

## TEXTO VERBAL E IMAGÉTICO: UMA PROPOSTA SEMIÓTICA DE ENSINO

Tania Regina Montanha Toledo Scoparo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho, recorte de nossa tese doutoral, tem por objetivo apresentar uma proposta para abordar textos verbais e sincréticos na sala de aula do ensino médio, a partir dos princípios teóricos da semiótica discursiva. Analisamos fragmentos do romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar e suas relações com uma cena análoga do filme homônimo (2001) de Luiz Fernando Carvalho. O texto é laborado por meio da articulação entre conteúdo e expressão, buscando-se, sempre que possível, construir relações semissimbólicas. Nossa abordagem inclui o exame do plano de conteúdo, formado pelo percurso gerativo de sentido, e neste recorte, especificamente, a estrutura fundamental, e do plano de expressão, que no caso do filme, inclui dimensões relacionadas à luz, à cor e à forma.

**Palavras-Chave:** Romance. Filme. Imagem. Nível fundamental. Semissimbolismo

**Abstract:** The present work, a cut of our doctoral thesis, aims to present a proposal to approach verbal and syncretic texts in the high school classroom, based on the theoretical principles of discursive semiotics. We analyze fragments of the romance *Lavoura Arcaica* (1975) by Raduan Nassar and its relations with an analogous scene from the homonymous film (2001) by Luiz Fernando Carvalho. The text is worked through the articulation between content and expression, seeking, whenever possible, to build semisymbolic relationships. Our approach includes the examination of the content plane, formed by the generative path of meaning, and in this clipping, specifically, the fundamental structure, and the plane of expression, which in the case of the film includes dimensions related to light, color and form .

**Keywords:** Romance. Movie. Image. Fundamental level. Semisymbolism

### Introdução

O jovem hoje está inserido numa sociedade em que a informação se apresenta em diferentes tipos de textos como jornais, revistas, livros, filmes, computador, celular, entre tantos outros. Ele entra em contato com essas informações de diversas formas de interação de modo rápido e eficaz. Em meio a esse mundo informatizado e rápido, encontra-se a imagem, em suas múltiplas configurações: games, internet, publicidade, televisão, fotografia digital, filmes, entre outros. Há uma tendência à informação visual no comportamento humano, consoante Dondis (1997, p. 6): “Buscamos um reforço visual de nosso conhecimento por

---

<sup>1</sup> Secretaria Estadual de Educação – SEED. Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP. taniascoparo@uol.com.br

muitas razões; a mais importante delas é o caráter direto da informação, a proximidade da experiência real”.

Desde que surgiu, a imagem convive com a evolução humana como um signo que possibilita a construção de saberes, principalmente no que concerne ao ambiente escolar. Hoje, ela se mostra cada vez mais estruturada e graças às novas tecnologias dispõe uma capacidade maior de disseminação.

Nesse sentido, além de textos verbais, é importante o trabalho com a imagem no ambiente escolar. A escola precisa propiciar ao jovem o desenvolvimento de um olhar sensível e ao mesmo tempo crítico em relação ao discurso da informação visual. Aprender a ler imagens, saber extrair sentido delas é importante para o desenvolvimento intelectual dos jovens, consoante Limoli (2006, p. 63) “uma escola que pretenda inserir seus alunos em seu tempo e seu espaço, oportunizando-lhes experiências que possam ser aproveitadas em suas vidas presentes e futuras, não pode continuar formando apenas leitores capacitados para a leitura de textos verbais”.

As imagens estão sempre presentes nas aulas de Língua Portuguesa, são charges, cartuns, campanhas publicitárias, histórias em quadrinhos, cartazes, pinturas em tela, filmes, entre vários outros, que auxiliam na relação teoria-prática e no estudo de gêneros textuais. É importante também ressaltar que as imagens desempenham um papel fundamental quanto à imaginação e inspiração para o processo criativo ao produzir textos. Ao analisar uma imagem, o jovem deixa de ocupar o lugar somente de leitor e passa ao papel de coenunciador<sup>2</sup> responsável por buscar, interpretar e interagir com os vários discursos presentes no texto visual.

Assim, enquanto professores, é importante termos um instrumental eficaz de análise dessas imagens, ficar atentos ao código imagético que carrega profundas diferenças com a fonte verbal.

O que define a imagem, conforme Limoli, (2006, p. 65) “é sua relação com uma ausência, sua capacidade de unir um imaginário (aquilo que está diante de nossos olhos ou ouvidos ou sob o toque de nossas mãos) a outro (aquilo que é buscado de um universo não-presentificável)”. Para compreender uma imagem é preciso pensar, então, na relação presença/ausência, construída na confluência do “mental” com o “visível”. Ela não é simplesmente “a representação icônica da realidade, não é signo de algo exterior, mas sim,

---

<sup>2</sup> Em semiótica, o leitor se constitui como um destinatário da comunicação e um sujeito que produz o discurso, um coenunciador capaz de desvelar os sentidos do texto de forma consciente e crítica.

como muito nos ensinou a semiologia, signo de signo” (idem, p. 67), portanto, em sua análise, devemos pensar em uma leitura tanto icônica quanto plástica.

Joly (2001, p. 52) corrobora essa hipótese dizendo que o princípio da permutação<sup>3</sup>, como meio de distinguir os diversos componentes da imagem, “permite descobrir uma unidade, um elemento relativamente autônomo, substituindo-o por outro”. A associação mental, presença/ ausência, ajuda a distinguir “os diversos elementos uns dos outros, tem o mérito de permitir a interpretação das cores, das formas, dos motivos, *pelo que são*, o que se faz com relativa espontaneidade, mas também e sobretudo *pelo que não são*” (idem, p. 52). Para essa autora (2001, p. 68), a imagem deve ser pensada como uma mensagem visual “compreendida entre expressão e comunicação, levar em conta a função dessa mensagem, seu horizonte de expectativa e seus diversos tipos de contexto”, assim a análise de imagem deve ser pensada como uma “conduta analítica” em que entrem em consonância os signos icônicos, a mensagem linguística e os *eixos* plásticos para produzir o efeito de sentido.

A imagem pode vir associada ao verbal, ao som, o que a semiótica denomina de textos sincréticos, ou seja, entendidos como formas textuais que integram visual e verbal na mesma enunciação. Sobre isso, Discini (2005, p. 57) afirma: “no plano de conteúdo estão as vozes em diálogo, está o discurso. No plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sincrética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação”.

Nesse sentido, Teixeira (2009, p. 48), a partir de algumas afirmações realizadas por Floch, lembra que é preciso que se parta da análise do plano de conteúdo para depois observar as correspondências no plano de expressão, mas de forma geral ela deixa claro que o que importa é o efeito do todo de sentido “a investigação pode examinar a qualidade própria de cada unidade ou grandeza, mas deve analisar, fundamentalmente, a estratégia enunciativa que sincretiza as linguagens numa unidade formal de sentido” (TEIXEIRA, 2009, p. 58).

Cabe atentar para o fato de que esses gêneros exigem leitores aptos a captar, nas diversas formas de construção expressiva, os sentidos intencionalmente construídos: de textos multimodais, pois integram as modalidades de linguagem verbal (oral e escrita) e não verbal; de textos multissemióticos, já que exploram um conjunto de signos/linguagens “exigidos

---

<sup>3</sup> Procedimento clássico comprovado em linguística (os dois princípios básicos são o de *oposição* e o de *segmentação*). Por exemplo, na imagem, vejo o vermelho e não o verde, nem o azul, nem o amarelo; vejo o círculo, e não um triângulo, nem um quadrado. Essas associações mentais permitem descobrir os elementos que compõem a imagem (signos plásticos: a cor, as formas), (signos icônicos: motivos reconhecíveis), (signos linguísticos: texto) (JOLY, 2001, p. 51-52).

pelos textos contemporâneos, ampliando a noção de letramentos para o campo da imagem, da música, das outras semioses que não somente a escrita” (ROJO, 2009, p. 107).

Dessa forma, ter em vista que hoje o ensino de leitura envolve auxiliar o aluno a perceber que há textos que manuseiam as informações não só no verbal, mas, também a partir de recursos visuais como imagens, cores, tipos e tamanhos de letras (em caso de revista, jornal), iluminação, ângulo, planos, enquadramento (em caso de textos verbo-viso-sonoros), entre outros, que ajudam na construção dos sentidos. A escola é vista como um agente de letramento e é importante criar condições para isso.

Pensando nisso, propomos um trabalho com textos midiáticos, mais especificamente, com um fragmento do texto literário *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, transmutado para o cinema (2001), uma cena homônima de Luiz Fernando Carvalho. A análise desses textos pode nos apontar estratégias que viabilizam um melhor trabalho de formação de leitor.

Todas as obras referentes à leitura possuem em comum um objetivo, o de melhorar o ensino de língua materna, no entanto as perspectivas teóricas nas propostas de análise e ensino nem sempre são as mesmas. As diferenças evidenciam que não há um único olhar acerca da problemática do ensino. O mesmo acontece com o trabalho com a Semiótica, uma teoria que, como as outras, pode contribuir para a abordagem do texto e auxiliar, aliada às outras, com o trabalho mais eficaz em relação à leitura dos diferentes textos presentes no cotidiano dos jovens.

Ao concebermos o texto como uma unidade de sentido organizada por meio da articulação entre um plano de conteúdo (do discurso) e um plano de expressão (a linguagem verbal e/ou não verbal, sonora, que conduz ao conteúdo), pensamos que a semiótica discursiva revela-se pertinente para analisar textos sincréticos (no caso, verbo-viso-sonoros), uma vez que integra os dois planos e as linguagens que se articulam no plano de expressão para tornar o discurso um todo significativo. Assim, o texto é laborado por meio da articulação entre conteúdo e expressão, buscando-se, sempre que possível, construir relações semissimbólicas. O semissimbolismo oportuniza uma singular leitura do mundo, pois associa relações de forma, cor (plano de expressão) com relações de sentido (plano de conteúdo), auxiliando, dessa forma, na transformação do aluno em um leitor mais proficiente de imagens.

### **A Semiótica discursiva**

A teoria Semiótica francesa ou semiótica do discurso começou a fortalecer suas bases a partir da obra *Semântica estrutural*, de 1966, de Algirdas Julien Greimas (1917-1992).

Greimas, lituano radicado na França, desenvolveu um projeto semiótico que influenciou os estudos dessa e de várias outras áreas do saber, entre elas, o direito, as artes, a pintura, as ciências sociais. O modelo tornou-se núcleo de estudos semióticos da Escola de Paris.

Na obra, o autor elabora uma semântica estrutural a partir da concepção *signica* – significante e significado, de Ferdinand Saussure (1913), “e teve o mérito de reintroduzir as preocupações com o sentido no seio dos estudos lingüísticos” (BARROS, 1990, p. 6). A semântica estrutural considera que o sentido da frase está ligado ao texto, ultrapassando os limites da frase (eixo sintagmático). Nesse modelo semiótico, há a preocupação com a construção do sentido lingüístico (semântica lingüística), mas também com os aspectos discursivos, uma semântica do texto. Dessa forma, instituem-se novos métodos de apreensão dos universos semiológicos: desfaz-se a barreira da frase, perpassa-se o texto até alcançar o discurso. A linguagem é compreendida como uma rede de relações significativas e não mais em suas realizações fragmentadas. O sentido da frase depende do sentido do texto. Não há mais a concepção de língua enquanto sistema de signos encadeados.

Para Greimas, a significação é resultante da relação entre o conteúdo e a expressão. A semiótica estuda, portanto, a significação do texto em sua relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. Esses planos são a base dos estudos de Luis Hjelmslev, que considera o sentido “como substância de uma forma qualquer” (2006, p. 39), resultante da união desses dois planos. Hjelmslev mostrou a possibilidade de examinar o plano do conteúdo em separado do plano da expressão. Entendendo que plano de conteúdo é o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, refere-se ao significado do texto; e o plano de expressão reporta-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético. Nesta convergem os textos entendidos como formas textuais que integram visual e verbal na mesma enunciação, como ocorre nos textos filmicos, nos clips, nos textos publicitários, por exemplo.

As semióticas sincréticas, consoante Greimas e Courtés (s/d, p. 426), são aquelas que: “como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo lingüístico: inclui igualmente paralingüísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolingüísticos, etc.”. Sobre essa questão, Discini (2005, p. 57) assevera: “no plano de conteúdo estão as vozes em diálogo, está o discurso. No plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sincrética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação” e que juntos formem uma base comum sobre a qual se assenta a significação. Assim, as manifestações encontradas nos textos verbovisuais, audiovisuais, fotográficos, pictóricos, publicitários, entre outros, se

organizam a partir de diferentes semióticas colocadas em relação. Nesses textos, o sentido é construído na combinação das várias linguagens amparadas simultaneamente no mesmo suporte textual, ou seja, diferentes linguagens manifestam-se ao mesmo tempo no plano da expressão, sendo o plano de conteúdo a base da significação desse discurso.

Barthes (1984/1990, *apud* PIETROFORTE, 2010, p. 49-50), na relação entre a parte verbal com a imagem, assegura que pode ser usada como ancoragem (explica o que é apresentado na imagem) ou etapa (palavra e imagem mantêm uma relação complementar). Ademais, outra maneira de manifestação figurativa acontece na relação destas duas manifestações da linguagem – verbal e imagem: no modo poético entre as categorias fonológicas e plásticas do *plano de expressão*, constrói-se certa poeticidade para a formação do semissimbolismo.

O semissimbolismo trouxe para a semiótica a possibilidade de um estudo mais ordenado das contribuições da expressão para o sentido do texto. Sua aceção advém da noção de signo proposto por Hjelmslev e desenvolvido por Jean Marie Floch. Nesse sentido, retomando Pietroforte (2010, p. 21), o semissimbolismo acontece quando o plano de expressão deixa de ser apenas uma forma de veicular o conteúdo e passa a “fazer sentido” a partir da articulação entre a forma de expressão e a forma de conteúdo. Assim, conforme Floch (2009, p. 161) o semissimbolismo é o sentido construído na ligação entre plano de conteúdo e da expressão: os sistemas semissimbólicos se definem pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e do conteúdo.

Há dois princípios básicos usados por Algirdas Julien Greimas e Jean-Marie Floch para analisar essa manifestação do semissimbolismo, os quais no *plano de expressão* podem ser revelados: os *formantes figurativos* – elementos que servem para criar os efeitos de realidade dentro do discurso; são as figuras do mundo que se identificam no discurso e dão sentido de acordo com o conhecimento que já se tem – e os *formantes plásticos* – categorias que possibilitaram a atribuição de novos sentidos aos textos, dão sentido ao *plano de expressão* e de acordo com trabalhos de Greimas, Floch e Thürlemann, como aborda Hernandez (2005), foram divididas nas categorias: topológica (ligada à posição, por exemplo, alto vs baixo, central vs periférico), eidética (ligada às formas, por exemplo, circular vs retilíneo, uniforme vs multiforme) e cromática (ligada às cores, por exemplo, claro vs escuro, monocromático vs policromático), sem a preocupação em estabelecer uma hierarquia entre elas, pelo fato de essas dimensões se articularem e se complementarem na unidade que é o texto.

No que diz respeito ao enunciado - o plano de conteúdo - a semiótica propõe uma divisão de análise em diferentes graus de abstração, denominado *percurso gerativo de sentido*. Consoante Fiorin (1999, p. 17), esse percurso “é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”.

O percurso conduz o leitor à compreensão global do texto e é dividido em três níveis de análise: o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo. Cada nível possui um componente sintático e um componente semântico.

Para este trabalho, faremos a leitura nos dois textos utilizando para análise somente o nível fundamental, juntamente as relações semissimbólicas no texto verbo-viso-sonoro, devido ao espaço para publicação.

### **Estrutura profunda do discurso**

Proposta por Greimas, a estrutura profunda é a mais simples e abstrata, chamada nível fundamental. Como confirma Fiorin (1999, p. 20): “a semântica e a sintaxe do nível fundamental [...] procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso”. A significação emerge das oposições semânticas que articulam o sentido do texto. A categoria semântica de base de um texto pode ser qualificada como semântica /euforia/ versus /disforia/. Euforia possui um valor positivo e disforia é visto como um valor negativo, como confirma Barros (2002, p. 10) “as categorias fundamentais [...] são determinadas como positivas ou eufóricas e negativas ou disfóricas”, conduzidas por valores (axiologias) assumidos pelos sujeitos imanentes no texto, que podem sofrer alterações no processo de significação na análise dessas estruturas.

Na estrutura fundamental, pode-se propor um modelo de representação denominado quadrado semiótico. Como modelo lógico da relação entre os semas articulados, o quadrado garante a apreensão do sentido e prevê as relações de contradição, contrariedade e complementaridade. Quando um elemento é afirmado, o outro, por pressuposição lógica, deve ser negado a partir dos pares de contrários encontrados na semântica fundamental. A categoria dos contrários permite inferir o modelo do quadrado semiótico, representando suas relações.

### **Aplicação do nível fundamental nos textos verbal e verbo-viso-sonoro**

#### **O nível fundamental no discurso do romance**

O enredo do romance trata do conflito de André com seu pai e com a paixão incestuosa pela irmã. Ele pertence a uma família rural engessada no tempo e no espaço descendente de libaneses. A família é constituída pelo pai, o patriarca; o irmão mais velho, Pedro; as três irmãs Rosa, Zuleika, e Hunda; a mãe, mulher submissa; André, filho pródigo e sujeito da ação discursiva; Ana, irmã e a paixão de André; e Lula, o filho caçula.

O romance é dividido em duas partes intituladas “A partida” e “O retorno”. Em “A partida”, a narrativa mostra o encontro dos dois irmãos, André e Pedro, em um quarto anônimo de pensão, na cidade, onde André se escondeu e se refugiou após abandonar a fazenda em que vivia com a família. Nessa primeira parte da narrativa, André rememora e desnuda suas experiências, distanciado no tempo, e procura explicar ao irmão mais velho, Pedro, sua fuga do campo. Seu relato sobre si mesmo opõe-se, numa comunicação ambígua, à força poderosa do pai, que leva a vida dedicada aos trabalhos com a terra e à contrição religiosa. Os capítulos se alternam entre o momento da narração e o passado na fazenda com a família. Nesse momento presente da narração, há uma visão profunda de sua solidão, envolvida pela lascívia do corpo, da carne, em um quarto escuro de pensão. Na segunda parte, “O retorno”, André, convencido pelo irmão Pedro a voltar para casa, propõe-se dialogar com o pai, expondo suas opiniões sobre a forma como ele conduz, tradicionalmente, a família. Acontece, também, em uma festa para comemorar o retorno de André, o desenlace trágico, culminando no assassinato da irmã Ana pelo pai.

É uma constante a intensidade do estado passional vivido pelo sujeito enunciador do texto, André. O sentimento de opressão e de falta perpassa toda a narrativa, deixando-se manifestar em diferentes formas de disjunção. Há atuação implacável de um antissujeito que invade sua vida, devasta sua convivência com a família e retira sua liberdade: o pai. Um patriarca arcaico, cuja presença, força e os sermões em volta à mesa de jantar oprimem tudo a sua volta, mas afeta, principalmente, e em demasia o sujeito enunciador. A figura desse pai é uma constante em boa parte da narrativa. O pai mostra uma postura profetizadora, cujo discurso opressivo é problematizado por André que propõe uma ruptura com a autoridade para construir sua própria experiência de vida.

Na primeira parte da narrativa, o sujeito manifesta as emoções de um exilado que só recobrará a paz se ficar longe do pai. Para exemplificar, expomos uma passagem do início do romance, em que André, no quarto de pensão, revela-nos seu estado obscuro, conflitante:

eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado, [...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos (NASSAR, 1989, p. 15-16).

A leitura deve orientar-se na verificação das categorias opositivas básicas estruturadoras do texto. Configuramos a estrutura elementar da significação, as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto, o nível fundamental. Em *Lavoura Arcaica* a categoria semântica fundamental sobre a qual o discurso está estruturado é:

### Liberdade vs Opressão

O segundo termo é disfórico, sua aparência (possui valor negativo), e o primeiro, eufórico, sua essência (com valor positivo).

Na história, o enunciador André foge do desmando, da repressão, da firmeza e rude majestade do pai, em busca de uma libertação alicerçada em um amor incestuoso. No quarto anônimo de pensão, onde se refugiou, André se fecha sobre si mesmo opondo-se a essa força poderosa do pai. Nesse quarto, em suas reminiscências, nota-se o poder do pai como uma autoridade onipresente que controla toda a família pela força e poder do verbo. As palavras do pai, sob uma aparente harmonia da disciplina, da ordem e do trabalho, levam a atos contraditórios e a antagonismos irreconciliáveis. Assim, a oposição semântica de base, em primeira instância, manifesta-se de diversas formas no texto: “nos intervalos da angústia” (p. 09) <sup>4</sup>, “eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (p. 11), “senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado” (p. 11), “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo [...] sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos” (p. 15), “eu estava era escuro por dentro” (p. 16), “quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (p. 18); “Na modorra das tardes vadias na fazenda, [...] que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (p. 13), “com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de

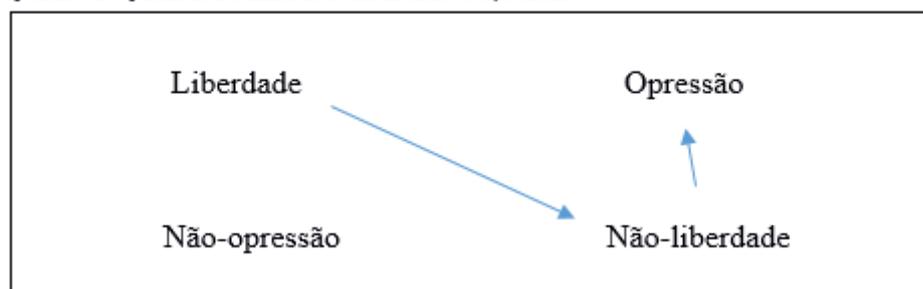
---

<sup>4</sup> Usaremos várias vezes trechos do texto para exemplificar, por isso, desse ponto em diante, quando houver, após uma citação do romance, somente a página, trata-se da 3ª edição do romance, publicado em 1989 (originalmente em 1975), pela Editora Companhia das Letras, São Paulo.

cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar” (p. 32). “mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim” (p. 33), “eram pesados aqueles sermões de família [...] a pedra que nos esfolava a cada instante.” (p. 43), “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (p. 56).

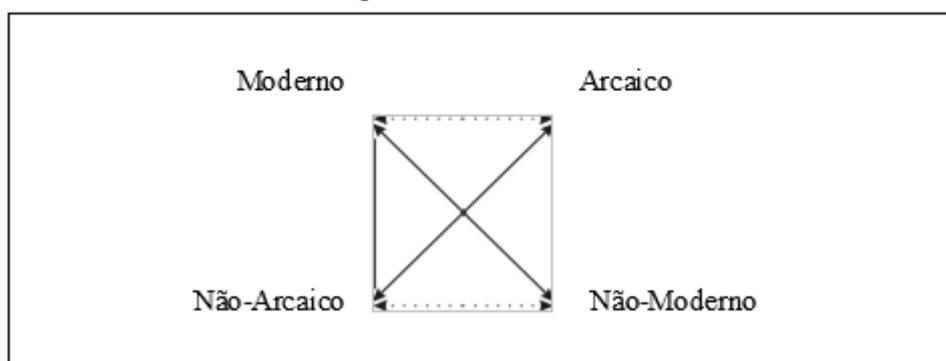
A representação do modelo lógico da relação / liberdade x opressão / será visualizada no quadrado semiótico a seguir. Esta estrutura elementar se apresenta como a englobante apreendida pela trama:

Quadro 1: Quadrado semiótico: liberdade x opressão



A esses termos contrários / liberdade x opressão / contrapõem-se os seus contraditórios / não-liberdade / x não-opressão /. Podemos, ainda, introduzir o quadrado semiótico de segunda instância: / moderno x arcaico /. Há ainda outras tantas posições axiológicas do sentimento passional que podem ser contempladas, no entanto, atentar-nos-emos a somente esses, por entendermos serem os principais.

Quadro 2: Quadrado semiótico de segunda instância: Moderno vs Arcaico



Nesses quadrados, a relação entre os semas articulados prevê as relações de contradição, contrariedade e complementaridade. Quando um elemento é afirmado, o outro, por pressuposição lógica, deve ser negado a partir dos pares de contrários encontrados na semântica fundamental. Assim, esse modelo de nível fundamental nos mostra o funcionamento de duas operações antitéticas: afirma a liberdade, nega a liberdade; afirma a opressão: em relação ao pai. A afirmação da opressão exercida por um pai que acredita que a

individualidade deve ser submetida aos interesses da família, que a pessoa deve se abster de seus desejos individuais a favor da coletividade, “refrear os maus impulsos” como “moderar prudentemente os bons”, “sem perder o equilíbrio”. São muitas regras impostas e a não obediência dos deveres, e é lançada sobre o indivíduo a responsabilidade pela desagregação da família. O pai representa a ordem, o que lhe permite separar, despegar, reprimir “ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma [...] ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva” (p. 57).

Afirma a opressão, nega a opressão, afirma a liberdade em relação ao filho, André. A afirmação da liberdade o fará reagir sem paciência à ordem, transgredirá valores intrincados à família: “dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem” (p. 21), “pela primeira vez senti o fluxo da vida [...] me senti num momento profeta da minha própria história [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos” (p. 89). As transgressões da personagem são resultados de um processo de busca pela liberdade do indivíduo contra uma verdade mascarada pelo verbo detentor de poder.

A opressão que André sofre é representante de doutrinas herdadas, de saberes ancestrais que devem ser perpetuadas pelos filhos. O arcaico se insere nessas leis e ordens impostas pelo pai, cujo discurso remete à sua tradição de caráter cristão-islâmico, e sua missão é garantir os valores de família, de trabalho, de religião e do próprio destino de todos que o circundam. A família é prisioneira de suas paixões e obsessões, suas virtudes e crenças.

O pai é um defensor absoluto da ordem, da verdade, de valores imutáveis e suas palavras seguem uma ordenação baseada numa lógica temporal, cronológica, conferindo a seus sermões uma retórica bem estruturada calcada na razão e em um tempo ritmado: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor [...] o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular [...] e existiu finalmente uma prancha nodosa [...] são dia após dia” (p. 53-54). Há respeito ao tempo e tudo na vida tem hora certa. No seu discurso há uma sequência cronológica “existiu primeiro”, “existiu depois”, “existiu finalmente”, como nas narrativas tradicionais, na qual os fatos obedecem a uma causalidade temporal. O relógio da parede observa todas as refeições da família ponderando cada palavra dita à mesa “o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (p. 53) e reatualizando os costumes tradicionais.

Arcaico também são os ensinamentos do pai por meio dos textos sagrados antigos para ordenar, comandar e manter a família reunida. Assim, temos um pai que se senta à cabeceira da mesa, pedindo obediência alicerçada em palavras respaldadas por experiências consagradas anteriormente. É um pai que comanda a casa segundo a tradição e busca transmitir, nas histórias contadas, um modelo exemplar a ser seguido. Ao contar a história do faminto, no capítulo 13, ele quer transmitir um modelo de paciência como virtude a ser cultivada. O faminto mesmo com fome, suportou as provas impostas pelo anfitrião. O tempo de esperas e de paciências é uma doutrina do pai.

O arcaico se insere também no labor, pois o pai é um homem do trabalho, da lavoura. Para este o corpo deve servir ao trabalho na lavoura “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar”. Para o pai, tudo começa e termina pela terra “o trigo, o pão, a mesa, a família”, como um ciclo: tem-se o pão para alimentar a família porque esta cultivou o trigo, como ratifica o pai a André em um momento da narrativa: “É para satisfazer nosso apetite que a natureza é generosa, pondo seus frutos ao nosso alcance, desde que trabalhemos por merecê-los. Não fosse o apetite, não teríamos forças para buscar o alimento que torna possível a sobrevivência” (p. 159).

A relação com a terra, com a natureza, acontece de forma diferente para André. Há sempre uma luta constante entre o arcaico e o moderno que o impulsiona a almejar um mundo novo e diferente daquele apregoado pelo pai em seus sermões. Assim, o corpo, para o filho, não deve ser ferramenta de labor para a terra, ele não se coloca em relação de exterioridade quando se relaciona com a natureza. Ao contrário, a passagem que descreve seu corpo coberto de folhas dá indício de um retorno à natureza, ao seu interior, como um útero que protege e acalenta, lugar sem leis e moral.

Na busca desesperada pela libertação das palavras do pai, André encontra em Ana, sua irmã, a paixão proibida e incestuosa. Nas celebrações da família, formava-se uma grande roda de dança, e Ana, com sua sensualidade nos movimentos do corpo, como André revela em sua narração “essa minha irmã, [...] trazia a peste no corpo, [...] seus passos precisos de cigana se deslocando, [...] braços erguidos acima da cabeça” (p. 30-31) era o centro das atenções. André observava, em seu “recanto fechado”, esses movimentos “e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque, [...] ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto, [...] a boca um doce gomo” (p. 32). Entre música, dança e suor, surge o despertar da paixão, dos instintos primitivos e o incesto se concretiza. Essa paixão manifestada pela irmã põe em cheque a validade da palavra opressiva do pai. Imperavam, no discurso do pai, a ordem e a lei “se não cumprir a lei, sofrerá uma pena”, como vimos acima, na análise do quadrado

semiótico elementar. Dessa forma, a paixão concretizada é a maior transgressão dessa ordem, da união da família, opera ruptura e questionamento das leis do homem para viver em sociedade. O incesto é uma quebra das regras de conduta moral, rompimento dos paradigmas sociais e familiares. A consequência dessa ruptura é o retorno à natureza, a um lugar que não conhece a justiça, ao mundo organizado e suas leis. André, nesse momento de contemplação à irmã, à sua dança sensual na roda de dança da família, retorna à natureza, em busca de liberdade, longe dos conceitos éticos, foge da ordem opressiva, dos valores postos como certos pelas palavras do pai:

eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas sevas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (p. 32).

Oliveira (1993, p. 94) ratifica o retorno, o princípio originário e natural em que André se recolhia: “André integra-se na natureza que o circunda [...] André e Ana são descritos como seres da terra [...] a natureza é um elemento recorrente e em seu seio há interação, confluência festiva dos afagos proibidos, benção e comunhão”. São vários os momentos, na narrativa, em que André faz esse retorno para se libertar.

Na leitura dessa configuração semiótica de nível fundamental, o percurso que engendra o sentido agrega valores e oposições semânticas, que permite ao leitor perceber as regras, a tradição cultural, os valores impostos pela opressão; e traços da paixão, do moderno, da natureza, quando André se relaciona com a irmã e com ele próprio.

### **Os efeitos de sentido em cena do filme**

Na imagem, a organização narrativa subjacente à forma dialogada coloca-nos diante de uma semiótica em que vários significantes concorrem à produção de um só significado, quando verificada no âmbito do semissimbolismo, numa atuação hegemônica do caráter verbal. No texto fílmico, há a articulação das linguagens verbal, visual e sonora (o sincretismo), atribuindo a ele um sentido e formando uma base comum sobre a qual se assenta a significação.

Importante ratificar que no processo da transmutação de um texto escrito literário para um texto audiovisual fílmico existe uma relação intertextual, menos ou mais comprometida conforme a vontade dos realizadores. Assim, uma transmutação pode sofrer transformações

que vão além da mudança do código linguístico, reservando, aos realizadores, o direito à liberdade na recriação.

Para a análise, apresentamos uma cena do filme, entre muitas outras, para explicitar o nível fundamental. A sequência ocorre aos 56min36seg do filme e possui quase 2 minutos.



Figura 01: André à mesa com a família



Figura 02 – Filhos da direita



Figura 03 – Filhos da esquerda

Fonte: DVD Filme Lavoura Arcaica – 2001

As imagens falam por si, apresentadas em plano conjunto<sup>5</sup>, para mostrar o espaço em que o drama acontece. A sequência mostra, ao espectador, André com sua família à mesa ouvindo o sermão do pai: o pai, a mãe, André e os seis irmãos estão sentados em volta da

---

<sup>5</sup> É na articulação dos planos que se deve produzir um sentido lógico e coerente para o texto visual, conforme Xavier (2005, p. 28):

- Plano Geral: Insere o sujeito em um ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles. Mostram cenas amplas, todo o espaço da ação. Abrange um campo maior de visão.
- Plano Médio ou de Conjunto: Mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário), principalmente em interiores (uma sala por exemplo).
- Plano Americano: Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas da cabeça até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.
- Primeiro Plano (*close-up*): A câmera, próxima da figura humana, focaliza um detalhe, um rosto ou uma, por exemplo. (Há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho, ou uma boca ocupando toda a tela).

mesa, na sala de jantar, fig. 01. Todos os filhos curvados sobre a mesa, cabeças baixas e mãos em posição de oração ou postas ao lado do prato. O pai na cabeceira, ereto, a mãe ao seu lado esquerdo, mais três filhos, André, Ana e Lula, fig. 03; e do lado direito, os outros quatro, Pedro, Rosa, Zuleika e Hunda, fig. 02. Há pratos e talheres alinhados e postos em frente de cada personagem. Há um jogo entre claro e escuro em toda a cena. Há luz somente no centro da sala, uma iluminação parcial e fraca na mesa e nos personagens; ao redor da mesa e o resto do ambiente está escuro e há sombras, desfocando o fundo da sala.

Na cena anterior a essa descrita acima, no filme, o narrador protagonista, André, no quarto de pensão, junto a seu irmão, inicia a sequência enunciando “Pedro, meu irmão, não tinham consistência os sermões do pai” (LAVOURA ARCAICA, 2001). Muda o quadro e o ambiente retratado é a sala de jantar, da sequência acima, no sítio da família. Essa passagem, no filme, é narrada por André exatamente igual à narração do romance (p. 53): “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo”. Assim, também, como no romance, inicia, no filme, o sermão do pai:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio. Cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista. Erguer uma cerca, guardar simplesmente o corpo, são esses os artificios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro. É através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões. Mas ninguém, no seu entendimento deve achar que devemos sempre cruzar os braços, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços, quando existe a terra para lavar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços, quando existe a parede para erguer, ninguém ainda, em nossa casa, há de cruzar os braços, quando existe o irmão para socorrer (LAVOURA ARCAICA, 2001).

Assim se pronuncia Octávio Ianni (1991, p. 91) em relação à rigidez dessa imposição do pai à mesa das refeições:

O pai é o instrumento da família [...] é quem interpreta, traduz, transmite a sabedoria que paira sobre todos. O sermão do pai – à mesa, na hora da refeição que comunga pais e filhos – resume a sabedoria ancestral da família, antes, durante e depois de cada um.

O pai preconiza o equilíbrio e o controle das paixões como se fosse uma entidade superior, lavrando o corpo da família de maneira a protegê-la dos perigos das paixões e do desejo.

Do ponto de vista das unidades figurativas do discurso, podemos observar que nessa cena retratada fica bem demarcada a família patriarcal: a figura do pai na cabeceira da mesa e a família em volta. É nesse espaço que o pai ditava seus sermões, em discursos grandiosos e

inflamados, como exemplificado acima. Era isso que tanto oprimia André, segundo sua narração, no quarto de pensão, desabafando ao irmão Pedro, antes de iniciar a sequência do sermão do pai: “o pai no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo” (LAVOURA ARCAICA, 2001). A configuração plástica dos objetos e a disposição dos personagens são uma metáfora da estrutura familiar: a submissão da mulher e dos filhos perante o patriarca da família. Há a imposição da ordem, da castração, da obediência, sem diálogo, sem afeto. Nas palavras de André, no quarto, ainda expondo sua aflição a Pedro: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; [...] era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo [...]” (Ibid, 2001). Temos aí, portanto, na imagem visual, uma sequência narrativa de opressão. O sujeito de estado André está curvado, como todos da família, às palavras do pai. Opressão é o tema configurado no texto visual.

Ao capturar um instante da sequência em um fotograma, um instante que sintetiza o conteúdo da sequência, uma síntese significativa da cena retratada, podemos pensar em uma análise semissimbólica da imagem proposta por Floch. Assim, no plano da expressão, há um equilíbrio topológico entre os objetos e as personagens da cena. A linha reta da mesa, a ordem disposta da família, os talheres alinhados, o visual ratifica o verbal da narração:

o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios; e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha; [...] a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete (LAVOURA ARCAICA, 2001).

As linhas retas da mesa formam um retângulo que se fecha com a família no entorno. Essa composição se destaca no instante flagrado, conferindo um ritmo austero. O destaque dado ao equilíbrio da disposição dos objetos da cena vem reforçado também pelos elementos cromáticos (harmonia entre claro: no centro da mesa, representando a luz no seio da família, como o pai queria; e escuro: ao redor de toda a família, representando o poder das palavras nos sentimentos de André) e eidéticos (perfeito enquadramento entre o limite reto da mesa e o limite curvo dos ombros das personagens, representando as palavras do pai e o sentimento da família, respectivamente). Esses elementos plásticos que estão na cena permitem descobrir uma série de significações: sufocamento, opressão, intimidação.

No filme, a câmera subjetiva assume o ponto de vista de André, que narra os acontecimentos de sua posição, de seus olhos. Assim, tem-se, também, como no romance, o fluxo de consciência. A cena acima foi narrada por André. Nessa narração perpassa também o

sentimento de opressão manifestando a disjunção. O antissujeito, pai, oprime André, que foge, negando a opressão em nome da *liberdade*.

Na montagem da cena acima, o espectador deve se atentar para a utilização de alguns recursos fílmicos usados pelo enunciador para mostrar essa opressão exercida pelo pai, entre eles, a iluminação. A técnica da iluminação pode ser aproveitada como um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um determinado elemento específico do quadro, enquanto outros são obscurecidos (TURNER, 1997, p. 62). Foi importante, para isso, uma boa exposição do cenário para obter uma fiel reprodução da luz, da imagem fílmica em seu conjunto. O artista precisa olhar e, sobretudo, ver as possibilidades infinitas da luz e, conseqüentemente, da sombra, para registrar com fidelidade a cena que quer registrar e ao mesmo tempo dinamizar a realidade aparente. Na seqüência em que se desvelam essas cenas, podemos ver com mais profundidade a difícil tarefa de pôr um argumento na imagem: “uma luz não trabalhada, não recriada, não elaborada, carece totalmente de interesse e perecerá inevitavelmente” (ARONOVICH, 2004, p. 66).

A utilização de claro e escuro, com predominância das sombras, tem valor metafórico, é a condição de André na casa, é a representação de seu mundo interior, a sua solidão. Há uma negação nesse espaço: o da liberdade. A imagem ratifica os valores disfóricos que André colheu para si, evidenciando o aspecto passional desfavorável.

A manifestação sonora nessa cena se pauta pela clareza, pela unidade, pela coerência no conjunto da exibição dramática do enunciado fílmico. Não foi colocada na cena sem uma intenção, ela participa da construção diegética do filme. Ouve-se somente o som dos talheres, os sons do ambiente, e a voz do pai. O efeito que se tem é o poder que as palavras exercem na família, e, principalmente, em André. Todos em silêncio, em posição de obediência, e o som corrobora esse silêncio, não se manifestando. Assim, podemos enunciar que a manifestação sonora possui um papel diegético no sentido que mantém uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

Enfim, o conflito interno dos participantes dessa seqüência é apresentado pelas elaboradas técnicas fílmicas, que demonstram uma ousada interação entre a narrativa e a elaboração plástica da imagem. Há uma coreografia subjacente entre a câmera, os sujeitos, os objetos da sala num espaço onde se misturam desejos oprimidos, pressão patriarcal, discurso autoritário, verdades não ditas, negação à liberdade.

### **Sugestão de proposta para sala de aula**

A aplicação de análise do nível fundamental e de articulação entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, juntamente a busca das categorias semissimbólicas, nos textos, dar-se-á em sala de aula do ensino médio de forma abrangente ou simplificada, de acordo com o nível dos alunos e seu grau de dificuldade. Sugerimos, aqui, uma leitura do plano de conteúdo de uma sequência do romance *Lavoura Arcaica* e de uma cena fílmica transmutada com suas relações com o plano de expressão.

De posse desses textos, o professor pode prepará-los para aplicação em sala de aula, por meio de um roteiro de leitura que abranja o nível fundamental e as relações semissimbólicas, conforme julgue pertinente à turma e/ou série escolar. A análise pode, também, abranger, posteriormente, os outros níveis do percurso gerativo de sentido, o narrativo e o discursivo, conforme a necessidade de aprofundar a leitura dos textos. Assim como estender para textos apenas verbais, como poemas, contos, ou ainda para textos que cinjam outras linguagens, como a canção, o videoclipe, entre tantos outros.

Exemplificamos, abaixo, um modelo de roteiro para o professor fazer a leitura dos textos com os alunos.

**Título: Roteiro semiótico para leitura de textos verbal e verbo-viso-sonoro**

- Objetos de leitura: livro e filme *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, respectivamente.
- Utilização da teoria semiótica do texto<sup>6</sup>: a teoria propõe uma leitura imanente do texto, ou seja, a leitura de qualquer texto se organiza a partir dos elementos concretos que o constituem – tanto aspectos linguísticos, considerando os textos verbais, quanto eidéticos (relativos às formas), cromáticos, topológicos, sonoros, etc., pensando nos textos visuais e verbo-viso-sonoros.
- A teoria semiótica busca reconstruir o sentido do texto a partir de um percurso gerativo constituído de três níveis de abstração: o discursivo, o narrativo e o fundamental.
- É necessário observar o seguinte ao ler os textos e assistir ao filme:

---

<sup>6</sup> Nos livros *Para entender o texto: leitura e redação* (1992), *Lições de texto: leitura e redação* (1996), de Platão e Forin, e no livro *Comunicação nos textos* (2012), de Norma Discini, encontram-se muitas atividades exemplificando as noções de texto e os níveis do percurso gerativo de sentido. Se o professor quiser aprofundar o estudo sobre a teoria semiótica, sugerimos as leituras de *Elementos de análise do discurso*, de José Luiz Fiorin (2009) e *Semiótica visual*, de Antonio Vicente Pietroforte (2010).

- No nível discursivo<sup>7</sup>: A Enunciação é ato produtor de enunciados; estes são as realizações linguísticas concretas. Cada locutor se coloca como sujeito ao apropriar-se da linguagem e se constituir por um “eu”, que se dirige a um “tu”. Ao enunciar, o sujeito constrói o enunciado e, ao mesmo tempo, constrói-se como sujeito. A pessoa enuncia em um determinado espaço e tempo; estes organizam-se ao redor do eu. No ato de comunicação, o espaço aqui e o tempo agora opõem-se ao espaço lá e ao tempo então, que são próprios do ele; este não participa do ato de comunicação. Assim, nas estruturas discursivas, observar as projeções de pessoa, tempo e espaço, as relações entre um enunciador (autor pressuposto) e um enunciatário (leitor inscrito no discurso), assim como os temas (têm caráter conceptual e interpretam, organizam, categorizam os elementos do mundo natural) e as figuras (palavras e expressões que representam as coisas do mundo).
- No nível narrativo: observar a organização narrativa que explica o percurso de um sujeito em busca de valores, suas ações e suas inter-relações com outros sujeitos, constituindo transformações que dão sentido para o texto. Em textos narrativos acontecem mudanças de estado operadas pela ação de uma personagem; entre as ideias, aparecem transformações, portanto existe narratividade. Na transformação, há mudanças de situações vivenciadas por personagens, conflitos que podem ter ou não soluções. As mudanças são caracterizadas por duas situações distintas: - um sujeito pode ter a posse de alguma coisa que não tinha antes (casa, carro, objetos, estados de alma: amor, paixão, ódio, revolta, etc.), para o sujeito essa posse de algo é designada como um objeto-valor; - um sujeito deixa de ter a posse de alguma coisa que dispunha antes: o sujeito perde o emprego ou o amor de sua vida, fica pobre depois de ser muito rico, etc. Dessa forma, na transformação, há estado de conjunção e de disjunção dos sujeitos.
- No nível fundamental: observar as oposições fundamentais que estruturam o texto. A significação emerge das oposições semânticas que articulam o sentido do texto. A categoria semântica de base de um texto pode ser qualificada como semântica /euforia/ versus /disforia/. Euforia possui um valor positivo e disforia é visto como um valor negativo. Na estrutura fundamental, pode-se propor um modelo de representação denominado quadrado semiótico. Como modelo lógico

---

<sup>7</sup>

Colocamos o nível narrativo e discursivo também no roteiro para caso o professor queira aprofundar a leitura dos textos.

da relação entre os semas articulados, o quadrado garante a apreensão do sentido e prevê as relações de contradição, contrariedade e complementaridade. Quando um elemento é afirmado, o outro, por pressuposição lógica, deve ser negado a partir dos pares de contrários encontrados na semântica fundamental. A categoria dos contrários permite inferir o modelo do quadrado semiótico, representando suas relações.

- No plano de conteúdo do romance e do filme: observar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, atentando ao significado do texto;
  - No plano de expressão do filme: observar a manifestação do conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético (textos entendidos como formas textuais que integram visual e verbal na mesma enunciação como ocorre nos textos filmicos, por exemplo). Atentar para os *formantes figurativos* – elementos que servem para criar os efeitos de realidade dentro do discurso; as figuras do mundo que se identificam no discurso e procura-se dar sentido de acordo com o conhecimento que já se tem – e os *formantes plásticos* – categorias que possibilitaram a atribuição de novos sentidos aos textos, dão sentido ao *plano de expressão*, divididas nas categorias: topológica (ligada à posição), eidética (ligada às formas) e cromática (ligada às cores).
  - Na linguagem do filme<sup>8</sup>: observar direção, enquadramento, planos, cor, fotografia, movimentos de câmeras, iluminação, cenário, ligações e transições, metáforas e símbolos, fenômenos sonoros (ruídos, música), diálogos, etc., para a produção de sentido.
- Reconhecendo as oposições fundamentais de uma narrativa
  - Os textos se estruturam em níveis de abstração crescente. No nível discursivo, a estrutura do texto é superficial, com significados mais concretos, onde se instalam o narrador, os personagens, o espaço, o tempo e as ações; no narrativo, a estrutura é intermediária, onde se define os valores com que diferentes sujeitos entram em acordo ou desacordo. No nível profundo, os significados são mais abstratos e simples e podemos impetrar dois significados abstratos que se opõem entre si e asseveram a unidade de todo o texto. Dessa forma, o aluno-leitor parte dos significados dispersos na superfície do texto para ir galgando significados mais abstratos.

---

8

Sugerimos ao professor a leitura da obra *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin, 2003.

- Categorias fundamentais:
  - Utilização de categorias de base para construção do texto.
  - São necessários traços comuns entre essas categorias.
  - Entre os termos há uma qualificação semântica, relacionada com os valores positivos e negativos. Essa valorização é dada pelo texto.
- A oposição fundamental, nos textos, articula-se da seguinte maneira: “afirma-se um dos termos da oposição; em seguida, nega-se o termo que fora afirmado; depois, afirma-se o outro” (FIORIN, 1992, p. 46).
- Em *Lavoura Arcaica* tem-se o seguinte esquema: apresentam-se os elementos relativos à *liberdade*; afirma-se o termo *liberdade*; há uma força negativa, então, nega-se a *liberdade*; revelam-se os elementos relativos à *opressão*, ou seja, afirma-se a *opressão*. Assim, a categoria fundamental desse texto é Liberdade x Opressão, mas há outra instância importante que também se faz presente no texto que é Moderno x Arcaico. Essas oposições encadeiam os significados do texto. O aluno-leitor ainda pode encontrar outras, como Paixão x Moral, Natureza x Cultura, no entanto, são secundárias, não fundamentais.

### **Considerações finais**

No mundo da comunicação, no século XXI, as produções de objetos culturais alteram-se e incorporam diferentes linguagens. Essa diversidade promove estudos sobre a comunicação humana na constituição de significados do verbal junto com o não verbal, com o viso-sonoro, etc. Nesse viés, os jornais, vídeos, filmes, entre tantos outros, são exemplos de como a cultura humana utiliza e mistura elementos do verbal com outras linguagens. Nos filmes, especificamente, percebemos a estreita relação interdependente entre imagem e palavra. No discurso fílmico, essa relação responde por efeitos diferenciados de sentidos a serem atribuídos pelos espectadores.

Assim, ao propormos a análise de uma cena fílmica transmutada de uma obra literária *Lavoura Arcaica* foi nossa intenção promover um diálogo entre as duas linguagens, literária e fílmica, verificando os mecanismos de construção de sentido mobilizados pelos dois textos. E, a partir dessa construção, instrumentalizar os alunos do ensino médio para que leiam, compreendam e analisem, eficientemente, esses gêneros textuais, como também, os diferentes textos que circulam na esfera social, para se posicionarem criticamente diante das mensagens midiáticas deste século.

Pensamos que o professor munido de um arsenal teórico, como a semiótica, pode construir caminhos que supram a lacuna da escola na abordagem de textos verbo-viso-sonoros.

É relevante, no mundo imagético que nos cerca atualmente, um ensino que viabilize o aprimoramento de potencial de leitura dos alunos para além do texto apenas verbal, desde que o professor adeque material e método – como o que a semiótica disponibiliza – à necessidade e dificuldades dos alunos.

## Referencias

ARONOVICH, Ricardo. *Expor uma história: a fotografia do cinema*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1988 (1990 e 2005).

\_\_\_\_\_. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

BARTHES. Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. A retórica da imagem. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DISCINI, Norma. HQ e charge. In: LOPES, Ivã Carlos.; HERNANDES, Nilton. (Org). *Semiótica, objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. *A comunicação nos textos: leitura, produção e exercícios*. São Paulo: Contexto, 2005 e 2012.

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

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999a (2009).

FLOCH, Jean-Marie. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – I*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

\_\_\_\_\_. Semiótica plástica e linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro “News”. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix. s/d.

HERNANDES, Nilton. *Semiótica dos jornais: análise do Jornal Nacional, Folha de São Paulo, Jornal da CBNM, Portal UOL, revista Veja*. 2005, 324 fls. Tese. (doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2005.

HJELMSLEV, L. T. *Prolegomenos a uma teoria da linguagem*. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

IANNI, Octávio. “*Lavoura Arcaica*”. Ensaio de Sociologia da Cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD (172 min), son., color. Baseado no romance “Lavoura Arcaica” de Raduan Nassar.

LIMOLI, Loredana. Leitura da imagem e ensino de língua materna. In: LIMOLI, Loredana; MENDONÇA, Ana Paula Ferreira de (Org.). *Nas fronteiras da linguagem: leitura e produção de sentido*. Londrina: Editorial Mídia, 2006.

NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. *Entre o milênio e o minuto: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

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

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

ROJO, Roxane. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Claudia. *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.