autor, detendo sua voz axiológica, consegue imprimir seu estilo pessoal na mobilização de recursos linguísticos, sintáticos e fraseológicos na confecção de seu texto.

Exalando um realismo brutal, o texto de Rubem Fonseca consegue subsidiar a formação de um sentido que coaduna com os valores de seu contexto de produção, como o crescente capitalismo e a urbanização; processos pelos quais o Brasil passou na década de 1970, e que agora sofre seus efeitos.

É neste sentido que o texto literário possui um tom valorativo acerca dos acontecimentos que ocorrem em sua instância ficcional. No caso das obras analisadas, percebemos em *Agosto (1990)* o destronamento de um passado glorioso na referência à corrupção e jogo político do governo Vargas, bem como o tratamento humano ao presidente, fazendo com que observemos o tom valorativo no qual se processam as ideologias do autor na confecção de seu projeto enunciativo.

Da mesma forma, *O Seminarista (2009)* consegue tocar em uma questão nevrálgica acerca das personalidades que o ser humano pode assumir, de acordo com seu contexto de atuação ideológica. O fato de ser ex-seminarista, a profissão de matador de aluguel parecia, aos olhos de um leitor ingênuo, uma possibilidade remota de retorno às origens. No entanto, a índole assassina consegue ultrapassar os limites da ética a ponto de regressar à antiga profissão e assassinar, como modo de vingança, o amigo traidor dos tempos de seminário.

Considerando essas leituras sobre as obras, o autor consegue se impor com seu estilo pessoal levando em consideração as relações que são estabelecidas com seu contexto de produção, como os fatos que perpassaram a história do país que, inevitavelmente, influenciaram na confecção do texto como um projeto enunciativo que se propõe a um leque de interpretações ao longo do contato com seus leitores.

A fim de que o livro tenha visibilidade editorial reconhecida, está em jogo a confecção de outro projeto enunciativo que lança mão de recursos da linguagem visual na repercussão de seus sentidos. Neste momento, a mudança de editora pelo autor gerou o interesse por verificar, de modo mais profundo, as relações que podem ser estabelecidas entre a capa, como estandarte de uma reforma editorial, e o texto que se propõem a uma nova leitura.

Como embrião e interesse na formulação desta pesquisa, além do gosto pela obra de Rubem Fonseca, devido a sua incidência sobre a realidade literária contemporânea, ainda que se refira a um passado histórico, o projeto editorial conseguiu alcançar seus propósitos através de um tom valorativo que privilegiasse a imagem na exploração de ângulos, cores e formas inusitadas, instigando outras formas de sentido para o texto escrito.

Por esta razão, o interesse por estudar esse tratamento dado ao texto, em sua materialidade linguística, confirma nossa hipótese de que a capa do livro funciona como porta de entrada para a leitura do texto. Mesmo que esse propósito não seja prioridade do leitor, o primeiro contato, inevitavelmente visual, ocorre através deste elemento que, indubitavelmente, gera novos sentidos para o texto escrito.

Neste processo de reconhecimento de outra materialidade, o leitor reconhece os recursos mobilizados por um sujeito discursivo na utilização de elementos que sustentem a representatividade da imagem. Neste caso, a análise privilegiou, no processo de compreensão, os elementos que se integraram na percepção visual da capa do livro.

Como parte integrante deste inusitado projeto discursivo, a fotografia como forma de (re)captação e criação de outra realidade e, subjacente a ela, a cor em sua discursividade inerente conseguiram alcançar seus propósitos, revelando sentidos implícitos no processo de desmontagem do signo visual. Esta compreensão ocorreu na medida em que incorporamos os conceitos de signo ideológico e enunciado concreto, como recorte subjetivo e interpretativo, preconizados pelo Círculo de Bakhtin. Isso se revela no tratamento dado ao texto por um sujeito discursivo, neste caso, o ilustrador ou a equipe técnica responsável pela moldagem das capas das obras.

Neste processo de transferência de valores entre as materialidades, percebemos claramente que a moldagem deste novo projeto enunciativo –

privilegiando a imagem como material semiótico de trabalho – é assinada por um sujeito discursivo que não é representado pelo autor da obra, evidentemente. Por este motivo, para que esse projeto enunciativo ganhe consistência e coerência temática, há que haver um contato, ainda que breve, com os conteúdos a serem explorados pela obra.

É neste processo de aquisição de conhecimento sobre a obra literária por parte do ilustrador que reconhecemos que a materialidade visual confeccionada pelo ilustrador se posiciona apenas como mais uma interpretação da obra literária. Isso se torna perceptível através de várias edições que são feitas, inevitavelmente, de um mesmo livro ao longo do tempo.

Essa variação de recursos mobilizados para a confecção da materialidade visual é um sintoma dos contatos travados com sujeitos discursivos diferentes e que, inevitavelmente, possuem pontos de vista diversos um do outro. Isso confirma a hipótese formulada de que a capa do livro seria um processo pré-estabelecido entre o ilustrador na formulação da capa que atenda aos requisitos impostos pela casa editorial da qual se integra.

Na recepção deste projeto enunciativo, percebemos que aquilo que é concebido pelo ilustrador, como elemento interpretante, nem sempre coaduna com os propósitos colocados pela obra literária. É nessa relação de diferença entre os enunciados, em sua essência significativa, que emerge o conceito de relações dialógicas enfatizado pelos estudos de Bakhtin e do Círculo.

Colocada essa relação em destaque, a análise empreendida por esta pesquisa nos revelou que, no entrecruzamento de enunciados, como formas de tratamento axiológicas, o material semiótico utilizado pelas materialidades se divergem em sua essência.

Enquanto a obra literária preconiza a utilização do signo linguístico, em seu aspecto puramente verbal, a capa do livro lança mão de imagens e seus elementos compositivos, como a fotografia e a cor, no processo de montagem do signo visual. Neste processo de reconhecimento, a categoria de análise preconizada pelos estudos bakhtinianos nos subsidia a reconhecer e a confirmar nossa hipótese, consequentemente, de que entre a capa do livro e sua materialidade verbal é entabulada uma relação dialógica.

Por força de expressão, essa relação de sentido, por se tratar de sujeitos discursivos diferentes em sua formação intelectual, nem sempre é uma relação de

concordância entre as partes colocadas em relação. Isso fica nítido através da mobilização de recursos inerentes a cada uma das materialidades que, no embate de suas vozes subjacentes aos seus projetos enunciativos, divergem-se na comparação de seus sentidos.

Como nos mostrou a análise, o enfrentamento da materialidade visual passa por processos de ordem estética e tecnológica e que, por conseguinte, influenciam nos sentidos que se proliferam através do contato com seus receptores. Isso é claramente observado na imagem que representa o romance *Agosto (1990)* pela escolha da representação parcial do rosto do presidente Vargas e a representação, ainda que simbólica, do sangue sobre seu rosto. A escolha por um dos lados e a montagem da escala de cor na estética *noir* (preto e branco) nos atesta o caráter ideológico que perpassou o sujeito discursivo na escolha e seleção da imagem.

Da mesma forma, a representação da arma na capa de *O Seminarista (2009)* também não coaduna com os valores percebidos através da leitura da obra. Detendo que o núcleo ideativo da obra literária é o desmascarar a verdadeira face da índole do protagonista, a representação de uma arma apenas confirma o instrumento de trabalho do personagem, isto é, a maneira metonímica de representar o matador de aluguel na realização de suas tarefas.

Apontando a tensão entre a materialidade textual e o enunciado visual, autor e ilustrador são dois enunciadores socialmente constituídos que mantêm com os fatos históricos relações específicas de suas posições ideológicas e interpretativas do contexto social. Isso vai ao encontro dos postulados bakhtinianos acerca dos processos assimilativos da compreensão da linguagem em sua permeabilidade social.

No caso do primeiro romance analisado, cada enunciador, representado pelo autor e pelo ilustrador, por sua vez, mantêm uma relação valorativa com o objeto, no caso o ex-presidente Vargas. Dessa forma, percebemos a não coincidência de sentido entre dois enunciados que, como postulou Voloshinov (1997), implicam uma maior interpretação que inclui outro domínio semiótico, como a fotografia e a cor que sustentam seu valor discursivo.

O nível de relações que se pode verificar entre texto e imagem ocorre através de uma recepção externa que, neste caso, é representada pelo leitor que, através de seu contexto sociocognitivo, consegue inferir e, posteriormente à leitura do romance, destrinchar os valores que permeiam e constroem esta materialidade visual. Isso

coaduna com os propósitos de que a linguagem visual, utilizando-se de suas discursividades inerentes, complementa os sentidos que subjazem à leitura do texto.

Este fato também comprova que a confirmação (ou não) de valores inerentes ao texto verbal e o enunciado visual a que se vincula se torna um processo de interação entre o texto, na repercussão de seus sentidos, o leitor, na ativação de sua memória discursiva, e o ilustrador, como mais um pólo interpretante da obra literária.

O jogo de relações que podem ser travadas entre esses elementos subsidia a formação de um sentido fluído para a compreensão da obra em sua essência significativa. No processo de reconhecimento do texto, este aspecto interativo se insere em uma cadeia discursiva de sentidos que podem ser extraídos infinitamente através do contato entre a obra literária e seus (possíveis e futuros) receptores.

Deste modo, essa relação dialógica é entabulada como um fio que consegue se interpor entre o que a imagem representa como uma voz axiológica e a que o texto se refere acerca dos acontecimentos que permeiam seu desempenho literário.

Reconhecendo o valor teórico que essas considerações trazem para a consciência crítica na produção de enunciados que se inserem na cadeia discursiva, percebemos que essas considerações podem contribuir para a manipulação do texto literário no contexto escolar.

Como explicado, muitas vezes as características artísticas inerentes a este tipo de texto não são exploradas de forma significativa. O uso do texto literário serve de pretexto ao ensino de tópicos que fogem do reconhecimento de seu ponto de vista estético. É nesta perspectiva que o legado do Círculo de Bakhtin para os estudos da linguagem se posta de primeira importância na consciência do uso da linguagem em suas diversas formas de manifestação.

O contato com a diversidade de gêneros e tipos textuais propicia ao aluno uma maior capacidade interpretativa de textos que o incitam ao julgamento de seus valores na comparação inevitável de sentidos que emergem de suas materialidades. Da mesma forma, a utilização de outras semioses para as manifestações de sentidos também se coloca como formas válidas na caracterização de projetos enunciativos que incitam à atitude responsiva e, por conseguinte, à capacidade reflexiva e crítica.

Neste propósito, a consciência de diversas formas de manifestação de sentidos, sendo de qualquer domínio de linguagem, é de extrema importância para a memória discursiva do aluno. Em se tratando de Literatura, o jogo de significados

que pode ser proposto se torna uma proposta rica em sua completude de ações por parte do professor em mobilizar recursos que embasem as experiências estéticas no ambiente escolar.

É desta forma que esta pesquisa procurou demonstrar, através da análise da materialidade visual em relação à verbal, como o processo de aprendizado em Literatura pode se tornar rico nas diferentes formas de acesso aos sentidos preconizados por diversos autores ao longo do tempo. Como pressuposto teórico, as atividades relacionadas à leitura literária conseguem se consubstanciar de forma mais autônoma na forma como o texto literário é abordado em sala de aula.

Como fonte de informação e inspiração, a capa do livro, dessa forma, se torna um espaço mobilizador de sentidos que podem ser abstraídos infinitamente, enriquecendo ainda mais os propósitos a que se destinam os leitores que debruçam seus olhos no texto literário. O professor, dentro de suas capacidades inerentes à profissão, consegue, desse modo, repercutir de uma forma mais compatível com o contexto contemporâneo e refletir em seu trabalho o poder da imagem em face da tradição agregada à palavra.

O contato com as obras literárias no Ensino Médio, ainda que de forma precária, ocorre devido às demandas de exames de vestibular que esmiúçam aspectos de sentido dos textos a fim de facilitar a compreensão de seus alunos. Neste contexto, o trabalho do professor não se debruça em propiciar e incitar novas formas de sentidos que podem emergir através dos contextos em que se inserem os alunos.

Neste processo de contato e discernimento dos recursos de linguagem utilizados em diversos projetos enunciativos, o letramento visual se coloca como uma exigência que pode ser trabalhada adequadamente em sala de aula. Propiciando o contato com este tipo de materialidade, o conceito de letramento visual, dentro de suas peculiaridades inerentes, consegue contribuir nos aspectos teórico-metodológicos que perpassam o conceito de letramento literário na escola.

Portanto, as formas de mediação de leitura, em sua completude terminológica, conseguem perfazer seus sentidos através de um trabalho consciente de linguagem que incitem à reflexão crítica e posicionamento acerca dos inúmeros projetos enunciativos que são dispostos diariamente pelo mundo como formas de ação de linguagem em suas várias semioses.

Referências

- AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não-verbal**. São Paulo; UNESP, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo; Abril Cultural, 1984.
- BAKHTIN, M. (Voloshinov). Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica). Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, para fins didáticos, a partir da tradução inglesa de I. R. Titunik: VOLOSHINOV (1976). "Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics". In: **Freudism**, New York: Academic Press.
- _____. (1992). **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. (1929). **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2012.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L; FIORIN, J. L. (orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- BOSI, Alfredo. **Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo**. In: O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo; Cultrix, 1982.
- BRAIT, Beth. História e alcance teórico-metodológico. In: FIGARO, Roseli (org.) **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo; Contexto, 2012.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo, Contexto; 2012.
- _____. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2.ed. São Paulo; Contexto, 2012.
- _____. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo; Contexto, 2010.
- BRANCO, António. Da leitura literária escolar à leitura escolar de/da literatura: poder e participação. In: PAIVA, A; MARTINS, A; PAULINO, G; VERSIANI, Z. **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte; Ceale; Autêntica, 2008.
- BRASIL, Ubiratan. **Rubem Fonseca: casa nova, livro novo**. O Estado de S. Paulo. 7. nov. 2009. Acesso: 30 jan. 2014.
- BUBNOVA, Tatiana. Voloshinov: a palavra na vida e a palavra na poesia. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo; Contexto, 2009.
- CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo; Companhia das Letras, 1990.

- CARVALHO, Ana Isabel Silva. **A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo.** (Dissertação de mestrado). Universidade do Porto. Faculdades de Belas Artes. Porto, 2008.
- CASSANO, Maria da Graça. Letramentos literário e visual: a discursividade da imagem na interface com o texto verbal. In: SOUZA, T; PEREIRA, R. (orgs.) **Discurso e ensino: reflexões sobre o verbal e o não-verbal.** Rio de Janeiro; Garamund, 2011.
- CASTRO, Gilberto de. Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. In: FARACO, C. A; TEZZA, C; CASTRO, G. **Diálogos com Bakhtin.** 4.ed. Curitiba; Editora UFPR, 2007.
- COENGA, Rosemar. **Leitura e letramento literário: diálogos.** Cuiabá; Carlini & Caniato, 2010.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática.** 2.ed. São Paulo; Contexto, 2011.
- COSTA, Sérgio Roberto. Interação, alfabetização e letramento: uma proposta de/para alfabetizar, letrando. In: MELLO, M; RIBEIRO, A. **Letramento: significados e tendências.** Rio de Janeiro; Wak, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Rio de Janeiro; Editora da UERJ, 2012.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** 3. ed. São Paulo; Martins Fontes, 2007.
- ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa.** Rio de Janeiro. Nova fronteira, 1985.
- ESTEVES, Antônio R. Narrativas de extração histórica: sob o signo do hibridismo. In: **O romance histórico brasileiro contemporâneo.** São Paulo; Ed. UNESP, 2010.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as idéias linguísticas do Círculo de Bakhtin.** São Paulo; Parábola editorial, 2009.
- _____. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, C. A; TEZZA, C; CASTRO, G. **Diálogos com Bakhtin.** 4.ed. Curitiba, Editora UFPR, 2007.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** 4.ed. São Paulo; Edgard Blüncher, 1986.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras.** 2.ed. São Paulo; Ática, 1991.

- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2003.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo; Ática, 1988.
- GUIMARÃES, Luciano. **As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo**. São Paulo; Annablume, 2003.
- _____. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo; Annablume, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro; Imago Ed. 1991.
- JOUVET, Vincent. **Por que estudar literatura?** São Paulo; Parábola, 2012.
- KLEIMAN, Ângela. **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. Cotia; Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **Fotografia e história**. São Paulo; Ática, 1989.
- LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores & leitura**. São Paulo; Moderna, 2001.
- LEAL, Leiva de Figueiredo Viana. Sujeito letrado, sujeito total: implicações para o letramento escolar. In: MELLO, M; RIBEIRO, A. **Letramento: significados e tendências**. Rio de Janeiro; Wak, 2004.
- MACHADO, Irene A. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: FARACO, A; TEZZA, C; CASTRO, G; **Diálogos com Bakhtin**. 4.ed. Curitiba, Editora UFPR, 2007.
- MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. **Leitura, literatura e escola: sobre a formação do gosto**. 2. ed. São Paulo; Martins Fontes, 2001.
- MAIA, Joseane. **Literatura na formação de leitores e professores**. São Paulo; Paulinas, 2007.
- MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo, Contexto; 2012.
- MARTINS, Aracy; VERSIANI, Zélia. **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte; Ceale; Autêntica, 2008.
- MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 8.ed. São Paulo; Brasiliense, 1988. p. 30.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo; Contexto, 2005.

- OLIVEIRA, Maria Bernadete F. de. **Contribuições do círculo de Bakhtin ao ensino da língua materna**. Revista do GELNE. v. 4. n. 2. 2002.
- PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. Algumas especificidades da leitura literária. In: PAIVA, A; PAULINO, G; VERSIANI, Z. **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte; Ceale/Autêntica, 2008.
- PETROV, Petar. **Trajectórias realistas na prosa de Rubem Fonseca**. In: Meridianos lusófonos. Lisboa. Roma editora, 2008.
- PINTO, Manuel da Costa. **Literatura Brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2010.
- PONTES, Mário. **Elementares: notas sobre a historia da literatura policial**. Rio de Janeiro; Odisséia editorial, 2007.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo; Cultrix, 1970.
- PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 7.ed. São Paulo; Ática, 2001.
- _____. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo; Ática, 1988.
- RANGEL, Egon de Oliveira. Literatura e livro didático no Ensino Médio: caminhos e ciladas na formação do leitor. In: PAIVA, A; MARTINS, A; PAULINO, G; VERSIANI, Z. (Org.) **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo horizonte; Ceale; Autêntica, 2008.
- _____. Letramento literário e livro didático de Língua Portuguesa: Os amores difíceis. In: PAIVA, A; MARTINS, A; PAULINO, G; VERSIANI, Z. **Literatura e letramento: espaços, suporte e interfaces – o jogo do livro**. Belo Horizonte; Ceale/Autêntica, 2007.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2005.
- RODRIGUES, Rosângela Hammes. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- ROJO, Roxane. Letramento(s): práticas de letramento em diferentes contextos. In: **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo; Parábola, 2009.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo; Brasiliense, 1986.
- SBERK, Wellington. Notícias de uma guerra simbólica. In: PAIVA, A; MARTINS, A; PAULINO, G; VERSIANI, Z. **Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – o jogo do livro**. Belo Horizonte: Autêntica/Ceale, 2007.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro; 7letras, 2007.

SOBRAL, Adail. Estética da criação verbal. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo, 2012.

_____. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin**. Campinas; Mercado de Letras, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo; Companhia das letras, 2004.

SOUZA, A; CORTI, A; MENDONÇA, M. **Letramentos no Ensino Médio**. São Paulo; Parábola Editorial, 2012.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. São Paulo; Ateliê editorial, 2000.

VOLOSHIOV/BAKHTIN (1929). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 12. ed. São Paulo; HUCTEC, 2006.

ZANDWAIS, Ana. Bakhtin/Voloshinov: condições de produção de Marxismo e filosofia da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo, Contexto, 2009.

ZILBERMAN, Regina. Letramento literário: não ao texto, sim ao livro. In: PAIVA, A; MARTINS, A; PAULINO, G; VERSIANI, Z. **Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – o jogo do livro**. Belo Horizonte; Ceale/Autêntica, 2007.