



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Maria de Fatima de Carvalho Queiroga

**Subsídios semióticos para interpretação de textos literários a partir
da intertextualidade**

Rio de Janeiro

2022

Maria de Fatima de Carvalho Queiroga

**Subsídios semióticos para interpretação de textos literários a partir da
intertextualidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientadora: Prof^a. Dra. Tania Maria Nunes de Lima Camara

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

Q3	<p>Queiroga, Maria de Fatima de Carvalho. Subsídios semióticos para interpretação de textos literários a partir da intertextualidade / Maria de Fatima de Carvalho Queiroga. – 2022. 106 f.: il.</p> <p>Orientadora: Tania Maria Nunes de Lima Camara. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Semiótica – Teses. 2. Intertextualidade – Teses. 3. Iconicidade (Linguística) – Teses. 4. Língua portuguesa – Estudo e ensino – Teses. 5. Colasanti, Marina, 1937- - Crítica e interpretação - Teses. 6. Colasanti, Marina, 1937-. Hora de alimentar serpentes – Teses. I. Camara, Tania Maria N. L. (Tania Maria Nunes de Lima). II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 800.85</p>
----	--

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria de Fatima de Carvalho Queiroga

**Subsídios semióticos para interpretação de textos literários a partir da
intertextualidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 28 de outubro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Tania Maria Nunes de Lima Camara (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. André Nemi Conforte
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Marcia da Gama Silva Felipe
Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Dedico à minha filha, Helena, a quem mais amo e para quem sonho deixar um legado acadêmico-profissional; à minha avó, Cyleia (*in memoriam*) e ao meu avô, Orlando, minhas fontes de inspiração, que me ensinaram a importância dos estudos.

AGRADECIMENTOS

Foi a Deus que proferi palavras de gratidão em meu discurso na formatura da graduação, no ano de 2010, e é a Ele que, em primeiro lugar, direciono meus agradecimentos neste momento. Ele me deu forças e colocou em meu coração o desejo ardente de perseguir meus objetivos em todos os momentos.

Agradeço a todos os familiares e amigos que me incentivaram a realizar esta pesquisa, sobretudo ao meu marido, Felipe, que também amorosa e pacientemente me sustentou, dando-me suporte nos cuidados com nossa filha, com nossa casa e com meu avô idoso, que precisou de cuidados especiais na reta final desta minha jornada.

Ao meu avô/pai Orlando e à minha avó/mãe Cyleia (*in memoriam*), a quem devo toda gratidão pela criação que me deram, e à minha mãe, Rosângela, que me colocou neste mundo, dando-me o dom da vida, minha eterna gratidão.

À minha orientadora, Profa. Dra. Tania Camara, que, com seu carinho e paciência, me orientou e também me acalmou nos momentos mais difíceis em que enfrentei e venci dificuldades pessoais para alcançar com êxito o sucesso desta pesquisa. Sem essas qualidades, a ansiedade e a angústia teriam me tomado e impedido a produtividade na escrita em meio ao caos.

Aos amigos e incentivadores: Prof. Dr. José Olímpio do Santos Neto, que me presenteou com livros de Semiótica de seu acervo; e e Profa. Dra. Rosane Reis de Oliveira, que me apresentou a Teoria da Iconicidade Verbal, quando lhe disse sobre meu interesse pela semiótica e pela textualidade.

Aos ilustres professores que me deram aula nas disciplinas que cursei durante o mestrado: Maria Teresa Gonçalves, Vania Dutra, Magda Shcelee, José Carlos Azeredo, André Conforte, André Valente e Darcilia Simões. Com cada um deles aprendi muito sobre teorias do texto, e com Darcilia Simões pude beber direto na fonte da teoria da iconicidade e receber preciosas instruções.

Aos amigos que fiz nessa jornada e com os quais tive o prazer de conviver. Meu muito obrigada aos queridos: Fernanda Trindade, Adriene Mello, Hercules Silva e Patrícia Cêsca.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
"Trouxeste a chave?"

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

QUEIROGA, Maria de Fatima de Carvalho. *Subsídios semióticos para interpretação de textos literários a partir da intertextualidade*. 2022. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta dissertação analisa como a intertextualidade em textos literários pode ser reconhecida a partir do levantamento de signos que formam a trilha semiótica e orientam o leitor para o reconhecimento do texto-fonte. Como *corpus* do presente estudo, foram selecionados os minicontos que constituem as treze histórias de insônia, da obra *Hora de Alimentar Serpentes*, de Colasanti (2013). Tivemos como principal objetivo encontrar estratégias facilitadoras para a compreensão e a interpretação de textos literários e, como objetivos específicos, buscamos (1) realizar o mapeamento lexical que apontasse para o reconhecimento da intertextualidade presente nesses treze minicontos de insônia; (2) identificar e analisar as isotopias subjacentes às histórias, por meio de escolhas lexicais produtoras de sentidos, arranjos sintagmáticos e de signos condutores dessas isotopias, que foram cuidadosamente escolhidas no projeto comunicativo de Colasanti. Nos contos analisados, observamos várias interpretações possíveis a partir de figuras de linguagens ricas em possibilidades interpretativas, intertextualidades diversas e pistas icônicas e indiciais responsáveis pela coerência tanto interna quanto externa dos contos. Com a Teoria da Iconicidade Verbal, de Simões (2019), a partir da análise semiótica do léxico dos contos, foi possível comprovar nossa hipótese inicial de que a interpretação e a compreensão dos sentidos produzidos em textos de função predominantemente poética podem ser mais bem esclarecidas a leitores e alunos.

Palavras-chave: Interpretação de textos literários. Intertextualidade. Semiótica.

Iconicidade verbal.

ABSTRACT

QUEIROGA, Maria de Fatima de Carvalho. *Semiotic subsidies for the interpretation of literary texts based on intertextuality*. 2022. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This dissertation analyzes how intertextuality in literary texts can be recognized by identifying the signs that form the semiotic path and guide the reader to recognize the source text. As the corpus of the present study, we selected the short stories that forms the thirteen insomnia stories, from *Hora de Alimentar Serpentes*, by Colasanti (2013). The purpose is to find strategies that facilitates the understanding and interpretation of literary texts and, with specific objectives, we seek: (1) to carry out the lexical mapping that would point to the recognition of intertextuality presents these short stories of insomnia; (2) identify and analyze the isotopies underlying the stories, through lexical choices that are producer of meanings, syntagmatic arrangements and signs of these isotopies, which were chosen in Colasanti's communicative project. In the analyzed stories, we found out several possible interpretations from figures of speech rich in interpretive possibilities, various intertextualities and iconics approaches and indexicals as those in charge of those responsible for both internal and external interpretation of those stories. With Verbal Theory, Simões (2019), from the semiotic analysis of léxicon stories, it was possible to prove our initial hypothesis that the interpretation and understanding of the points that are produced in texts with a predominantly poetic function can be clarified to readers and students.

Keywords: Interpretation of literary texts. Intertextuality. Semiotics. Verbal Iconicity.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tricotomias de Peirce	40
Quadro 2 – Conceitos operacionais	51
Quadro 3 – Análise semiótica do "Prólogo"	55
Quadro 4 – Ícones, índices e intertextualidade com o costume cultural de contar carneiros	61
Quadro 5 – Ícones, índices e intertextualidade com La Fontaine e Charles Perrault	67
Quadro 6 – Ícones, índices e intertextualidade com textos bíblicos	80

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LSF	Linguística Sistêmico-Funcional
GSF	Gramática Sistêmico-Funcional
TIV	Teoria da Iconicidade Verbal

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	TEXTO LITERÁRIO, LEITURA E ENSINO	16
1.1	A compreensão da linguagem literária	21
1.2	Intertextualidade, Polifonia e Dialogismo	25
1.2.1	<u>Intertextualidade implícita e intertextualidade explícita</u>	30
1.2.2	<u>Tipos de intertextualidade</u>	33
2	SUBSÍDIOS SEMIÓTICOS COMO EMBASAMENTO TEÓRICO	37
2.1	O signo e a iconicidade verbal	38
2.1.1	<u>Iconicidade diagramática, lexical e isotópica</u>	42
2.1.2	<u>Alta e baixa iconicidade</u>	43
2.1.3	<u>Signos orientadores e signos desorientadores</u>	45
2.2	Conceito de âncoras textuais	46
2.3	TIV como moldura metodológica para análise de textos	48
3	CHARACTERIZANDO O <i>CORPUS</i> SELECIONADO	53
4	ANÁLISE DAS HISTÓRIAS DE INSÔNIA	59
4.1	Intertextualidade com o costume cultural de contar carneiros para adormecer	60
4.1.1	<u>Quarta história de insônia</u>	62
4.1.2	<u>Sexta história de insônia</u>	64
4.2	Intertextualidade com histórias de La Fontaine e de Charles Perrault	66
4.2.1	<u>Primeira história de insônia</u>	68

4.2.2	<u>Segunda história de insônia</u>	71
4.2.3	<u>Terceira história de insônia</u>	74
4.2.4	<u>Quinta história de insônia</u>	76
4.2.5	<u>Oitava história de insônia</u>	78
4.3	Intertextualidade com textos bíblicos	79
4.3.1	<u>Sétima história de insônia</u>	82
4.3.2	<u>Nona história de insônia</u>	83
4.3.3	<u>Décima história de insônia</u>	84
4.3.4	<u>Outra história de insônia</u>	85
4.3.5	<u>Mais uma história de insônia</u>	86
4.3.6	<u>Última história de insônia</u>	87
5	OBJETIVOS ALCANÇADOS E METODOLOGIA USADA	89
	CONCLUSÃO	91
	REFERÊNCIAS	94
	ANEXO A – As trezes histórias “costuradas”	98
	ANEXO B – Textos-fonte na íntegra	100

INTRODUÇÃO

As práticas pedagógicas que separam determinadas competências linguísticas como o domínio das regras gramaticais, a compreensão e a produção de textos do uso produtivo da língua ainda são comuns no Brasil, como observamos em escolas localizadas no Estado do Rio de Janeiro, com as quais temos contato. Mesmo com vastas contribuições de pesquisas com estudos da gramática centrada no texto, essas práticas permanecem e culminam em atividades didáticas sem funcionalidade para os alunos, o que, conseqüentemente, refletem em aulas pouco produtivas.

Uma de nossas preocupações, ao darmos início a esta pesquisa, era abordar o tema — interpretação de textos literários — de forma significativa para o ensino de Língua Portuguesa, trazendo contribuições para o trabalho com o texto em sala de aula a fim de levar alunos a interagirem com certa facilidade com o meio social de que farão parte, sobretudo no que tange ao reconhecimento da intertextualidade, nos mais diversos textos, para sua devida interpretação. Para isso, entendemos que o trabalho com o reconhecimento de um repertório lexical em textos literários bem como a análise da construção de sentido nesses textos apresentam relevância nesse contexto. Principalmente pelo reconhecimento da produção de sentidos atinentes a escolhas léxico-gramaticais, nossos alunos podem desenvolver competências linguísticas imprescindíveis para a interpretação textual.

Nossa investigação partiu das seguintes perguntas: (1) como saber se um texto literário dialoga com outro texto? e (2) como orientar alunos para o reconhecimento das intertextualidades de um texto literário? Assim, este estudo levanta a hipótese de que a Teoria da Iconicidade Verbal (doravante TIV) é instrumental eficaz para o reconhecimento da intertextualidade a partir da análise semiótica do léxico de contos em sala de aula. A partir disso, defendemos ser possível obter estratégias a serem usadas por professores de Língua Portuguesa no Ensino Médio para auxiliar os alunos na compreensão e na interpretação de textos literários, levando em conta ainda o projeto comunicativo do autor por meio do reconhecimento de estruturas linguísticas e escolhas lexicais produtoras de sentido e, portanto, marcas icônicas e indiciais.

Escolhemos como *corpus* de análise as treze histórias de insônia da obra *Hora de alimentar serpentes*, de Marina Colasanti (2013). A escolha justifica-se pela identificação de textos que permitem aos leitores várias interpretações possíveis com intertextualidades diversas, a começar pelo título da obra; pistas indiciais e icônicas em narrativas insólitas que devem ser “costuradas” pelo leitor a fim de que compreendam o sentido produzido pelo projeto comunicativo da autora.

Investigamos, assim, a produção de sentidos expressos na arte literária, que é como entendemos que os textos literários devem ser apresentados aos alunos: como texto artístico.

Optamos por uma análise de base semiótica que falasse de iconicidade porque lidamos com ela em nosso dia a dia nos mínimos detalhes e situações. Se estamos em um restaurante, por exemplo, sabemos se seremos atendidos com rapidez ou não diante da observação da quantidade de mesas cheias e de atendentes que circulam entre os clientes. Optamos por um ou outro caixa, numa grande loja de departamentos, pela quantidade de pessoas na fila ou pela quantidade de mercadorias que cada uma dessas pessoas tem no carrinho. Essas são situações que nos mostram que fazemos nossas escolhas diárias, o tempo todo, a partir da observação de signos (neste exemplo dados e fatos): ícones, índices e símbolos nos orientam no cotidiano. Podemos dizer, então, que, se os elementos icônicos estão a todo tempo em nossas vidas, devemos usá-los também na hora da leitura interpretativa. É preciso treinar o olhar dos leitores/alunos para o reconhecimento dos signos que funcionam como índices ou ícones a fim de criar um caminho mental para a compreensão e a interpretação das leituras.

Nosso objetivo geral, portanto, foi encontrar estratégias, com subsídios semióticos, facilitadoras para uma leitura adequada e segura de textos literários, de minicontos especificamente, considerando a intertextualidade bem como a identificação de ícones e índices indispensáveis para uma leitura interpretativa eficiente.

A seguir, listamos quais foram nossos objetivos específicos: (a) fazer um mapeamento lexical que apontasse para o reconhecimento da camada sígnica que nos permitisse reconhecer a intertextualidade presente nos contos, (b) reconhecer a intencionalidade discursiva por meio de pistas icônicas/indiciais do texto, e (c)

identificar escolhas lexicais que nos permitissem inferir as isotopias subjacentes aos minicontos e identificar se coincidem ou não com as isotopias do texto-fonte.

Abrimos aqui um conciso relato sobre nosso percurso analítico-metodológico. Iniciamos a pesquisa apurando estratégias que contribuíssem para mitigar problemas de compreensão e de interpretação de textos literários observados nas aulas de Língua Portuguesa que ministramos no Ensino Médio. Acreditamos que, sob o viés da TIV (SIMÕES, 2009) e dos Fatores de Textualidade (BEAUGRANDE; DRESSLER, 1981), poderíamos obter resultados satisfatórios. Durante nossa investigação, entendemos que, entre os sete fatores de textualidade, somente os cinco fatores de natureza pragmática – intencionalidade, aceitabilidade, intertextualidade, situacionalidade e informatividade – já formavam o casamento que pretendíamos com a análise semiótica a fim de chegarmos ao nosso objetivo geral, pois são eles os fatores que nos interessam na investigação atinente à práxis do aluno-leitor.

Posteriormente, com o avanço da pesquisa, fizemos um novo recorte em nosso construto teórico e, entre os cinco fatores de textualidade de natureza pragmática, decidimos centrar nosso olhar nos textos do *corpus* apenas sob a ótica de um deles: o da intertextualidade. A escolha desse fator se deve ao fato de a intertextualidade ser um traço estilístico da obra de Colasanti e um grande desafio para a interpretação por parte de alunos do Ensino Médio. Essa interpretação, por sua vez, está atrelada a dois outros fatores de natureza pragmática, a saber, o da intencionalidade e o da aceitabilidade. A intencionalidade nos é revelada pelas escolhas lexicais produtoras de sentido do texto; a aceitabilidade nos direciona a conhecer e aumentar a mochila cultural (expressão usada por Colasanti) do leitor para que a interpretação seja alcançada. Assim, analisaremos a intertextualidade a partir da análise semiótica dos signos condutores dos sentidos e das metáforas subjacentes aos contos.

No primeiro capítulo desta dissertação, expomos nossos estudos sobre a leitura e o ensino do texto literário, o conceito do gênero textual e do subgênero, a linguagem literária e a intertextualidade em textos literários. Trazemos um breve panorama das competências e habilidades apontadas na BNCC e uma abordagem sobre como a Semiótica foi inserida nessas competências e habilidades. Expusemos, também, os desafios enfrentados em sala de aula pelo professor ao trabalhar o texto literário como texto artístico considerando a carga horária reduzida

de aulas de Português nas escolas públicas e particulares atualmente. Explicitamos nosso apoio teórico sobre a Intertextualidade e dos tipos de intertextualidade esclarecidos por Koch (2008) e Paulino (1995).

No segundo capítulo, apresentamos o aporte teórico sobre o qual nos debruçamos: a Teoria da Iconicidade Verbal, de Simões (2019). Começamos com um breve panorama da Semiótica, passando pelas tricotomias do signo de Peirce, em que abordamos o conceito das relações semióticas que envolvem o signo, o objeto que o signo representa e o interpretante. Damos enfoque à tricotomia "ícone, índice e símbolo". Descrevemos a iconicidade lexical, a iconicidade diagramática e a iconicidade isotópica, da Teoria de Simões (2009; 2019), além dos demais níveis de iconicidade: alta e baixa, orientadora e desorientadora. Fechamos com o conceito de âncoras textuais (1991), que usamos nas análises para identificar os signos em que se apoiam a identificação da intertextualidade, e com a metodologia que extraímos da TIV em todo nosso estudo.

No terceiro capítulo, apresentamos a caracterização do nosso corpus de análise. Analisamos o principal traço estilístico de toda a obra, a intertextualidade, com base na mostra selecionada de contos, e usamos o Prólogo do livro para apresentar a intenção pretendida pela autora para a leitura da obra.

No quarto capítulo, realizamos a análise do *corpus*, composto por treze dos duzentos e seis minicontos da obra. Essa análise percorre a seguinte ordem de subcapítulos: Intertextualidade com o costume cultural de contar carneiros para adormecer; Intertextualidade com histórias de La Fontaine e de Charles Perrault; Intertextualidade com textos bíblicos. Nas análises, elaboramos uma tabela com o levantamento de signos em que estão ancoradas as intertextualidades das histórias. Cada subcapítulo traz a análise qualitativa e interpretativa dos minicontos pautada na função semiótica, no projeto comunicativo de Colasanti e nas metáforas subjacentes às isotopias dos textos, que fazem o jogo intertextual com outros contos, fábulas, costumes culturais e textos bíblicos.

Por fim, no último capítulo, demonstramos os objetivos que foram alcançados em nossa pesquisa e explicitamos a metodologia usada.

Nas citações usadas ao longo da dissertação, foi mantida a grafia de palavras e de expressões tal qual apareciam nos autores referidos.

1 TEXTO LITERÁRIO, LEITURA E ENSINO

O ensino de língua portuguesa em escolas da rede pública e em escolas da rede privada no Brasil hoje se distancia em função de diversos fatores. No que concerne à carga horária e à divisão das disciplinas de Língua e Literatura, enquanto na escola pública observamos a inserção dessas disciplinas, na grade de muitas escolas, vinculadas a um só componente curricular, Português — com professores diferentes para cada uma delas —, na rede privada há uma separação com professores diferentes, com notas diferentes no boletim escolar e com carga horária maior para cada uma delas. Esse contexto das escolas brasileiras, sobretudo das escolas públicas, revela parte dos desafios da atuação profissional do professor de língua atualmente: o pouco tempo para trabalhar três grandes áreas — gramática, texto e literatura.

Nesse cenário de desafios do Ensino Médio, o professor precisa dar continuidade ao trabalho com gêneros textuais que já era previsto para o Ensino Fundamental, conforme descreve a BNCC:

Ao chegar ao Ensino Médio, os estudantes já têm condições de participar de forma significativa de diversas práticas sociais que envolvem a linguagem, pois, além de dominarem certos gêneros textuais/discursivos que circulam nos diferentes campos de atuação social considerados no Ensino Fundamental, eles desenvolveram várias habilidades relativas aos usos das linguagens (BRASIL, 2018, p. 490).

As concepções de gêneros que temos hoje têm fortes raízes no advento da teoria Sistêmico-Funcional, uma teoria de base sociosemiótica. Em resumo,

As concepções modernas sobre gêneros discursivos foram fortemente influenciadas pelos estudos de gêneros na Austrália nas décadas de 70 e 80, especialmente sob o impacto da teoria Sistêmico-Funcional que apresentava uma visão funcionalista da linguagem em uma perspectiva sócio-semiótica. Halliday (1989) aponta, com sua teoria, a relação entre o sistema social (contexto) e o sistema semiótico (linguagem). Dentro da perspectiva funcional, Martin & Rose (no prelo) afirmam que os gêneros são processos sociais, objetivamente orientados e em estágios e, nesse sentido, passam a ser encarados como atividades sociais desenvolvidas em contextos específicos (CORTEZ, 2010, p. 2-3).

Porém, apesar desse contexto histórico das concepções de gêneros discursivos a partir da década de 70, há ainda uma dificuldade persistente em

trabalhar em sala de aula as teorias que assumem o texto como o protagonista do conteúdo das aulas. Essa dificuldade ora se dá pela deficiência na formação pedagógica, ora pelo exíguo tempo das aulas, como mencionamos no início deste capítulo. Diante disso, valemo-nos de elucidar a seguir o conceito de gêneros textuais e como entendemos que esses gêneros devem ser abordados na sala de aula.

Nas palavras de Marcuschi, os gêneros textuais “são fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social” (MARCUSCHI, 2010, p. 19), portanto, novos gêneros surgem a partir das necessidades interacionais de uma comunidade linguística. Assim, segundo Marcuschi (2002, p. 20),

Isto é revelador do fato de que gêneros textuais surgem, situam-se e integram-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem. Caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais. São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sócio-pragmáticos caracterizados como práticas sócio-discursivas. Quase inúmeros em diversidade de formas, obtêm denominações nem sempre unívocas e, assim como surgem, podem desaparecer.

Sendo assim, “[...] a variação cultural deve trazer consequências significativas para a variação de gêneros.” (MARCUSCHI, 2002, p. 32), o que deve culminar na atualização, dentro do contexto das aulas de língua portuguesa, de textos que são trabalhados com os alunos. Isso não significa, porém, que seja necessário excluir do trabalho em sala de aula outros gêneros menos propensos à valorização dos estudantes. Trabalhar os gêneros, sobretudo os literários, com traços característicos da realidade cibernética dos alunos, é uma forma de atraí-los para a apreciação da literatura. Sobre esse ponto de vista, assim nos garante a BNCC:

Não são somente novos gêneros que surgem ou se transformam (como post, tweet, meme, mashup, playlist comentada, reportagem multimidiática, relato multimidiático, vlog, videominuto, political remix, tutoriais em vídeo, entre outros), mas novas ações, procedimentos e atividades (curtir, comentar, redistribuir, compartilhar, taggear, seguir/ser seguido, remidiar, remixar, curar, colecionar/descolecionar, colaborar etc.) que supõem o desenvolvimento de outras habilidades. Não se trata de substituição ou de simples convivência de mídias, mas de levar em conta como a coexistência e a convergência das mídias transforma as próprias mídias e seus usos e potencializa novas possibilidades de construção de sentidos (BRASIL, 2018, p. 479).

Essa fase da cultura digital em que “presenciamos uma explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade como na escrita” (MARCUSCHI, 2002, p. 19) exige da prática docente o cuidado de fazer uma seleção cautelosa de textos com os quais se pretende trabalhar. Nesse cenário, o miniconto, um subgênero do conto, é um exemplo de variação de gêneros decorrente de transformações socioculturais que deve ser explorado. Ele pode ser muito atrativo para o leitor de hoje e, conseqüentemente, um grande aliado no incentivo à leitura literária.

O miniconto é “uma narrativa nuclear de poder e efeito semelhante aos da bomba atômica: tudo está condensado em seu núcleo e é dali que deve partir a história projetada, explodida no ato de leitura” (SPALDING, 2008, p. 59). Segundo Kiefer (2004, p.79 *apud* SANFELICE, 2009, p.22),

O novo mundo industrial, o mundo da rapidez das locomotivas, é um mundo construído sobre as bases da linguagem escrita. O conto moderno não é um caso, para ser decorado e recontado, mas um texto. E um texto não precisa ocupar espaço na memória, ele pode ser reaccessado a qualquer instante. Basta abrir o livro e ler, enquanto a paisagem desliza pela janela do vagão. O relativismo da extensão como média ideal para o formato de uma história curta abre a possibilidade para a sua redução na direta proporção do aumento da velocidade, como efetivamente ocorreria na história do conto. Hoje temos as sudden stories, como minicontos, microcontos, etc.

Diante disso, o trabalho com textos literários curtos em sala de aula, como os minicontos de Colasanti (2013), vai ao encontro de uma proposta no mínimo interessante para os tempos hodiernos, em que o aluno do Ensino Médio está habituado a ter acesso a notícias e informações por meio de vídeos e textos brevíssimos nas redes sociais como no *Twitter*, no *Instagram* e no *TikTok*.

Um outro desafio para professores, além da escolha de gêneros com os quais trabalhar, é o tempo que se deve dedicar à leitura dos textos e à interpretação da produção de sentidos que emergem deles. Interpretação que requer conhecimentos prévios que, na maioria das vezes, os alunos não têm.

Com efeito, as escolhas lexicais e seu funcionamento na construção textual devem ser igualmente considerados nas atividades de interpretação realizadas pelos professores de língua portuguesa a fim de possibilitar um entendimento global do texto. A esse respeito, Ilari (2001) propõe exercícios específicos de semântica para que o professor não se renda ao método tradicional do uso de atividades de

gramática e de interpretação com a utilização de um texto como “pretexto”, mas perceba a possibilidade de trabalhar maneiras de levar o aluno a uma reflexão sobre a língua e sobre o que está fora da materialidade linguística e que integra significados implícitos.

Assim, a partir de um olhar sobre as escolhas lexicais feitas pelo autor de um determinado texto com que se pretenda trabalhar e o processo de produção de sentido como um todo, o aluno poderá ser direcionado ao desenvolvimento de uma visão ampla, bem como de sua competência leitora. A compreensão de que essas palavras na construção textual são escolhidas e combinadas para formar uma trilha temática é de extrema importância para que o leitor, ao fazer a devida associação entre as palavras, compreenda e interprete os temas e sentidos desse texto. Sobre a eleição de palavras de um mesmo campo semântico para a construção do texto, assim nos lembra Garcia (2010, p. 197):

[...] as palavras se associam também por uma espécie de imantação semântica; muito frequentemente, uma palavra pode sugerir uma série de outras que, embora não sinônimas, com elas se relacionam, em determinada situação ou contexto, pelo simples e universal processo de associação de ideias, pelo processo de palavra-puxa-palavra ou de ideia-puxa-ideia. É o agrupamento por afinidade ou analogia, que poderíamos chamar de “campo associativo” ou “constelação semântica”.

Esses termos, “campo associativo”, “constelação semântica” ou ainda “campo semântico”, não são consenso entre os teóricos. Henriques (2018, p. 80) nos alerta sobre isso ao dizer que “é uma prática comum usar a expressão CAMPO SEMÂNTICO genericamente, com o mesmo sentido que aqui demos apenas para CAMPO CONCEITUAL ou ao que Vanoye chama de CAMPO LEXICAL.” Portanto, decidimos adotar, doravante, o termo “campo semântico” igualmente de forma didática a fim de facilitar a compreensão do que propomos nas análises dos textos, visando os objetivos da pesquisa que ora propomos.

Entendemos que, com o entendimento desses campos semânticos e da trilha temática do texto, a partir do reconhecimento de que o texto não é apenas um amontoado de frases informativas, o aluno aprende a apreciar o dizer das frases, o como se diz e não apenas o que está sendo dito, além dos significados produzidos pelas seleções e combinações do autor. O objetivo do professor de Língua Portuguesa passa, então, a ser o de direcionar os alunos ao reconhecimento da

importância das escolhas lexicais e da estruturação textual na produção de sentido dos textos trabalhados, sobretudo de textos literários.

Ademais, o texto literário como ponto de partida é previsto pela BNCC, no Ensino Médio, devendo permanecer na posição nuclear, tendo como pressuposto o trabalho que vem sendo realizado com ele no Ensino Fundamental. Como viemos discorrendo até aqui, ele deve ser trabalhado para enriquecimento da percepção de mundo do estudante. Diz assim a Base Nacional Comum Curricular:

Assim, é importante não só (re)colocá-lo como ponto de partida para o trabalho com a literatura, como intensificar seu convívio com os estudantes. Como linguagem artisticamente organizada, a literatura enriquece nossa percepção e nossa visão de mundo. Mediante arranjos especiais das palavras, ela cria um universo que nos permite aumentar nossa capacidade de ver e sentir. Nesse sentido, a literatura possibilita uma ampliação da nossa visão do mundo, ajuda-nos não só a ver mais, mas a colocar em questão muito do que estamos vendo e vivenciando” (BRASIL, 2018, p. 491).

Ainda, nas habilidades, descreve na EM13LP49 as seguintes instruções no contexto das Práticas Leitura, escuta, produção de textos (orais, escritos, multissemióticos) e análise linguística/semiótica:

(EM13LP49) Analisar relações intertextuais e interdiscursivas entre obras de diferentes autores e gêneros literários de um mesmo momento histórico e de momentos históricos diversos, explorando os modos como a literatura e as artes em geral se constituem, dialogam e se retroalimentam (BRASIL, 2018, p. 515).

Porém, segundo Garcia (2006, p. 175), por tradição, vício ou comodismo, professores ainda preconizam regras e nomenclaturas gramaticais, o que pode ser desnecessário, pois "se pensarmos bem, concluiremos que não é necessário estudar gênero, número, concordância, etc., a não ser quando os alunos efetivamente erram e naqueles casos em que erram" (POSSENTI, 2011, p. 58). Resta, assim, segundo Garcia, pouco tempo para o “resto”, ainda que no “resto” esteja o mais relevante. Mas o que poderíamos compreender por esse “resto”? Aqui destacamos o trabalho com as significações, com a ampliação de vocabulário para um fim bem definido: o de compreensão e interpretação textual.

A compreensão do texto tem início na decodificação das palavras que formam os sintagmas e, para isso, é necessário que o leitor/aluno conheça ou pesquise seus significados. O problema enfrentado por professores é que, ao se depararem com

um vocabulário deficitário de seus discentes, limitam-se ao trabalho de pesquisa em dicionários para dar continuidade a aulas de interpretação de texto, objetivando levar o aluno à interpretação final, pulando as etapas dos questionamentos das escolhas lexicais feitas pelo autor e a forma como as organiza.

A interpretação de um texto de função poética e, portanto, estética, exige um entendimento para além do domínio verbal, já que esses textos possuem componentes de efeitos estilísticos da expressão verbal que ultrapassam a função utilitária (informar, narrar, descrever, discutir). Assim, o professor deverá levar em conta que “o texto sugere, aproxima-se de um significado relevante, mas é o leitor quem deve construí-lo” (KLEIMAN, 1997, p. 47). Para isso, é necessária uma competência leitora específica capaz de levar ao reconhecimento do plano da expressividade da língua e toda a complexidade da produção de sentidos em textos literários.

Nas seções deste capítulo, apresentamos uma abordagem sobre como a linguagem literária pode ser explorada a partir do entendimento de texto literário como texto artístico e da intertextualidade como traço estilístico de extrema relevância para a interpretação.

1.1 A compreensão da linguagem literária

A interpretação do texto literário, como já vimos, contará com conhecimentos de mundo do leitor para que se efetive, levando em conta o texto como manifestação artística. Assim, nas palavras de Proença Filho,

O texto repercute em nós na medida em que revele marcas profundas de psiquismo, coincidentes com as que em nós se abriguem como seres sociais. O artista da palavra, co-partícipe da nossa humanidade, incorpora elementos dessa dimensão que nos culturalmente comuns. Nosso entendimento do que nele se comunica passa a ser proporcional ao nosso repertório cultural, enquanto receptores e usuários de um saber comum (Proença Filho, 2007, p. 7-8).

Esse repertório cultural, segundo Blikstein (2020, p. 61), advém da história de vida de cada indivíduo e, por isso, é “pura ilusão”, nas palavras dele, imaginarmos que na mente do outro estejam as mesmas ideias que estão na nossa. Isso porque

cada indivíduo constrói seu repertório a partir de vivências e experiências particulares, crenças, sentimentos, emoções, livros que leu, filmes a que assistiu, escolas em que estudou, instituição religiosa que frequentou, criação que recebeu da família, dentre outros inúmeros fatores. Assim, a significação e os sentidos produzidos a partir da interpretação dos significados de um texto se construirão na mente do leitor de acordo com esse repertório. Para entender a diferença entre significação e sentido, vejamos o que diz Simões (p. 104):

A significação é um processo de produção de significados. O sentido é a resultante da interpretação de um significado emergente de um texto, isto é, o signo tem seu significado delimitado pela estrutura textual e contextual de que participa, e o leitor (ou intérprete) procura desvelar um sentido que estabeleça a comunicação entre ele (leitor, co-autor) e o autor primeiro do texto.

Essa busca do leitor por desvelar o sentido do texto é assunto mais complexo quando falamos de texto literário, pois partimos do pressuposto de que vários significados e, conseqüentemente, vários sentidos podem ser apreendidos dele. Isso porque o texto literário é um texto eminentemente polissêmico, portanto “os signos linguísticos, as frases, as sequências assumem, em função do contexto em que se integram, significado variado e múltiplo” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 43). Segundo o mesmo autor (2007, p. 43-44):

O texto de literatura, em função do contexto que o caracteriza, repele qualquer imposição coercitiva. Esse preocupar-se nele não se faz presente. O que o leva a possibilitar ao destinatário, leitor ou ouvinte, a apreensão de uma multiplicidade de sentidos. Tal apreensão vincula-se ao seu universo cultural e ao seu saber linguístico, na medida em que, como assinala Umberto Eco, “o estimula a interrogar a flexibilidade e a potencialidade do texto que interpreta, tal como a do código a que se refere.”

Como podemos observar, o texto literário abre leques de possibilidades interpretativas ao leitor, pois “o discurso literário traz, em certa medida, a marca da opacidade: abre-se a um tipo específico de descodificação ligado à capacidade e ao universo cultural do receptor” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 8). Portanto, diferentes repertórios levarão a diferentes possibilidades interpretativas. Assim, o que se propõe a ser discutido a seguir recai sobre uma abordagem dos sentidos produzidos pelo texto literário a partir dos estudos sobre alguns dos principais traços que o caracterizam, a saber: conotação, estilo e intertextualidade. Com essa discussão,

intentamos revelar, neste capítulo, estes três pilares da linguagem literária para o professor que se propõe a mediar a leitura de seus alunos a fim de buscar aproximá-lo das intenções apresentadas no projeto comunicativo que o autor apresenta na escrita do texto. Tais conhecimentos contribuirão na prática docente que se propõe a reduzir ruídos na interpretação por parte de alunos que, com pouca maturidade como leitores, cometem extrapolações textuais por não entenderem a linha tênue entre uma análise segura e uma análise que rompe com os limites de possibilidades interpretativas do texto, por isso nosso estudo reforça "a importância da malha icônica como elemento norteador e garantidor de interpretações menos ousadas deste ou daquele texto, atendo-lhe à trama sígnica como fronteira da imaginação criadora" (SIMÕES, 2009, p. 91).

A linguagem predominantemente conotativa é característica do texto literário. Isso antecipa-nos a conclusão de que, para que o leitor-aluno consiga apreender os significados produzidos pelo texto, precisará tomar conhecimento, por exemplo, das principais figuras de linguagem presentes nele, pois "é por força de sua dimensão conotativa que a obra literária se abre às mais variadas interpretações" (PROENÇA FILHO, 2007, p. 36). Segundo, Proença Filho (2007, p. 34 - 35),

Se considerarmos, em termos de estrutura, que, em todo sistema de significação, esta resulta da relação entre um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo*, teremos, nesse nível, a *denotação*. Já na conotação, o plano de expressão é constituído de um *sistema de significação já dado*.

Segundo Blikstein, citando Jakobson, é válido lembrar que são a metáfora e a metonímia os recursos linguísticos responsáveis por desencadear a abertura do código que propicia a conotação. Vejamos nas palavras do autor:

Vale observar que a geração de conotações é propiciada pela abertura do código e esta, por sua vez, é desencadeada por dois recursos linguísticos – metáfora e metonímia – que podem produzir um efeito de sentido, tornando o signo mais atrativo para o receptor (BLIKSTEIN, 2020, p.72, apud JAKOBSON, 1969, p.55).

Portanto, discorreremos mais sobre a metáfora e a metonímia no capítulo seguinte. Por ora, vimos até aqui que, no texto literário, o modo como o escritor recria a realidade e o conteúdo por meio de expressões linguísticas, bem como a articulação entre os planos de expressão e de conteúdo contribuem de forma relevante para a significação global do texto. Por isso, a análise dessas

particularidades linguístico-pragmáticas, em textos cuja estética se sobreponha ao conteúdo, precisa ser mais minuciosa, uma vez que o estilo é signo estruturante da expressão.

Diante disso, abrimos uma breve reflexão sobre estilo e estética do texto. Segundo Proença Filho (2007, p. 7), "o texto da literatura é um objeto de linguagem ao qual se associa uma representação de realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas pelas palavras da língua na configuração de um objeto estético." Percebemos, com essas palavras, um pouco do tamanho do desafio que os professores de língua têm nas mãos ao levar para a sala de aula um texto que usa a língua como instrumento artístico, o texto literário. No dizer de Camara (2014, p. 120),

Tendo como matéria-prima para sua produção a palavra, o artista literário é capaz de manipulá-lo de várias formas: escolhida a partir dos processos de seleção e de combinação vocabular, muitas vezes, insólito, bem como potencializada semanticamente, visando a atingir uma determinada intenção. No dizer de João Cabral de Melo Neto, "Catar feijão se limita com escrever...", ou seja, ambos os procedimentos implicam escolhas para a consecução de seus propósitos: a qualidade do alimento e a produção de sentido, respectivamente. No que se refere à produção escrita, tais escolhas envolvem aspectos da língua portuguesa relacionados aos sons, às palavras, à estruturação sintática, à semântica; às vezes, ao revirar das formas na busca da expressividade linguística.

Ao comparar o processo de escolha lexical com o de catar feijão, Camara, ecoando João Cabral de Melo Neto, nos remete ao processo de produção de sentidos que um autor deseja obter ao fazer tais seleções, pois, assim como quem escolhe o feijão deseja preparar a comida com o sabor que lhe agrada, também o autor tem premeditado o que almeja "servir". Com isso, é necessário identificar escolhas que carregam os sentidos produzidos num dado texto, bem como traços de estilo do autor para que se possa chegar a uma interpretação textual segura.

Segundo Câmara Jr. (1978), estilo é a definição de uma personalidade, abrangendo traços de nossa linguagem nos processos de exteriorização e apelo. Entendemos que a grande parcela do estilo que escapa ao conceito saussuriano da língua "se define por uma linguagem que transcende no plano intelectual para carrear a emoção e a vontade" (CÂMARA Jr., 1978, p.14). Ainda sobre o conceito de estilo, Câmara afirma que a estilística vem completar a gramática a partir do pressuposto de que o estudo do estilo é a face da linguística que nos faltava. Por meio de um sistema linguístico de representações intelectivas, o sujeito falante

também satisfaz seus impulsos de expressão e, nessas condições, o autor nos apresenta as três tarefas da estilística: 1) caracterizar, de maneira ampla, uma personalidade, partindo do estudo da linguagem; 2) isolar os traços do sistema linguístico que não são propriamente coletivos e concorrem para uma como que língua individual; 3) concatenar e interpretar os dados expressivos (CÂMARA Jr., 1978, p.16).

Inferre-se, portanto, que analisar a intertextualidade como dado expressivo é indispensável para a compreensão e interpretação de textos da arte literária, pois estudos nos mostram que “no universo da crítica, a intertextualidade tornou-se hoje, um conceito operatório indispensável para a compreensão da literatura” (PAULINO, 1995, p. 21). Diante disso, podemos refletir que, a partir de todos os pressupostos elencados para o ensino da competência leitora, que envolve a interpretação do texto, faz-se necessário repensar o ensino da língua portuguesa emoldurado pelos edifícios teóricos apontados no início deste capítulo, analisando não só a expressão verbal em sua estruturação linguística, mas também os elementos estilísticos envolvidos no projeto de dizer dos textos poéticos. Surge a preocupação em modernizar as aulas de Língua Portuguesa de forma a produzir uma aprendizagem mais significativa da língua, contemplando não somente a linguagem que se pratica habitualmente, mas a que povoa o imaginário dos poetas, estabelecendo relações entre os vários elementos de um universo simbólico e o conhecimento elaborado (o saber idiomático) com os fatos do cotidiano, vividos pela totalidade dos falantes.

1.2 Intertextualidade, Polifonia e Dialogismo

Nossa abordagem teórica é fundamentada em Kristeva (1974), Koch (2008) e Paulino (1995), com subsídios de Beaugrande e Dressler (1981). Contudo, para nos aprofundarmos no conceito de Intertextualidade, que é o enfoque na análise semiótica que propomos do texto literário, relembramos que ela surge em berço da Teoria Literária e advém do postulado do dialogismo de Bakhtin, conforme esclarece Koch (2008, p. 9):

A crítica literária francesa Julia Kristeva, responsável pela introdução do do conceito na década de 60, com base no postulado do dialogismo bakhtiniano, concebe cada texto como constituindo um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos.

Como vimos, o termo foi usado pela primeira vez por Kristeva (1974) e tem raízes no conceito de dialogismo de Bakhtin. Enquanto a intertextualidade trata da relação propriamente dita entre um texto e outro (texto-fonte), o conceito de dialogismo não se limita à relação entre textos, mas sobretudo às relações de interdiscursividade. Sendo assim, “o conceito de dialogismo é portanto conceito amplo, de cunho *filosófico, discursivo e textual*” (SOBRAL, 2009, p. 35).

A polifonia, por sua vez, é um conceito postulado por Ducrot a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin. Segundo Koch (2008), o conceito de polifonia é mais amplo que o conceito de intertextualidade e, portanto, todo texto é polifônico, ou seja, traz outras vozes. Vejamos o que ela nos diz sobre essa relação:

O conceito de polifonia é mais amplo que o de intertextualidade. Enquanto nesta, como ficou demonstrado acima, faz-se necessária a presença de um intertexto, cuja fonte é explicitamente mencionada ou não (intertextualidade explícita x intertextualidade implícita, respectivamente), o conceito de polifonia, tal como elaborado por Ducrot (1980, 1984), a partir da obra de Bakhtin (1929), em que este denomina de polifônico o romance de Dostoiévski, exige apenas que representem, encenem (no sentido teatral), em dado texto, perspectivas ou pontos de vista de enunciadores (reais ou virtuais) diferentes – daí a metáfora do “coro de vozes”, ligada, de certa forma, ao sentido primeiro que o termo tem na música, de onde se origina. Isto é, “encenam-se” no interior do discurso do locutor perspectivas ou pontos de vista representados por enunciadores reais ou virtuais diferentes, sem que se trate, necessariamente, de textos efetivamente existentes (KOCH, 2008, p. 79).

Dentre os conceitos apresentados – dialogismo, polifonia e intertextualidade – , em nossos estudos, o enfoque da investigação recai sobre o conceito mais restrito: o da intertextualidade. Isso porque a pesquisa que ora propomos visa estratégias para o reconhecimento do texto-fonte a fim de, a partir da relação de sentidos que ele estabelece com o texto, identificar os significados e os sentidos que emergem de textos literários. Para contextualizarmos, vejamos o conceito de intertextualidade a partir de Kristeva nas palavras de Koch (2008, p. 09),

[...] todo texto revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe.

Nosso estudo, portanto, gira em torno dessa relação existente entre texto e seu intertexto, ou texto-fonte. Dessa relação classificamos os tipos de intertextualidade, como consta nos capítulos seguintes. Antes, retomamos o conceito de texto sobre o qual nos debruçamos a fim de situar nosso ponto de partida para a análise da intertextualidade nos textos analisados no *corpus* desta pesquisa. Essa retomada se faz necessária "já que este conceito não é de consenso não só entre as diferentes disciplinas teóricas que o tomam como objeto, mas, inclusive, no interior da Linguística Textual" (KOCH, 2008, p. 11).

O conceito de texto que adotamos é fruto de reviravoltas nos anos 90 em que o sociocognitivismo e o interacionismo bakhtiniano entram em cena (KOCH, 2008). Vejamos:

[...] o texto como lugar de constituição e de interação de sujeitos sociais, como evento, portanto, em que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais (BEAUGRANDE, 1997), ações por meio das quais re-constroem interativamente os objetos-de-discurso e as múltiplas propostas de sentidos, como função de escolhas operadas pelos co-enunciadores entre as inúmeras possibilidades de organização que cada língua lhes oferece [...] (KOCH, 2002, p.9).

Assim, abordamos o texto com seus fatores pragmáticos, dentro de seu contexto sociointeracional e sociocultural. Porém, explicitamos que

a intertextualidade em Beaugrande e Dressler (1981) constitui um conceito importante para a compreensão do processamento dos textos pelos falantes, mas deixa escapar aspectos da existência social dos discursos, enfatizados, por exemplo, por Bakhtin (1979/1992) (COSTA VAL, 1999, p. 10).

Por isso, identificamos que a análise da Intertextualidade com subsídios semióticos ganha força na árdua empreitada de levar alunos e leitores a reconhecerem outras vozes e a identificarem o texto-fonte a fim de, então, depreender os sentidos que podem ser obtidos a partir do projeto comunicativo do autor de uma obra literária. Assim, a intertextualidade como um fator de textualidade encontra-se entre os fatores de intencionalidade e de aceitabilidade, previstos por Beaugrande e Dressler, que podem ser esclarecidos no dizer de Costa Val (1999, p. 8):

A intencionalidade e a aceitabilidade são definidas como concernentes às atitudes , objetivos e expectativas do produtor e do receptor,

respectivamente. Segundo Beaugrande & Dressler (1981), produzir um texto que seja considerado coeso e coerente pelo outro pode ser uma maneira de atingir os objetivos comunicativos desejados; colaborar na construção da coesão e da coerência do texto do outro pode ser uma maneira de se engajar no projeto comunicativo dele. Nesse processo de mão dupla, o produtor conta com a tolerância e o trabalho de inferência do receptor na construção do sentido do texto. Por outro lado, o receptor, supondo coerência no texto e se dispondo a contribuir para construí-la, se orienta por conhecimentos prévios e partilhados, que são estabelecidos social e culturalmente, sobre os tipos de texto, as ações e metas possíveis em determinados contextos e situações.

Como vimos, a aceitabilidade está diretamente ligada à *práxis* do leitor e, portanto, vai determinar o reconhecimento ou não da intertextualidade a depender dos conhecimentos prévios que esse leitor carrega e que são exigidos para a compreensão do texto. Portanto, se o leitor não reconhece o texto-fonte, não será capaz de interpretar o texto, pois a intertextualidade é um dos “fatores que fazem a produção e a recepção de um texto depender do conhecimento de outros textos” (COSTA VAL, 1999). Por isso, para aproximar o grau de aceitabilidade do leitor do grau de intencionalidade do autor, é preciso (1) explorar os conhecimentos prévios necessários para o entendimento do texto e (2) explorar o aspectos relacionados ao estilo do autor e à produção da obra. Porém, não é possível nem necessário exigir que o leitor saiba o que se passa na mente do escritor ao produzir o texto. Afinal, o leitor também coopera com a produção de sentidos na leitura.

Retomemos agora à intertextualidade como um traço estilístico de autores da literatura. Sobre essa qualidade de recurso de aproveitamento e marca estilística de obras literárias, Martins (2012, p. 237) aponta que se trata de assunto relevante que vem sendo estudado:

Assunto muito importante de que se vem ocupando a linguística/estilística da enunciação é o da intertextualidade, do aproveitamento ou citação de enunciados por um falante. Vários autores têm salientado o fato de um discurso geralmente incluir, de forma explícita ou implícita, perceptível ou velada, palavras, expressões, enunciados tomados a outros discursos. E os estudos sobre a transcrição de enunciados se vão ampliando e aprofundando.

Nesse sentido, os enunciados dialogam com outros e fazem com que o conhecimento de mundo e o conhecimento enciclopédico do leitor sejam acionados constantemente. Portanto, importa não somente identificar o papel do leitor na compreensão dos textos por meio de seu conhecimento prévio sobre o texto-fonte, mas também, identificando a intertextualidade, – fator de natureza pragmática,

segundo os estudos dos sete fatores de textualidade de Beaugrande e Dressler (1981) – entender como esse fator influencia o aspecto estilístico da obra. Conforme nos diz Bakhtin (1998, p.86):

Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros: e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

Desse modo, a abordagem da intertextualidade como um dos principais recursos estilísticos das obras literárias, com o fito de trabalhar a competência leitora e a capacidade de interpretar o dito e o não dito; o explícito e o implícito; e o sentido do texto para além da materialidade linguística revela aprofundamento na área de ensino e aprendizagem de interpretação de textos.

O estudo da intertextualidade, bem como a identificação do projeto comunicativo do texto, a partir da análise semiótica do léxico em textos de função poética, cuja expressão verbal ganha relevância, pode ser um ganho em aulas de Língua Portuguesa. Isso porque ao escritor não importa apenas dizer o mundo, mas recriá-lo por meio de escolhas lexicais, arranjos e formulações verbais, de tal maneira que fique evidente a ideia de que não importa apenas o que se diz, mas o modo como se diz. No modo como se diz, encontram-se características da natureza das propriedades estéticas de um texto literário que, conforme explicita Proença Filho (2007, p. 10), continuam desafiando especialistas. Vejamos nas palavras dele:

Se é difícil, entretanto, conceituar ou definir, por meio de palavras, certas realidades do mundo, isso não significa que deixem de existir os elementos que as singularizam. É consenso ainda, na atualidade, que os aspectos estéticos da obra literária podem ser alcançados por meio do texto e que todos eles têm uma base linguística (sintática, semântica ou estrutural).

Por isso, nessa perspectiva, faz-se necessária uma análise crítica sobre o tempo dedicado ao estudo do plano da expressão, da significação e ao processo de produção de sentido. Retomamos Ilari (2001, p. 11):

Uma das características que empobrecem o ensino médio da língua materna é a pouca atenção reservada ao estudo da significação. O tempo dedicado a esse tema é insignificante, comparado àquele que se gasta com

“problemas” como a ortografia, a acentuação, a assimilação de regras gramaticais de concordância e regência, e tantos outros, que deveriam dar aos alunos um verniz de “usuário culto da língua”.

Essa demanda por um ensino calcado no texto com enfoque na produção de significados e sentidos convoca-nos a olhar para as principais dificuldades de interpretação textual ainda contumazes nas aulas de língua portuguesa. Entendemos que, entre as principais dificuldades observadas, está a falta de reconhecimento da intertextualidade em textos literários.

1.2.1 Intertextualidade implícita e intertextualidade explícita

Em princípio, destacamos que estudiosos classificam a intertextualidade em dois principais níveis ou sentidos: o amplo e o estrito. Antunes (2017, p. 119) classifica como intertextualidade de natureza ampla aquela que está presente em todos os textos pelo "simples fato de serem textos em torno de determinado tema, pelo simples fato de se conformarem a um 'tipo' ou a um 'gênero', e a intertextualidade em sentido estrito "cada vez que, de forma mais ou menos explícita, segmentos de um texto são reutilizados na composição de um outro." Usamos os termos propostos por Koch: intertextualidade *lato sensu* e intertextualidade *stricto sensu*. Optamos por seguir essas definições dadas por Koch por entendermos que são mais específicas para os estudos que propomos. A definição de Intertextualidade *lato sensu* que a autora propõe parte do conceito de Kristeva, quando, pela primeira vez, o termo "Intertextualidade" foi usado. Koch atesta que "retomando o conceito de intertextualidade, no seu sentido amplo, 'qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto [...]'” (KOCH apud KRISTEVA, 1974).

Na esteira dos conceitos de intertextualidade *stricto sensu*, buscamos estratégias para o reconhecimento do texto-fonte e, conseqüentemente, estratégias facilitadoras para a interpretação de textos literários. Vejamos, então, a definição proposta por Koch (2006, p. 17) para Intertextualidade *stricto sensu*:

A intertextualidade *stricto sensu* (daqui por diante, apenas intertextualidade) ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto)

anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (domínio estendido de referência, cf. Garrod, 1985) dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.

Como nosso enfoque recai sobre a intertextualidade *stricto sensu*, partimos para duas concepções que Koch aponta neste nível: a intertextualidade implícita e a intertextualidade explícita. Ela fala ainda de intertextualidade temática, intertextualidade estilística e *détournement*. Estes não são abordados em nosso estudo por entendermos não serem produtivos para os objetivos almejados.

Assim, também, outros teóricos abordam a intertextualidade em seus diferentes níveis e formas explícitas ou implícitas. Um deles, Greimas (1966), afirma que

o texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos que existiram ou existem em redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.

Comparamos as palavras de Greimas com as de Fiorin (2003, p. 35), ao atestar que “a intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto” e que “a interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso”. Concluímos, dessa forma, que todo texto apresenta outras vozes, ou seja, o diálogo com outros discursos, porém não necessariamente uma intertextualidade. Esclarece-nos, ainda, Fiorin:

O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade (FIORIN, 2006, p. 181).

A fim de ilustrarmos o dialogismo mesmo com a ausência da intertextualidade, apresentamos um conto do mesmo livro que abriga os minicontos de nosso *corpus*. Vejamos:

DEPOIS DO TERCEIRO ATO

Difícil para aquela atriz, não é suicidar-se todas as noites no terceiro ato. É voltar à vida para receber os aplausos (COLASANTI, 2013, p. 57).

Estamos diante de um texto que dialoga com outro domínio discursivo, com conceitos do universo teatral, possíveis de serem identificados por meio dos signos “atriz”, “terceiro ato” e “aplausos”. Porém, que é de nosso conhecimento, aparentemente não há nenhum tipo de intertextualidade, ou seja, não existe um texto-fonte que se faça presente nesse texto de Colasanti. Mesmo assim, há a necessidade, como vimos colocando até aqui, de que, para a devida compreensão do texto, o leitor acione conhecimentos prévios, assim como quando está diante de um intertexto, para fazer a devida leitura. Nesse caso, precisa saber que, em espetáculos teatrais, terceiro ato significa o desfecho do espetáculo. Somente assim, o leitor poderá compreender a relação entre o título e o tema abordado no conto: a intensidade com que a atriz interpretava a personagem comprovada por sua dificuldade de deixá-la após o fim da encenação.

A escolha da intertextualidade em detrimento do dialogismo para compor o tema de nosso estudo, portanto, justifica-se por nosso interesse na investigação do reconhecimento de um texto-fonte, de uma relação externa que um texto tem com outro texto, a fim de facilitar a interpretação dos textos literários que exigem esse reconhecimento. O segundo entendimento é o que propomos discutir neste capítulo: existem formas mais e menos reconhecíveis de intertextualidade. Vamos estudá-las aqui pela classificação dada por Koch: intertextualidade explícita e intertextualidade implícita.

A intertextualidade é explícita quando, "no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, isto é, quando um outro texto ou fragmento é citado" (KOCH, 2008, p. 28). Assim, textos acadêmicos, em que trechos de outros autores são citados, são exemplos de intertextualidade explícita. Outros exemplos são citados por Koch (2008, p. 28):

É o caso das citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções; em textos argumentativos, quando se emprega o recurso à autoridade; e, em se tratando de situações de interação face a face, nas retomadas do texto do parceiro, para encadear sobre ele ou contraditá-lo, ou mesmo para demonstrar atenção ou interesse na interação - neste último caso, funcionando de modo semelhante a um sinal de retroalimentação (backchannel).

No caso da intertextualidade implícita, a fonte não é citada. É "quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte,

com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário” (KOCH, 2008, p. 30). Segundo Koch, devido a isso, é o caso em que o leitor deverá, a partir de seus conhecimentos prévios, reconhecer o intertexto para conseguir fazer a leitura com a devida compreensão. Vejamos o que diz a autora:

Nos casos de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido, mais particularmente, é claro, no caso da subversão. Também nos casos de captação, a reativação do texto primeiro se afigura de relevância; contudo, por se tratar de uma paráfrase, mais ou menos fiel, do sentido original, quanto mais próximo o segundo texto for do texto-fonte, menos é exigida a recuperação deste para que se possa compreender o texto atual [...] (KOCH, 2008, p. 30-31).

Destarte, retomamos nosso ponto de partida no início do capítulo anterior: o repertório. Para que o leitor recupere informações necessárias para o reconhecimento da intertextualidade implícita num dado texto, ele precisará acionar isso de sua memória, ou seja, precisará ter em seu repertório essa informação, ter conhecimento do texto-fonte. Quando nos referimos ao leitor-aluno, estudante do ensino médio, público com o qual vimos realizando pesquisas ao longo dos últimos onze anos, entendemos que os conhecimentos prévios indispensáveis para a leitura devam ser ofertados pelo professor por meio da condução que fará durante o trabalho com o texto em sala de aula. Acreditamos que o capítulo de análise do *corpus* desta dissertação disponibilize ferramentas que sirvam como estratégias para essa condução.

1.2.2 Tipos de intertextualidade

Segundo Paulino (1995, p. 29), sobre as práticas intertextuais explícitas, a epígrafe, a citação, a referência e a alusão “são fracas, pois não comprometem todo o texto, mas apenas pequenos trechos dele”; diferentemente da paráfrase, da paródia e do pastiche, em que “a associação intertextual envolve a maior parte do texto, em sua construção e leitura”.

A referência e a alusão, portanto, são dois tipos de intertextualidade que se diferem sutilmente: enquanto a referência faz menção explícita a um componente do texto-fonte, a alusão apenas retoma alguma característica que traga à memória do leitor o texto referido (PAULINO, 1995, p. 29). Para exemplificar, Paulino (1995, p. 29-30) traz à baila uma referência e uma alusão feitas por Machado de Assis no conto “Missa do galo”. Segundo Paulino, há referência na cena em que o narrador do conto se compara a um personagem de “Os Três Mosqueteiros”, de Alexandre Dumas, pois nomes da personagem do intertexto aparecem explicitamente na obra machadiana. Vejamos esse exemplo de referência na passagem do conto citada por Paulino:

Tinha comigo um romance, os *Três Mosqueteiros*, velha tradução creio do *Jornal do Comércio*. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de **D’Artagnan** e fui-me às aventuras (MACHADO DE ASSIS, 2007, p. 434).

Grifamos os termos em que a referência está presente no trecho. Tanto o nome da personagem quanto o nome do próprio livro aparecem explicitamente. No mesmo conto, a alusão ocorre em: “*Nunca pude entender conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta*” (PAULINO, 1995, p. 29-30). Aqui, Paulino aponta a idade e a característica de solidão típicas da personagem feminina de Balzac como alusão, forma menos explícita de se referir a um outro texto. Assim, conclui Paulino: “dá-se a alusão porque a personagem machadiana também apresenta-se solitária e carente” (PAULINO, 1995, p. 30).

Os três tipos de intertextualidade que envolvem a maior parte do texto, como vimos, são a paráfrase, a paródia e o pastiche. A primeira, a paráfrase, resume-se ao processo de criar versões diferentes para um mesmo conteúdo textual, por isso resumir ou recontar uma história é parafraseá-la, conforme explicita Paulino (1995, p. 30). O termo paráfrase vem do grego, pelo latim *paraphrāsis*, cujo significado é “a repetição de uma sentença”. O ato parafrasear pode ser compreendido como uma reescrita com outras palavras.

A segunda, a paródia, é “uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (PAULINO, 1995, p. 36). O terceiro tipo de intertextualidade, o pastiche, muito semelhante à paródia, não contraria, mas imita um estilo ou gênero, não apresentando teor satírico

ou crítico. Assim, “enquanto a paródia é um desvio da norma, ao questioná-la radicalmente, o pastiche vai insistir na norma a ponto de esvaziá-la” (PAULINO, 1995, p. 40-41). Para ilustrar e comparar paráfrase e paródia, vejamos abaixo um exemplo com “possivelmente o poema mais parafraseado, estilizado e parodiado de nossa literatura” (SANT’ANNA, 2003, p. 23), *Canção do Exílio*:

Texto original: Gonçalves Dias:

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá,
As aves que aqui gorgem
Não gorgem como lá.*

Exemplo de paráfrase: Carlos Drummond de Andrade no poema “Europa, França e Bahia”:

*Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’.
Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?
Eu tão esquecido de minha terra.
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá!*

Exemplo de paródia: Oswald de Andrade em “Canto de regresso à pátria”:

*Minha terra tem palmares
onde gor gela o mar
os passarinhos daqui
não cantam como os de lá* (SANT’ANNA, 2003, p. 23-24)

Notamos que no exemplo da paráfrase, engendrada por Drummond, não há apropriação da estrutura, do estilo ou de expressões do texto-fonte com o intuito de construir em cima dele um outro conteúdo que o ironize ou o transforme. Isso fica a cargo do segundo exemplo, pois trata-se de características da paródia. Assim, em resumo, “na paráfrase de Drummond, o deslocamento é mínimo e ocorre uma técnica de citação e transcrição direta do poeta romântico” (SANT’ANNA, 2003, p. 24), enquanto que, no caso da paródia de Oswald de Andrade, “ocorre um processo de inversão do sentido, com um deslocamento completo” (SANT’ANNA, 2003, p. 25).

No que se refere à tradição literária, Paulino cita que, segundo Silvano Santiago (1987, p. 116), “a paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia.” Porém, Sant’Anna (2003, p. 13) reporta que muitos teóricos, inclusive contemporâneos, aproximam o conceito de paródia ao de pastiche, considerando a paródia um “mero sinônimo de pastiche, ou seja, um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas” (SANT’ANNA, 2003, p. 13). Na

esteira dessa explanação, nossa visão se aproxima do que expõe Sant'Anna sobre essa definição e aproximação entre paródia e pastiche.

Dentro das definições explicitadas, este estudo faz uma análise detalhada dos principais tipos de intertextualidade presentes em nosso *corpus*. Apoiamo-nos na semiótica para a identificação, por meio dos signos verbais responsáveis por acionar na memória do leitor o texto-fonte, da intertextualidade, que faz emergir dos significados depreendidos o sentido produzido pelo projeto comunicativo de Colasanti. Na análise dos contos das treze histórias de insônia, no quarto capítulo desta dissertação, identificamos os tipos de intertextualidade mais recorrentes na obra de Colasanti, por meio de um mapeamento lexical em uma tabela com função semiótica que nos direcionam a esse reconhecimento, seguida de análise desses levantamentos.

2 SUBSÍDIOS SEMIÓTICOS COMO EMBASAMENTO TEÓRICO

O conceito de semiótica encontra-se em ao menos três grandes perspectivas: a semiótica de linha americana, de Charles Sanders Peirce; a semiótica discursiva, de linha francesa, de Algirdas Julius Greimas, e a semiótica da cultura, de linha russa, de Yuri Mikhailovich Lotman. A abordagem teórica que adotamos nesta dissertação é a de Peirce. Não nos apropriamos, em nossa pesquisa, do arcabouço teórico das demais correntes semióticas nem de discussões sobre a teoria do signo de Saussure, bem como de discussões históricas atinentes à semiótica e conceitos que, ao longo de nossa pesquisa, decidimos não incluir dentro dos limites deste trabalho.

No livro “Panorama da Semiótica”, de Winfried Nöth e no livro “Introdução à Semiótica” de Winfried Nöth e Lucia Santaella, os autores começam definindo o que é semiótica. Começamos da mesma maneira este nosso capítulo de embasamento teórico. A semiótica é a ciência que investiga o signo e a atuação desse signo, processo que é denominado *semiose*. Nas palavras de Nöth, “é a ciência dos signos e dos processos significativos (*semiose*) na natureza e na cultura” (2003, p. 17).

Assim, interessam-nos os postulados de Charles Sanders Peirce, difundidos no Brasil por Santaella e Nöth, para os quais a semiótica

é a ciência dos sistemas e dos processos s^ígnicos na cultura e na natureza. Ela estuda as formas, os tipos, os sistemas de signos e os efeitos do uso dos signos, sinais, indícios, sintomas ou símbolos. Os processos em que os signos desenvolvem o seu potencial são processos de significação, comunicação e interpretação (SANTAELLA, NÖTH, 2007, p. 11).

Como vimos, a semiótica abarca os estudos dos signos, linguísticos ou não, artificiais ou naturais, e dos processos de efeitos do uso desses signos (*semiose*), sua atuação, como explicitamos. Assim, “o signo não é uma classe de coisas, mas um elemento de um processo, para o qual Peirce introduz o termo *semiose*” (SANTAELLA, NÖTH, 2017, p. 34) e *semiose*, por sua vez, “o processo pelo qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete” (SANTAELLA, NÖTH, 2017, p. 34 apud CP 5.484, c.1907).

Neste capítulo, nas próximas seções, esclarecemos os subsídios semióticos sobre os quais nos debruçamos na análise dos contos com o fito de identificarmos estratégias facilitadoras para o reconhecimento da intertextualidade e, conseqüentemente, para a interpretação do texto e dos sentidos que emergem dos significados produzidos pelos signos icônicos e indiciais, bem como pelo design textual.

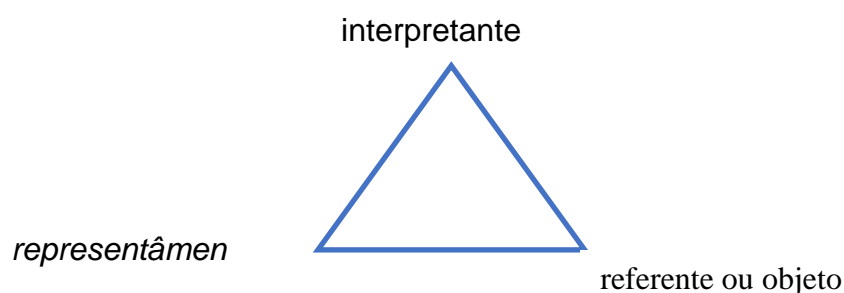
2.1 O signo e a iconicidade verbal

Vimos que a semiótica é a ciência dos signos. Signo, por sua vez, é a entidade que representa algo para alguém, ou seja, ele está no lugar de um objeto ou referente, que pode ser real ou fictício. O signo pode ser verbal, visual, sonoro ou tátil e se manifestar de forma natural (produzido pela natureza) ou artificial (produzido pelo homem). São exemplos de signos naturais: fumaça, frio, calor etc. São exemplos de signos artificiais: palavras, fotografias, filmes, gráficos etc. Nas palavras de Simões, citando Peirce:

Primeiramente cumpre reavivar o que seja o signo para Peirce (1984): unidade triádica constituída, ou seja, que necessita da cooperação de três instâncias que são o signo S (*representâmen*), o objeto O (o que se representa) e o interpretante I (o que produz a relação). A base desse raciocínio é a existência de um sentimento imediato que é a consciência do primeiro (primeiridade); o sentido da polaridade, que é a consciência do segundo (secundidade); e a consciência sintética do terceiro ou meio (terceiridade) (SIMÕES, 2019, p. 37 *apud* PEIRCE, 1990, p. 16).

A semiótica de extração peirceana vê o signo como triádico, apresentando numa ponta da base do triângulo o referente ou objeto (a coisa representada), na outra ponta da base o *representâmen* e, no topo desse triângulo, o que Peirce chamava de interpretante. Vemos, na figura abaixo, a ilustração da pirâmide do signo peirceano:

Figura 1 – Tricotomia do signo



Fonte: SIMÕES, 2019, p. 37.

Essa construção triádica do signo, que é o fundamento da semiótica peirceana, é "constituída, ou seja, necessita da cooperação de três instâncias" (SIMÕES, 2019, p. 37). Definamos cada uma dessas instâncias:

- **Representâmen** - o signo que está no lugar de algo para um interpretante.
- **Interpretante** - o sistema de relações pragmático-culturais na recepção do signo.
- **Objeto ou referente** - a coisa representada.

Segundo Santaella, "o signo (ou *representâmen*) é aquilo que representa o objeto e cria um interpretante" (2017, p. 55). Com relação ao interpretante, é comum sabermos de equívocos que novos adeptos da semiótica peirceana apresentam em relação a ele. Isso porque se imagina que interpretante seja uma pessoa ou uma comunidade, enquanto, na verdade, interpretante é "a interpretação significativa do signo" (SANTAELLA & NÖTH, 2017, p. 64), o contexto cultural; é um conjunto de possibilidades pragmáticas de se interpretar a relação existente entre o objeto e o seu *representâmen*. Assim, "Peirce dá uma definição pragmática da significação quando define o interpretante como 'o próprio resultado significante', ou seja, 'efeito do signo', podendo também ser algo criado na mente do intérprete" (SANTAELLA & NÖTH, 2017, p. 64 apud PEIRCE 5.474-475, c.1903 e CP 8.179, 1909).

Segundo a autora, existem três tipos de interpretantes. O primeiro ela classifica como *interpretante imediato*, que se refere à potencialidade do signo de ser interpretado, ou seja, refere-se ao próprio signo e, no nível de primeiridade, ao seu potencial icônico. O segundo interpretante Santaella chama de interpretante

dinâmico, que corresponde ao “efeito direto realmente produzido por um signo sobre um intérprete, aquilo que é experimentado em cada ato de interpretação e que é diferente, em cada ato, do efeito que qualquer outro poderia produzir” (SANTAELLA & NÖTH, 2017, p. 66). O terceiro é o interpretante final, que consiste na interpretação que será efetivamente extraída do texto, “aquele resultado interpretativo ao qual cada intérprete está destinado a chegar se o signo for suficientemente considerado (SANTAELLA & NÖTH, 2017, p. 66 apud CP 8.184, 1909).

Essa construção triádica da qual falamos até aqui não é o único sistema triádico do signo. Santaella e Nöth apontam que “Peirce desenvolveu uma tipologia elaborada de signos com base em uma classificação das características fenomenológicas do signo de que resultam tríades” (SANTAELLA & NÖTH, 2017, p. 67). A autora apresenta as três tríades do signo, que “derivam da relação triádica do signo em si mesmo”. Essas tricotomias são: qualissigno, sinsigno e legissigno (relativo ao *representâmen*); ícone, índice e símbolo (relativo ao objeto); rema, dicente e argumento (relativo ao interpretante). Vejamos abaixo a tabela com essa tricotomia, que Nöth apresenta:

Quadro 1 – Tricotomias de Peirce

Tricotomias	I	II	III
Relação ao	REPRESENTAMEN	OBJETO	INTERPRETANTE
em si			
Categorias			
PRIMEIRIDADE	QUALI-SIGNO	ÍCONE	REMA
SECUNDIDADE	SIN-SIGNO	ÍNDICE	DICENTE
TERCEIRIDADE	LEGI-SIGNO	SÍMBOLO	ARGUMENTO

Fonte: NÖTH, 2003, p. 90.

O enfoque do nosso estudo recai sobre a perspectiva da tricotomia *ícone*, *índice* e *símbolo*, por ser “a divisão mais importante dos signos” (PEIRCE 2.275, 1903) e porque trataremos da relação dessas variações com o objeto e da iconicidade verbal (SIMÕES, 2019). Vejamos as definições:

- **Ícone** - O ícone é "um signo cuja qualidade significativa provém meramente da sua qualidade" (CP, 2.92). Ele "re(a)presenta algo por meio da semelhança; são percebidos mentalmente por uma projeção na tela mental (CALVINO, 1965); formam-se no plano das ideias. A princípio são figurativos, pois trazem à mente a imagem de algo" (SIMÕES, 2009).
- **Índice** - Enquanto o ícone faz associação por semelhança, o índice é o signo gerado a partir da contiguidade, ou seja, ele indica, aponta para o objeto.
- **Símbolo** - O símbolo é o signo convencionado pela sociedade; significa dizer que “é um signo que se refere ao objeto que denota, em em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais” (CP, 2.449).

Tendo em vista as definições da tricotomia sobre a qual direcionamos nosso olhar, situamos, com essa explanação, esclarecimentos necessários sobre o signo, para então tratarmos da iconicidade, mais especificamente, como é de nosso interesse, da iconicidade verbal.

A iconicidade verbal trata da potencialidade de significação do signo linguístico e de sua interrelação com outros signos. Assim, a partir dessa potencialidade é que se deduz deles possíveis significados. Portanto, a iconicidade é um processo mental, é a potencialidade de um signo de produzir imagens na tela mental do intérprete (ou leitor). Nas palavras de Simões (2018),

Descontada a arbitrariedade original dos signos verbais, os funcionalistas vêm fortalecendo passo a passo a existência de iconicidade nas gramáticas das línguas, demonstrando a existência de uma correlação um-a-um entre forma e interpretação semântico-pragmática pautada numa motivação funcional imanente aos aspectos estruturais observados.

A iconicidade é uma propriedade semiótica fundada na plasticidade — propriedade da matéria de adquirir formas sensíveis por efeito de uma força exterior (SIMÕES, 2019, p. 83). Tal atributo pode ser estendido ao plano abstrato, pela imaginação do leitor, compondo imagens de entes e seres reais ou fictícios. Isso porque, como afirma Simões (2019, p. 82), “nossa mente é uma verdadeira fábrica

de imagens”. Essa afirmação traz à baila a ideia de “cinema mental”, como vemos em Calvino (1990, p. 99),

Podemos distinguir dos tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. [...] nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva de sequências, de que a câmera permitirá o registro [...]

A Teoria da Iconicidade Verbal afirma que o texto se organiza a partir de uma ordem mental que é representada materialmente na superfície textual (SIMÕES, 2019). Por isso, propõe que sejam seguidas as pistas icônicas que nos permitem identificar o projeto comunicativo subjacente ao texto. Ao fazer as escolhas lexicais para a produção do texto, o enunciador desenha a trilha semiótica que deverá ser recuperada pelo leitor. Para Simões, signos icônicos representam imagens mentais do que se quer comunicar; os indiciais manifestam vínculos por contiguidade ou causalidade entre o signo e seu referente. Assim sendo, busca-se, na superfície do texto, tudo o que possa orientar a compreensão (nível semântico-sintático ou dos significados) e a interpretação (nível semântico-pragmático ou dos sentidos) do material textual.

As qualidades icônicas e indiciais de um texto são também signos (em sentido amplo), posto que o texto, em sua inteireza, é signo do projeto de interlocução. A iconicidade na organização dos dados em um enunciado deve ser considerada como de alta relevância. Essa ordem pode ser entendida como a linha de raciocínio do enunciador.

2.1.1 Iconicidade Diagramática, Lexical e Isotópica

A iconicidade verbal é classificada em níveis: diagramática, lexical e isotópica; alta e baixa; orientadora e desorientadora (SIMÕES, 2019, p. 94). Os primeiros três níveis são descritos nesta seção, a começar pela iconicidade diagramática, pois,

para Peirce, as representações diagramáticas e metafóricas são consideradas as áreas mais importantes da iconicidade lingüística.

De acordo com Simões, a iconicidade diagramática pode ser definida como a “qualidade atinente ao projeto visual ou sonoro do texto e à estruturação dos sintagmas” (2019, p. 96). Ela é produzida no texto oral pela entonação e pelos acentos, ou seja, pela forma como o enunciador ativa os significados dos quais pretende expressar o sentido de seu projeto comunicativo. No texto escrito, ela se manifesta, segundo Simões (2019), em mais de um nível, no nível gráfico ou do design textual e no nível sintagmático e paradigmático (SIMÕES, 2019, p. 96). O nível do design textual diz respeito ao desenho do texto no papel ou no espaço em que está escrito (tv, placa, outdoor, rede social, website etc). Esse desenho é capaz de expressar os sentidos do texto e também identificar importantes informações atinentes ao gênero textual. Como exemplo, podemos citar a facilidade que temos para reconhecer determinados gêneros pela disposição dos parágrafos (ou estrofes) e das palavras no papel. Assim, uma receita ou um soneto são facilmente identificados como tais apenas por suas estruturas que dizem respeito ao design textual característico desse gênero.

O nível paradigmático e sintagmático da iconicidade diagramática trata da relação com as escolhas lexicais e com as combinações, respectivamente, que o enunciador elege para a produção do texto. A esse respeito, afirma Simões (2019, p. 96-97):

Entendemos que a iconicidade diagramática verbal se funda originalmente a partir das escolhas léxicas do enunciador para a produção de seu texto; e estas, a seu turno, seriam provocadas pelo elemento deflagrador da produção: um comando formal (tarefa escolar, questão de prova etc) ou um estímulo informal (intenção de falar de algo, tema provocador etc). A nosso ver, a iconicidade será tão mais eficiente (no que concerne à representação de seu objeto) quanto mais adequada for a seleção de itens léxicos (palavras e expressões) por parte do enunciador.

Vemos que a seleção de itens léxicos é fator essencial na eficiência da iconicidade. Passamos, então, para a abordagem da iconicidade lexical. Esta é, segundo Simões, o potencial de ativação de imagens mentais. É a iconicidade lexical a principal responsável por acionar na mente do intérprete imagens a partir do contato com os itens léxicos escolhidos pelo enunciador. Esse potencial será tanto mais aproveitado quanto maior e mais produtivo for o repertório lexical e a habilidade

de escolha do enunciador na composição do texto, pois “o signo verbal, que é convencional por origem, ganha funções icônicas e indiciais segundo a habilidade de quem produz o texto” (SIMÕES, 2019, p.110).

A iconicidade isotópica é decorrente da iconicidade diagramática e da iconicidade lexical e “funciona como trilha temática para a formação de sentido”(SIMÕES, 2019, p. 111). De acordo com Simões (2003), "isotopia é um recorte temático fundado na identidade de significantes aberta para a pluralidade de significados e balizada pela rede interna perceptível na trama textual". Assim também nos diz Conforte (2016, p. 53):

Decorre em parte da iconicidade lexical a chamada iconicidade isotópica, responsável pela manutenção temática do texto, por meio de procedimentos de recorrência (...) Essa espécie de iconicidade se faz no rastreamento de palavras e expressões que possam sustentar esse ou aquele tema.

Esses procedimentos de recorrência aos quais se refere Conforte deflagram a iconicidade isotópica, e sua observância por parte do leitor permite que ele reconheça o dito e o não dito, o explícito e o implícito, pois o sentido nas entrelinhas do texto emerge por meio deles. As escolhas e as combinações lexicais somadas garantem a iconicidade isotópica e formam uma trilha temática que levam o leitor a produzir imagens mentais, de acordo com seus conhecimentos compartilhados, reconhecendo os sentidos do texto e se prevenindo de leituras que extrapolem esses sentidos, ou seja, evitando fazer inferências a partir de leituras que se distanciam dos limites dos signos, conforme as palavras de Simões (2004, p. 133):

A pluralidade de sentidos que se manifesta na diversidade de leituras e leitores não pode ser entregue a um processo de vale-tudo. Umberto Eco, por exemplo, já consignou em seus estudos a importância dos limites da interpretação. Disse Eco: Um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões (2001: 45). É o mesmo teórico que instrui o leitor a suspeitar de que cada linha esconde um significado secreto, pois as palavras não revelam, senão velam o não-dito. Contudo, neste suspeitar, o leitor deverá apropriar-se do código com que é tramado o texto, para que possa navegar nas ondas semióticas ali contidas e assim construir mundos significantes possíveis para o mundo textual observado.

Evocando Umberto Eco, Simões traz à baila a discussão sobre a importância do estabelecimento de limites na interpretação. Esses limites são a segurança de que o grau de aceitabilidade não se distancie demasiadamente da intencionalidade do texto.

2.1.2 Alta e baixa iconicidade

Quando as escolhas lexicais do texto estão relacionadas às isotopias subjacentes a ele, temos alta iconicidade; o contrário disso produz baixa iconicidade. Ou seja, quanto maior a seleção de signos linguísticos atinentes às isotopias do texto, mais alta será sua iconicidade. Esses signos são signos orientadores por contribuírem com a eficácia textual e produzirem a alta iconicidade. Nas palavras de Simões (2004, p. 134),

se as isotopias se mostram na superfície do texto, isto é, são perceptíveis ao leitor a partir da captação da posição discursiva manifesta na seleção lexical, no modelo gramatical, no gênero ou no tipo textual, na diagramação (ou projeto visual do texto) etc. pode-se classificar o texto como de alta iconicidade.

Vejamos mais sobre alta e baixa iconicidade pelas palavras de Simões & Dutra:

A iconicidade, no processo da leitura e da redação, a nosso ver, pode manifestar-se de dupla forma: a) como alta iconicidade – qualidade por meio da qual o texto orienta o leitor à produção de sentido em função da apresentação estratégica de pistas de leitura; b) como baixa iconicidade – qualidade por meio da qual o texto se torna opaco, porque não oferece pistas suficientes ou eficientes para o desenrolar da leitura. Convém esclarecer que a alta iconicidade tanto se presta à construção da eficácia quanto à da falácia textual. Nesta o leitor é driblado pelas pistas do texto; naquela, o leitor é conduzido por elas (SIMÕES & DUTRA, 2004, p. 41).

Essa alta iconicidade facilita a compreensão e a interpretação de textos, evitando deduções insatisfatórias ou incorretas a respeito da mensagem e do sentido. A baixa iconicidade, portanto, vem a ser o contrário, quando há opacidade máxima na organização do texto. Com a alta iconicidade o leitor é conduzido à mensagem ou eficácia do texto; e, com a baixa iconicidade, à falácia ou despistamento (SIMÕES, 2004, p. 135).

2.1.3 Signos orientadores e signos desorientadores

A escolha dos signos linguísticos na composição do texto pode orientar ou desorientar a leitura que se fará. O autor do texto, provido de competência linguística, saberá eleger as palavras de acordo com o propósito que tem para o seu projeto comunicativo. Entre esses propósitos também se encontram os de despistar. Vejamos como nos esclarece Felipe sobre os signos orientadores e os signos desorientadores:

Segundo Simões, a “eleição de signos orientadores ou desorientadores” pode ou não conduzir os leitores pela superfície textual. A autora de *Iconicidade verbal: teoria e prática* considera que um texto pode ser escrito intencionalmente para enganar o leitor de acordo com o projeto comunicativo de seu autor. O projeto de comunicação pode resultar em “efeitos de *univocidade, ambiguidade, plurivocidade* ou *equivocidade*” do texto (FELIPE, 2017, p. 34 apud SIMÕES, 2009, p. 98).

Portanto, a depender do projeto de comunicação do enunciador, ele fará a seleção de signos orientadores, se sua intenção for produzir eficácia textual; e desorientadores, se, por opção ou descuido, produzir falácia textual. Para melhor esclarecer, vejamos nas palavras de Dutra e Simões:

A iconicidade pode ser, portanto, utilizada tanto como signo orientador quanto como signo desorientador, dependendo das intenções do produtor do texto. Na condição de orientador, será a iconicidade responsável por uma clareza imagética direcionada à univocidade do texto. Ao contrário, quando se propõe desorientar, a iconicidade conduzirá ao equívoco (no mínimo, à ambiguidade), fazendo com que o leitor ora pense haver descoberto um sentido para o objeto-texto, ora entre em conflito ante a possibilidade de mais de uma interpretação para o texto, ou parte dele, construindo-se assim uma imagem embaçada do possível sentido (DUTRA, V. L.; SIMÕES, D. M., 2004, p. 41).

2.2 Conceito de âncoras textuais

O conceito de âncoras textuais nos permite compreender que os sentidos de um texto estão ancorados em determinados signos indiciais ou icônicos. Dessas âncoras, infere-se se o texto tem alta ou baixa iconicidade e é possível, a partir delas, identificarmos em que palavras-chave ou expressões estão assegurados os

sentidos produzidos pelo texto. Inclusive, por meio delas, é possível identificarmos os diálogos que um texto faz com outros textos, como vemos adiante.

O termo “âncora textual” foi usado pela primeira vez por Simões (1991) e, então, adotado por outros teóricos. Vejamos o que ela nos diz sobre as âncoras textuais:

Âncoras textuais são palavras ou expressões ativadas nos textos, as quais atuam como elementos que garantem uma estruturação temática e auxiliam na progressão das ideias do texto. É da identificação das âncoras textuais que se pode inferir a alta ou a baixa iconicidade de um texto (SIMÕES, 2019, p. 117).

Por meio dessas âncoras, o leitor pode ter mais domínio sobre a intertextualidade, pois em um texto com intertextualidade existirão signos condutores que levam a esse reconhecimento, como comprovamos em nossa análise deste estudo. Com o reconhecimento de palavras e expressões que funcionam como âncoras, a interpretação de textos deixa de se basear em “achismos” ou percepções sem fundamentos concretos e pode ser alcançada pelo reconhecimento de signos orientadores, que ocupam no texto essa função de ancorar os sentidos e os significados produzidos no projeto comunicativo do texto. Isso nos permite uma interpretação eficaz e segura. Assim, reiteramos

(...) a necessidade de buscar-se algo nos textos que possam funcionar como garantias mínimas de uma interpretação. Em nossa teoria, criamos a figura das âncoras textuais, que são palavras-chave que norteiam identificação de uma isotopia (SIMÕES, 2009, p. 91).

A Intertextualidade, portanto, pode ser reconhecida, pelo viés semiótico, com a identificação dessas âncoras, por meio de signos indiciais ou icônicos que ancoram o texto-fonte. Assim, com a TIV, a partir dos conhecimentos de âncoras textuais, previstos por Simões (1991), o professor é capaz de mostrar para o aluno que não tem conhecimentos prévios necessários para reconhecer uma intertextualidade, por exemplo, quais palavras são responsáveis por nos indicar essa intertextualidade. É possível mostrar, então, para o aluno como essas escolhas lexicais estão ancorando os sentidos que o autor quer produzir no texto e, em seguida, mostrar como essas palavras ou expressões aparecem no texto-fonte, para que então ele observe o diálogo existente entre os dois textos.

2.3 TIV como moldura metodológica para análise de textos

Pesquisas com esse aporte teórico têm revelado grandes contribuições sobre o ensino de produção e interpretação de textos. Portanto, a Teoria da Iconicidade Verbal e seus estudos são de extrema relevância nos processos de compreensão e interpretação, bem como na tarefa do professor de levar alunos da Educação Básica à profunda análise de textos, sobretudo literários, com função poética, ainda pouco aprofundados em sala de aula. Segundo Proença Filho, "é possível perceber a estreita relação entre a dimensão linguística e a dimensão literária que envolve a significação das palavras quando estas integram o sistema semiótico que é o texto literário" (PROENÇA FILHO, 2007, p. 7).

Com essa explanação, aqui se impõe esclarecer a perspectiva de descrição linguística que se combina com a metodologia extraída da Teoria da Iconicidade Verbal de Simões (2009) e fundamenta nosso estudo. Reunindo dados desse apanhado teórico, reforçamos a pertinência e a relevância de uma análise de textos fundada na iconicidade, uma vez que cada uma das formulações teóricas arroladas pôde, grosso modo, resumir-se na busca de interpretações para o fenômeno da linguagem como sistema e processo de compreensão/interpretação/tradução das ideias.

Apoiamo-nos na identificação dos vários níveis de iconicidade, propostos por Simões (2009), a saber: 1 – diagramática (no projeto visual do texto e na estruturação dos sintagmas); 2 – lexical (na seleção dos itens lexicais ativados no texto); 3 - isotópica (extraída das duas anteriores e funcionando como trilha temática para a formação de sentido); 4 - alta e baixa iconicidade (considerando as estratégias sígnicas voltadas para a eficácia comunicacional); 5 - eleição de signos orientadores ou desorientadores (definindo as intenções de univocidade, ambiguidade ou equivocidade inscritas no texto).

Abordamos ainda que a iconicidade verbal e a metafunção textual de Halliday podem se encontrar na abordagem das escolhas léxico-gramaticais, eixo paradigmático, e na combinação dos sintagmas e design do texto, eixo sintagmático, dotadas de significação. Esse ponto de encontro entre TIV e LSF é analisado em nosso estudo apenas sob os seguintes aspectos: o da classificação dada pela LSF à

estrutura temática e o da especificação de tema marcado e tema não marcado. Nossa finalidade é fornecer pistas sobre o desenvolvimento textual, “ajudando a determinar como ocorre a fluência da informação” (FUZER & CABRAL, 2014, p. 130), na identificação da iconicidade diagramática. Segundo Fuzer e Cabral (2014, p. 130-131), “a escolha do Tema de uma oração relaciona-se necessariamente com o modo pelo qual a informação se desenvolve no decorrer do texto” e “na parte que corresponde ao Rema, desenvolvem-se as ideias que estão sendo veiculadas pelo Tema.” As autoras explicam ainda que o Tema carrega a informação a qual o enunciador pretende enfatizar.

Então, analisamos os pressupostos da intertextualidade articulada com a iconicidade verbal, a partir das quais se pode responder à clássica pergunta semiótica: *Por que isto significa o que significa?* Na persecução de uma resposta plausível, capaz de alinhavar um trabalho de interpretação fundado na plasticidade, atravessamos os terrenos da Teoria da Iconicidade Verbal, indo desaguar no plano da expressão, como fator preponderante para o entendimento do texto literário. Nesta esteira de raciocínios e tecidos teóricos, pretendemos ser capazes de produzir um apoio teórico-prático para a interpretação dos minicontos de Colasanti, como exemplo do que se pode operar com todos os gêneros textuais que envolvam a intertextualidade sobretudo implícita, fornecendo pistas mais concretas para a interpretação textual e a consequente competência leitora dos estudantes de ensino médio. Como nos diz Oliveira (2021, p. 389) sobre os minicontos de Colasanti,

A escolha do gênero aproxima a construção da autora à profissão de ourives, palavras da própria autora, já que o miniconto apresenta, em suas características, intensidade e tensão que se desdobram em diversos ecos permeados de metáforas, metonímias, intertextualidades, simbologias, multiplicidade de perspectivas e elipses que serão tecidas a partir do repertório sociocultural e linguístico do leitor.

A interpretação dos minicontos do nosso *corpus* de análise pelo viés semiótico, com foco na intertextualidade, portanto, abre possibilidades no âmbito da compreensão leitora, e é de grande relevância na área de ensino e aprendizagem, e multiletramentos. Dessa relevância do plano da expressão, deriva a importância do estudo do texto com uma base semiótica nas aulas de língua portuguesa. Os estudos da Teoria da Iconicidade Verbal e sua fundamentação semiótica trazem, à baila, discussões pertinentes aos estudos da interpretação de textos literários.

Assim sendo, torna-se possível aplicar a iconicidade em níveis concretos e abstratos. No nível concreto, verificam-se as iconicidades diagramática, sintagmática e paradigmática dos sistemas sógnicos dos quais resultam; no nível abstrato, as modalidades imagética e metafórica, ou seja, operações subjetivas, decorrentes de interpretações dos interpretantes, sejam eles individuais sejam coletivos particularizados nas culturas que representam. Disso decorre a pertinência de um estudo da iconicidade no plano da expressão, com textos de função poética e ampla intertextualidade cultural.

A semiotização dos objetos culturais se mostra como condição para o entendimento das interações sociais e para o aperfeiçoamento das relações humanas. Quando se fala de descrição e de interpretação do mundo e da realidade, impõe-se pensar em processos sógnicos por meio dos quais são construídos os cenários e as práticas sociais. Semiótica, Filosofia e Linguagem formam o tripé indispensável da evolução dos modelos sociais. Por meio dessas ciências, o homem pode aprofundar seu autoconhecimento e o conhecimento do mundo que o cerca e das consequências dos relacionamentos humanos em todos os níveis (SIMÕES, 2019, p.12).

Usamos Beaugrande e Dressler (1983), Koch (2008) e Paulino (1995) para explicar o problema que visamos solucionar por meio de subsídios semióticos sob o aporte teórico da Iconicidade Verbal de Simões (2009), nos minicontos do livro *corpus* desta dissertação.

O arcabouço teórico pautado na Teoria da Iconicidade Verbal de Simões (2019), como moldura metodológica para os estudos de intertextualidade sobre os quais nos debruçamos, permite-nos identificar como a autora dos minicontos (Colasanti) realiza intertextualidades diversas, de forma insólita e subversiva.

Observamos ainda que a intertextualidade é um recurso estilístico da obra de Colasanti, o que nos permite inferir que, no diálogo com suas vivências culturais, a autora tece o *fio condutor* da construção de sentidos dos minicontos, deixando indícios para que se deduza a cosmovisão ali contida. Analisamos, portanto, os treze contos que compõem nosso *corpus* de análise para mostrar como a autora opera a intertextualidade na obra, observando que a cosmovisão é um tipo de traço de união entre os diversos modos de ver o mundo.

A fim de facilitar o entendimento da discussão que propomos no *corpus*, fechamos este capítulo com uma tabela de conceitos operacionais usados nas análises:

Quadro 2 – Conceitos operacionais

CONCEITOS OPERACIONAIS		
TERMO	DEFINIÇÃO	EMBASAMENTO TÉORICO
Signo	<i>“O signo é uma coisa que está em lugar de outra e representa algo para alguém”.</i>	PEIRCE, 2005
Iconicidade	Trata-se de uma propriedade semiótica fundada na plasticidade — propriedade da matéria de adquirir formas sensíveis por efeito de uma força exterior.	Teoria da Iconicidade Verbal, SIMÕES, [1994] 2009
Signo icônico	São os que representam imagens mentais do que se quer comunicar.	SIMÕES, 2009
Signo indicial	São os que manifestam vínculos por contiguidade ou causalidade entre o signo e seu referente; funcionam como uma seta, um vetor, um indicador; deflagram as deduções e induções.	SIMÕES, 2009
Âncoras textuais	Palavras-chave que norteiam identificação de uma isotopia.	SIMÕES, 2009
Isotopias (corredores isotópicos)	"o mesmo lugar semântico" ou mesmo eixo semântico.	GREIMAS, 1966
Intertextualidade	Fator de textualidade em que a produção e a recepção de um texto depende da relação com outros textos.	BEAUGRANDE & DRESSLER, 1981
Intertextualidade explícita	Trata-se da intertextualidade que ocorre quando “no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, isto é, quando um outro texto ou fragmento é citado.”	KOCH, 2008
Intertextualidade implícita	"quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa”	KOCH, 2008
Referência	Menção explícita a um componente do texto-fonte	PAULINO, 1995

Alusão	Retomada de uma ou mais características que tragam à memória do leitor o texto referido.	PAULINO, 1995
Paráfrase	criar versões diferentes para um mesmo conteúdo textual, por isso resumir ou recontar uma história é parafraseá-la	PAULINO, 1995
Paródia	<i>"forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente."</i>	PAULINO, 1995
Pastiche	imitação que gera formas de transgressão diferentes das canônicas da paródia, em que predomina a sátira ou crítica.	PAULINO, 1995
Tema	"Tema é o elemento colocado em posição inicial na oração, funcionando como ponto de partida da mensagem."	FUZER & CABRAL, 2014
Rema	"Rema é o que segue o Tema, é o restante da mensagem".	FUZER & CABRAL, 2014
Tema marcado	Tema marcado ocorre quando a frase não se encontra na ordem direta dos termos da oração.	FUZER & CABRAL, 2014
Tema não marcado	Tema não marcado ocorre quando a frase encontra-se na ordem direta dos termos da oração.	FUZER & CABRAL, 2014
Gêneros discursivos	Formas estáveis de enunciado que compõem os modelos de comunicação existentes.	BAKHTIN, 2003

Fonte: A autora, 2022.

3 CARACTERIZANDO O CORPUS SELECIONADO

O processo de leitura dos minicontos em *Hora de Alimentar Serpentes* é estimulado não só pela escrita elíptica e ambígua e pelos seus finais implícitos e abertos, mas também pela sua natureza intertextual – conforme descrito por Lauro Zavala (2004; 2007) em seus estudos sobre a minificção pós-moderna. Bastante explorada por Colasanti, como recurso para a economia textual e para o diálogo satírico e paródico com a tradição literária ou social, a intertextualidade é também utilizada em suas mitificações [...] (CECHINEL, 2015, p. 26).

Nossa epígrafe foi retirada de um estudo que pesquisou os contos de Marina Colasanti. A partir dela vemos a dimensão da riqueza da obra em questão.

Colasanti concede, a cada micronarrativa, manifestações insólitas e metafóricas dentro das diversas possibilidades de interpretação, próprias do texto literário, mantendo o leitor envolvido, desde o título, na identificação de elementos que confirmam sua familiaridade com a narrativa, mas possibilitando, também, o inesperado assalto de uma história secreta, modificada, construída e desconstruída, que traz consigo elementos de crítica e oposição necessários para a tensão da narrativa. Um exemplo dessa (des)construção são os treze minicontos sobre insônia, que, paulatinamente, vão desconstruindo a imagem das personagens principais (o lobo e os carneirinhos) que pulam a cerca para acalantar e fazer adormecer os insones.

Usar o livro de contos de Colasanti como *corpus* desta pesquisa é, portanto,

aceitar entrar no jogo, mesmo após acreditar ter aquietado o novelo sibilante despertado em nossa mente: fica sempre a desconfiança de que, a qualquer momento, possam eclodir de dentro daqueles minicontos vivíparas famintas, exigindo outra vez nossa atenção (CECHINEL, 2015, p. 34).

Isso porque *Hora de Alimentar Serpentes* é um constante convite à busca de novos sentidos. Sua leitura nos coloca diante de inúmeras possibilidades de interpretação, tendo a metáfora, em toda a obra, como uma dessas possibilidades e a intertextualidade como seu principal fator de textualidade.

Ao longo da leitura das micronarrativas em foco, Colasanti dialoga com outras obras literárias, com as artes plásticas, com a mitologia grega, com a história, com textos bíblicos etc. A leitura feita da obra, portanto, é, de fato, uma leitura que possibilita diferentes interpretações segundo as diferentes mentes interpretantes.

Afinal, observamos que o principal traço de estilo que permeia *Hora de Alimentar Serpentes* é o diálogo que Colasanti faz com sua história, suas vivências, seus gostos, suas leituras e seu universo cultural.

Queremos reforçar que, no texto verbal, a iconicidade se constitui a partir das escolhas lexicais e seu posicionamento estratégico; da estruturação sintagmática; da diagramação do texto na página e do emprego de fontes (caixa alta, maiúscula e minúsculas, itálico, negrito, sublinhado; tamanho, tipo). Nos contos, Colassanti deixa claras todas essas estratégias.

Os signos cuidadosamente escolhidos como âncoras textuais ganham o estatuto de índices quando nos dão pistas sobre o texto-fonte, no momento da leitura em que o leitor consegue reconhecer o diálogo entre os textos, o que configura a intertextualidade. Avaliamos, portanto, a relação desses signos com o texto-fonte ou com o elemento cultural a que faz alusão ou referência (segundo as definições de Paulino), consubstanciando a polifonia, característica inerente a todo texto em diálogo com outros.

Como exemplo retirado do livro, mas fora do *corpus* da pesquisa, o prólogo já nos antecipa o entendimento de que as histórias que compõem o livro deverão ser costuradas pelo leitor uma vez que se encontram desordenadas e sem continuidade flagrante. Diz assim a autora: “Enfiou a serpente na agulha. E começou a costurar.”

Aqui observamos que a autora faz escolhas lexicais do campo semântico da costura, como *agulha* e *costurar*, como forma metafórica de nos antecipar a costura que devemos realizar na leitura dos minicontos. Com a iconicidade diagramática, pois ela separa as orações coordenadas com um ponto final, já se consegue alcançar a metáfora dos retalhos que necessitam ser costurados, o que pode ser entendido pela presença do ponto final, que separa a oração assindética da sindética aditiva. O ponto final representa, aqui, a metáfora do ponto na costura, ou seja, a possibilidade da união, ideia confirmada pela presença da conjunção “e”, iniciando a segunda oração, que vai alinhar conto a conto. A serpente, representando a linha, nos insere em toda a atmosfera insólita dos contos e tece a primeira grande metáfora do livro: as intertextualidades acionadas pelos elementos metafóricos são responsáveis pela costura das histórias e pelo ingresso no insólito, características marcantes das narrativas de Colasanti. Essa corrupção da construção sintática que separa por um ponto as orações coordenadas – sendo a

segunda aditiva iniciada pela conjunção coordenativa aditiva “e” que, iconicamente, marca a adição – nos permite antever toda a significação pretendida pela autora para o estabelecimento da relação entre os minicontos, aparentemente isolados, soltos e sem conexão e nos remete à ideia do recorte, dois “tecidos” que, embora separados, podem-se unir como dois retalhos costurados. Fica claro que cabe ao leitor fazer essa costura entre as várias histórias. Pusemos, de forma sintética, a análise do prólogo em uma tabela a fim de facilitar o entendimento da narrativa e do argumento que se construiu a partir dos elementos semióticos acionados.

Quadro 3 – Análise semiótica do "Prólogo"

Itens léxicos	Função/Valor	Campo semântico
Serpente	Ícone de ameaça, perigo	Ameaça / novelo sibilante
Agulha	Índice de costura	Costura
E	Índice de união	Costura

Fonte: A autora, 2022.

Observamos dois ambientes em que se passam os acontecimentos das treze histórias de insônia, que costuramos: o espaço físico real e espaço ficcional. Tanto o lobo quanto os carneiros vão surgir fora do espaço físico em que está o homem insone, portanto dentro do espaço ficcional. Este espaço vai ser ocupado pelas metáforas, subversões pragmáticas e intertextualidades das histórias, como vemos mais adiante. Também é preciso reconhecer que as três principais isotopias subjacentes a todas as narrativas estão ancoradas nas recorrências semânticas dos espaços real (físico) e ficcional, dos corredores isotópicos abaixo:

- 1) Insônia. Espaço físico - verossímil: *homem, insônia, sono, cama* - ponto de partida das histórias; sentido denotativo.
- 2) Ameaça/morte. Espaço ficcional - inverossímil: *carneiros, lobo, ovelha, cordeiro, na cena, cerca* - onde ocorrem a intertextualidade e as metáforas do conto.
- 3) Bem x Mal. Espaço ficcional. - Metáforas das batalhas da vida humana.

A ligação, que permeia todos os contos, entre esses dois corredores isotópicos está relacionada a um fato muito importante sobre insônia. Um levantamento relevante que fizemos sobre as causas da doença, permite-nos concluir mais um dado sobre as isotopias das narrativas. Dentre as principais causas, encontram-se a depressão, o estresse e a ansiedade. A segunda isotopia que identificamos se refere à linha temática da ameaça e da morte. Na linha interpretativa de que o medo e a angústia (causas da insônia) povoam os sentimentos do personagem do homem insone, que ocorre no espaço real e verossímil, teriam correlação com as metáforas das ameaças enfrentadas por ele no espaço onírico, bem como da constante luta para vencer o mal, protagonizado pelas ameaças apresentadas em diversas circunstâncias. O que, numa breve associação com a psicanálise se explica pelo fato de ser a imaginação e o sonho uma manifestação de desejos ou de angústias imprimidas em nosso subconsciente. Além disso, é comprovado cientificamente que as zonas cerebrais ativadas nas percepções reais e na imaginação são as mesmas. Vejamos o que diz nesse sentido um site de psicologia (<https://psicologiafree.com/2013/02/25/o-extremo-poder-da-imaginacao/>):

Atualmente a neurologia verificou que mediante a percepção direta ou a imaginação, as zonas do cérebro ativadas são as mesmas. Isto é, o cérebro não consegue distinguir o que é “real”, ou o que é “imaginado”, pois as processa de igual forma. Uma prova direta e esclarecedora disso mesmo é o facto de em muitos sonhos só constatamos que eram sonhos depois de acordarmos. Os sonhos são criações do nosso cérebro, como uma imaginação involuntária e inconsciente, mas mesmo assim, alteram as nossas emoções, a nossa temperatura corporal, a nossa pulsação, reagimos a eles tal como reagiríamos com a realidade.

Isso nos permite concluir que Colasanti imprime nas transições entre o real e o imaginário/onírico essa não distinção do cérebro entre realidade e imaginação.

Realizamos, então, a análise da função semiótica de itens léxicos com alto potencial icônico encontrados nos textos, para identificarmos as metáforas, alusões e referências subjacentes aos contos, com as quais se comprova a intertextualidade. Além disso, nos minicontos analisados nesta dissertação, pudemos compreender significados expressivos por meio da observação do nível semântico-sintático das sentenças. Colasanti dispõe as sentenças de modo a obter uma dada intenção pretendida, focalizando termos mais relevantes e separando por pontuação o que deseja isolar para dar mais relevância. A organização das sentenças torna-se,

portanto, uma retratação do encaminhamento do raciocínio da autora ou como ela pretende orientar o interlocutor durante a leitura.

Os índices, ícones e símbolos são, pois, as três categorias sógnicas que participam dos textos em geral. A iconicidade dos minicontos de Colasanti, então, é construída a partir das estratégias com que o narrador dos contos organiza e aciona os signos que são atualizados e modificados a cada avanço dos textos das histórias de insônia que se apresentam com uma sequência, ainda que de forma salteada, entremeadas por outras histórias. A eficiência na condução do intérprete — o interlocutor — pode ser comprovada quando ele atinge a compreensão da mensagem, realizando a correta identificação da intertextualidade com outras histórias e crenças, percebendo as subversões criadas por Colasanti da simbologia tanto do lobo quanto do cordeiro no decorrer das histórias, como vemos nas análises dos contos.

Igualmente de forma intertextual e insólita, a autora une essa prática cultural de contar carneiros a uma famosa parábola bíblica do lobo em pele de cordeiro. Gradualmente, em cada história de insônia, a autora vai subvertendo as imagens criadas no imaginário, parodiando os contos infantis e dialogando com outras narrativas. Toda essa possibilidade de leituras interpretativas pode ser demonstrada por meio de um levantamento do vocabulário de cada conto, apontando as escolhas lexicais e os campos semânticos subjacentes da relação entre o real e o insólito, o fato e a quebra da expectativa, a intertextualidade e a subversão.

Analizamos as treze histórias de insônia, que são como retalhos a serem costurados pelo leitor a fim de fazer um levantamento detalhado da progressão textual de cada miniconto. Nessas histórias, Colasanti faz uso do léxico de forma a construir o sentido metafórico da criação de expectativa.

Em *Primeira história de insônia*, a escolha do numeral “primeira” não é gratuita; ela já nos dá uma pista de que haverá outra ou outras histórias de insônia.

Em todas as narrativas de insônia são acionadas, na memória do leitor, comportamentos humanos representados por comportamentos dos animais. Essa percepção da isotopia fabular é possível pela escolha de vocábulos relacionados ao ser humano, mas, no texto, atribuídos ao lobo e ao carneiro. São exemplos de ações humanas realizadas pelo lobo e pelos carneiros: *enfurecidos*, *decide contar*, *desejando se exercitar*, *acionou a insônia*, *vestiu*, *conteve a fome*, *esperava a convocação*. Esses exemplos nos levam à discussão sobre o texto como objeto de

significação, um todo de sentido, um signo dotado de uma organização específica diferente da da frase.

No decorrer das narrativas, também observamos o uso da conjunção “mas” que representa a quebra de expectativa, quando o lobo troca de lugar com o homem e passa a contar carneiros quando também está insone, mas acaba comendo o animalzinho quando ele se recusa a pular a cerca.

Devemos, portanto, dar atenção especial ao exame minucioso dos procedimentos e mecanismos que estruturam o texto e o tornam uma construção de sentido. O texto deve ser analisado pelas estruturas superficiais, pela escolha do léxico e pelas estruturas sintáticas para que se chegue à semântica textual que dá sentido às palavras. O mais importante a notar é que, na relação entre expressão e conteúdo, temos os efeitos estilísticos do texto, a função poética, estética, que ganha relevância no estudo da textualidade, porque o autor não procura apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras. A compreensão de um texto com função poética exige que se entenda o significado dos elementos de expressão além do seu conteúdo temático.

A organização diagramática das nossas análises seguiu o seguinte padrão no próximo capítulo:

- Mapeamento das isotopias e das metáforas;
- Análise semiótica dos signos que funcionam com âncoras textuais da intertextualidade dos contos.
- Análise da iconicidade diagramática do conto: construções e inversões sintáticas, pontuação, tema e rema, extensão das frases e do conto, bem como seu desenho no papel;
- Análise da iconicidade lexical: mapeamento da seleção do léxico com alto potencial icônico na produção de sentidos dos contos, sobretudo de palavras e expressões que funcionam como âncoras textuais na identificação da intertextualidade.

As tabelas com o mapeamento das âncoras do intertexto estão no início de cada subcapítulo e seguem diferenciação de cor para a possível identificação dos contos aos quais pertencem as expressões.

4 ANÁLISE DAS HISTÓRIAS DE INSÔNIA

Nas histórias de insônia, paulatinamente, a imagem simbólica das ovelhas que pulam a cerca para acalantar e fazer adormecer os insones vai-se desconstruindo de maneira insólita e subversiva. A autora traz à cena da cerca e dos carneirinhos pulando, de forma igualmente intertextual, a figura do lobo, personagem de histórias infantis, que representa morte, subvertendo, mais uma vez, a prática de contar carneiros para chamar o sono.

No entanto, o lobo, sozinho, não é símbolo, é ícone. Apenas quando aparece nas histórias associado a outros ícones, como os cordeiros, a cerca e o homem, ele poderá ser interpretado como símbolo. Observemos que, nas histórias infantis, o lobo é símbolo de morte, de astúcia, de medo porque está acompanhado de outros elementos nas narrativas. Ele é o causador da morte da vovozinha, personagem do conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault; dos dois porquinhos inadvertidos que cantavam “quem tem medo do lobo mau”, sem se importarem com a segurança, como fez o terceiro porquinho (único que escapou do lobo) na história *Os três porquinhos*, de Joseph Jacobse e do carneirinho que bebia água no rio na fábula *O lobo e o cordeiro*, de La Fontaine. Apenas por essas três histórias muito conhecidas, podemos afirmar que o lobo ganhou simbologia de morte e, na fábula de Fontaine, ele ganha, também, simbologia antitética aos cordeiros. Essa antítese é acionada nos minicontos analisados, pois, associado à imagem dos cordeiros sempre cordatos e obedientes, pulando as cercas ao acionamento do homem com insônia, o lobo representa a iminente ameaça da morte; ele é a própria morte, a dor, a ameaça, o inesperado. Nas palavras de Eco (1991, p. 201),

O homem explica a complexidade da experiência por atividades simbólicas, organizando-a em estruturas de conteúdo a que correspondem sistemas de expressão. O simbólico não só permite ‘nomear’ a experiência, mas também organizá-la e, portanto, constituí-la como tal, tornando-a pensável e comunicável.

Entendemos, assim, que os símbolos são os signos que se tornam frequentes na comunicação cotidiana oral ou por meio de leituras, já que a comunicação verbal, quer seja oral, quer seja escrita, é a ferramenta básica de interação.

A seguir, as análises estão organizadas em duas partes. A primeira, subcapítulo 4.1, com referência à intertextualidade com o costume cultural de contar carneiros, que é a principal isotopia e pano de fundo de todos os contos; a segunda com intertextualidade com outras histórias, outros textos escritos. Na primeira parte, analisamos a quarta e a sexta histórias que dialogam exclusivamente com o costume cultural de contar carneiros; na segunda parte, analisamos as demais histórias divididas entre as que dialogam com contos infantis e as que dialogam com textos bíblicos.

4.1 Intertextualidade com o costume cultural de contar carneiros para adormecer

Todos os treze minicontos que compõem o *corpus* de nossa análise aludem ao costume cultural antigo de, para espantar a insônia, imaginar carneiros pulando uma cerca. Essa alusão nas histórias é capaz de suscitar o conceito de tela mental, pois conseguimos projetar em nossa mente as imagens que os signos desta ação de contar carneiros acionam. Assim, segundo Calvino (1990, p. 86), "esse "cinema mental" funciona continuamente em nós — e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema — e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior".

Nesse primeiro momento, já se pode observar a primeira intertextualidade: contar carneiros para pegar no sono nos remete a uma outra história de um conto de origem árabe do século XII. Para os antigos, contar animais numa ação repetitiva, como pular cercas um a um, provocaria tédio e, por conseguinte, sono. Essa prática cultural ficou conhecida na Espanha, no período da dominação moura. Vejamos abaixo a intertextualidade com esse costume cultural a partir do mapeamento lexical feito numa amostra de duas, das treze histórias de insônia:

QUARTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Enfurecidos com o homem que, noite após noite, lhes **impede o sono** obrigando-os a **saltar cercas**, os **carneiros** invadem a cama e com cascos e dentes o adormecem para sempre (COLASANTI, 2013, p. 131).

SEXTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Desejando se exercitar, o **carneiro** acionou a **insônia do homem** (COLASANTI, 2013, p. 211).

Quadro 4 – Ícones e índices na intertextualidade com o costume cultural

Signos que ancoram o texto-fonte	Função semiótica	Intertextualidade	Isotopias no miniconto e no texto-fonte
[Quarta/Sexta História de] insônia	Índice da principal circunstância no campo real, a insônia, e da frequência da ocorrência dela.	Intertextualidade explícita; referência.	Insônia
[impede] o sono	Índice da insônia.		
[saltar] cercas	Índice do costume de contar carneiros para adormecer.		
carneiros	Índice de obediência na ação de pular a cerca para espantar a insônia do homem em algumas histórias, mas no contexto da quarta história há uma subversão a essa indicialidade.		
cama	Índice do lugar destinado ao sono		

insônia do homem	-		
------------------	---	--	--

Fonte: A autora, 2022.

Antes de analisarmos o quadro, vamos ao texto-fonte. Nesse caso, estamos diante de uma intertextualidade com texto-fonte que não se encontra na literatura ou por escrito. Trata-se de uma história contada pelos antigos, que não apareceu sem motivação. Explicitamos a seguir, destacando os itens léxicos como fizemos nas histórias de Colasanti:

Tudo começou com a narrativa em um conto sobre um rei que havia contratado um **contador de histórias** para **ajudá-lo a dormir**. Então, esse contador criou a seguinte **história** para o rei: *era uma vez um fazendeiro que havia comprado duas mil **ovelhas** e precisava levá-las para casa em um barco*. Acontece que esse barco podia levar apenas duas **ovelhas** por vez. Assim, o rei precisaria **contar uma a uma** durante todas as viagens. Esse mesmo conto foi recriado por Miguel de Cervantes em um trecho do livro Dom Quixote, espalhando-se pela Europa. A partir daí, tornou-se um costume para afastar a insônia¹, sem comprovação científica, claro.

No quadro 4, apresentamos o mapeamento lexical a partir de todas as treze histórias a fim de revelar a principal isotopia subjacente à trama: a insônia. Disponibilizamos aqui apenas duas histórias, que são as histórias analisadas dentro deste capítulo, pois nelas não são observadas outra relação de intertextualidade senão a alusão ao costume cultural de contar carneiros. Essa intertextualidade vai metaforicamente estar relacionada à principal isotopia das histórias: a insônia.

4.1.1 Quarta história de insônia

A quarta história se apresenta diferente das três primeiras: na primeira o homem está insone, na segunda o lobo está insone, na terceira está insone um dos carneiros. Quando chegamos à quarta, não há indicação explícita da insônia. Com isso, o projeto comunicativo das histórias traz para a superfície textual a mensagem

¹ (Fonte: Como surgiu a lenda de contar carneirinhos para dormir? | Super (abril.com.br))

de fim do primeiro rodízio de inversão de papéis, além de nos dar, com essa ruptura, a pista indicial de que homem, lobo e carneiro são os únicos personagens a vivenciarem a insônia e o perigo: cada qual já teve seu dia de caça e seu dia de caçador. Retomemos o quarto miniconto:

QUARTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Enfurecidos com o homem que, noite após noite, lhes impede o sono obrigando-os a saltar cercas, os carneiros invadem a cama e com cascos e dentes o adormecem para sempre (COLASANTI, 2013, p. 131).

Esta história é escrita em um único período. Assim, esse projeto visual do texto é capaz de suscitar, na memória linguística do leitor, o entendimento de que cada período constitui uma única declaração ou experiência comunicada, como é previsto pelas gramáticas, ao esclarecer que "a esta unidade linguística que faz referência a uma experiência comunicada e que deve ser aceita e apreendida cabalmente pelo nosso interlocutor se dá o nome de *enunciado* ou *período*." (Bechara, 2009, p. 406). Esse conhecimento é capaz de ativar na mente do leitor o entendimento de que a história toda se trata de uma única experiência relatada, a saber, a vingança dos carneiros. Essa estrutura, portanto, tem alto potencial icônico, pois "a iconicidade material no texto escrito se mostra, por exemplo, na distribuição do conteúdo textual em parágrafos" (SIMÕES, 2019, p. 97), bem como em períodos, frases e em toda diagramação do texto, que, segundo Simões, serve de pistas de leitura. Esse único período se inicia por um tema que indica a circunstância de raiva dos carneiros. Essa circunstância vai ancorar a motivação para a vingança: a morte do homem.

As escolhas lexicais "enfurecidos", "invadem" e "com cascos e dentes", índices da subversão da obediência atribuída aos carneiros, dá a eles uma nova conotação, no campo do insólito e da imaginação, expressando o sentimento de vingança dos animais. Pela primeira vez os inofensivos carneiros representam o perigo. Na circunstância em que os carneiros se apresentam inicialmente – estando enfurecidos – observamos uma reversão do comportamento social e conformado próprio desses personagens, o que novamente nos remete a uma subversão pragmática. Essa circunstância justifica a ação de invadir a cama atribuída aos carneiros vingativos. Ademais, as escolhas lexicais de que a autora lança mão para representar a morte do homem, "com cascos e dentes" e "adormecem para sempre"

– eufemismo para “morte” – são icônicas, pois são capazes de criar imagens na mente do leitor, conforme diz Oliveira (2021, p. 397),

Essas imagens mentais produzidas nas histórias de insônia são, a exemplo do que se pretende demonstrar, uma forma de tradução do signo visual em signos verbais cuja produção signica é capaz de construir uma entidade plástica visual, ou seja, imagética, facilmente reconhecida pelos interlocutores treinados para habilitar essa competência de enfrentamento do signo e da correta captura de suas funções e valores significativos no texto. A relação entre enunciador e enunciatário é mediada pelo código verbal em cuja plasticidade se funda o potencial icônico do texto. Quanto mais representativos forem esses signos, tanto mais será a potencialidade icônica dos textos.

As isotopias subjacentes aos contos – insônia e morte –, aparecem nesta quarta história com uma novidade: os personagens do campo ficcional, inicialmente pertencentes ao campo semântico da obediência e da insônia, subvertem essa característica quando “invadem” o campo real, o universo real do homem, para matá-lo. Há uma nova manifestação insólita nessa transposição do espaço do imaginário ou onírico para o espaço material, físico. Essa transposição vai ser capaz de criar imagens mentais da ação descrita, mas que são incompatíveis com a realidade empírica e que nos permite penetrar o universo polissêmico do texto literário para dele extrair suas múltiplas interpretações, conforme diz Assis (2018, p. 148):

Nessa concepção, pode-se argumentar que os signos responsáveis pela construção do fenômeno insólito geram imagens mentais ao romperem com a realidade empírica, sendo que seu funcionamento semiótico abre caminho para múltiplas interpretações.

A intertextualidade na quarta história é novamente ancorada pelos signos linguísticos “saltar cercas” e “carneiros”. Essa alusão é produtiva ao manter a recorrência nas histórias, pois nela está ancorada a principal isotopia das treze histórias, a saber, a insônia, já antevista pelos títulos icônicos.

4.1.2 Sexta história de insônia

A sexta história de insônia apresenta uma estrutura diagramática inusitada em comparação a todas as demais histórias: é construída em apenas um e curto período. Ela se distancia das demais também no plano do conteúdo, devido à ação inesperada do carneiro de acionar a insônia do homem.

SEXTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Desejando se exercitar, o **carneiro** acionou a **insônia** do homem (COLASANTI, 2013, p. 211).

Desde a primeira história, as inversões na ordem das construções sintáticas são recorrentes. Essas inversões têm alta iconicidade, pois a autora as utiliza para enfatizar as principais subversões que realiza ao longo dos contos, além de, por meio delas, destacar (com temas marcados, sobretudo) o que pretende em seu projeto comunicativo: a alternância dos papéis dos personagens. As mudanças ocorrem tanto no nível da iconicidade diagramática, quanto no nível da inconicidade lexical.

No caso desta sexta história, a inversão da ordem direta do período traz para a posição de Tema a circunstância em que os carneiros se encontram ao acionarem a insônia do homem. A circunstância do animal novamente assume a posição de Tema. Ao longo de todas as treze histórias de insônia descortinamos esse traço estilístico da autora.

Colocar na posição de destaque do Tema que os carneiros queriam se exercitar produz alta iconicidade, pois, no projeto comunicativo da autora, percebemos a intenção de dizer que os acontecimentos se desenrolam todos a partir das circunstâncias que vivem. A cada surpresa e mudança, os personagens se adaptam e/ou assumem novos comportamentos. Essa intenção já pode ser percebida pelo fato de que é a partir de uma circunstância desfavorável de insônia que as histórias começam.

A manutenção da isotopia da insônia está ancorada neste miniconto por meio dos índices “carneiro” e “insônia”, ambos índices do costume cultural de contar carneirinhos para espantar a insônia, intertextualidade identificada nele e que é a principal isotopia das narrativas.

4.2 Intertextualidade com histórias de La Fontaine e de Charles Perrault

O tom fabular das treze histórias de insônia é apreendido a partir da escolha de personagens animais e das personificações, além das lições como a “moral da história” das fábulas. A escolha desse tom nos contos tem alto potencial indicial para o leitor, pois aponta para as metáforas com as lições que podemos ter na vida, semelhante às que passam os personagens. Vejamos a seguir todas as histórias que trazem intertextualidade com O lobo e o cordeiro (La Fontaine), Chapeuzinho Vermelho (Charles Perrault) e O gato de botas (Charles Perrault). Os itens lexicais destacados nas histórias dizem respeito à principal isotopia subjacente a ele e que também está presente nos intertextos. Em seguida, organizamos esses itens lexicais em uma tabela para facilitar a visualização da trilha semiótica que a autora traça em seu projeto comunicativo e em jogo intertextual.

PRIMEIRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Porque o sono se recusa a emantá-lo na cama, um homem começa a contar carneiros. Do que se aproveita o **lobo**, para deslizar **sorrasteiro** na cena e posicionar-se, **boca aberta**, do outro lado da cerca (COLASANTI, 2013, p. 33).

SEGUNDA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O **lobo** insone decide contar carneiros. Mas ao ver o primeiro saltando a cerca, não resiste. **Lança-se atrás dele**, e o **persegue até acabá-lo em sangue**. **Cheio o ventre**, adormece **saciado** (COLASANTI, 2013, p. 67).

TERCEIRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Ausente o **lobo**, dormem os carneiros no redil. Menos um. Que para chamar o sono decide contar homens pulando a cerca. Mas o primeiro se recusa a fazê-lo. E está armado (COLASANTI, 2013, p. 103).

QUINTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Demasiado **fracos** os carneiros, para afastar sua insônia, o homem convoca os lobos. **Olhos amarelos** e **cheiro de matilha**, o primeiro aproxima-se da cerca, pronto ao salto. **Cintila nas mandíbulas** a branca **lâmina dos caninos**. O homem, **ameaçado**, foge para a **proteção** do sono (COLASANTI, 2013, p. 175).

OITAVA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O sinal acendeu-se no redil. Atendendo ao chamado, o carneiro calçou **as botas**, alcançou o chicotinho e, já em sela, esporeou o cavalo rumo à pista de salto (COLASANTI, 2013, p. 299).

Quadro 5 – Ícones e índices na intertextualidade com La Fontaine e Charles Perrault

Âncoras do texto-fonte	Função semiótica	Intertextualidade	Isotopias no miniconto e no texto-fonte
lobo	Ícone de morte	Intertextualidades Implícitas; alusões.	Morte
sorrateiro	Índice da aproximação da ameaça		
boca aberta	Índice de morte		
[lança-se] atrás dele	Índice de morte		
[persegue]	-		
[acabá-lo] em sangue	Índice de morte		
cheio o ventre	Índice da condição de predador		
saciado	Índice de morte		
fracos	Índice de vulnerabilidade		
olhos amarelos	Índice de morte		
cheiro de matilha	Índice de morte		
cintila nas mandíbulas	Índice de perigo		
lâmina dos caninos	Índice de perigo		
ameaçado	Índice de perigo		
proteção	Índice de refúgio		

as botas	Ícone de astúcia e esperteza		Astúcia; esperteza
----------	------------------------------	--	--------------------

Fonte: A autora, 2022.

Os índices e ícones aqui apontam e representam a morte e o perigo, e ancoram a intertextualidade com o texto da "Chapeuzinho Vermelho", como também com a fábula "O lobo e o cordeiro". Todos os índices, com exceção de "[acabá-lo] em sangue", com suas relações de contiguidade, metonímicas, apresentam a relação da parte pelo todo: partes do corpo do lobo (ícone da morte) ou de suas características: uma relação mais implícita, menos óbvia, com os significados e sentidos que é marca do projeto comunicativo da autora.

Nos itens léxicos levantados, estão ancoradas as alusões aos textos-fonte. Nesses itens, a isotopia da ameaça está assegurada, mesmo campo semântico do texto-fonte. Dos dezesseis itens léxicos e expressões que ancoram o texto-fonte, apenas dois, "lobo" e "botas", têm a função metafórica de ícone. Percebemos que há uma predominância muito maior de índices, ou seja, podemos concluir que os signos que nos orientam ao reconhecimento da intertextualidade apresentam uma relação de contiguidade, metonímica, com as isotopias subjacentes aos minicontos e aos respectivos textos-fonte. Isso confere maior grau de opacidade aos textos, pois as informações são menos explícitas.

Na oitava história, aparece um novo animal, o cavalo, e novas representações: astúcia e esperteza. Um indício da configuração do projeto comunicativo de Colasanti. Há uma mudança progressiva no comportamento dos personagens. Mudam-se comportamento, mudam-se os índices, mudam-se as isotopias. Tudo para cumprir um projeto comunicativo marcado por subversões.

Nesse projeto, a autora traz *as botas* como ícone de astúcia e esperteza. Essa representação só pode ser interpretada pelo reconhecimento da paródia com o personagem do conto maravilhoso da literatura infantil, o Gato de Botas, que, como vimos, pede um par de botas ao seu novo dono, calça-as e sai em busca de realizar suas artimanhas.

4.2.1 Primeira história de insônia

As quatro primeiras histórias de insônia foram objeto de estudo de Oliveira (2021), portanto nossas análises terão como ponto de partida esses estudos, dando continuidade à avaliação das narrativas, como nos sugere a autora (2021, p. 397):

Limite aqui a avaliação das narrativas insólitas dos minicontos sobre a insônia, não por ter dado como finalizado o trabalho de reconhecimento e mapeamento das pistas icônicas e indiciais de tais narrativas, mas por total falta de tempo e espaço. Deixo, no entanto, a curiosidade aguçada para quem queira conhecer melhor os contos dessa obra da Colasanti e, principalmente, quem queira adentrar no vasto campo de pesquisa e análise da Teoria da Iconicidade Verbal de Darcília Simões.

Na *Primeira história de insônia*, reconhecemos o tom fabular pela identificação de animais com características e ações humanas como personagens da narrativa, fazendo referência intertextual a histórias infantis devido à aparição ameaçadora do lobo em cena imprópria. Notamos, a partir dessa primeira história, o traço estilístico da autora de fazer o jogo intertextual no campo do insólito por meio de subversões. Lê-se assim na primeira história:

PRIMEIRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Porque o sono se recusa a emantá-lo na cama, um homem começa a contar carneiros. Do que se aproveita o lobo, para deslizar sorrateiro na cena e posicionar-se, boca aberta, do outro lado da cerca (COLASANTI, 2013, p. 33).

O título antecipa-nos uma informação: traz, no signo “primeira”, a pista de que esta história integra uma sequência de outras histórias que a ela dão continuidade. O numeral ordinal "primeira" é, portanto, um signo indicial de que outras histórias virão, dando continuidade à trama. Observamos que esse título já carrega ancorada a primeira intenção da autora.

Observamos que a autora opta por começar a sequência de histórias com uma inversão da ordem direta das orações no período: primeiro, na posição de Tema, a oração subordinada causal; depois, na posição de Rema do período, a oração principal. Essa inversão deixa em evidência a intenção de Colasanti em dar ênfase à justificativa da ação de contar carneiros: tudo que se seguirá é justificado pela insônia do homem. O conto é iniciado com uma oração explicativa para deixar claro que mais importante é a explicação do que o fato. Também o início de outra sentença com o que seria a continuação da sentença anterior demonstra, com a

pontuação que interrompe o raciocínio do período anterior e a ordem inusitadas, o estranhamento da presença do lobo na cena da contagem de carneiros para afastar a insônia. Assim, a inversão revela uma iconicidade diagramática no nível sintagmático e paradigmático, capaz de nos fazer inferir a subversão da trama: um lobo que entra em cena imprópria. Vejamos o que nos diz Oliveira (2021, p. 391) sobre essa análise:

Mais comum nessa construção sintática, em que prevaleça a ordem indireta da oração subordinada causal com a principal, seria o uso da conjunção *como*. Com essa quebra de paradigma sintático, Colasanti já nos insere no incomum, dando-nos uma pista inicial de que haverá inversões inusitadas nos contos seguintes.

Nessa micronarrativa, a autora já introduz, na cena imaginária de “contar carneiros”, a figura do lobo, o que demonstra o insólito, a cena imprópria já que o lobo não aparece na prática milenar de contar carneiros para dormir.

Do campo semântico do sono, a autora introduz as palavras “insônia”, “cama”; escolhas pautadas no real; as expressões “contar carneiros” e “do outro lado da cerca” remetem ao campo semântico do sono, não pela significação denotativa, mas pela pragmática e pela conotação.

A denotação é o primeiro nível de significado de um signo. Esse primeiro nível seria o significado literal, previsto pelo código. A conotação consiste no segundo, terceiro, quarto etc. níveis de significado que, sugeridos pelo repertório cultural da comunidade, podem ser - para usar a expressão de Barthes - “desencaixados” da denotação (Barthes, 1971:95-97; Hjelmslev, 1971; Blikstein, 2017: 59-60) (BLIKSTEIN, 2020, p. 72).

O “lobo”, posicionado do outro lado da cerca, nos remete à morte, visto que os carneiros fazem parte de sua cadeia alimentar. Com essas escolhas, a autora une o real e o insólito, anunciando esse percurso narrativo que aparecerá nas demais histórias de insônia.

Fizemos, então, um levantamento das seguintes escolhas lexicais pertencentes ao campo associativo do sono: sono, emantá-lo, cama, contar carneiros, cerca. Tais signos formam a trilha temática da insônia. Observamos também um segundo tema na história: a morte, representada iconicamente pelo lobo. Ele ancora, portanto, a metáfora da luta entre o bem e o mal no interior do homem, como um dos principais temas da narrativa. Confirmamos essa observação ao colocarmos os signos “carneiros” e “lobo” em oposição em que estabelecem,

respectivamente, sentidos de caça e caçador. Essa oposição é seguida de pistas indiciais do iminente perigo e do trágico fim dos carneiros, ancorada no texto pela expressão “boca aberta, do outro lado da cerca”, que tem a função semiótica de índice da morte, do predador estraçalhando sua caça.

A escolha lexical “emantar” e “na cama” também não são gratuitas; revelam, respectivamente, o sono como algo protetor e a circunstância de lugar, o ambiente do espaço real das histórias. Em “emantar” vemos “um neologismo para cumprir duas funções significativas: cobrir o homem com uma manta, associando o ato ao processo de imantar, prender por ímã.” (Oliveira, 2021, p. 390-391).

As circunstâncias apresentam para o leitor o cenário real e de segurança da história, mostrando um possível momento de sonolência do homem, enquanto a expressão “do que se aproveita” vai ancorar o cruzamento das histórias de um homem qualquer com a história do lobo que devora carneirinhos e se entrelaçam na narrativa insólita e subversiva que a autora constrói ao longo das treze micronarrativas.

No tocante à intertextualidade em *Primeira história de insônia*, o lobo faz alusão a histórias e fábulas conhecidas da literatura infantil, como a maioria das fábulas de Esopo, e como em “O lobo e o cordeiro” de La Fontaine (1918, p. 10), em que representa perigo e morte, pois no final da história ele devora o cordeiro. Há alusão também ao lobo da história infantil de Chapeuzinho Vermelho, em que ele aparece para comer (matar) a vovó. A expressão “contar carneiros” tem um alto potencial icônico, pois ancora a referência explícita ao antigo costume cultural de contar carneiros para espantar a insônia. Trata-se de uma referência cultural que, de acordo com a história, surge a partir de um conto árabe do século XII, na obra *Dom Quixote*. A história ganhou força na Europa no século XVII e posteriormente no mundo. Assim, “de forma intertextual, a autora une essa prática cultural com as figuras icônicas do lobo e do cordeiro das histórias infantis a uma famosa parábola bíblica do lobo em pele de cordeiro” (Oliveira, 2021, p. 388).

4.2.2 Segunda história de insônia

Na *Segunda história de insônia*, a referência ao costume cultural de contar carneiros para adormecer permanece como pano de fundo da narrativa, porém agora com um novo insone: o lobo. O título com o signo “segunda” nos fornece a confirmação do entendimento obtido na primeira história de que os contos teriam continuidade, todavia a troca de papéis com o homem apresenta uma subversão da pragmática, o que causa o estranhamento, comum à manifestação do insólito. Lê-se assim na segunda história:

SEGUNDA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O lobo insone decide contar carneiros. Mas ao ver o primeiro saltando a cerca, não resiste. Lança-se atrás dele, e o persegue até acabá-lo em sangue. Cheio o ventre, adormece saciado (COLASANTI, 2013, p. 67).

A ordem invertida da sentença aqui deixa clara a intenção da autora em reforçar que o lobo se alimentou dos carneiros da cena de insônia que pulavam a cerca. Destacou-se o adjetivo *cheio* como forma de confirmar que, em vez de contar os carneiros, o lobo os comeu. Essa ação também inusitada na cena da insônia é reforçada pela presença da conjunção adversativa *mas*, que inicia o período que vai apresentar a característica insólita da cena, ou seja, a presença de um lobo faminto que só dorme depois de ter sua fome saciada.

“O lobo” é posto em posição de tema da primeira oração do conto, revelando o destaque que se pretende dar a ele como o então protagonista da história. Portanto, por ocupar essa posição, o sintagma “o lobo” passa a ter alto potencial de iconicidade diagramática, dada a intencionalidade do texto. Vejamos o que nos diz Simões (2019, p. 98) sobre isso na relação com a iconicidade diagramática:

Em relação ao diagrama conceitual, pode-se ilustrar com a apresentação primeira da causa em relação ao efeito, ou com a apresentação prévia do que é importante em relação ao que é secundário, conforme indica Halliday em sua Gramática Sistêmico-Funcional.

Ao mencionar a Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday, Simões remete ao conceito de estrutura temática, conforme Fuzer e Cabral (2014, p. 130):

Ao analisarmos a estrutura temática de um texto oração por oração, podemos observar **o que o autor coloca em destaque**, além de encontrar pistas sobre o desenvolvimento do texto, ajudando a determinar como ocorre a fluência da informação (grifo nosso).

Assim, com o lobo no papel principal da história, reconhecemos a intenção da autora, na subversão pragmática, de dar maior ênfase a ele, dentro de seu projeto comunicativo, para fazê-lo assumir a posição antes pertencente ao homem na narrativa. Essa subversão nos é apresentada também pelos verbos “decidir” e “contar”, verbos que representam ações tipicamente humanas e agora são atribuídas ao animal. Portanto, esses verbos revelam um alto potencial icônico, tendo em vista que funcionam como âncoras da transposição do lobo para o lugar do homem.

No projeto visual deste conto, vamos constatar uma iconicidade diagramática com a construção de períodos curtos, traduzindo a metáfora das “picadas de uma serpente”, metáfora que é retomada em “Mais uma história de insônia”, na qual é mencionado “o inimigo rastejante”. O primeiro período do conto é um período simples que vem seguido de um período iniciado com um projeto visual que marca iconicamente a oposição entre um lobo insone e a volta a sua natureza de predador por meio da conjunção adversativa “mas”. Essa iconicidade é reforçada pelo ponto final que antecede a conjunção. Em seguida, vemos que as qualidades do animal que representa o perigo são representadas pelas escolhas lexicais “acabar” mais as circunstâncias de modo “em sangue” e “cheio o ventre”, que criam um eufemismo para a história, passando a funcionar como signos indiciais da morte. O lobo, que assumira o lugar do homem, volta, então, à sua natureza animal.

Não há nesta história ocorrências no espaço físico e verossímil, primeiro espaço apresentado no primeiro conto. Nessa segunda história, os acontecimentos se passam todos no espaço ficcional da imaginação em estado de sonolência do homem (ponto de partida na primeira história). Isso revela uma intenção de Colasanti na narrativa insólita e no destaque que a autora dará às metáforas que permearão as histórias.

Na tocante à intertextualidade, um dado importante para a compreensão: diferentemente da primeira história, nesta a narrativa já começa no terreno ficcional, pois o lobo, na primeira história, fora inserido dentro da imaginação do homem ao contar carneiros para adormecer. Notamos que um novo signo que aponta o diálogo com outro texto aparece: *persegue*. Ele tem a função semiótica de índice da perseguição narrada na história de Chapeuzinho Vermelho, em que o lobo aparece perseguindo a menina.

4.2.3 Terceira história de insônia

Na *Terceira história de insônia*, nova inversão de papéis. Agora um novo insone surge: um carneiro. O conto permanece no espaço ficcional, no campo semântico da imaginação, espaço em que a função poética predomina por meio da dimensão conotativa da narrativa, corroborando a manifestação do insólito. Essa dimensão é representada sobretudo pelas metáforas e personificações - figuras de linguagem predominantes até aqui. É dessa dimensão conotativa “que a obra literária se abre às mais variadas interpretações” (Proença Filho, 2007, p. 36). Lemos assim na terceira história:

TERCEIRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Ausente o lobo, dormem os carneiros no redil. Menos um. Que para chamar o sono decide contar homens pulando a cerca.

Mas o primeiro se recusa a fazê-lo. E está armado (COLASANTI, 2013, p. 103).

A diagramação do conto apresenta "novas picadas da serpente": frases curtas e marcadas por surpresas. São elas: “Menos um” e “E está armado”. Esse isolamento das expressões no projeto visual do texto produz uma iconicidade diagramática no nível gráfico, como nos explica Simões (2019, p. 96):

Quando escrita, a iconicidade diagramática se manifesta em mais de um nível: (1) gráfico ou do design textual (que consiste na distribuição dos signos na folha de papel) e (2) sintagmática e paradigmática (que opera nos eixos de seleção e combinação dos signos, conforme propusera Saussure no *Curso de Linguística Geral* (1974).

A estrutura temática do primeiro período traz a ausência do lobo como ponto de partida (Tema), o que nos aponta a intenção do enunciador de adiantar ao leitor que ele não oferecerá perigo nesta história. Em seguida, a expressão “Menos um” representa uma quebra de expectativa, pois funciona como índice da permanência da insônia, apesar da ausência do perigo e do estado de sonolência dos carneiros descritos no primeiro período do texto. Ao convocar homens para pular a cerca, o carneiro insone é sujeito do verbo “decidir”, que por sua vez tem alto potencial

icônico ao representar a personificação do animal. Oliveira (2021, p. 394) discorre sobre essa análise:

O verbo decidir, cujo sujeito é o carneiro, já representa uma iconicidade de personificação do animal. Trata-se de uma representação plástica, modelar, de uma ideia improvável. O fato de o carneiro querer contar homens pulando a cerca conduz o leitor a um raciocínio, a uma interpretação por contiguidade de que o homem será manipulado pelos dois animais das cenas: o lobo e o cordeiro. Há uma inversão dos papéis dos personagens, percebida por meio dos signos verbais do ponto de vista da trama textual, além da estruturação gramatical. A isso chamamos de iconicidade: a escolha do léxico, a colocação dos termos e a ordem das orações, a eleição do gênero textual, da tipologia e da diagramação das histórias curtas, entremeadas por outras, cortando a sequência das treze narrativas de mesmo tema.

Novamente vemos a conjunção *mas* ancorando a quebra de expectativa e as subversões que a autora faz. Pela recorrência até aqui, podemos esperar que este uso se apresente como um traço estilístico importante na interpretação da produção de sentidos das histórias. Em seguida, em “E está armado”, uma conjunção aditiva encabeça o período, enfatizando a informação da posse de uma arma do primeiro homem convocado pelo carneiro. Essa informação é responsável por ancorar o retorno à condição de perigo em que estavam os carneiros na segunda história, porém agora com novo representante da ameaça: o homem. Essa nova inversão nos revela um rodízio importante na troca de papéis que vem se apresentando até aqui nas narrativas. Falaremos sobre ela adiante. Aqui, o design textual do conto revela, portanto, o entendimento de que o sono é impedido por constantes e diferentes ameaças.

Estando o lobo ausente, os carneiros tomam a posição de agentes e dormem no redil, enquanto um deles assume o protagonismo do principal eixo temático: a insônia. Os fatos permanecem narrados no campo insólito e imaginário, ficcional, ou seja, o corredor isotópico do inverossímil prevalece. A ausência do lobo marca a retirada do perigo que vem seguida da calma com os carneiros no redil. Todavia a história se inverte novamente, agora um carneiro passa a “contar homens”, e logo ele retoma sua posição de paciente, pois o primeiro homem convocado possui uma arma, marcando o ressurgimento de um perigo na cena. Nessa expressão “contar homens”, está ancorada nova personificação, figura de linguagem que, como já vimos, vai escamotear, ao lado das metáforas, as narrativas.

Na *Terceira história de insônia*, as expressões “ausente o lobo” e “dormem os carneiros” são indiciais de que a paz se instalaria no espaço onírico da história, porém esse *insight* representacional é rompido logo em seguida com a enfática expressão “menos um”, que inicia uma nova insônia, que por sua vez abrirá novo enfoque ao estado de alerta diante do mal, representado metaforicamente, neste conto, pelo homem. Essa representação de perigo/morte atribuída ao homem marca a nova inversão, que traz uma novidade: ele que pertence ao espaço real passa a pertencer também ao espaço ficcional, a isotopia inverossímil da trama. Exercendo, assim, a função semiótica de ícone e o valor semiótico da morte, o homem vai ancorar nova intertextualidade: “um dia da caça, outro do caçador.” Essa alusão ao ditado popular é uma inferência a que se chega por meio dessa análise semiótico-semântica obtida a partir de todos os levantamentos feitos desde o primeiro conto, pois o signo “homem” por si só não seria capaz de ancorar essa alusão, senão dentro do contexto da alternância de ameaça/ameaçador que ele ocupa.

4.2.4 Quinta história de insônia

Enquanto na quarta história os carneiros aparecem “enfurecidos”, na quinta Colasanti os traz “fracos” para a construção da trama, o que vai nos servir de índice de nova inversão: “dia da caça, dia do caçador”. Essas circunstâncias de estado dos carneiros são postas iconicamente, em ambos os contos, no início das narrativas. Vejamos a quinta história:

QUINTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Demasiado fracos os carneiros, para afastar sua insônia, o homem convoca os lobos. Olhos amarelos e cheiro de matilha, o primeiro aproxima-se da cerca, pronto ao salto. Cintila nas mandíbulas a branca lâmina dos caninos. O homem, ameaçado, foge para a proteção do sono (COLASANTI, 2013, p. 175).

Do ponto de vista da construção sintática, cumpre observar a preocupação da autora de “Hora de Alimentar Serpentes” em relação à produção de sentidos expressos nessa construção. O que observamos na terceira, na quarta e agora na quinta história é que há uma predominância pela escolha de temas marcados, o que

vai culminar em alta iconicidade diagramática. A respeito desse conceito da Gramática Sistêmico-Funcional, vemos o que diz Fuzer e Cabral (2014, p. 133):

Quando o Tema é um grupo nominal que exerce a função de Sujeito na oração declarativa, ou seja, a frase encontra-se, basicamente, na ordem direta dos termos, tem-se o que Halliday (1994) chama de *Tema não marcado*. Nessa estrutura, o Tema escolhido não tem proeminência especial [...]

E continua dizendo que “quando o Tema não é Sujeito da oração, uma vez que os termos encontram-se em ordem indireta, o Tema é marcado, ganhando maior proeminência textual”. Assim, ao elaborar períodos e orações com temas marcados, a autora nos dá pistas da intencionalidade dos textos. Há, portanto, num primeiro momento, a intenção de destacar as inversões por si mesmas, já que a inversão, também no plano do conteúdo, é um traço estilístico da autora. Em seguida, vemos que Colasanti opta por enfatizar, nesses temas marcados, as circunstâncias em que os animais estavam e suas relações com a causa do evento que se sucede. Portanto, no quinto miniconto a expressão “demasiado fracos os carneiros” ancora a causa da ação do homem de convocar os lobos para afastar a insônia, funcionando como signo orientador no processo de interpretação da intencionalidade da autora. Essa qualidade é observável já na primeira história, quando se destaca “porque o sono se recusa a emantá-lo na cama”, oração subordinada causal, como Tema marcado.

O mapeamento lexical é marcado por expressões icônicas que representam a morte e a natureza de predador do lobo, que retorna nesta histórica como ícone do perigo e da morte. Essas expressões são: “olhos amarelos”, “cheiro de matilha”, “cintila nas mandíbulas” e “branca lâmina dos caninos”. Com exceção de “cheiro de matilha”, que desperta no leitor a associação icônica ao sentido olfativo, as demais expressões são capazes de suscitar imagens na mente do intérprete.

O processo que ocorre na mente do leitor ao ler expressões como as que destacamos neste conto é como o registro de uma câmera ao capturar as imagens. Isso porque temos a “capacidade de produzir imagens do que lemos ou ouvimos, independentemente da existência de imagens objetivas a apreciar” (Simões, 2019, p. 82). As imagens produzidas a partir da iconicidade de “olhos amarelos”, “cintila nas mandíbulas” e “branca lâmina dos caninos” descrevem cenas de horror e morte,

principal isotopia subjacente aos contos no campo insólito das metáforas da luta entre o bem e o mal.

A intertextualidade neste conto se mantém sendo ancorada pelos mesmos signos linguísticos das demais histórias que foram analisadas, são eles: *carneiros*, *cerca* e *lobos*.

4.2.5 Oitava história de insônia

A oitava história surpreende o leitor com um novo animal em cena: o cavalo. Ele é encontrado somente nesta história, o que gera um estranhamento ainda maior. Ou seja, todos os animais entram, saem, voltam, mas esse cavalo aparece uma única vez. Isso vai carrear o questionamento: o que esse novo personagem agrega para os sentidos das histórias? Assim, o “cavalo” é um signo desorientador, pois, no desenrolar das histórias, ele é capaz de despistar o leitor no entendimento que vinha tendo até aqui. Revisitemos o conto:

OITAVA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O sinal acendeu-se no **redil**. Atendendo ao chamado, o **carneiro** calçou **as botas**, alcançou o **chicotinho** e, já em sela, esporeou o **cavalo** rumo à **pista de salto** (COLASANTI, 2013, p. 299).

A estrutura temática da primeira e da segunda oração deflagram a iconicidade sintagmática, visto que mantem-se o padrão de Tema marcado, no segundo período, com ênfase nas circunstâncias ou condições físicas dos animais.

Os signos *sinal*, *redil*, *chicotinho*, *sela*, *cavalo* e *pista de salto* são ícones da montaria, signos desorientadores, pois contribuem com a falácia textual, direcionando a leitura a ambiguidades, dando margem a interpretações dúbias e incertas. Assim, a oitava história vai exigir do leitor maior habilidade no reconhecimento dos sentidos pretendidos pela autora com esta história. Isso é um fator comum no texto literário, que não se trata de um texto, como temos visto, objetivo, mas sim de um texto com claras intenções de produzir sentidos próprios, trazer reflexões profundas ao leitor, deixar subentendidos para serem desvendados pelo leitor etc. Sobre isso, Dutra e Simões atestam:

[...] quanto se trata do texto literário, além do domínio do código, requer-se do leitor um domínio enciclopédico e vivencial que lhe sirva de moldura para a realização da semiose (geração de significações). Entendemos assim a iconicidade e, por conseguinte, a plasticidade, como suporte para a construção do sentido textual, em nível de absorção do texto pelos canais sensoriais, numa primeira instância (DUTRA, V. L.; SIMÕES, D. M., 2004, p. 39).

Assim, uma possível leitura interessante que podemos fazer do texto a partir da expressão icônica "as botas", é a de que os carneiros já estavam espertos e prontos para serem úteis. Essa apreensão é possível a partir do reconhecimento de que o astuto e esperto gato, no conto de Perrault, calça as suas botas para provar ao seu novo dono que lhe pode ser útil. Assim, "as botas" são ícones da esperteza das ovelhas.

4.3 Intertextualidade com textos bíblicos

Adentramos o campo semântico que "trouxe a chave": a luta do bem contra o mal. Na intertextualidade com textos bíblicos, Colasanti nos arremessa para dentro das trilhas que levarão o leitor ao seu principal corredor isotópico. Essa isotopia se mostra como pano de fundo da trama principal das narrativas, como vemos a seguir nas análises. Vejamos, a princípio, as histórias e os intertextos bíblicos:

SÉTIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O **lobo** vestiu a velha **pele de cordeiro** que tantos serviços já lhe havia prestado. E na **escuridão** do quarto conteve a fome, enquanto esperava a convocação que lhe permitiria aproximar-se da cabeceira da cama (COLASANTI, 2013, p. 273).

NONA HISTÓRIA DE INSÔNIA

A **ovelha mais velha do rebanho** vestiu sua gasta **pele de lobo**, e foi uivar a um canto na insônia do homem. Já não lhe restavam forças para saltar cerca (COLASANTI, 2013, p. 321).

DÉCIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

– Você sabe por que te chamei? – pergunta o homem ao **cordeiro**.
 – Sei – responde o **cordeiro** confiante –, para que eu pule a cerca e mate a tua insônia.
 – Perdeu! – diz o homem – Para tirar tua pele e fazer um casaco, para tirar tua carne e fazer um churrasco. Não sem antes **cortar tua garganta e oferecer-te a Deus** (COLASANTI, 2013, p.365).

OUTRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

A vantagem de ser a **ovelha negra** do rebanho: quando o homem insone **convoca as outras** para saltar cerca, ela pode ficar dormindo no redil. A desvantagem de ser a **ovelha negra** do rebanho: quando o homem insone **convoca as outras** para saltar cerca e ela fica sozinha no redil, por ser mais rara torna-se iguaria gastronômica para o **lobo** (COLASANTI, 2013, p. 379).

MAIS UMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Noite funda. O **homem** dorme, as **ovelhas** dormem, dorme o **lobo**. Do alto da torre, pontual como um relógio, o observador lança a mensagem tranquilizadora: “Torre número um, nada de novo!”. Quietos no escuro, o **inimigo rastejante** espera apenas que ele **vire a cabeça**. (COLASANTI, 2013, p. 405).

ÚLTIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O homem, deitado. O quarto, escuro. O sono, ausente. Silêncio.

O homem começa a contar carneiros. O primeiro, os outros subsequentes.

O homem para de contar, olha.

Há **um rebanho**, agora, do **lado de lá da cerca**. Cabeça baixa, só os dorsos se veem, **ondulantes e claros**. Não brancos, claros apenas, como a pele oculta debaixo da funda lã. **Serenos**, os **carneiros** se deslocam lentamente, à procura de pasto, ou à espera. **Mansidão** e **paz** emanam deles como um calor.

O homem alonga o braço, colhe o casaco no espaldar da cadeira, levanta-se. Precisar de um **cajado**, e também de um cão. Mas isso resolverá adiante. Por enquanto, a sua voz basta para **tocar o rebanho**. Têm muito chão pela frente, é melhor se apressar. A **primavera** deve estar chegando nas campinas da alta montanha (COLASANTI, 2013, p. 439).

Quadro 6 – Ícones e índices na intertextualidade com textos bíblicos

Âncoras do texto-fonte	Função semiótica	Intertextualidade	Isotopias no miniconto e no texto-fonte
Lobo	Ícone de morte e falsidade	Intertextualidade implícita; referência	Maldade humana
pele de Cordeiro	Índice de engano/falsidade		
Escuridão	Índice de perigo	Intertextualidade implícita; alusão	
Ovelha mais velha do rebanho	Índice de experiência		Experiência
pele de lobo	Índice de engano/falsidade	Intertextualidade Implícita; paródia	Falsidade

Cordeiro	Símbolo de pureza e índice de sacrifício	Intertextualidade implícita; referência	Sacrifício; expiação pelos pecados
cortar tua garganta e oferecer-te a Deus	Índice de sacrifício e Símbolo de expiação pelos pecados		
ovelha Negra	símbolo de desvio de um determinado padrão	Intertextualidade implícita; referência	Maldade humana
convoca as outras	Índice da liderança		
Lobo	Ícone de morte	Intertextualidade implícita; alusão	Vigilância contra a traição
Noite funda	Índice de condição de perigo		
inimigo rastejante	Ícone de traição		
[vire] a cabeça	Índice de distração		
um rebanho	Ícone do discipulado	Intertextualidade implícita; pastiche	Paz
Lado de lá da cerca	Índice de mudança de cenário		
Ondulantes e claros	Índice de doçura e mansidão		
Serenos	Índice da circunstância de paz		

Carneiros	Ícone do discipulado		
mansidão e paz	Índice de fim da tempestade, fim das condições desfavoráveis		
Cajado	Ícone de liderança e índice de pastoreio		
[tocar] o rebanho	Índice de pastoreio		
Primavera	Índice de fim da tempestade, fim das condições desfavoráveis		

Fonte: A autora, 2022.

Notamos que, diferentemente das demais intertextualidades que foram encontradas, no quadro da intertextualidade com textos bíblicos há uma variedade maior de tipos de intertextualidade, assim como há um maior número de isotopias. Essas isotopias formam a trilha para a leitura dos caminhos de percalços enfrentados na vida do homem diante da maldade, da traição, da angústia, do medo e da necessidade de se purificar (isotopia do sacrifício). Essas trilhas temáticas metaforizam as passagens bíblicas do homem na condição humana e divina: o que traz a possibilidade de leitura que representa Jesus. O homem então ganha uma conotação de imagem e semelhança de Deus e vive suas lutas e insônias (angústias, medo, incertezas) rumo ao dia em que o bem vencerá o mal: última história de insônia.

4.3.1 Sétima história de insônia

Na *Sétima história de insônia* identificamos a intertextualidade implícita, uma referência, com a texto bíblico de Mateus, capítulo 7.

SÉTIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O **lobo** vestiu a velha **pele de cordeiro** que tantos serviços já lhe havia prestado. E na **escuridão** do quarto conteve a fome, enquanto esperava a convocação que lhe permitiria aproximar-se da cabeceira da cama (COLASANTI, 2013, p. 273).

A arquitetura textual apresenta o conto dividido em dois períodos, separados por ponto antes da conjunção aditiva “e”; traço estilístico que na obra, como temos visto até aqui, tem alta iconicidade, pois, no projeto comunicativo da autora, produz sentido de união dos retalhos metafóricos dos textos e dá ênfase a cada parte. Neste caso, Colasanti une o projeto maldoso do lobo de enganar à circunstância propícia para seu feito. Isso traduz a mensagem bíblica de que o “inimigo” está pronto à espera da oportunidade dada pelo homem para poder atuar.

"Lobo em pele de cordeiro" faz referência a expressões do dizer popular, que tem fortes raízes no texto bíblico que expusemos no início do capítulo. Essa expressão, justamente por ter se tornado de conhecimento popular, passou a ser símbolo, ou seja, um signo convencionado, de disfarce, falsidade e engano.

Notamos a intertextualidade implícita, pois apesar de a expressão direta e simbólica, o texto não menciona partes maiores do intertexto, que pudessem comprovar diretamente a associação entre os textos. Na passagem do livro de Mateus, o texto faz referência aos falsos pastores (líderes religiosos) que se passam por homens bons, mas enganam suas ovelhas para obterem benefícios próprios.

4.3.2 Nona história de insônia

NONA HISTÓRIA DE INSÔNIA

A **ovelha mais velha do rebanho** vestiu sua gasta **pele de lobo**, e foi uivar a um canto na insônia do homem. Já não lhe restavam forças para saltar cerca (COLASANTI, 2013, p. 321).

A nona história nos fornece apenas uma importante representação do contexto bíblico: a primogenitura. Representada aqui pela expressão *ovelha mais velha*, a história traz uma subversão na ação dela com relação à atitude esperada do

lobo: a atitude de enganar. Ela assume um disfarce para não receber a convocação que é iminente.

A alusão à primogenitura nos faz ter uma expectativa de conduta exemplar, o que nos é tirado com a atitude do personagem, demonstrando a potencialidade do código utilizado. É importante destacar que, no texto bíblico, a primogenitura tem conotação positiva, porque está associada à experiência, a direitos. Já no texto de Colasanti, a conotação é negativa.

4.3.3 Décima história de insônia

Na passagem de Levítico 4: 31-33, o autor do texto relata como deve ser realizado o ritual de sacrifício de cordeiros em expiação pelos pecados do homem. Esse dado nos revela uma importante relação com a história de insônia e põe-nos a questionar: por que o personagem do homem estaria interessado em sacrificar o cordeiro e oferecer a Deus? Vejamos a história:

DÉCIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

– Você sabe por que te chamei? – pergunta o homem ao **cordeiro**.

– Sei – responde o **cordeiro** confiante –, para que eu pule a cerca e mate a tua insônia.

– Perdeu! – diz o homem – Para tirar tua pele e fazer um casaco, para tirar tua carne e fazer um churrasco. Não sem antes **cortar tua garganta e oferecer-te a Deus** (COLASANTI, 2013, p. 365).

Um dado muito interessante na leitura interpretativa aqui é a arquitetura textual. Ela é indicial do diálogo do lobo com Chapeuzinho Vermelho (grifamos esse diálogo no início do capítulo). Colasanti brinca com dois intertextos dentro dessa história, colocando o homem numa conversa com o cordeiro, fato que não acontece no texto bíblico, mas apenas entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo.

O uso de “para”, repetido por duas vezes, no penúltimo período do texto também aponta para esse diálogo, uma referência aos objetivos inerentes às duas histórias, de Colasanti e do Chapeuzinho Vermelho. Esses dados apontam para uma linha interpretativa de que o homem está agora na posição de representação do mal, posição que ocupa muito claramente o lobo no texto de Chapeuzinho e menos claro no texto bíblico. Neste último, subentende-se a figura do homem que, estando em

pecado, ou seja, condição do mal, precisa sacrificar um cordeiro para se purificar desse mal.

Essa interpretação se confirma com os signos indiciais, icônicos e simbólicos que destacamos e que ancoram a intertextualidade com o texto bíblico em que Moisés, o autor do livro de Levítico, ensina como deve ser feito o ritual de sacrifício do cordeiro pela expiação dos pecados.

4.3.4 Outra história de insônia

A antepenúltima história recebe o título de *Outra história de insônia*, título com um signo indicial que antecipa o entendimento da história: *outra*. Essa palavra está ligada à “ovelha negra”, figura que representa, culturalmente, alguém que é excluído por conduta ou caráter que não atendem a determinados padrões: a outra, a excluída.

OUTRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

A vantagem de ser a **ovelha negra** do rebanho: quando o homem insone **convoca as outras** para saltar cerca, ela pode ficar dormindo no redil.

A desvantagem de ser a **ovelha negra** do rebanho: quando o homem insone **convoca as outras** para saltar cerca e ela fica sozinha no redil, por ser mais rara torna-se iguaria gastronômica para o **lobo** (COLASANTI, 2013, p. 379).

Nesta história, vantagem e desvantagem de ser quem é são descritas por uma design textual em que a antítese fica evidenciada: primeiro período com a *vantagem* na posição de Tema; segundo período com a *desvantagem* na posição de Tema. Esses Temas não são marcados, mas deflagram a intenção de colocar lado a lado, como numa balança (que pode ser vista numa imagem mental produzida a partir dessa estrutura icônica), a oposição “bônus x ônus”.

Observamos que as expressões *ovelha negra*, *pode ficar dormindo* (na descrição da vantagem) traduzem a ideia de passividade, ou seja, de fazer da ovelha refém de sua própria condição de *ovelha negra*, excluída, enquanto as outras são convocadas.

Há uma referência explícita à expressão popular “ovelha negra da família”, que significa aquele membro da família que se desvia da boa conduta ou é um mau

exemplo de vida, sendo diferente dos demais. Essa expressão tem fortes raízes bíblicas, com referência a ovelhas que se desviam dos caminhos da fé. Como exemplo, na parábola do bom pastor que trouxemos no início deste capítulo, Jesus usa a mesma expressão usada aqui para se referir à “ovelha negra / ovelha desviada”, a palavra *outra*. Vejamos: "Tenho ainda **outras ovelhas** que **não estão neste cercado**, e é preciso trazê-las também." (JOÃO, 10)

4.3.5 Mais uma história de insônia

Partimos para a décima segunda história, que a autora intitula de *Mais uma história de insônia*. O homem, as ovelhas e o lobo dormem, o que nos mostra o fim da insônia. Porém, diante da cena de paz, de sono, uma surpresa: a serpente aparece na história, em mais um diálogo com a bíblia, representando a traição.

MAIS UMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Noite funda. O **homem** dorme, as **ovelhas** dormem, dorme o **lobo**. Do alto da torre, pontual como um relógio, o observador lança a mensagem tranquilizadora: “Torre número um, nada de novo!”. Quietos no escuro, o **inimigo rastejante** espera apenas que ele **vire a cabeça** (COLASANTI, 2013, p. 405).

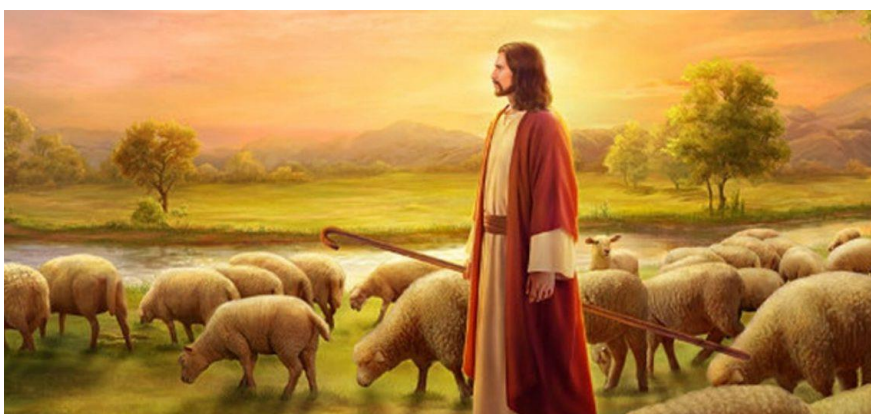
A condição não é favorável. Isso nos é antecipado pela expressão *noite funda*, signo que é índice da condição de perigo em que se encontram os personagens ao dormirem.

No segundo período há inversão sintática apenas na última oração. Nas duas primeiras estão na posição de Tema os personagens eminentemente do bem: homem e ovelhas – o pastor e seu rebanho. Na terceira oração deste segundo período, a ênfase passa a ser o fato de o lobo estar dormindo, pois assim uma informação importante nos é dada de imediato: o perigo está ausente. Porém, uma quebra nessa expectativa vem com a entrada de um novo ícone do mal (de traição) na cena. O inimigo rastejante aparece e nos traz um entendimento perceptível no projeto comunicativo da autora de que a falta de vigilância é condição que favorece a traição. Nisso, observamos um pastiche, uma intertextualidade forte, com o texto

bíblico do livro de Mateus, capítulo 26, versículos 40-45, em que Jesus é traído após uma vigília em que seus discípulos dormiram.

4.3.6 Última história de insônia

Figura 2 – O bom pastor



Fonte: Disponível em: <http://ujucasp.org.br/site/2021/04/22/o-bom-pastor-joao-1011-18/>

A fim de ilustrar uma possível imagem que nossa última história é capaz de produzir na tela mental do intérprete-leitor, apresentamos com a figura 1 representações visuais da parábola do bom pastor em circunstância como a descrita pelo conto. Podemos ter a impressão de que, no primeiro contato com a imagem, a ilustração é do próprio conto. Tudo volta à calma, sem a presença do lobo, ícone da morte, que em muitas histórias agiu sorrateiro, o homem e as ovelhas estão em paz. Tanto na figura, que ilustra o intertexto bíblico, quanto no miniconto vemos a imagem do “homem com suas ovelhas” em cenário de perfeita harmonia e apazibilidade entre os personagens.

Os quatro primeiros períodos desta história apresentam um resumo de todas as demais histórias, na trilha temática da Insônia, no campo físico, real. Em seguida, a seguinte frase, “O homem para de contar, olha”, separa o resumo das histórias anteriores de uma sucessão de acontecimentos que só se apresentarão pelo fato descrito em “olha”. Isso nos revela que antes o homem nunca olhara as ovelhas. Assim, torna-se o homem um pastor de ovelhas e novamente temos uma alusão

bíblica, desta vez fechando as micronarrativas. Vejamos a análise detalhada de cada parte desse último miniconto:

- “O HOMEM PARA DE CONTAR, OLHA”: A ponte para o campo ficcional. Passagem do homem do campo real para o onírico ou imaginativo: inverossímil; começa a verdade do texto.
- "HÁ UM REBANHO, AGORA, DO LADO DE LÁ DA CERCA. CABEÇA BAIXA, SÓ OS DORSOS SE VEEM, ONDULANTES E CLAROS. NÃO BRANCOS, CLAROS APENAS, COMO A PELE OCULTA DEBAIXO DA FUNDA LÃ. SERENOS, OS CARNEIROS SE DESLOCAM LENTAMENTE, À PROCURA DE PASTO, OU À ESPERA. MANSIDÃO E PAZ EMANAM DELES COMO UM CALOR": Descrição do espaço ficcional e da circunstância de paz que lá habita após toda tormenta vivenciada ao longo das narrativas. Fechamento com alusão ao descrito na bíblia para as ovelhas de Cristo.
- "O HOMEM ALONGA O BRAÇO, COLHE O CASACO NO ESPALDAR DA CADEIRA, LEVANTA-SE. PRECISARÁ DE UM CAJADO, E TAMBÉM DE UM CÃO. MAS ISSO RESOLVERÁ ADIANTE. POR ENQUANTO, A SUA VOZ BASTA PARA TOCAR O REBANHO. TÊM MUITO CHÃO PELA FRENTE, É MELHOR SE APRESSAR. A PRIMAVERA DEVE ESTAR CHEGANDO NAS CAMPINAS DA ALTA MONTANHA": Descrição da ação do homem diante da circunstância que se apresenta. Aqui fechamos a conclusão de que as circunstâncias vêm movendo os personagens que por elas se deixam envolver em todas as narrativas. Isso é comprovado pela posição de ênfase que essas circunstâncias assumiram durante a trama (a de Tema), o que revelou a trilha semiótica que nos permite concluir que o homem foi fruto do meio, assim como os animais, que receberam qualidades e ações humanas e agiram conforme as condições que se lhes imprimiram. Uma metáfora com a vida em suas dimensões físicas, emocionais e espirituais.

Essa história fecha com chave de ouro a linha interpretativa, seguida pela trilha dos corredores isotópicos dos minicontos, de que medo, angústia, ameaça, perigo, traição e morte perseguem, atormentam e tiram o sono e a paz do homem em uma jornada de luta do bem contra o mal. Mal que pode estar no outro ou nele mesmo, interpretação que temos a partir das constantes trocas de posição da figura de caça e caçador, inocente e culpado; vítima e agressor.

5 OBJETIVOS ALCANÇADOS E METODOLOGIA USADA

Provamos como a aplicação da teoria da iconicidade verbal, de bases semiótica e pragmática, pode facilitar a leitura e a compreensão de textos de função predominantemente poética e com variados tipos de intertextualidade. Com os subsídios semióticos de extração peirceana (SIMÕES, 2019) que elencamos, combinados com os estudos de Intertextualidade de Koch (2008) e Paulino (1995), tivemos os fundamentos necessários para a formulação de uma nova abordagem metodológica para o ensino da língua portuguesa, com vista a uma elevada competência de leitura e interpretação de textos literários. Para tanto, abordamos os tipos de intertextualidade e partimos da iconicidade diagramática para a iconicidade isotópica, que direciona o estudo da seleção lexical e dos fatores de textualidade para projeções em outras áreas do conhecimento humano. Como afirma Halliday (1973, p. 65), “a linguagem é como é por causa das funções que ela desempenha na sociedade”.

Em resposta às hipóteses levantadas, pudemos comprovar que:

1. Na persecução dessa linha de análise podem-se concretizar novas práticas didáticas capazes de instrumentalizar os discentes para o reconhecimento de pistas, como estruturas verbais e escolhas lexicais icônicas, que os capacitariam a interpretar com certa competência os textos literários;

2. Na constituição desse caminho de análise, valer-se da Teoria da Iconicidade Verbal capacita os sujeitos a realizarem as atividades relacionadas ao reconhecimento do fator de textualidade intertextualidade e suas possíveis interpretações a partir de textos poéticos;

3. A pesquisa na superfície do texto em busca de itens léxicos e sintagmas que possam funcionar como ícones, índices e símbolos pode ajudar o aluno a identificar a intertextualidade, permitindo-lhe uma visão de conjunto do texto que os auxilie a compreender os sentidos no texto.

Nesse íterim, para identificar a presença do fator intertextualidade em cada texto analisado da obra, partimos das seguintes perguntas: como saber se um texto literário dialoga com outro texto? Quando há intertextualidade, como identificá-la e reconhecer as referências e alusões que o texto faz? Entendemos que essas indagações devem ser umas das primeiras provocações feitas pelos professores aos

alunos ao analisar a possibilidade de intertextualidade presente na obra literária em estudo. A estratégia que utilizamos para responder a elas consiste na identificação de escolhas lexicais que, como âncoras textuais, nos permitem identificar referências a outros textos ou elementos culturais. A partir disso, observamos a importância da intertextualidade na construção de sentido em *Hora de Alimentar Serpentes* e como esse fator da textualidade funcionou como recurso estilístico da obra.

CONCLUSÃO

Um texto pode aceitar múltiplas leituras? É verdade, pode admitir várias interpretações, mas não todas. São inaceitáveis as leituras que não estiverem de acordo com os traços de significado reiterados, repetidos, recorrentes ao longo do texto (FIORIN, 2006, p. 126).

A partir de nossas análises, vimos que há uma ênfase de significado concreto dos acontecimentos, mesmo no campo semântico do sono, subvertendo o que de fato ocorre nesse espaço onírico (ou da imaginação) e trazendo a narrativa para cenas mais próprias da realidade de ações realizadas fisicamente numa briga, ainda que com metáforas e seres fictícios, que envolvem vida e morte, representada pelo lobo.

Uma abordagem do texto para além de sua decodificação exige a identificação de escolhas linguísticas, construções sintáticas e progressão temática que revelam intenções, ainda que em campo insólito, do autor. As escolhas léxico-gramaticais, a alternância de papéis e a progressão temática produtoras de sentido nos minicontos que compõem as treze histórias de insônia, da obra *Hora de Alimentar Serpentes*, pôde, em nossa análise, revelar a importância de uma abordagem semiótica nas aulas de leitura e interpretação de textos literários, pois com estudos das escolhas léxico-gramaticais chegamos às observações feitas sobre a intenção da autora dos contos, para então compreendê-los. A forma como a autora conduz as subversões e a construção sintática dos textos analisados são produtoras de sentido, e isso pôde ser interpretado a partir das análises com base na iconicidade verbal.

Observamos pistas icônicas e indiciais, a saber, signos e arquiteturas textuais que representaram as principais linhas temáticas das narrativas: insônia, morte, traição, luta do bem contra o mal. Esses temas foram emoldurados por diversas subversões da realidade humana, traduzidas na manifestação insólita das histórias e contribuindo para as metáforas produzidas pelo projeto comunicativo de Colasanti. Ao mesmo tempo, alguns verbos funcionaram como pistas indiciais de que os acontecimentos, apesar de serem realizados no campo semântico do sono, eram concretos e relacionados a fatos reais.

Conseguimos revelar que o foco da autora recaiu sobre a sucessão de acontecimentos ocorridos em decorrência de outros, além de dar ênfase às ações

do lobo, participante que se mostrou ícone da morte. Isso nos permite concluir que as histórias traduzem mudanças de posições que geram medos, angústia e estado de constante alerta para evitar o perigo, a morte, a traição que assombra o inconsciente humano e nos causa terrores noturnos e insônia.

No que diz respeito aos conceitos de Tema e Rema, Tema marcado e Tema não marcado, Colasanti, por meio das escolhas que faz, vai realizar de forma icônica uma intercalação, assim como faz com a posição ocupada pelos personagens ao longo das narrativas. Observamos ainda o foco da autora nas circunstâncias responsáveis por cada ação do rema, devido à predominância de temas marcados com adjuntos adverbiais de modo e de tempo. Isso deflagra os sentidos produzidos pelo texto e que dialogam com os intertextos apresentados: as condições físicas, emocionais do homem em meio às batalhas da vida.

Há uma relação entre os itens léxicos analisados nos contos e o texto-fonte que nos permite usar esses itens como âncoras textuais para a explicação da temática dos textos que coincidem com a temática já previstas pelos respectivos intertextos. Essa relação é estabelecida por signos icônicos (primeiridade), indiciais (secundidade) e simbólicos (terceiridade), funcionando como pistas que aludem, parodiam ou fazem referência ao texto-fonte. Notamos que os contos com signos simbólicos são narrativas com referências explícitas ao texto-fonte, e que esses signos foram encontrados em menor quantidade do que os ícones e índices. Isso nos permitiu chegar ao entendimento de que há nos minicontos uma preferência de Colasanti por produzir sentidos por meio de relações metafóricas (ícones) e metonímicas (índices). Observamos que, a partir do exposto nas tabela, relativa à obra, há uma predominância significativa de intertextos de origens bíblicas e literárias. Essa análise também nos levou a concluir que, a partir do levantamento desses itens léxicos é possível orientar leitores menos proficientes a identificarem as referências a outros textos por meio de pesquisas no Google, usando na busca os termos que levantamos. Isso nos permite constatar que o levantamento que fizemos funciona como estratégia para que professores orientem alunos na identificação da intertextualidade.

Com todos os pressupostos elencados para o ensino da competência leitora, que envolve a interpretação do texto lido, faz-se necessário repensar o ensino da língua portuguesa emoldurado pelos edifícios teóricos apontados nesta dissertação, analisando não só a expressão verbal em sua estruturação linguística, mas também

os elementos estilísticos envolvidos no projeto comunicativo e na linguagem dos textos literários. Esses textos devem ser trabalhados como manifestação artística, levando em consideração, portanto, que o dito e o como é dito são igualmente relevantes para a compreensão dos sentidos produzidos. Surge a preocupação em modernizar as aulas de Língua Portuguesa de forma a produzir uma aprendizagem mais significativa da língua, contemplando não somente a linguagem de que se faz uso no dia a dia, mas a que povoa o imaginário dos poetas, estabelecendo relações entre os vários elementos de um universo simbólico e relacionando o conhecimento elaborado (o saber idiomático) com os fatos do cotidiano, vividos pelo sujeito da aprendizagem ou por outros sujeitos.

Blikstein (2020, p. 101) assegura que "os discursos não são, em princípio, originais, mas constituem o resultado de toda uma intertextualidade". Com esse conceito, bem como com as análises que vimos, encontramos uma contribuição efetiva para apontar caminhos que devem ser seguidos na orientação que o professor de língua deve dar aos alunos para o reconhecimento da intertextualidade nos minicontos. Assim, a TIV, unida às suas teorias correlacionadas, é capaz de contribuir de forma significativa e relevante para aulas de Língua Portuguesa, especialmente em aulas em que são trabalhadas a compreensão e a interpretação de textos literários.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *La poétique de Dostoiévski*. Paris: Seuil, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2009.

BÍBLIA. A.T. Levítico. Português. *Bíblia Sagrada*. 37 ed. São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, 1980. Cap. 4.

BÍBLIA. A.T. João. Português. *Bíblia Sagrada*. 37 ed. São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, 1980. Cap. 10.

BÍBLIA. A.T. Mateus. Português. *Bíblia Sagrada*. 37 ed. São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, 1980. Cap. 7.

BÍBLIA. A.T. Mateus. Português. *Bíblia Sagrada*. 37 ed. São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, 1980. Cap. 26.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Semiótica e totalitarismo*. São Paulo: Contexto, 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC): ensino fundamental*. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em: <http://download.basenacionalcomum.mec.gov.br>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC): ensino médio*. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em: <http://download.basenacionalcomum.mec.gov.br>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras: 1990.

CAMARA, Tania. *O léxico como marca da expressividade*. Léxico: investigação e ensino. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3.ed.rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CARVALHO, José G. Herculano. *Teoria da linguagem: natureza do fenômeno linguístico*. Coimbra: Atlântico, 1970.

CECHINEL, Francilene Maria Ribeiro Alves. Precisão e vertigem: armadilhas da minificação de Marina Colasanti. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 17-36, 2015.

- COLASANTI, Marina. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo: Global, 2013.
- CONFORTE, A. N. Argumentação e léxico na perspectiva da iconicidade verbal. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p. 49-76, dez. 2016.
- COSTA VAL, M. G. Repensando a textualidade. In: AZEREDO, J. C. (Org.). *Língua Portuguesa em debate*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 34-51.
- DUTRA, V. R.; SCHLEE, M. B. Linguística sistêmico-funcional: instrumental para a análise de textos. In: Simpósio Mundial de Estudos Linguísticos, 7., 2019, Porto de Galinhas. Disponível em: <http://sites-mitte.com.br/anais/simelp/resumos/PDF-trab-3550-1.pdf>. Acesso em: 16 de setembro de 2021.
- ECO, Umberto, 1932. *Tratado geral de semiótica*. Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. 6. ed. Milão: Bompiani, 1978. p. 380.
- FELIPE, Márcia da Gama Silva. *Os signos da contradição em Vidas secas*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. Xxx. 2017.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D.; FIORIN, L. (org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- FIORIN, J. L. *Lições de texto: leitura e redação*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. *Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa*. 1. ed. Campinas: Mercado das Letras, 2014.
- GOUVEIA, Carlos, A. M. Texto e gramática: uma introdução à Linguística Sistêmico-Funcional. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.16, n.24, p. 13-47, jan./jun. 2009.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. São Paulo: FGV, 2010.
- GERALDI, João Wanderley *et al* (org.). *O texto na sala de aula*. 1.ed. São Paulo: Ática, 2011.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, H. *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University, 1989.
- HENRIQUES, Claudio Cezar. *Léxico e semântica*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.
- ILARI, Rodolfo. *Introdução à semântica: brincando com a gramática*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.
- KIEFER, Charles. Procedimento construtivo e tratamento dos meios expressivos: concepções sobre o conto em Edgar Allan Poe a partir da leitura crítica de Nathaniel

Hawthorne. Edição online. *Literatura e Sociedade*, n. 20, 2015. Estudos de língua: Visões Semióticas. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5732060/mod_resource/content/1/ensaio%20poe%20hawthorne.pdf. Acesso em: 22 de abril de 2021.

KLEIMAN, Ângela. *Texto e leitor*. aspectos cognitivos da leitura. 5. ed. São Paulo: Pontes, 1997.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade*: diálogos possíveis. 2. ed. Cortez: Campinas, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (org.). *Gêneros textuais & ensino*. São Paulo: Parábola, 2010.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. rev. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica*: de Platão a Peirce. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003. (Coleção E, 3).

OLIVEIRA, Rosane Reis. Análise semiótica de textos literários com o fim na sala de aula. Edição online. *Caderno Seminal*, n. 37, 2021. Estudos de língua: visões semióticas (Homenagem à Darcilia Simões). Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminale/article/view/59237>. Acesso em: 14 de janeiro de 2022.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades*: teoria e prática. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 8.ed, 2007.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Global, 2019.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Introdução à semiótica*: passo a passo para conhecer o signo e a significação. São Paulo: Paulus, 2017.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SIMÕES, Darcilia (org.). *Estudos semióticos*: Papéis avulsos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004.

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade e verossimilhança: semiótica aplicada ao texto verbal*. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em www.dialogarts.uerj.br. Acesso em: 11 de março de 2020.

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade verbal: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: www.dialogarts.uerj.br. Acesso em: 02 de abril de 2020.

SIMÕES, Darcilia; DUTRA, Vânia Lucia R. *A iconicidade, a leitura e o projeto do texto*. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/15593>. Acesso em: 10 de setembro de 2022.

SIMÕES, Darcilia. *Para uma teoria da iconicidade verbal*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

SIMÕES, Darcilia M.P. REI, Cláudio A. O. Variação linguística e gêneros textuais: questão de estilo. *Rev. de Letras*, v. 1/2, n. 31, jan./dez. 2012.

SOBRAL, Adail. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

SPALDING, M. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

ANEXO A - As treze histórias de insônia "costuradas"

PRIMEIRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Porque o sono se recusa a emantá-lo na cama, um homem começa a contar carneiros. Do que se aproveita o lobo, para deslizar sorrateiro na cena e posicionar-se, boca aberta, do outro lado da cerca.

SEGUNDA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O lobo insone decide contar carneiros. Mas ao ver o primeiro saltando a cerca, não resiste. Lança-se atrás dele, e o persegue até acabá-lo em sangue. Cheio o ventre, adormece saciado.

TERCEIRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Ausente o lobo, dormem os carneiros no redil. Menos um. Que para chamar o sono decide contar homens pulando a cerca. Mas o primeiro se recusa a fazê-lo. E está armado.

QUARTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Enfurecidos com o homem que, noite após noite, lhes impede o sono obrigando-os a saltar cercas, os carneiros invadem a cama e com cascos e dentes o adormecem para sempre.

QUINTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Demasiado fracos os carneiros, para afastar sua insônia, o homem convoca os lobos. Olhos amarelos e cheiro de matilha, o primeiro aproxima-se da cerca, pronto ao salto. Cintila nas mandíbulas a branca lâmina dos caninos. O homem, ameaçado, foge para a proteção do sono.

SEXTA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Desejando se exercitar, o carneiro acionou a insônia do homem.

SÉTIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O lobo vestiu a velha pele de cordeiro que tantos serviços já lhe havia prestado. E na escuridão do quarto conteve a fome, enquanto esperava a convocação que lhe permitiria aproximar-se da cabeceira da cama.

OITAVA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O sinal acendeu-se no redil. Atendendo ao chamado, o carneiro calçou as botas, alcançou o chicotinho e, já em sela, esporeou o cavalo rumo à pista de salto.

NONA HISTÓRIA DE INSÔNIA

A ovelha mais velha do rebanho vestiu sua gasta pele de lobo, e foi uivar a um canto na insônia do homem. Já não lhe restavam forças para saltar cerca.

DÉCIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

– Você sabe por que te chamei? – pergunta o homem ao cordeiro.

– Sei – responde o cordeiro confiante –, para que eu pule a cerca e mate a tua insônia.

– Perdeu! – diz o homem – Para tirar tua pele e fazer um casaco, para tirar tua carne e fazer um churrasco. Não sem antes cortar tua garganta e oferecer-te a Deus.

OUTRA HISTÓRIA DE INSÔNIA

A vantagem de ser a ovelha negra do rebanho: quando o homem insone convoca as outras para saltar cerca, ela pode ficar dormindo no redil.

A desvantagem de ser a ovelha negra do rebanho: quando o homem insone convoca as outras para saltar cerca e ela fica sozinha no redil, por ser mais rara torna-se iguaria gastronômica para o lobo.

MAIS UMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

Noite funda. O homem dorme, as ovelhas dormem, dorme o lobo. Do alto da torre, pontual como um relógio, o observador lança a mensagem tranquilizadora: “Torre número um, nada de novo!”. Quietos no escuro, o inimigo rastejante espera apenas que ele vire a cabeça.

ÚLTIMA HISTÓRIA DE INSÔNIA

O homem, deitado. O quarto, escuro. O sono, ausente. Silêncio.

O homem começa a contar carneiros. O primeiro, os outros subsequentes.

O homem para de contar, olha.

Há um rebanho, agora, do lado de lá da cerca. Cabeça baixa, só os dorsos se veem, ondulantes e claros. Não brancos, claros apenas, como a pele oculta debaixo da funda lã. Serenos, os carneiros se deslocam lentamente, à procura de pasto, ou à espera. Mansidão e paz emanam deles como um calor.

O homem alonga o braço, colhe o casaco no espaldar da cadeira, levanta-se. Precisar de um cajado, e também de um cão. Mas isso resolverá adiante. Por enquanto, a sua voz basta para tocar o rebanho. Têm muito chão pela frente, é melhor se apressar. A primavera deve estar chegando nas campinas da alta montanha.

ANEXO B - Textos-fonte na íntegra

CHAPEUZINHO VERMELHO (CHARLES PERRAULT, 1697)

Era uma vez uma menina amada por todos que a vissem, principalmente por sua avó.

Num dia sua avó lhe deu um chapéu vermelho, desde então foi chamada de chapeuzinho vermelho.

Um dia sua mãe disse: "Venha, Chapeuzinho Vermelho, aqui tem um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho. Leve-os para a sua avó, pois ela está doente e **fraca** e isto irá fazer bem para ela. Vá antes que fique muito quente, e quando você estiver indo, caminhe suave e gentilmente e não saia do caminho ou você poderá cair e quebrar a garrafa, e então sua avó não receberá nada. E quando entrar no quarto dela, não se esqueça de dizer *Bom dia* e não fique espionando por todos os cantos antes de fazer o que pedi."

— *Tomarei muito cuidado.* - disse Chapeuzinho para sua mãe, e estendeu a sua mão para se despedir.

A avó vivia no meio da floresta, a meia légua de distância da vila, e assim que Chapeuzinho Vermelho entrou na floresta, um **lobo** topou com ela. Chapeuzinho vermelho não sabia que ele era uma **criatura malvada**, e não tinha nenhum **medo** dele.

— *Bom dia, Chapeuzinho Vermelho,* disse ele.

— *Agradeço gentilmente, lobo.*

— *Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?*

— *Para a casa da minha avó.*

— *O que você tem no seu avental?*

— *Bolo e vinho. Ontem foi dia de fornada, então minha avó pobre e **doente** terá algo bom, para **torná-la mais forte.***

— *Onde vive a sua avó, Chapeuzinho Vermelho?*

— *Um bom quarto de légua além da floresta. A casa dela fica debaixo de três grandes carvalhos e as castanheiras ficam bem abaixo. Você certamente sabe onde é,* ela respondeu.

O **lobo** pensou consigo mesmo:

— *Que criatura adorável e gentil! Que **bocado delicioso** e rechonchudo – seria melhor que ela comesse ao invés da velhinha. Preciso agir com **astúcia** para **pegar** as duas.* Então ele caminhou durante algum tempo ao lado de Chapeuzinho Vermelho, e então disse:

— *Veja, Chapeuzinho Vermelho, como são belas as flores por aqui, porque você não dá uma olhada? Eu acho, também, que você não percebeu como os passarinhos estão cantando tão docemente. Você anda muito preocupada, como se estivesse indo à escola, ao passo que tudo em sua volta na floresta é alegria.*

Chapeuzinho Vermelho ergueu os olhos, e quando viu os raios de sol dançando ali e acolá entre as árvores e belas flores crescendo por todo o canto, ela pensou, "Acho que devo levar um ramallete de flores colhidos na hora para minha avó, isto irá agradá-la também. Ainda é tão cedo de dia, que devo chegar lá bem cedo." E então ela correu do caminho para dentro da floresta para olhar as flores. E sempre que ela pegava uma, imaginava ter visto outra ainda mais linda à frente e, corria atrás dela, e ia mais e mais para dentro da floresta.

Enquanto isso o **lobo** correu por um caminho mais curto diretamente para a casa da vovó e bateu na porta.

— *Quem está aí?*

— *Chapeuzinho Vermelho, respondeu o lobo, Ela está trazendo bolo e vinho. Abra a porta.*

— *Levante o trinco, gritou a avó lá de dentro, Estou **muito fraca** e não consigo levantar.* O **lobo** levantou o trinco, a porta se abriu e sem dizer uma só palavra foi direto para a cama da avó e a **devorou**. Então **ele vestiu as roupas dela**, colocou o capuz dela, deitou na cama e puxou as cortinas.

Chapeuzinho, entretanto, estava correndo e pegando flores, e quando viu que ela tinha colhido tantas que não conseguia carregar mais, lembrou-se de sua avó e foi direto para a casa dela.

Ela ficou surpresa ao encontrar a porta da cabana ainda aberta, e quando ela entrou no quarto, teve um pressentimento tão estranho, e disse para si mesma, "Oh céus! Como me sinto preocupada hoje e em outras ocasiões eu gostava tanto de ficar com minha avó." Ela gritou,

— *Bom dia,* mas não recebeu nenhuma resposta. Então ela se aproximou da cama e puxou as cortinas. Lá estava sua avó com sua touca esticada até o rosto e parecendo muito estranha.

— *Oh! Vovó, ela disse, que grandes orelhas você tem!*

— **Para melhor ouvir você, minha criança, foi a resposta.**

— *Mas, vovó, que olhos grandes você tem!* ela disse.

— **Para ver você melhor, minha filhinha.**

— *Mas, avozinha, que mãos grandes você tem!*

— **Para melhor abraçar você.**

— *Oh! Mas, avozinha, que terrível bocarra você tem!*

— **Para melhor comer você!**

E mal o **lobo** disse isto, com um pulo estava fora da cama e **engoliu** a Chapeuzinho Vermelho.

Quando o **lobo** tinha **saciado** a **sua fome**, deitou-se novamente na cama, **adormeceu** e começou a roncar muito alto. O caçador estava passando pela casa naquele momento e pensou consigo mesmo, "Como a velhinha está roncando! Devo saber se ela precisa de alguma coisa." Então ele entrou no quarto, e quando veio até a cama, viu que o **lobo** estava **deitado** nela.

—*Eis que te encontro aqui, seu pecador de uma figa!* disse ele. *Há muito que tenho te procurado.* Então, quando o **caçador** estava para atirar no **lobo**, lhe ocorreu que este devia ter **devorado** a avozinha, e que ela ainda podia ser salva. Então ele não atirou, mas pegou um par de tesouras e começou a cortar a barriga do **lobo** que estava dormindo. Quando ele tinha feito dois cortes, viu surgir Chapeuzinho Vermelho, e quando fez mais dois cortes, a pequena menina saiu, gritando:

—*Ah, como estou assustada! Como é **escuro** dentro do **lobo*** e em seguida a velha avozinha também saiu, porém, mal conseguia respirar. Chapeuzinho, todavia, trouxe rapidamente duas grandes pedras com as quais eles encheram o corpo do **lobo**. Quando ele acordou, quis fugir correndo, mas as pedras eram tão pesadas que imediatamente caiu **morto**.

Os três ficaram contentes. O caçador tirou a **pele do lobo** e a levou para casa, a avozinha comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho havia trazido e sentiu-se melhor, mas Chapeuzinho pensou consigo mesma, "Enquanto eu viver, nunca mais **sairei do caminho** para correr para dentro da floresta, quando a minha mãe me proibir de fazer isso."

Dizem também que uma vez quando Chapeuzinho estava novamente levando bolos para sua velha avozinha, outro lobo falou com ela e tentou tirá-la do caminho. Todavia, Chapeuzinho Vermelho estava cautelosa e foi diretamente pelo caminho e

disse à avó que tinha encontrado o lobo, e que ele disse — *bom dia* para ela, todavia com uma maldade tão grande em seus olhos que se ela não estivesse em uma rua pública ela tinha certeza que teria sido comida por ele.

— *Bem, disse a avozinha, nós vamos fechar a porta para que ele não entre.*

Pouco tempo depois o lobo bateu na porta e gritou:

— *Abra a porta, avozinha, eu sou Chapeuzinho Vermelho e estou trazendo alguns bolos.*

Mas elas não responderam, nem abriram a porta, então o lobo de barba cinzenta deu duas ou três voltas ao redor da casa e, por fim, saltou no telhado planejando esperar até que Chapeuzinho fosse para casa à noite para, então, segui-la e devorá-la na escuridão. Mas a avozinha adivinhou o que o lobo estava pensando. Em frente a casa havia uma grande tina de pedra, então ela disse para a netinha:

— *Pegue o balde, Chapeuzinho, eu fiz algumas salsichas ontem, então, leve a água que ferve as salsichas para a tina.*

Chapeuzinho levou a água até a grande tina ficar bem cheia. Então o lobo sentiu o cheiro das salsichas, e farejou e deu uma espiada e esticou tanto o pescoço que não podia mais manter os pés e começou a escorregar, e escorregou direto do telhado para a grande tina e se afogou. Porém Chapeuzinho foi alegremente para casa, e nunca mais fez nada para magoar alguém.

O LOBO E O CORDEIRO (LA FONTAINE, 1918)

Um **cordeiro** matava a sede numa corrente de água pura, quando chega um **lobo** cuja **fome** o levava a buscar caça.

— Que atrevimento é esse de sujar a água que estou bebendo? — diz enfurecido o **lobo**. — Você será castigado por essa temeridade.

— Senhor — responde o **cordeiro** —, que Vossa Majestade não se encolerize e leve em conta que estou bebendo vinte passos mais abaixo que o Senhor. Não posso, pois, sujar a água que está bebendo.

— Você a suja — diz o **cruel animal**. — Sei que você falou mal de mim no ano passado.

— Como eu poderia tê-lo feito, se não havia sequer nascido? — responde o cordeiro. — Eu ainda mamoo.

— Se não foi você, foi seu irmão.

— Eu não tenho irmãos.

— Então, foi alguém dos seus, porque todos vocês, inclusive **pastores** e cães, **não me poupam**. Disseram-me isso e, portanto, preciso vingar-me.

Sem fazer nenhuma outra forma de julgamento, o **lobo** pegou o **cordeiro**, **estraçalhou-o** e **devorou-o**.

O GATO DE BOTAS (CHARLES PERRAULT, 1860)

Era uma vez um velho moleiro que tinha três filhos. Ao morrer, deixou, como herança, o moinho para o primogênito, um burrinho para o filho do meio e um gato para o caçula, que se pôs a chorar:

— O que será de mim? Por que papai me deixou desamparado? Vou morrer de **fome!**

O felino, que ouvia tudo em silêncio, resolveu falar:

— Não se preocupe! Peço apenas que compre para mim um **par de botas** e uma bolsa de couro. Então, **provarei que sou mais útil que o moinho e o burro**. Surpreso com a firmeza dessas palavras, o caçula contou as últimas moedas e saiu para adquirir as encomendas.

Logo que recebeu seus presentes, o gato dirigiu-se ao bosque, onde capturou duas codornas. Em seguida, entregou-as ao rei e disse que foram mimos do Marquês de Carabás — na verdade, um título inventado, para aproximar o rapaz do soberano. A estratégia continuou durante meses, deixando Sua Majestade cada dia mais curioso para conhecer o tal nobre.

Em uma bela tarde, sabendo que o monarca e a princesa sairiam para passear, o gato convidou o jovem para descansarem à margem do rio. Tiravam uma soneca, quando a **carruagem** real se aproximou. Sem pestanejar, o felino despertou seu proprietário e disse:

— Se hoje você me escutar, traçará seu destino. Não se esqueça de que agora é o Marquês de Carabás! Retire suas roupas e entre logo no rio! O resto eu faço.

Enquanto o dono obedecia, o gato correu em direção à carruagem, gritando:

— Socorro! Roubaram as roupas de meu senhor, o Marquês de Carabás! Ao ouvir aquele nome, o rei ordenou que parassem. Inteirou-se do acontecido, determinou que providenciassem trajes para o rapaz e o convidou para entrar na carruagem.

O gato, sorrateiramente, perguntou:

— Vossa Majestade nos daria a honra de visitar o palácio do Marquês de Carabás?

O rei aceitou o convite, e o gato foi na frente, pois anunciaria a chegada da família real. Na verdade, o felino saiu em direção às terras de um rico e misterioso ogro.

Quando alcançou as propriedades do monstrengo, o astuto comunicou aos camponeses que ali trabalhavam:

— O rei está chegando! Se não disserem que toda esta paisagem pertence ao Marquês de Carabás, serão sentenciados à morte.

Assim, quando o monarca perguntou de quem eram aqueles campos verdinhos, os lavradores proferiram:

— Do nobre Marquês de Carabás!

Mais adiante, o gato encontrou agricultores a colocar trigo em uma carroça e os advertiu:

— O rei está a chegar! Se não disserem que todo este trigo pertence ao Marquês de Carabás, serão condenados ao calabouço.

Desse modo, quando o rei perguntou de quem eram aqueles grãos, responderam:

— Do Marquês de Carabás!

Assim, o gato continuou a correr, até alcançar o castelo do terrível ogro, que, ao vê-lo, indagou:

— Quem é você? O que deseja em meus domínios?

— Sou o **Gato de Botas**, seu modesto servo! Ouvi dizer que o senhor possui poderes mágicos, mas não acreditei, pois só creio naquilo que vejo... Será que conseguiria me transformar em um leão?

Imediatamente, houve a metamorfose, e o bichano emendou:

— Nossa! Mas eu duvido que você consiga virar um ratinho!

Cheio de orgulho, o ogro se converteu em roedor. **Sem perder tempo, o leão o comeu** e, em seguida, **voltou à forma natural**.

Naquele momento, o rei chegara às portas do palácio e, impressionado com a riqueza e com a modéstia do jovem, ofereceu a mão da princesa em casamento. O Marquês de Carabás aceitou e foi muito feliz ao lado da esposa e do **fiel escudeiro**.

MATEUS 7:15-16

Cuidado com os falsos profetas. Eles chegam disfarçados de **ovelhas**, mas por dentro são **lobos devoradores**. Vocês os conhecerão pelos que eles fazem. Os espinheiros não dão uvas, e os pés de urtiga não dão figos.

LEVÍTICO 4: 31-33

Então retirará toda a gordura, como se retira a gordura do **sacrifício** de comunhão; o sacerdote a queimará no altar, como aroma agradável ao SENHOR. Assim o sacerdote cumprirá o rito de expiação para essa pessoa do povo, e ela será perdoada. Se trazer uma **ovelha** como **oferta** pelo pecado, terá de ser uma fêmea sem defeito. Colocará a mão sobre a cabeça do animal que será **sacrificado** como **oferta** pelo pecado, no lugar onde se imolam os holocaustos.

MATEUS 26: 40-45

Depois, voltou aos seus discípulos e os encontrou **dormindo**. “Vocês não puderam **vigiar** comigo nem por uma hora?”, perguntou ele a Pedro. “**Vigiem** e orem para que não caiam em tentação. O espírito está pronto, mas a **carne é fraca**.”

E retirou-se outra vez para orar: “Meu Pai, se não for possível afastar de mim este cálice sem que eu o beba, faça-se a tua vontade”. Quando voltou, de novo os encontrou **dormindo**, porque seus olhos estavam pesados. Então os deixou novamente e orou pela terceira vez, dizendo as mesmas palavras. Depois voltou aos discípulos e lhes disse: “Vocês **ainda dormem** e descansam? Chegou a hora! Eis que o Filho do homem está sendo entregue nas mãos de pecadores. Levantem-se e vamos! Aí vem **aquele que me trai!**”

JOÃO 10:11-18

Disse Jesus: “Eu sou o **bom pastor**. O bom **pastor** dá a vida por suas **ovelhas**. O **mercenário**, que **não é pastor** e não é dono das ovelhas, **vê o lobo chegar, abandona as ovelhas e foge**, e o **lobo as ataca e dispersa**. O **mercenário foge** porque não é **pastor** e não se importa com as **ovelhas**. Eu sou o bom pastor. Conheço minhas **ovelhas**, e minhas **ovelhas** me conhecem, como o Pai me conhece e eu conheço o Pai e **dou a vida** por minhas **ovelhas**. Tenho ainda **outras ovelhas** que **não estão neste cercado**, e é preciso trazê-las também. Elas **ouvirão a minha voz** e haverá **um só rebanho** e **um só pastor**. É por isso que o Pai me ama, porque dou a minha vida, para depois recebê-la novamente. Ninguém tira a minha vida, eu a dou por mim mesmo; **tenho poder de entregá-la e tenho o poder de recebê-la novamente**; essa é a ordem que recebi do meu Pai.”