

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Ruth Rejane Perleberg Lerm

**LEITURA DE TEXTOS SINCRÉTICOS:
relações entre o verbal e o não-verbal em
Diário de Bordo de José Bessa**

Porto Alegre
2010

Ruth Rejane Perleberg Lerm

**LEITURA DE TEXTOS SINCRÉTICOS:
relações entre o verbal e o não-verbal em
Diário de Bordo de José Bessa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora:
Profa. Dra. Analice Dutra Pillar

Linha de Pesquisa: Educação: Arte Linguagem
Tecnologia

Porto Alegre

2010

DADOS INTERNACIONAIS DE CAT ALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

L616b Lerm, Ruth Rejane Perleberg

Leitura de textos sincréticos: relações entre o verbal e o não-verbal em *Diário de Bordo* de José Bessa / Ruth Rejane Perleberg Lerm; orientadora: Analice Dutra Pillar. Porto Alegre, 2010.

99 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2010, Porto Alegre, BR-RS.

1. Arte. 2. Ensino. 3. Leitura. 4. Imagem. 5. Semiótica. 6. Sincretismo. 7. Bessa, José. I. Pillar, Analice Dutra. II. Título.

CDU – 7:37

Ruth Rejane Perleberg Lerm

**LEITURA DE TEXTOS SINCRÉTICOS:
relações entre o verbal e o não-verbal em
Diário de Bordo de José Bessa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 14 set. 2010.

Profa. Dra. Analice Dutra Pillar – Orientadora

Profa. Dra. Regina Maria Varini Mutti – UFRGS

Profa. Dra. Neiva Petry Panozzo – UCS

Profa. Dra. Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira – UFF

*as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.*

*passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando
letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dígito
do ímpeto que não mingua.*

AGRADECIMENTOS

Neste momento, agradeço a todos aqueles que, de uma maneira ou outra, contribuíram para a concretização desta etapa tão importante de minha formação profissional. Em especial, sou grata a alguns que não poderia deixar de nomear.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por ter me aceitado dentro de seu quadro discente, proporcionando-me o acesso a uma das melhores Instituições de Ensino e Pesquisa do Brasil.

À Profa. Dra. Analice Dutra Pillar, pelo seu exemplo de professora e por sua orientação segura, precisa, competente e amiga em cada etapa da dissertação.

Às professoras participantes das bancas de defesa de projeto e de dissertação, Dra. Lúcia Teixeira, Dra. Regina Mutti, Dra. Esther Beyer (in memoriam) e Dra. Neiva Panozzo, que, com sua leitura apurada e colocações, em muito contribuíram para o crescimento da pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Pesquisas em Educação e Arte (GEARTE) pela generosidade no compartilhar conhecimentos, experiências e afetos.

Aos meus pequenos Hannah e Hermann que sempre me apoiaram, mesmo não entendendo o tempo e a distância que muitas vezes nos separou.

A Edelbert e familiares, pelo apoio incondicional.

A Deus, pelo sopro da vida e por ter me amparado e guiado até aqui.

RESUMO

A presente pesquisa busca conhecer os efeitos de sentido provocados por produções culturais contemporâneas que sincretizam as linguagens verbal e não-verbal e desafiam nosso entendimento. Tem como objetivo estudar as relações entre o verbal e o não-verbal e os efeitos de sentido advindos dessas relações em *Diário de Bordo*, livro de artista de José Bessa. O *corpus* de análise é constituído de suas vinte pranchas, as capas anterior e posterior e tem como aporte teórico-metodológico a semiótica discursiva. A obra, qualificada como livro de artista e como texto sincrético, é descrita quanto aos seus procedimentos de sincretização, identificando os graus de intimidade entre as expressões envolvidas. Concluiu-se que o estranhamento que causa no enunciatário é, em grande parte, decorrente da ambiguidade, ou seja, da presença/não presença de certos elementos no enunciado que levam a não distinção de um sentido único. Tal processo é provocado pelas relações de coerência e suas variantes entre as expressões das semióticas envolvidas, isto é, em graus que variam de uma simples semelhança entre as expressões verbal e plástica até a superposição total das semióticas a ponto de tornar quase impossível a distinção entre as mesmas. E, como produção contemporânea, seu discurso assenta-se sobre os termos *complexo*, soma dos opostos, o *profeta*, ao mesmo tempo *humano* e *divino*, e *neutro*, resultante da união dos subcontrários, o *cibernético*, *nem humano, nem divino*, capazes de dar conta da complexidade de nossa sociedade atual. Pretende contribuir com pesquisas sobre leitura de imagens que tenham como objeto de estudo textos verbovisuais, bem como para as reflexões sobre a arte e seu ensino, na medida em que abre o leque de imagens a serem lidas em sala de aula e, ao incluir a semiótica discursiva como possibilidade de leitura de imagens, aponta um referencial teórico e metodológico para professores de arte.

Palavras-chave: **Arte. Ensino. Leitura. Imagem. Semiótica. Sincretismo. Bessa, José.**

ABSTRACT

Researching the effects of cultural manifestations that syncretize verbal and non-verbal languages and defy our understanding, this dissertation takes a sample of the contemporary cultural production. It investigates the relations between the verbal and the non-verbal and their effects on the senses in *Diário de Bordo*, an artist's book by José Bessa. The object of analysis is composed of twenty planks and front and back covers and the discursive semiotics is adopted as its theoretical and methodological foundation. Bessa's work is characterized both as an artist book and as a syncretic text and it is described according to their syncretization procedures identifying the assorted levels of intimacy between the involved semiotic expressions. The conclusion is that the strangeness of the enunciatee is largely caused by the ambiguity that results from cohesive relationships and its variants among the involved semiotic expressions. As a contemporary work, its discourse is based on the terms *complex* and *neutral*, which are capable of coping with the complexity of the contemporary society. The intention is to advance the research on verbal-visual texts, as well as the understanding of art and art education. Discursive semiotics considered as an alternate way of reading images expands the possibilities for this practice in the classroom, and can be pointed out as a potential theoretical and methodological support for art teachers.

Keywords: **Art. Education. Reading. Image. Semiotics. Syncretism. Bessa, José.**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Quadrado semiótico baseado em Jean-Marie Floch (2001, p.20).....	20
Figura 2: Quadro baseado em Carmo Jr. acerca das semióticas envolvidas no texto sincrético verbovisual (CARMO JR., 2009, 176).	35
Figura 3: Prancha 3. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.	38
Figura 4: <i>Hira Shuriken</i> e exemplos de seus diversos formatos.....	39
Figura 5: Quadro geral de diagramação. Os quadrados e retângulo em cinza demonstram a localização da linguagem verbal escrita.....	43
Figura 6: Diagramação da Prancha 3.....	44
Figura 7: Ilustração baseada no quadro dos Graus de Intimidade nomeados por José Roberto do Carmo Jr. (CARMO JR., 2009, p.176).....	46
Figura 8: Prancha 3. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.	47
Figura 9: Prancha 7. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.	48
Figura 10: Prancha 13. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	48
Figura 11: Prancha 12. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	49
Figura 12: Prancha 1. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	49
Figura 13: Ilustração baseada no quadro de Inter-relações das Formas proposto por Wucius Wong em <i>Princípios de forma e desenho</i> (WONG, 2001, p.48).....	51
Figura 14: Quadro comparativo entre a nomenclatura proposta por Wucius Wong para o estudo das inter-relações entre as formas (WONG, 2001, p.48), em itálico (linhas superiores), e a proposta por José Roberto do Carmo Jr. para os graus de intimidade entre as relações entre as expressões em textos sincréticos (In: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.176), em negrito (linhas inferiores)	52
Figura 15: Capa anterior. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.	54
Figura 16: Prancha 1. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	56
Figura 17: Prancha 2. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	58
Figura 18: Prancha 3. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	59
Figura 19: Prancha 4. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	60
Figura 20: Prancha 5. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	61
Figura 21: Pormenor da Prancha 5.....	62
Figura 22: Prancha 6. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	62
Figura 23: Estrutura da Prancha 6	63
Figura 24: Prancha 7. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	64

Figura 25: Prancha 8. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	65
Figura 26: Prancha 9. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	66
Figura 27: Prancha 10. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	68
Figura 28: Prancha 11. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	69
Figura 29: Prancha 12. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	70
Figura 30: Prancha 13. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	72
Figura 31: Prancha 14. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	73
Figura 32: Prancha 15. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	74
Figura 33: Prancha 16. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	75
Figura 34: Prancha 17. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	76
Figura 35: Frase atribuída a José Datriño, o Profeta Gentileza.	77
Figura 36: Elementos de ligação entre o verbal na obra de José Datriño (esquerda) e presença de elementos semelhantes na Prancha 17 de José Bessa (direita).	77
Figura 37: Prancha 18. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	78
Figura 38: Pormenor da Prancha 18.	79
Figura 39: Prancha 19. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	80
Figura 40: Prancha 20. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	81
Figura 41. Estrutura da Prancha 20.	82
Figura 42: Capa posterior. <i>Diário de Bordo</i> . José Bessa, 2004.....	84
Figura 43: Relação entre capa anterior e capa posterior.	85
Figura 44: Quadrado semiótico.	86
Figura 45: Quadrado semiótico proposto para <i>Diário de Bordo</i>	87

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	12
2 LEITURA SEMIÓTICA	16
3 <i>DIÁRIO DE BORDO</i>	27
3.1 POR QUE <i>DIÁRIO DE BORDO</i> ?.....	28
3.2 <i>DIÁRIO DE BORDO</i> COMO LIVRO DE ARTISTA	31
3.3 <i>DIÁRIO DE BORDO</i> COMO TEXTO SINCRÉTICO.....	33
3.4 PROCEDIMENTOS DE INSTAURAÇÃO DA SINCRETIZAÇÃO EM <i>DIÁRIO DE BORDO</i>	36
3.5 GRAUS DE INTIMIDADE ENTRE AS EXPRESSÕES DAS LINGUAGENS ENVOLVIDAS EM <i>DIÁRIO DE BORDO</i>	45
3.6 EXPANDINDO O MODELO.....	50
4 ANÁLISE DE <i>DIÁRIO DE BORDO</i>	53
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS.....	95

*as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.*

*passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando
letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dígito
do ímpeto que não mingua.*

A presente pesquisa é fruto de um conjunto de experiências vividas ao longo dos últimos anos e das interrogações, problematizações e consequentes investigações por elas demandadas. Surge de olhares diferenciados, porém indissociáveis, posto que somos muitos e ao mesmo tempo apenas um. Dessa forma, a pesquisa é decorrência da junção de olhares de vários sujeitos que coexistem no pesquisador: o sujeito-comum, o sujeito-professor e o sujeito-aluno.

Num primeiro momento, as indagações surgiram do que poderia chamar de olhar do sujeito-comum, observador ordinário, todavia, atento às questões do cotidiano. Ao observarmos o que acontece na Arte, no Design e na Mídia na contemporaneidade, deparamo-nos com a sobreposição de camadas de imagens e palavras, com o fluxo aparentemente desordenado de elementos em camisetas, muros, capas de cadernos e cartazes. Na mídia televisiva igualmente temos assistido à proliferação de programas, vinhetas e propagandas que abusam da mistura entre as linguagens visual e verbal escrita, tendo como exemplo singular o mundo aparentemente caótico da MTV, que forma novos adeptos nos canais infantis da televisão paga, como Nickelodeon e Cartoon Network. O olhar desse sujeito-comum foi atraído, capturado por essas manifestações de onde surgiram as questões: quais as relações entre o verbal e o não-verbal nesses textos sincréticos? Quais os efeitos de sentido que são produzidos por esses textos?

Num segundo momento, as questões do sujeito-comum uniram-se as do olhar do sujeito-professor, atento às problematizações e discussões surgidas em sala de aula e exoradas dos novos paradigmas da Arte e do Design contemporâneo.

Licenciada em Educação Artística, Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), em Pelotas (RS), comecei minha prática docente na educação infantil e no ensino fundamental em 1989, ano de conclusão do curso de graduação. Desses primeiros anos, saliento a importância do curso de Especialização em Arte-Educação (UFPEL) concluído em 1992, momento em que entrei em contato com autores como Herbert Read, João Francisco Duarte Jr, Ana Mae Barbosa e as propostas para o Ensino de Arte – Abordagem Triangular e o Discipline Based Art Education (DBAE). À época, minha prática passou a fundamentar-se na Abordagem Triangular, dando relevância à Leitura de Imagens.

Em 1992, passei a ser professora efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul), *campus* Pelotas, onde venho, desde então, trabalhando junto aos cursos técnicos de nível médio da área de design.

Primeiramente no Curso Técnico de Desenho Industrial, e, após a Reforma da Educação Profissional, decorrente da nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei 9.394/96, nos cursos técnicos compostos de módulos básicos em comum, porém com focos e certificações distintas: Programação Visual e Design de Móveis.

Com isso, tornou-se um grande desafio costurar interfaces entre o ensino de Arte e o ensino de Design. Além de atuar nesses cursos em disciplinas que trabalham com a Linguagem da Arte e tentam ser espaço para a discussão de questões conceituais, inerentes às áreas de Artes e Design, destaco o trabalho realizado em Estudos Compositivos III, disciplina específica do Curso de Programação Visual, no qual são desenvolvidos Sistemas de Identidade Visual e produtos de Comunicação Visual, como folders, cartazes, banners, outdoors, entre outros.

A prática nessa disciplina e a observação das mudanças que vêm ocorrendo no Design na contemporaneidade, em especial, com a tipografia, levaram-me ao estudo mais aprofundado da projeção tipográfica pós-moderna e, assim, problematizando novamente as relações entre o verbal e o não-verbal em textos sincréticos.

Dessa forma, além das questões de busca da significação dessas linguagens sincréticas, o olhar do sujeito-professor suscitou outras questões: como o aluno do curso técnico profissionalizante lê esta produção recente? Como levá-lo a fazer uma leitura mais aprofundada do Design contemporâneo e, por conseguinte, de seu cotidiano? Como educar o olhar para a leitura de textos sincréticos? Qual o aporte teórico que possa dar conta desta leitura?

Parte das questões foi respondida pelo último olhar, o olhar do sujeito-aluno. Participante como aluna do Programa de Educação Continuada (PEC) da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desde o semestre 2005/1, houve, através dos Seminários Avançados ministrados pela Prof^a Dr^a Analice Dutra Pillar, a aproximação com a semiótica discursiva, teoria da significação fundada por Algirdas Julien Greimas. De certa forma, encontrei resposta para a questão do aporte teórico adequado para a leitura de imagens e, por conseguinte, do cotidiano.

Dentre os seminários, devo salientar a importância do Seminário Avançado de Semiótica, Sincretismo e Educação, ministrado por Analice Dutra Pillar, em

2006/1 que, além de instigar sobre a semiótica sincrética, possibilitou a aproximação com teóricos da semiótica greimasiana, dentre eles Lúcia Teixeira, que possuem pesquisas voltadas ao estudo das relações entre o verbal e o não-verbal.

Com base nas suscitações simultâneas recebidas dos diversos olhares, iniciei uma pesquisa bibliográfica em que buscava estudar e classificar as diversas relações entre o verbal e o não-verbal em textos sincréticos, especialmente naqueles em que o verbal, assumindo materialidade, tornava quase impossível sua distinção do não-verbal.

Primeiramente, foram escolhidos, como objetos de estudo, livros de artista em que essas relações entre o verbal e o não-verbal foram constatadas e que eram, ao mesmo tempo, impressos, com grande número de tiragem e com distribuição em sites ou livrarias, garantindo seu acesso aos alunos de qualquer parte do Brasil. Faziam parte da pesquisa livros de artista, dentre eles o de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier (*ET EU TU*, 2003), de Rosângela Rennó (*O Arquivo Universal e outros arquivos*, 2003) e de José Bessa (*Diário de Bordo*, 2004). Devido ao tempo exíguo e a questões metodológicas, optei na dissertação por uma análise mais aprofundada do último.

Algumas das considerações preliminares sobre esse estudo foram apresentadas ao Programa de Pós-Graduação em Educação da FAGED, UFRGS, como parte do requisito para a conclusão do Seminário Avançado de Semiótica, Sincretismo e Educação e mais tarde publicadas nos Anais do III Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Semióticos (ABES), em Vitória, ES, em 2007, sob o título: *Relações entre o Verbal e o Não-verbal: Diário de Bordo de José Bessa*.

Em março de 2008 ingressei no presente Programa de Pós-Graduação e tive oportunidade de buscar respostas às perguntas iniciais, bem como às questões que foram surgindo no caminho. Parte dos desdobramentos da pesquisa foi apresentada como comunicação oral e publicada em forma de artigo em diversos Congressos, ao longo desses dois anos e meio de pesquisa institucionalizada.

Nas páginas que se seguem, apresento os pressupostos teóricos e metodológicos escolhidos para abordar e dar sustentação à pesquisa, justificativas e objetivos desta pesquisa, a análise da obra, considerações finais e as referências bibliográficas que serviram de base para a construção deste trabalho.

*as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.*

*passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando
letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dígito
do ímpeto que não mingua.*

A importância da leitura de imagens para uma compreensão crítica do mundo, não é tema novo. Segundo Ana Mae Barbosa, fomos muito influenciados pelas metodologias denominadas de ensino pós-moderno da arte nos Estados Unidos e ensino de arte contemporâneo na Inglaterra, que consideram “a arte não apenas como expressão, mas como cultura, apontando para a necessidade de contextualização histórica e do aprendizado da gramática visual que alfabetize para a leitura da imagem” (BARBOSA, 1997).

Uma opção de leitura que desponta na atualidade, caracterizada por sua complexidade e profundidade, é a leitura de imagens baseada na Semiótica de orientação francesa, nomeada greimasiana. Longe de ser um manual para ser seguido à risca, oferece uma leitura que abarca expressão e conteúdo, buscando a significação.

Formulada a partir dos estudos, primeiramente de Algirdas Julien Greimas, daí sua denominação, a semiótica greimasiana tem suas origens na Antropologia de Lévi-Strauss, na Fenomenologia de Merleau-Ponty e na Linguística de Hjelmslev.

Atualmente, no Brasil, essa teoria tem tido sua continuidade em vários centros de Pesquisa, dos quais destaco o Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), SP. Dentre os desdobramentos da teoria, cito duas correntes, se assim as posso titular, sendo o primeiro centro responsável pela chamada semiótica sensível¹ e, o segundo, pela semiótica tensiva².

Porém, para além dos programas de Pós-Graduação em Comunicação e Letras, berços de seu estudo e difusão no Brasil, o estudo da semiótica greimasiana tem reverberado em outros centros de pesquisa, sendo aporte teórico em diversos estudos. Dentre eles, destaco *Interação de linguagens no desenho animado: leitura, televisão, infância* (2009), pesquisa sobre a leitura de textos sincréticos, mais especificamente desenhos animados exibidos na mídia televisiva brasileira,

¹ O termo semiótica sensível tem sido utilizado pelos pesquisadores do CPS/PUC/SP. Dentre seus pesquisadores, citamos as contribuições de Eric Landowski e Ana Cláudia de Oliveira, responsáveis pelos desdobramentos da semiótica a partir de “Da Imperfeição” de Greimas.

² “A semiótica tensiva, desenvolvida por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille vem sendo introduzida e problematizada no Brasil por Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes e Waldir Beividas”. (PIETROFORTE, 2007, p.9)

desenvolvida por Analice Dutra Pillar³, na linha de pesquisa Educação: Arte Linguagem Tecnologia do Programa de Pós-Graduação em Educação da FAGED, UFRGS.

Do mesmo modo, é relevante destacar as pesquisas desenvolvidas sob sua orientação, no mesmo Programa de Pós-Graduação, dentre elas, as de Neiva Panozzo. Em sua dissertação de Mestrado *Literatura infantil: uma abordagem das qualidades sensíveis e inteligíveis da leitura imagética na escola* defendida no Programa em 2001, e em sua tese de doutoramento *Leitura no entrelaçamento de linguagens: literatura infantil, processo educativo e mediação*, defendida no mesmo Programa em 2007, Panozzo faz um estudo das relações entre o verbal e o não-verbal em textos sincréticos, notadamente da literatura infantil. A tese foi escolhida para concorrer ao Prêmio de Melhor Tese da Capes, em 2008, representando a Faculdade de Educação da UFRGS.

Independentemente das instituições, pesquisadores e do nome que assumam, porém, os desdobramentos da teoria, eles mantêm os princípios básicos desenvolvidos por Algirdas Julian Greimas, conforme Antonio Vicente Pietroforte menciona:

Apesar de ramificada, a semiótica dita greimasiana ainda é uma só semiótica. Semiótica das paixões, semiótica semi-simbólica, semiótica tensiva, semiótica do contágio, semiótica discursiva e quantas mais ainda estão por vir; desde que definam a significação como objeto de estudo e o façam de acordo com o percurso gerativo de sentido, trata-se do desenvolvimento do ponto de vista proposto por Greimas (PIETROFORTE, 2007, p.11).

Do que trata então, a significação e o percurso gerativo de sentido de que Pietroforte nos assinala como principais elementos da semiótica greimasiana?

Para falarmos sobre significação, faz-se necessário discorrer sobre o sentido. Conforme Jean-Marie Floch, para a semiótica, “o sentido resulta da reunião, na fala, na escrita, no gesto ou no desenho, de dois planos que toda linguagem possui: o plano da expressão e o plano do conteúdo” (FLOCH, 2001, p.9). O mesmo autor descreve o plano da expressão como “o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas

³ Analice Dutra Pillar é Mestre e Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, Professora Associada da Faculdade de Educação da UFRGS, na área de artes visuais e pesquisadora do CNPq. Coordena o Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE/CNPq), participa do Conselho Editorial da International Journal of Education through Art e é associada da ANPAP.

por variações diferenciais”. O plano do conteúdo, por sua vez, é o plano “onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia idéias e discurso” (FLOCH, 2001, p.9).

Na semiótica greimasiana, o plano do conteúdo é lido através do *percurso gerativo de sentido*. A começar por sua denominação, nos indica que a busca pela significação se dá através de um trajeto, de um caminho. Para Floch (2001), que o chama de “percurso gerativo da significação”, é gerativo, pois todo objeto significante “pode - e deve - ser definido segundo seu modo de produção, e não segundo sua ‘história’ de criação: ‘gerativo’ se opõe a ‘genético’” (FLOCH, 2001, p.15). Sendo assim, não é levado em consideração o que o autor quis dizer ao construir o texto, mas o que o texto diz e como ele o faz para dizer (BARROS, 2003).

Segundo Fiorin (2004), o percurso gerativo de sentido é “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (FIORIN, 2004, p.17). Mais adiante, o autor complementa que o percurso gerativo “não descreve a maneira real de fabricar um discurso, mas constitui, para usar as palavras de Denis Bertrand, um ‘simulacro metodológico’, que nos permite ler, com mais eficácia, um texto” (FIORIN, 2004, p.31).

O percurso é composto pelos níveis fundamental, narrativo e discursivo, em que se buscam as relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Cada um dos níveis, por sua vez, possui um componente sintático, responsável pela estrutura, pelas operações e transformações e um componente semântico, responsável pelas relações e categorias (FIORIN, 2004).

No nível fundamental, etapa mais simples e abstrata do percurso gerativo de sentido, onde se encontram as oposições semânticas fundamentais, a semântica e a sintaxe “representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso” (FIORIN, 2004, p.20).

Um dos exemplos clássicos utilizados para a compreensão das oposições semânticas fundamentais é o empregado por Floch (2001) e mais tarde citado por Fiorin (2004): a oposição entre os termos /feminino/ e /masculino/. Esses termos, chamados de contrários, estão em relação de pressuposição recíproca, isto é, a diferença que fundamenta a categoria é estabelecida sobre um traço comum entre os dois termos.

Esses, por sua vez, por meio de uma relação de negação, contratam novos termos, chamados subcontrários e juntos formam o Quadrado Semiótico (Fig.1). Segundo Floch (2001), o quadrado semiótico “é uma representação visual das relações que entretêm os traços distintivos constitutivos de uma dada categoria semântica, de uma determinada estrutura” e além de ter por interesse “organizar a coerência de um universo conceptual, mesmo se ele não é reconhecido como ‘lógico’, [...] permite prever os percursos do sentido e as posições logicamente presentes, mas ainda não exploradas, nas quais ele se pode investir” (FLOCH, 2001, p.19-21).

No Quadrado Semiótico (Fig. 1) estão representados os termos contrários /feminino/ e /masculino/, os termos subcontrários /não-feminino/ e /não-masculino/ e suas relações e operações.

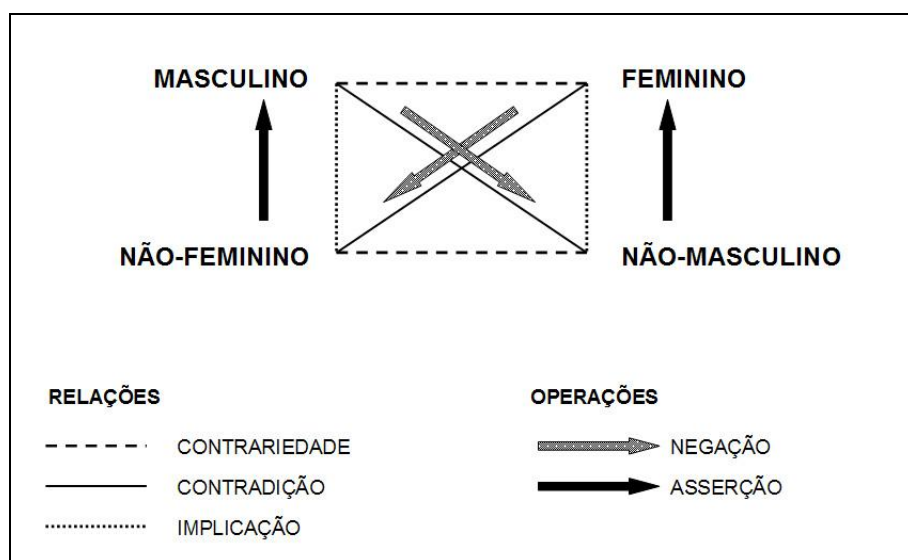


Figura 1: Quadrado semiótico baseado em Jean-Marie Floch (2001, p.20).

As categorias fundamentais recebem valores que não são determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto. O termo que recebe a qualificação semântica /euforia/ é considerado um valor positivo enquanto que o termo que recebe a qualificação /disforia/ é determinado como um valor negativo.

No nível narrativo, por sua vez, “os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos” (BARROS, 2003, p.11). Segundo Barros (2003), a semiótica propõe a narrativa como mudança de estados e como sucessão de

estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário. No primeiro caso, “operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos” e, no segundo, “de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos” (BARROS, 2003, p.16).

Dessa forma, o enunciado narrativo, unidade sintática mais simples da organização narrativa, pode ser tanto um enunciado de estado, como um enunciado de fazer. No enunciado de estado, os dois actantes (sujeito e objeto), numa relação transitiva, relacionam-se por junção (conjunção ou disjunção) e no enunciado de fazer, relacionam-se pela função de transformação, que representa a passagem de um estado a outro.

No nível narrativo também se situa o programa narrativo. “O programa narrativo ou sintagma elementar da sintaxe narrativa define-se como *um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado*. Integra, portanto, estados e transformações” (BARROS, 2003, p.20).

A autora descreve vários tipos de programas narrativos segundo diversos critérios: natureza da função, complexidade e hierarquia de programas, valor investido no objeto e relação entre actantes narrativos e os atores que os manifestam no discurso.

Conforme o valor investido no objeto “os valores podem ser *modais*, como o dever, o querer, o poder e o saber, que modalizam ou modificam a relação do sujeito com os valores e os fazeres, ou *descritivos*” (BARROS, 2003, p.22).

A autora acrescenta que, segundo a *relação entre actantes narrativos* (sujeito de estado e sujeito de fazer) e os atores que os manifestam no discurso, os dois sujeitos, do fazer e do estado, são assumidos por atores diferentes, portanto, formam um programa “transitivo”.

“Os critérios tipológicos de caracterização dos programas narrativos permitem definir dois tipos fundamentais de programas, a *competência* e a *performance*”⁴ (BARROS, 2003, p.24).

Os programas narrativos (competência e performance) organizam-se em percursos narrativos, portanto, “um percurso narrativo é uma sequência de programas narrativos relacionados por pressuposição” (BARROS, 2003, p.26). O

⁴ A competência pode ser definida como uma doação de valores modais e a performance, como uma apropriação de valores descritivos (BARROS, 2003, p.24).

sujeito de estado, o sujeito do fazer e o objeto caracterizados como actantes sintáticos no programa narrativo tornam-se papéis actanciais no percurso narrativo. “Esse *sujeito* não é mais o sujeito de estado ou o sujeito do fazer, e sim, um actante funcional definido por um conjunto variável de papéis actanciais” (BARROS, 2003, p.27).

O terceiro e último nível do percurso gerativo de sentido ou de significação recebe o nome de nível discursivo. Nele “as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que dão concretude” (FIORIN, 2004, p.29). Segundo Fiorin, o nível discursivo reveste o nível narrativo abstrato e “produz as variações de conteúdos narrativos invariantes” (FIORIN, 2004, p.29).

O plano da expressão, por sua vez, não possui um percurso pelo qual possamos transitar. Na semiótica plástica, sua leitura costuma estar associada à análise das categorias e formantes que dela fazem parte: eidéticos, cromáticos, topológicos e matéricos.

Ao eleger a semiótica greimasiana como corpus teórico da pesquisa, ela se constitui na própria metodologia a ser utilizada no processo. Luiz Carlos Iasbeck (2008), em *Método Semiótico*, afirma que a metodologia semiótica “não pode ficar confinada à base de aporte, uma vez que contamina a percepção do objeto, complexiza as hipóteses e dilui objetivos, permitindo que o pesquisador movimentasse com maior liberdade e vigor na exploração do objeto” (IASBECK in: DUARTE; BARROS, 2008, p.195-196). Segundo o autor, não só o investigador, mas também os objetos de estudo não se imobilizam, não paralisam para serem observados e decompostos: “Um projeto que elege a semiótica por fundamentação tende a ser um projeto dinâmico, autotransformável a cada aplicação, a cada fase do processo investigativo” (IASBECK in: DUARTE; BARROS, 2008, p.196).

E não se trata apenas de eleger a metodologia. Embora não seja semioticista por formação, pesquisar empregando a semiótica greimasiana exige do pesquisador assumir tal postura. Mas o que é ser semioticista? Qual a metodologia que a semiótica greimasiana utiliza para compreender seus objetos de estudo?

Em seu texto *Interação nas mídias* (In: PRIMO, 2008), Ana Cláudia de Oliveira, ao abordar como a semiótica greimasiana se constitui, comparando-a a disciplinas afins, descreve algumas características da disciplina pertinentes aqui, para a demarcação de uma postura do semioticista em geral.

Num primeiro momento, a autora compara o fazer da semiótica ao de um *lexicólogo*, “que segmenta em partes o todo coeso, para tratá-lo na e pela inter-relação de suas partes”. Num segundo momento, compara sua maneira a de um *antropólogo*, que se põe em relação com seu objeto de estudo de forma direta e, a fim de conhecê-lo no e pelo seu meio, mantém com ele contato e interação do tipo “imersivo”. Dessa forma, o semioticista, ao se pôr em relação com os textos e práticas, “erige os valores e as axiologias em circulação” (OLIVEIRA in: PRIMO, 2008, p.28).

A terceira comparação se dá com o fazer de um *fenomenólogo*, “que está implicado com seu próprio corpo, na experiência de análise, processando-a no e pelo corpo, que raciocina processualmente pela interligação desses dois polos que não são mais considerados em oposição, mas como um trânsito de mão dupla” (OLIVEIRA in: PRIMO, 2008, p.28).

A última comparação é feita com o fazer de um *linguista*, que “na descrição da língua e de seus usos, pelos quais demarca o social e o individual, determina regularidades, invariantes, a norma, recolhendo da fala os mecanismos de interação da práxis social” (OLIVEIRA in: PRIMO, 2008, p.28).

Portanto, cabe ao pesquisador/semiolicista assumir essa postura, essa combinação de *lexicólogo-antropólogo-fenomenólogo-linguista*, colocando-se em relação com seu objeto de estudo e mantendo com ele contato e interação para, após segmentar o todo em partes, reconstruí-lo por meio da análise, ou, nas palavras de Greimas “todo objeto não é senão pela sua análise, ou, numa formulação ingênua, não é senão pela sua decomposição em partes menores e pela reintegração das partes nas totalidades que constituem” (In: OLIVEIRA, 2004, p.85).

Mais adiante, no mesmo texto, Oliveira explicita a metodologia a ser seguida na pesquisa que tem como aporte teórico a semiótica greimasiana e aponta para o percurso gerativo de sentido:

o analista processa as ocorrências invariantes, estabelece as inter-relações entre os três níveis de análise, ou três patamares do percurso gerativo de sentido, edificando as passagens que articulam os níveis do mais superficial, o nível discursivo, ao intermediário, o nível narrativo, e ao mais profundo, o nível axiológico (OLIVEIRA in: PRIMO, 2008, p.29).

Conforme exposto anteriormente, o percurso gerativo de sentido, composto pelos níveis fundamental, narrativo e discursivo, é um “simulacro metodológico”, o caminho pelo qual podemos ler o plano do conteúdo. O conteúdo, porém, só se torna

texto na medida em que se manifesta num plano de expressão. Fiorin (2004) chama esse momento de nível da manifestação. Nessa ocasião são analisadas as categorias ou “dispositivos”, unidades de dimensões mais amplas e decomponíveis do plano da expressão: topológicas (espaço), cromáticas (cor) e eidéticas (forma) (GREIMAS in: OLIVEIRA, 2004). A estas, Oliveira (2004), acrescenta a quarta dimensão, denominada matérica, ou seja, que diz respeito à materialidade do texto.

Contudo, haveria uma metodologia específica para a leitura de textos sincréticos?

Especificamente acerca da leitura de textos sincréticos, Greimas e Courtés (1991) oferecem subsídios para uma metodologia semiótica. Segundo os autores, considerando que as semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão com elementos dependentes de várias “semióticas heterogêneas”, “Se afirma así la necesidad – y la posibilidad – de abordar esos objetos como ‘todos’ de significación y de proceder, en un primer tiempo, a analizar su plano de contenido” (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233).

Os autores descrevem o caminho a ser percorrido:

El reconocimiento de grandes disjunciones categoriales permitirá obtener una primera segmentación del texto en secuencias discursivas (descripciones, diálogos, relatos) o en secuencias nombradas temáticamente (combate, paseo), que permitirán en seguida la puesta al día de las estructuras subyacentes (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233).

Lúcia Teixeira, em seu texto *Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos*, acrescenta que “na análise de um objeto sincrético, portanto, será fundamental considerar a estratégia enunciativa que sincretiza as diferentes linguagens numa totalidade significativa, o que pode ser feito de modo contratual ou polêmico” (TEIXEIRA, 2004, p.11). Em conformidade com Greimas e Courtés (1991), a autora traz a noção de “enunciação única”, isto é: “Rejeita-se preliminarmente, a ideia de que, num texto sincrético, haveria uma enunciação para cada sistema envolvido; o que se considera é a estratégia global de comunicação sincrética que gera o discurso manifestado”, conferindo “ao arranjo das partes e às múltiplas manifestações de linguagem um caráter de unidade” (TEIXEIRA, 2004, p.12). Tomando por exemplo o cinema, não poderíamos pensar em uma enunciação para o sistema sonoro e outro para o visual, mas em uma enunciação única que gera esse tipo de discurso.

Segundo Teixeira, quando o objeto de estudo é uma semiótica sincrética *stricto sensu*, “a investigação pode deter-se em cada unidade ou grandeza em sua especificidade [...], mas deve analisar, fundamentalmente, a estratégia enunciativa que sincretiza as linguagens numa unidade formal de sentido” (TEIXEIRA, 2004, p.13).

Exemplifica essa opção metodológica, a análise de texto sincrético feita por Teixeira (2004b) em *Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura de jornais cariocas*. Ao fazer a leitura de páginas de revistas, leva em consideração a “co-ocorrência de elementos visuais e verbais, constituindo uma unidade de sentido, um todo coerente e integrado” (In: CAÑIZAL; CAETANO, 2004, p.151).

O mesmo ocorre na análise de texto sincrético feita por Ana Cláudia de Oliveira em *Repetição e diferença: uma dupla face* (1999). Ao fazer a leitura do livro *Ne te mouille pas les pieds, Marcelle!*, obra de John Burningham, o verbal não é analisado separadamente do não-verbal. Pelo contrário, a análise entrelaça as duas leituras, considerando uma “enunciação única”.

Ao analisar o catálogo da exposição de Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 2002), Lúcia Teixeira (2004, p.15), indica possível caminho para a análise de textos sincréticos. O primeiro passo seria identificar as diferentes linguagens utilizadas no texto sincrético para, a seguir, tratar de suas formas de interação e, por fim, descrever o efeito de unidade alcançado pela estratégia enunciativa de criação do objeto.

A autora lembra que, assim como a semiótica greimasiana proporciona um modelo de análise, mas acaba se inclinando às peculiaridades de cada texto, para os textos sincréticos, embora se proponham instrumentos metodológicos, “ênfases, cortes, atalhos e percursos diferenciados de leitura serão sempre possíveis e desejáveis, de acordo com a natureza do objeto analisado” (TEIXEIRA, 2004, p.14).

Portanto, na presente pesquisa, em que são analisadas as relações entre o verbal e o não-verbal no texto sincrético *Diário de Bordo*, livro de artista de José Bessa, procuramos assumir a postura do semioticista, partícipe do processo de significação, fazendo uso do percurso gerativo de sentido e procurando estar atento às características e particularidades do objeto analisado.

Antes, porém, de adentrarmos na análise das pranchas que compõem *Diário de Bordo*, abordaremos o porquê da escolha de *Diário de Bordo* e questões que

surgiram durante a pesquisa e que se mostraram prementes e fundamentais para sua continuidade. A primeira foi qualificar o objeto de estudo como livro de artista e a segunda, dentro da semiótica discursiva, como texto sincrético.

*as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.*

*passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando
letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dígito
do ímpeto que não mingua.*

3.1 POR QUE *DIÁRIO DE BORDO*?

Inicialmente, a escolha recaiu sobre *Diário de Bordo* devido ao estranhamento que causou no momento em que o tive em mãos, pela primeira vez. Houve um deslumbramento, uma ruptura, uma fratura⁵, nas palavras de Greimas (2002) em boa parte decorrente de suas qualidades plásticas e materiais. A sobreposição e transparência das imagens, a inserção do verbal, o contraste entre os claros e escuros, a diagramação o tornam exemplo da produção gráfica na contemporaneidade e de algo pelo qual meu olhar estava à procura.

Importante registrar que fato semelhante ocorreu com alunos de uma turma do curso de Programação Visual do IFSul. Ao deixá-lo sobre a mesa, na sala de aula, em meio a tantos outros livros para consultas, qual minha surpresa, os alunos ficaram fascinados pelo *Diário de Bordo* e manifestaram seu desejo em folhar, ler, possuir o livro e realizar algo semelhante.

Mas o que tanto fascina em *Diário de Bordo*? Talvez a resposta resida na nossa incapacidade inicial de compreender este texto verbal e não-verbal. Ao mesmo tempo em que encanta, anuncia que percorrer os caminhos de sua leitura não é tarefa fácil.

Ricardo Leite na apresentação de *Diário de Bordo* nos coloca a questão: “É o poeta que se utiliza do design como linguagem, ou é o design que usa a poesia como forma? Fica difícil saber o que vem primeiro em seu trabalho”. De fato não se trata de saber o que vem primeiro, mas buscar quais as relações que se estabelecem entre a palavra e a imagem, entre o verbal e o não-verbal para, após a análise das partes, investigar os efeitos de sentido que o texto provoca como um todo.

O título da obra dá pistas de que se trata de um livro de artista. Como num diário, o autor/enunciador relata suas experiências e vivências e expõe sua visão de mundo, particular e contemporânea. O projeto gráfico, de José Bessa Nogueira Filho, foi concluído em junho de 1998, revisado em setembro de 2003 e publicado em 2004.

⁵ Fratura – Termo utilizado por Greimas em *Da Imperfeição* (2002) e que pode ser entendido como “a ruptura da dimensão cotidiana”, “a quebra que instaura o acontecimento estésico” (TEIXEIRA, 2002, p. 258).

A obra é composta por vinte projetos gráficos, dispostos em vinte pranchas de duas páginas, cada uma com o formato final de 20 X 40 cm, impressas sobre papel couché mate. Embora não tenham título, as pranchas serão numeradas na pesquisa, a fim de facilitar seu estudo e análise.

Em todas as vinte pranchas algumas características se repetem. As tipografias estão ora inseridas em meio às imagens, confundindo-se com suas texturas, ora sobressaem-se, funcionando como ilustrações.

A importância de sua leitura, porém, não reside apenas nessa provocação que causa ao enunciário, mas também está no fato de ser um dos poucos livros de artista editados em série no país, tendo sido publicado pela Editora 2AB, especializada em livros sobre Design, no ano de 2004. Como relatado anteriormente, sua impressão, publicação e distribuição são fatores que foram levados em consideração para a sua escolha. Não é de hoje o problema da ausência da obra em sala de aula e de sua apresentação através de reproduções em livros, slides, lâminas ou papel. *Diário de Bordo*, ao contrário, pode ser lido em qualquer sala de aula, sem a necessidade da utilização de cópias, garantindo o contato dos alunos com sua materialidade.

Sobre o autor, é relevante trazer alguns dados. José Bessa em conjunto com Cláudio Reston forma a dupla Elesbão & Haroldinho, responsável pelas edições de *O Design de bolso*, manifesto experimental em forma de fanzine, produzido entre os anos de 1997 e 2001. Entre seus projetos, figuram outros trabalhos experimentais, como a projeção de fontes sob a grife Tipopótamo, o espetáculo multimídia *Freakshow*, com Marcello Rosauero, as camisetas *Suamãe* e as vinhetas da Chantecler Filmes. Atualmente dedica-se a sua produção na Visorama Diversões Eletrônicas, aonde vem realizando diversos tipos de trabalhos, entre eles, cartazes, campanhas, identidades visuais, diagramações, ilustrações tipográficas para revistas e vídeos. Sendo assim, a escolha recaiu sobre uma obra que fosse contemporânea e fruto do olhar de alguém que vive e pensa essa contemporaneidade.

Outro dado levado em consideração é que não só a publicação em série de livros de artista é escassa no Brasil, como também a pesquisa sobre esse assunto. Até onde a investigação pôde alcançar, poucos são os trabalhos que têm como objeto de estudo o livro de artista.

Dentre essas pesquisas, saliento a relevância dos estudos de Paulo Silveira. Sua investigação exaustiva sobre o assunto pode ser conferida em sua dissertação

de Mestrado *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e publicada como livro em 2001. No livro, o autor faz um levantamento histórico cuidadoso da produção de livros de artista e contribui com alguns conceitos fundamentais para a presente pesquisa. As problematizações de sua dissertação são retomadas e aprofundadas em sua Tese de Doutorado intitulada *As existências da narrativa no livro de artista*, defendida no mesmo Programa em 2008.

Outra pesquisa que merece ser mencionada é a dissertação de Mestrado de Amir Brito Cadôr, intitulada *Imagens escritas*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, Campinas (SP), em maio de 2007. O autor, ao apresentar sua produção de livros, numa maneira particular de articulação entre imagem e texto, traz reflexões sobre a história do livro, abrangendo a produção em poesia visual, design gráfico, tipografia, caligrafia e livro de artista.

Com relação aos estudos sobre livros de artista, tendo como corpus teórico a semiótica discursiva, os exemplos também são escassos. Cito dois artigos publicados na revista *Estudos Semióticos* da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) que, embora não sejam específicos sobre o assunto, fazem leituras de textos correlatos, como é o caso da poesia concreta e da poesia visual.

No primeiro artigo, *Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta*, Juliana Pondian (2005), a partir da análise do poema *lygia fingers*, de Augusto de Campos, verifica como se dão as relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo na poesia concreta.

No segundo exemplo, de Leandro Nunes e Rita de Cássia Souza, *A poesia visual no livro "Et Eu Tu"* (2006) os autores fazem uma abordagem semiótica das poéticas tanto da expressão como do conteúdo e de suas imagens no poema *Coisa em si não existe* do livro *ET EU TU*, do poeta Arnaldo Antunes e da fotógrafa Márcia Xavier.

Como exposto até o presente momento, justifica-se o estudo da produção de sentido em *Diário de Bordo* de José Bessa, devido à singularidade da obra em questão, ao acesso por estar publicado com ampla distribuição e à escassez de estudos sobre essa categoria de objeto.

Sendo assim, a presente pesquisa tem por objetivo estudar as relações entre o verbal e o não-verbal em *Diário de Bordo*, obra de José Bessa, buscando os efeitos de sentidos advindos dessas relações.

3.2 DIÁRIO DE BORDO COMO LIVRO DE ARTISTA

Se formos buscar as raízes no tempo mais distante das relações entre o verbal e o não-verbal, entre a palavra e a imagem, veremos que não se trata de assunto novo. Como exemplo, podemos citar a utilização da imagem como recurso ilustrativo das letras Capitais nas Iluminuras da Idade Média. A imagem servia de ilustração para a fonte ou texto que se seguia. A riqueza de detalhes, tanto na imagem como nas letras, exigia do leitor-enunciário certo aparato para que houvesse compreensão do texto. Em muitos casos, era difícil distinguir a diferença entre as letras e as imagens. Nas iluminuras, o não-verbal estava “colado” ao verbal.

Pensando na contemporaneidade, encontraremos exemplos significativos deste estreitamento das relações entre o verbal e o não-verbal, em três campos: nas Artes, na Literatura e no Design. Nas Artes, podemos citar a arte conceitual e os livros de artista; na Literatura, a poesia concreta e a poesia visual e no campo do Design Gráfico, podemos mencionar a tipografia pós-moderna, onde as fontes adquirem qualidades imagéticas e, em determinados momentos, torna-se difícil diferenciar a linguagem verbal da não-verbal.

Talvez seja da própria natureza humana a necessidade de nomear e classificar os objetos. Com *Diário de Bordo* não seria diferente. Como podemos nos reportar a ele? Trata-se de poesia concreta, poesia visual ou livro de artista? Embora seja extremamente tentador fazer um estudo aprofundado sobre o assunto, esse não se constitui, contudo, em objetivo desta pesquisa.

Levando em consideração a materialidade de *Diário de Bordo*, seu processo de impressão, a sequencialidade de suas páginas, a união de suas folhas por um dos lados e montadas em capa, parece apropriado considerá-lo como livro. Pelo menos, suas características correspondem à definição de livro presente no senso comum e como corrobora o Dicionário Aurélio: “Reunião de folhas ou cadernos, cosidos ou por qualquer forma presos por um dos lados, e enfeixados ou montados em capa flexível ou rígida”. Mas poderia ser ele um livro de artista? Livro de artista

não seria apenas o livro único, feito pelo próprio artista, dado à observação, experimentação em espaços reservados à arte?

Tentando dirimir essa dúvida que não é de hoje, mas que acompanha a trajetória dessa forma de arte, parece-nos pertinente a classificação que Clive Phillpot (1982 apud SILVEIRA, 2001, p.47-48) fez acerca dos livros de artista. Phillpot⁶ foi o coordenador do grupo de artigos denominado *An ABC of Artists' Books Collections* publicado em 1982 no boletim da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte (Art Libraries Society of North America), *Art Documentation*. Nesse número dedicado à elucidação do assunto para o público bibliotecário, a capa apresentava a transcrição de conceitos de *book*, *art book*, *artist's book*, *book art*, *bookwork* e *book object*. Na tradução de Paulo Silveira:

livro. Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.

livro de arte. Livro em que a arte ou o artista é assunto.

livro de artista. Livro em que um artista é o autor.

arte do livro. Arte que emprega a forma do livro.

livro-obra [*bookwork*]. Obra de arte dependente da estrutura de um livro.

livro-objeto. Objeto de arte que alude à forma de um livro.

(In: SILVEIRA, 2001, p.47-48)

Tendo por base a classificação feita por Phillpot, *Diário de Bordo* pode ser considerado como livro de artista. *Diário de Bordo* não é apenas um livro. Também não é um livro em que o artista ou sua obra é o assunto. Devido ao seu processo de fabricação, número de tiragem, tipo de impressão e forma de distribuição também não pode ser considerado como livro-obra ou livro-objeto. Ele é um livro em que o artista é o propositor, o compositor. Portanto, nessa pesquisa nos reportaremos a *Diário de Bordo* como livro de artista.

Uma vez qualificado *Diário de Bordo* como Livro de Artista, a segunda questão surgida foi qualificar o objeto de estudo como texto sincrético. O que em *Diário de Bordo* o torna sincrético? Quais os procedimentos de instauração de sua sincretização? Em que medida ou grau se dá esse sincretismo entre as linguagens envolvidas?

⁶ Clive Phillpot, crítico de arte, foi diretor da biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York por vários anos e esteve ligado à Printed Matter, revendedora e agente cultural nova-iorquina criada em 1976 por Sol LeWitt e Lucy Lippard, entre outros. Atualmente é consultor da Biblioteca de Artes Visuais do British Council (SILVEIRA, 2001, p.48).

3.3 DIÁRIO DE BORDO COMO TEXTO SINCRÉTICO

Para considerarmos *Diário de Bordo* como texto sincrético, apresentaremos, inicialmente, os conceitos de *texto* e *sincretismo* na semiótica greimasiana.

Dentre as várias definições para *texto* apresentadas por Greimas e Courtés (1979), interessa-nos, em especial, aquela em que o termo *texto* é tomado como sinônimo de discurso: “Os dois termos – texto e discurso – podem ser empregados indiferentemente para designar o eixo sintagmático das semióticas não linguísticas: um ritual ou um balé podem ser considerados como textos ou como discursos” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.460).

José Luiz Fiorin (2004), em *Elementos de análise do discurso* afirma que um *texto* surge quando um conteúdo se manifesta por um plano de expressão. Jacques Fontanille (2007, p.85), por sua vez, em *Semiótica do discurso*, traz a noção de *texto* como aquilo que se dá a apreender, o conjunto dos fatos e dos fenômenos que o semioticista presta a analisar.

Diana Luz Pessoa de Barros (2003), em *Teoria semiótica do texto*, expõe que um *texto* “só existe quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação” (BARROS, 2003, p.7). Na primeira acepção, como objeto de significação, o *texto* é considerado como um “todo de sentido”, definido por sua organização ou estruturação interna. Na segunda, é apreendido como objeto de comunicação entre dois sujeitos e “encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas” (BARROS, 2003, p.7). Barros também afirma que *texto* não se refere apenas ao texto verbal ou linguístico. Ele pode ser linguístico, oral ou escrito, visual ou gestual e, ainda, sincrético de mais de uma expressão.

Portanto, um *texto* pode ser considerado como algo que é dado à observação e que, ao mesmo tempo em que é um conteúdo manifestado por uma ou mais expressões, também é marcado por determinado espaço e tempo. Como, pois, definir um *texto sincrético*?

Segundo Greimas e Courtés, em seu primeiro *Dicionário de semiótica*, o termo *sincretismo* é inicialmente considerado como o “procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne” (GREIMAS; COURTÉS, 1979,

p.426). Mais adiante, os autores consideram como sincréticas as semióticas que “acionam várias linguagens de manifestação” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.426). A mesma definição retorna no segundo volume de seu dicionário, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1991), em que os autores, com a colaboração de Jean-Marie Floch, caracterizam as semióticas sincréticas “por la aplicación de varios lenguajes de manifestación” (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233).

Diante da ausência de consenso sobre os critérios para definir sincretismo entre diversos grupos e escolas semióticas, os autores adotam a posição de Hjelmslev, e afirmam que “las semióticas sincréticas constituyen su plano de expresión – y más precisamente la sustancia de su plano de expresión – con los elementos dependientes de várias semióticas heterogéneas” (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233).

Além dos conceitos propostos por Greimas e Courtés, podemos citar as contribuições de Lúcia Teixeira (2004) que, ao mesmo tempo em que conceitua texto sincrético *stricto sensu*, introduz o sentido lato do termo.

Sincretismo *stricto sensu*, segundo Teixeira, ocorre quando “dois ou mais termos ou categorias são manifestados por uma única categoria semiótica” (TEIXEIRA, 2004, p.10). Mais especificamente, seria o momento em que a integração entre diferentes linguagens atinge seu grau mais “elevado e orgânico” (TEIXEIRA, 2004, p.6). O conceito de sincretismo *stricto sensu* em muito se aproxima da definição anteriormente explicitada por Greimas e Courtés. Nos dizeres de Teixeira:

Objetos sincréticos [...] são aqueles em que o plano de expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma única enunciação cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que as organize num todo de significação (TEIXEIRA, 2004, p.11).

Sincretismo no sentido lato contemplaria discursos manifestados por mais de uma linguagem, que não tenham, porém, atingido seu grau mais elevado de integração. A autora traz o conceito de “discurso pluricódigo”, no qual, “as informações veiculadas pelo enunciado de a e pelo enunciado de b se completam de modo a assegurar um sentido coerente ao conjunto do discurso ab, sentido que não será obtido pela presença apenas de um dos dois enunciados” (KLINKENBERG apud TEIXEIRA, 2004, p.6). Sendo assim, o *lato sensu* abarcaria a ideia de um

“sincretismo de sensações ou com a perspectiva de relações entre linguagens que, mesmo sobrepostas, chamam a atenção para seu caráter de acréscimo ou justaposição, jogam com a adição de elementos” (TEIXEIRA, 2004, p.14).

De acordo com os conceitos explicitados, podemos considerar *Diário de Bordo* como *texto sincrético*, em seu *stricto sensu*. Trata-se de um conteúdo manifestado por um plano de expressão verbovisual, portanto, um *texto* ao mesmo tempo objeto de significação e objeto de comunicação, e que, acionando várias linguagens de manifestação (verbal escrita e não-verbal), pode ser aceito como *sincrético*.

Quais as linguagens de manifestação que podemos identificar em *Diário de Bordo*? Adotaremos a posição de Carmo Jr. (2009) que, partindo do conceito de *sincretismo* proposto por Hjelmslev em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975), identifica no texto verbovisual, objeto de seu estudo, a superposição de duas semióticas: a semiótica verbal escrita, manifestada por elementos grafemáticos e a semiótica plástica, manifestada por elementos eidéticos e cromáticos. Cada semiótica teria sua expressão, a primeira, verbal e, a segunda, visual, porém ambas expressões concorreriam para um único conteúdo (Cf. Fig. 2).

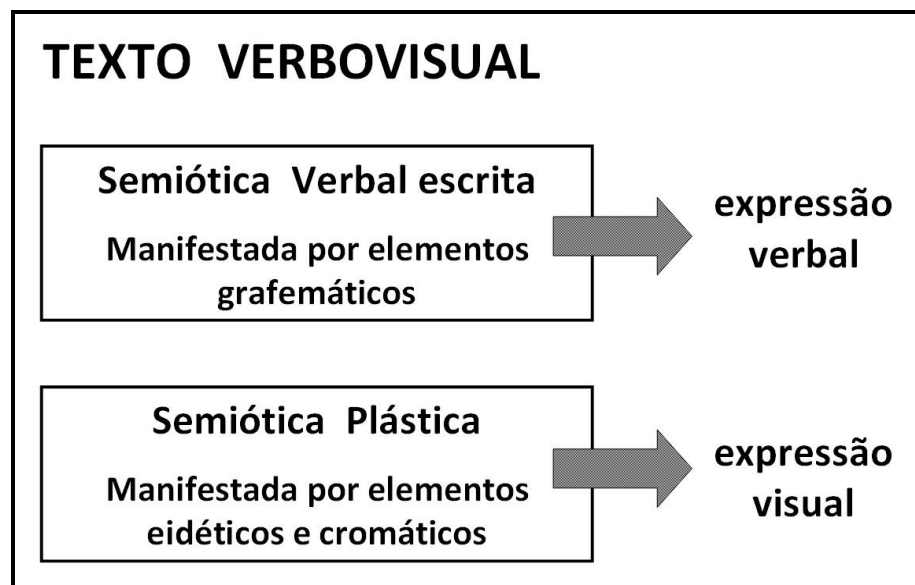


Figura 2: Quadro baseado em Carmo Jr. acerca das semióticas envolvidas no texto sincrético verbovisual (CARMO JR., 2009, 176).

De acordo com o quadro proposto (Fig. 2), fazendo analogia com o termo *audiovisual* empregado para designar textos que sincretizam as linguagens sonora e visual, utilizaremos o termo *verbovisual* para caracterizar *Diário de Bordo*, posto

sincretizar as linguagens verbal e visual. Do mesmo modo, toda a vez que utilizarmos os termos *verbal* ou *linguagem verbal escrita*, estaremos nos referindo à semiótica verbal escrita e quando utilizarmos *não-verbal*, *linguagem visual* ou *plástica*, estaremos nos referindo à semiótica plástica.

Uma vez qualificado nosso objeto de estudo como texto sincrético, daremos continuidade à questão e seus desdobramentos: o que faz com que *Diário de Bordo* possa ser considerado como texto sincrético? Em outras palavras, o que em *Diário de Bordo*, em seu interior, o torna um texto sincrético?

3.4 PROCEDIMENTOS DE INSTAURAÇÃO DA SINCRETIZAÇÃO EM *DIÁRIO DE BORDO*

Yvana Fechine em seu artigo *Contribuições para uma semiotização da montagem*⁷ (In: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.323-370) aborda essa questão: “[...] o problema que o audiovisual, como qualquer outro texto sincrético, nos coloca é a *descrição dos procedimentos que instauram essa sincretização* [grifo nosso] das distintas linguagens identificadas numa dada manifestação [...]” (FECHINE, 2009, p.323).

A autora retoma os conceitos de sincretismo em Greimas, Floch e Fiorin e relembra a recomendação de Floch para que, ao analisarmos textos sincréticos, “[...] é preciso resistir à tentação de identificar e ‘separar’ as distintas linguagens, examinando isoladamente os enunciados verbal, visual, gestual e musical, entre outros”. A autora complementa: “É justamente por apresentarem um único conteúdo manifestado por diferentes expressões que as semióticas precisam ser tratadas como um ‘todo de significação’”. Esse todo de significação está intrinsecamente relacionado à enunciação sincrética, que, por sua vez, no texto audiovisual “confunde-se com os processos de montagem” (FECHINE, 2009, p.326).

Ao discutir a montagem, Fechine cita Eduardo Leone (2005), para quem “[...] a montagem, ao agir, através do corte, como transformadora das materialidades, pode ser considerada como o ‘fenômeno *suturador*’ por meio do qual se estabelece a ‘interdependência de todas as expressões’ no cinema” (LEONE apud FECHINE,

⁷ Artigo anteriormente publicado, com algumas alterações, com o título “Relação entre linguagens no audiovisual: sobreposições e homologações entre imagem e música” em: Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2007, N.13, VOL.1, Dezembro de 2007, Edições CPS, São Paulo (SP).

2009, p.327). A autora também traz o exemplo do cinema soviético de Eisenstein, segundo o qual a *montagem* era entendida como “o modo mesmo de desenvolver uma ideia num meio audiovisual” e conclui que hoje podemos conceber a montagem “tanto como um procedimento narrativo/discursivo (tematizações e figurativizações definidas no roteiro) quanto como procedimento técnico-expressivo (responsável no processo de edição pelo ritmo, por exemplo)” (FECHINE, 2009, p.328).

Ao tecer analogia entre os estudos de Fechine e o objeto de estudo em questão, poderíamos afirmar que, assim como a montagem é o *fenômeno suturador* e desencadeador do sincretismo no cinema e no audiovisual, nos textos sincréticos verbovisuais, o que promove a costura, a sutura entre as linguagens ou semióticas envolvidas é a diagramação.

A palavra *diagramação* diz respeito ao “ato ou efeito de diagramar”. Deriva do verbo *diagramar*, que tanto se refere a “determinar a disposição de (os espaços a serem ocupados pelos elementos — textos, ilustrações, legendas, etc. — de livro, jornal, cartaz, anúncio, etc.), precisando o formato do impresso, os tipos a serem utilizados e as medidas das colunas”, como “dispor, de acordo com estrutura predeterminada, os elementos que devem ser impressos” (FERREIRA, 2004).

Ambas definições denotam que, independentemente de existir ou não uma estrutura predeterminada como *grid* ou colunas, o ato de diagramar é o próprio ato de constituição do texto verbovisual e, como tal, confunde-se com a enunciação sincrética.

Os efeitos de sentido que o texto possa ter dependem das escolhas ou estratégias adotadas pelo diagramador, o sujeito da enunciação. Também depende da diagramação, da disposição dos elementos no espaço, se haverá ou não sincretismo entre as linguagens presentes.

Observamos nas pranchas de *Diário de Bordo* que a diagramação é o processo que costura as linguagens de modo a podermos considerá-lo como texto sincrético. A escolha dos tipos, a sobreposição de camadas, a opção pela transparência faz com que em alguns momentos se torne muito tênue a diferenciação entre as linguagens envolvidas.

Para exemplificar nosso estudo, concentraremos nossa observação na Prancha 3 (Fig. 3). Nela, observa-se a transparência e a sobreposição de várias camadas⁸.

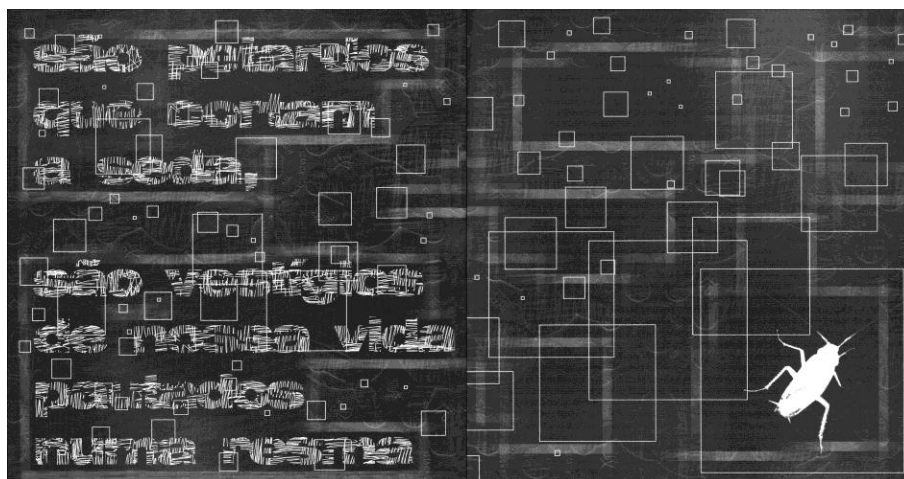


Figura 3: Prancha 3. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Na primeira camada, do lado esquerdo da prancha, encontra-se o poema de sete versos e duas estrofes, em letra bastão, sem serifa, onde se lê: “são petardos que cortam a seda, são vestígios de nossa vida pautados numa resma”. Ainda na mesma camada, localiza-se, no canto inferior direito da prancha, a representação icônica de um inseto, em negativo.

Logo abaixo, no que poderíamos chamar de segunda camada, encontra-se a proliferação de quadrados de espessura fina, constante e uniforme, espalhados por toda a prancha. Os quadrados aumentam de tamanho da esquerda para a direita e o maior deles, situado no canto inferior direito da prancha, enquadra o inseto.

Na terceira camada estão distribuídas linhas retas e quebradas de maior espessura do que as empregadas nos quadrados. De textura irregular e difusa, contornam sutilmente o verbal no lado esquerdo da prancha e, no lado direito, acentuam o contorno do inseto. A continuidade e a quebra em ângulos retos das linhas lembram caminhos, labirintos.

Na quarta camada, notam-se formas estreladas, de oito pontas, vazadas ao centro, sobrepostas ou unidas pelos vértices, com inscrições em inglês em dois círculos imaginários internos. No círculo menor e mais ao centro, em sentido horário,

⁸ Evitou-se a utilização do termo *plano*, comumente utilizado nas artes visuais e gráficas, porém com significado diferente do utilizado na semiótica discursiva.

estão as inscrições *patience*, *tiger*, *win* e *king* e no círculo maior, *treasure*, *phoenix*, *attack* e *dragon*. Nas oito pontas estão gravados diferentes ideogramas.

Num olhar mais atento, observa-se que essas formas estreladas se parecem com as *shurikens*, pequenas lâminas orientais usadas para arremesso, cujo nome pode ser traduzido como “punhal oculto na mão”. As *shurikens* são divididas em dois tipos: as *Bo Shuriken*, que possuem formatos cilíndricos e as *Hira Shuriken*, de formato estrelado (Fig. 4). Essas, por sua vez, são divididas pelos números de pontas e pelo formato.



Figura 4: *Hira Shuriken* e exemplos de seus diversos formatos.

Fonte: <http://animecast.info/armas-orientais-shurikens/>

A origem das *shurikens* é um pouco obscura, “suas primeiras citações históricas datam do século XVII, período de guerra entre feudos e clãs no Japão” (KAZZ, 2009), caracterizado pelo florescimento da arte ninja. Tal fato contribuiu para que as *shurikens* sejam associadas aos ninjas até os nossos dias.

Na última camada encontram-se grafismos cinza claro sobre fundo cinza escuro, semelhantes a ranhuras.

Ao conceber a diagramação tanto como um procedimento narrativo/discursivo como um procedimento técnico-expressivo, passaremos a analisar as escolhas do diagramador relacionadas diretamente ao plano da expressão. Para tanto, iremos discorrer sobre os formantes pertencentes ao plano de expressão, segundo as categorias: cromática, eidética, matéria e topológica.

Quanto aos formantes cromáticos, há apenas a utilização do contraste entre o branco e uma vasta gradação de tons de cinza, que variam do mais claro até o mais

escuro, confundindo-se com o preto. A riqueza de tonalidades de cinza está associada, de certa maneira, aos modos de produção do texto verbovisual, privilegiados pela utilização de recursos de computação gráfica. A sobreposição e a oposição entre o branco do inseto (canto inferior direito da prancha) e as diversas camadas de cinza proporcionam relações entre positivo e negativo.

A ambiguidade resultante da presença/não presença da cor na prancha nos leva a buscar as relações entre o branco e preto. Farina (1986) cita os estudos e as pesquisas realizadas por psicólogos e especialistas em cores, em especial do francês M. Dérivé, que estabeleceu associações afetivas e materiais às sensações acromáticas. Na sociedade ocidental, o branco possui como associação afetiva a paz, simplicidade, pureza, pensamento e juventude, enquanto o preto, a morte, assassinato, miséria, depressão. Sobre o branco, o autor afirma que: “Se para os ocidentais simboliza a vida e o bem, para os orientais é a morte, o fim, o nada. Representa também, para nós, ocidentais, o vestibulo do fim, isto é, o medo ou representa um espaço (entrelinhas)” (FARINA, 1986, p.112).

Pedrosa (1989) também discorre sobre as diferenças de efeitos de sentido que o branco e o preto apresentam de acordo com a cultura: “Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, todo nascimento é um renascimento. Daí a ideia primitiva do branco como cor da morte e do luto. Nesse sentido é ainda empregado em todo o Oriente, e durante muito tempo significou o luto na Europa” (PEDROSA, 1989, p.117). O preto, por sua vez, evoca o caos, o mal, a angústia, a tristeza, símbolo maior da frustração e da impossibilidade.

Dessa forma, o enunciador se utiliza dessas associações afetivas e psicológicas relacionadas ao branco e ao preto para acentuar a dramaticidade da prancha. A ausência de cores no texto acaba proporcionando ao enunciatário maior concentração na observação das categorias eidéticas e topológicas.

Quanto às categorias eidéticas, analisando a tipografia, percebe-se que a visualidade da semiótica verbal escrita se confunde com a linguagem plástica. A escolha de tipos bastão, sem serifa⁹, permite a utilização de ranhuras semelhantes às presentes na camada mais ao fundo da composição. As linhas curvas dos

⁹ *Serifa* é o “elemento decorativo que apresentam as hastes de alguns caracteres de imprensa; remate da letra” (FARIA; PERICÃO, 2008, p.664). A falta desse adorno contribuiu para a nomeação de famílias tipográficas denominadas *sans serif* (sem serifa), como é o caso da fonte *Arial*.

contornos dos tipos, por sua vez, encontram correspondência nas linhas curvas das *shurikens*, armas orientais presentes na quarta camada.

A escolha dos tipos e o uso de textura que dificultam a leitura do verbal demonstram a opção pela *leiturabilidade* em detrimento da *legibilidade*, característica marcante da tipografia pós-moderna. Os termos, amplamente utilizados hoje pelo design, são tradução livre do inglês *readability* e *legibility*.

Para Friedman (apud KOPP 2004, p.86) *legibility* pode ser conceituada como uma qualidade de eficiência, clareza e leitura simples e associada aos ideais modernistas, ao passo que *readability* seria uma qualidade que promove interesse e desafia o leitor.

A esse respeito, Jacques (2002, p.33) complementa que a tipografia pós-moderna “posiciona-se contra a neutralidade na comunicação, argumentando que nenhuma tipografia por si mesma é legível”. Traduzida no conceito de *readability*, ou *leiturabilidade*, a tipografia despreocupa-se com a clareza e a legibilidade. O Design Gráfico passa a usar formas livres e flutuantes, fragmentação de imagens, criação de múltiplas camadas, espaçamentos tipográficos aleatórios, mistura de pesos e estilos de tipos dentro da mesma palavra (KOPP, 2004, p.73). Conforme Jacques:

A tipografia, em sua condição pós-moderna, caminha pelo solo pouco firme da ambiguidade, as imagens indefinidas, das formas imperfeitas, mal acabadas. De fato, não há mais a distinção entre o que é tipografia e o que são imagens, formas e cores, pois a gigantesca massa de dados na qual o mundo está imerso não diz respeito a uma necessidade de limpeza das formas, mas sim de um aprofundamento de suas questões mais elementares. A tipografia pós-moderna não é um mero resultado da introdução do computador como gerador de imagens; é produto de um contexto social e cultural que requer uma nova sensibilidade para lidar com um universo mergulhado numa quase palpável trama de textos e imagens (JACQUES, 2002, p.8-9).

No design gráfico, as raízes contemporâneas dessa relação ambígua entre as linguagens verbal escrita e a plástica serão encontradas no trabalho de David Carson. Citado por vários autores como um dos designers gráficos mais influentes no design pós-moderno recente, Carson foi responsável por projetos editoriais de revistas de *surf* e de *rock music*, como a revista *Ray Gun* e pela reformulação do projeto gráfico da revista brasileira *Trip*, na década de 1990. “Ele procura uma linguagem gráfica, onde texto e imagem têm o mesmo valor, criando misturas de referências de dados vernaculares e do universo digital” (JACQUES, 2002, p.32).

Cauduro, na Apresentação de “Design Gráfico Cambiante” (KOPP, 2004), descreve que através de layouts complexos, heterogêneos e espontâneos, os

projetos de Carson são considerados ambíguos e paradoxais. Com mais ruídos e interferências, são considerados menos “neutros”, menos “funcionalistas”. Para Kopp, “o leitor não lê o design de David Carson, ele precisa traduzir e interpretar ou, simplesmente, olhar como ‘simples’ trânsito de signos a sua disposição” (KOPP, 2004, p.87).

Na Prancha 3 de *Diário de Bordo* (Fig. 3), em contraposição às formas curvas e arredondadas da tipografia, na primeira camada, encontramos linhas retas nos quadrados (segunda camada) e nos caminhos (terceira camada) que percorrem o espaço. As quebras das linhas, assim como nos quadrados, respeitam ângulos de 90°.

Ao analisar os formantes matéricos, observamos que a escolha do papel, couché mate, de textura lisa e opaca, permite, assim como a ausência de cor descrita anteriormente, que o enunciário concentre sua atenção nos formantes eidéticos e topológicos.

Além disso, a presença de alguns elementos como a transparência e a riqueza de tonalidades de cinza só são possíveis graças aos recursos de computação gráfica utilizados na produção do texto.

No estudo da categoria topológica, alguns fatores necessitam um olhar mais atento, como o formato, a estrutura e as estratégias de comunicação empregadas.

A opção pelo formato quadrado do livro, de dimensão 20 X 20 cm, é um tanto arriscada. Nossa cultura ocidental está muito mais acostumada ao formato retangular do que ao quadrado, quer pelo aproveitamento do papel, quer pela composição que herdamos dos gregos, como o retângulo de proporção áurea¹⁰ ou harmônica. O quadrado foi evitado por muitos ao longo de anos, tanto na arte como nas artes gráficas, com raras exceções, dentre eles, Mondrian.

Embora o formato do livro seja quadrado, as páginas internas recebem tratamento visual gráfico de modo a podermos considerar cada par de páginas como uma única composição, uma única prancha. Dessa forma, a diagramação deixa de ser no quadrado e passa a ser no retângulo.

¹⁰ *Proporção Áurea* ou *secção áurea grega*, fórmula matemática amplamente usada pelos gregos em suas criações, desde ânforas clássicas a plantas baixas de templos e projeções verticais. “Para obtê-la, é preciso seccionar um quadrado e usar a diagonal de uma de suas metades como raio, para ampliar as dimensões do quadrado, de tal modo que ele se converta num retângulo áureo”. (DONDIS, 1997, p.73-75).

Como o texto verbovisual apresenta o sincretismo de duas semióticas, a verbal escrita e a plástica, importante será observar como essas duas semióticas estão distribuídas no espaço, nas vinte pranchas que compõem o *Diário de Bordo*.

Observamos que a semiótica plástica ocupa todo o espaço compositivo, sem respeitar margens ou linhas imaginárias. Há o aproveitamento total do espaço. Quanto à semiótica verbal escrita, nota-se que ela se situa no lado esquerdo ou direito da prancha, respeitando o espaço entre as duas páginas. Única exceção será a Prancha 10, onde o verbal espalha-se pelas duas páginas que constituem a prancha, como se fossem uma só (Cf. Quadro geral de diagramação, Figura 5, segunda linha, quinta prancha, contando da esquerda para a direita).

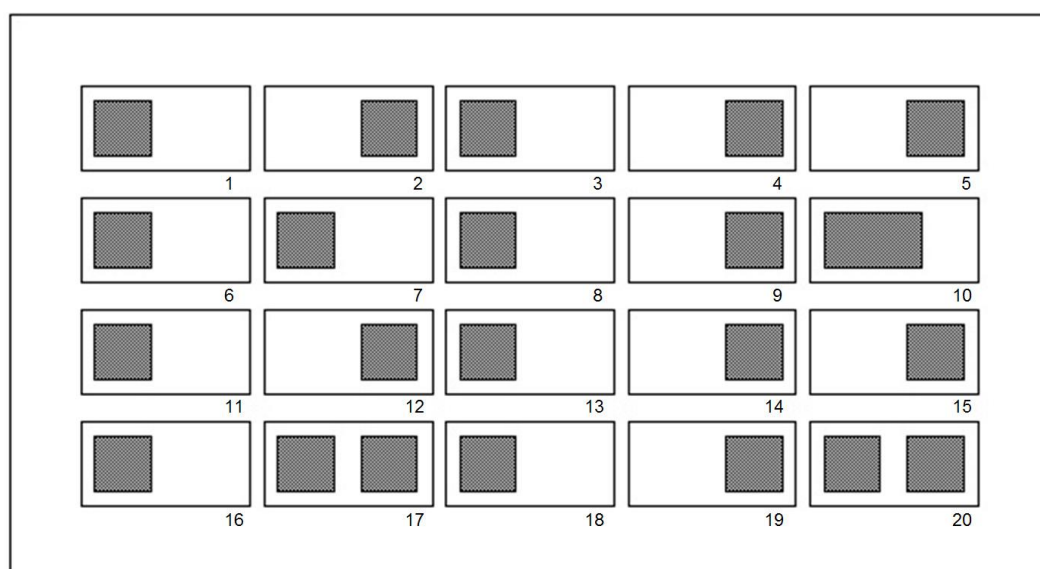


Figura 5: Quadro geral de diagramação. Os quadrados e retângulo em cinza demonstram a localização da linguagem verbal escrita.

Além disso, o verbal respeita margens ilusórias, isto é, não se expande até as bordas da prancha. No caso da Prancha 3 (Fig. 6), o verbal encontra-se alinhado à esquerda da prancha.

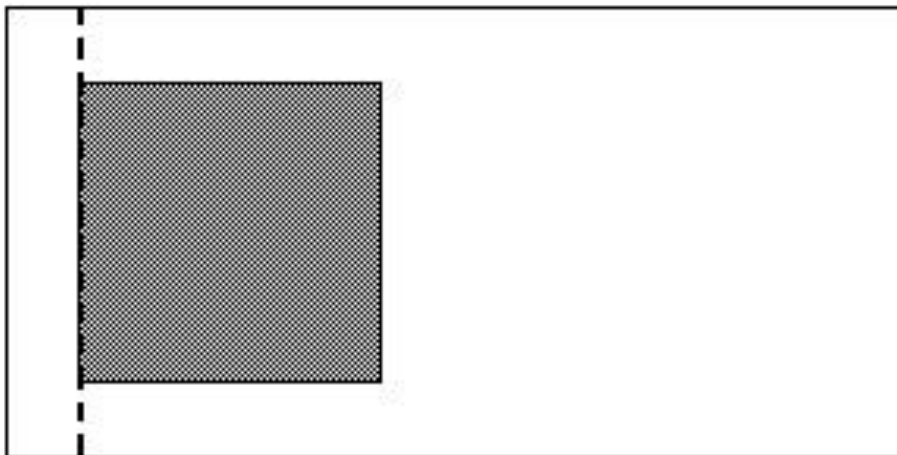


Figura 6: Diagramação da Prancha 3.

Outro ponto relevante é a utilização da transparência. Segundo Donis A. Dondis, a transparência é uma “técnica visual” à disposição do designer para a expressão visual do conteúdo que “envolve detalhes visuais através dos quais se pode ver, de tal modo que o que lhes fica atrás também nos é revelado aos olhos [...]” (DONDIS, 1997, p.152).

O diagramador, ao optar pela transparência, faz com que as diversas camadas interliguem, tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão, as semióticas verbal escrita e plástica.

As ranhuras da última camada encontram correspondência nas ranhuras da tipografia utilizada na primeira camada, esta com predominância de traços verticais e horizontais. Por outro lado, as mesmas ranhuras da tipografia lembram fios e acabam por se relacionar com o termo /seda/. Dentre as diversas definições atribuídas por Aurélio (2004) para /seda/, destacamos que o termo, além de seu significado ligado ao fio feito com o “filamento que constitui o casulo da larva de um inseto vulgarmente denominado *bicho-da-seda*”, ou o “tecido fabricado com esse fio”, também é utilizado no Brasil para se referir à pessoa delicada, amável e, com ironia, para se referir à “pessoa melindrosa, demasiado sensível”.

Encontramos, também, a relação entre os “petardos que cortam a seda”, verbal escrito presente na primeira camada, com os elementos presentes na quarta camada. O termo /petardo/, utilizado para designar “engenho explosivo, portátil, para destruir obstáculos; bomba” ou ainda, “pequena peça de fogo de artifício que rebenta com estampido” encontra relação com as armas orientais. Ironicamente, o inseto colocado no canto inferior direito da prancha, uma barata, torna-se uma ameaça tão

potente às tramas e tecidos, quanto um “petardo”, uma arma. A barata, que destrói fios e costuras, serve de metáfora para tudo aquilo que carcome e desmancha.

Sendo assim, ao lermos a frase “são petardos que cortam a seda”, estaria se referindo a armas que cortam não só um tecido, uma trama, um trabalho, mas a doçura e sensibilidade do ser? Que palavras são essas capazes de cortar o sensível, deixando apenas “vestígios de nossa vida pautados numa resma”?

Pensar sobre o processo de sincretização que ocorre entre as semióticas verbal escrita e a plástica no texto *Diário de Bordo* nos leva, pois, a refletir sobre a própria constituição do livro, sobre seus processos de construção.

Assim como a montagem no cinema ou no audiovisual, a diagramação - o próprio processo de construção do livro - é responsável pela sutura, pela costura das diversas semióticas presentes no texto verbovisual de modo a haver sincretismo entre elas.

Das escolhas do diagramador/enunciador em *Diário de Bordo*, quanto às categorias do plano da expressão, resulta não só o sincretismo do texto, como a possibilidade de leitura de seus efeitos de sentido.

Porém, com que intensidade se dá o sincretismo em *Diário de Bordo* ou nas palavras de José Roberto do Carmo Jr. “qual a relação entre as diferentes expressões que, por definição, integram o texto sincrético?” (CARMO JR., 2009, p.170).

3.5 GRAUS DE INTIMIDADE ENTRE AS EXPRESSÕES DAS LINGUAGENS ENVOLVIDAS EM *DIÁRIO DE BORDO*

Na busca de respostas sobre que relações haveria entre essas expressões, Carmo Jr. (2009) retoma o conceito de *grau de intimidade*, introduzido por Hjelmslev em *La categoria de los casos* (1978): “Ao investigar os sistemas casuais de um grande número de línguas naturais, Hjelmslev descobriu que as relações expressas nesses sistemas seriam tributárias de três grandes campos ou dimensões semânticas: a direção, a intimidade e a objetividade” (CARMO JR., 2009, p.175). A segunda representaria “o grau de intimidade com que dois objetos considerados no vínculo casual estão unidos” (HJELMSLEV apud CARMO JR., 2009, p.175).

Os quatro diferentes graus de intimidade apresentados pelo autor podem ser visualizados através de representação gráfica (Fig. 7). O modo como estão dispostos no quadro, da esquerda para a direita, permitem perfazerem um intervalo entre os polos “da não conexão absoluta” à “conexão mais íntima” entre dois objetos (CARMO JR., 2009, p.175-176).

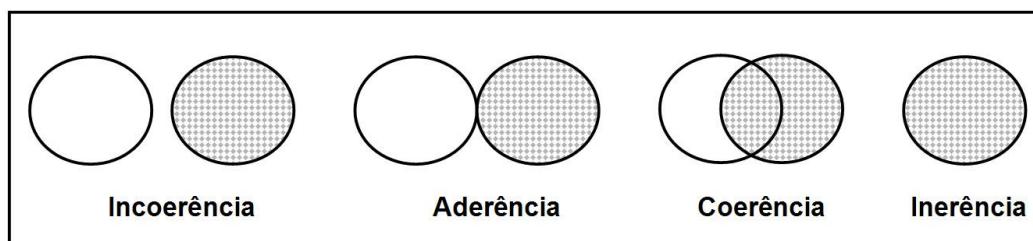


Figura 7: Ilustração baseada no quadro dos Graus de Intimidade nomeados por José Roberto do Carmo Jr. (CARMO JR., 2009, p.176).

O primeiro grau descrito pelo autor, o da Coerência, ocorre “quando se observa entre dois objetos uma conexão relativamente íntima” (CARMO JR., 2009, p.175). Ela apresenta duas variantes: a *Inerência* e a *Aderência*. Na *Inerência* o que está em jogo é a interioridade da relação (interioridade *versus* exterioridade) e na *Aderência*, o contato da relação (contato *versus* não contato). A *Incoerência*, por sua vez, seria o oposto, a inexistência de conexão.

Transpondo o estudo sobre os graus de intimidade na relação entre objetos para as relações entre as expressões das linguagens envolvidas no texto verbovisual, a Figura 7 representaria a passagem de uma relação marcada pela conservação clara de cada expressão até uma indistinção total entre elas. Na *Incoerência* “não apenas os elementos verbais e visuais preservam sua integridade, mas, mais que isso, eles não podem nunca se confundir” (CARMO JR., 2009, p.177). Na *Aderência*, os contornos e cores dos caracteres verbais relacionam-se com os formantes eidéticos e cromáticos da semiótica plástica. Na *Coerência* a interação verbal/plástica é mais íntima “a ponto de criar uma zona de intersecção na qual não se sabe exatamente onde termina o verbal e onde começa o plástico” (CARMO JR., 2009, p.179) e na *Inerência* há a superposição de duas semióticas: da Semiótica verbal (grafemas dos caracteres escritos) e da Semiótica do mundo natural (formantes eidéticos, cromáticos e matéricos), tornando quase impossível a distinção entre as mesmas.

Começemos a análise pelas pranchas em que as expressões envolvidas relacionam-se por *Aderência*. Retomando a Prancha 3 (Fig. 8), observamos linhas horizontais, verticais e inclinadas nos caracteres grafemáticos (semiótica verbal) presentes na primeira camada que encontram correspondência nas linhas (semiótica plástica) situadas na última camada da prancha. Em ambos os casos, as linhas se apresentam com tons claros sobre fundos escuros, nos remetendo a ranhuras, a textura de traços desgastados, retirados da superfície.

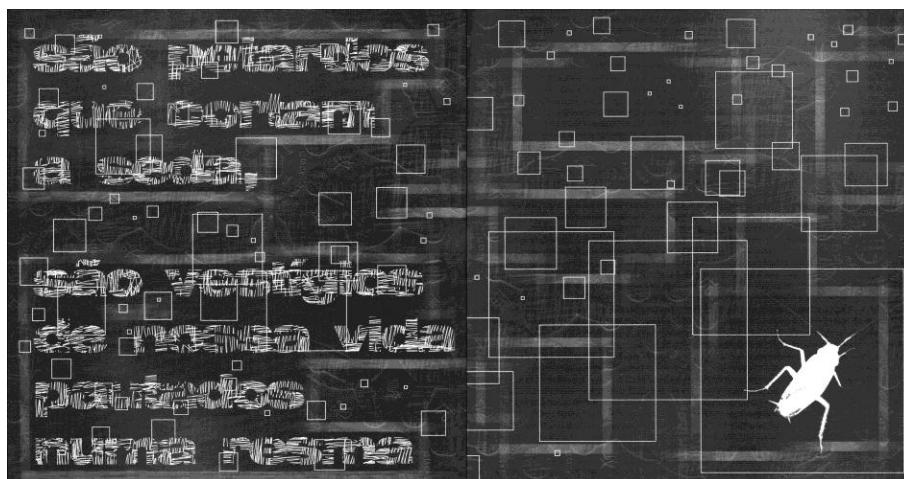


Figura 8: Prancha 3. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Na Prancha 7 (Fig. 9), alongamentos na parte inferior dos tipos gráficos, em forma angular aguda, correspondem-se com linhas retas e inclinadas que, sobrepostas, formam uma espécie de tela, que ocupa todo o espaço compositivo da prancha e pode ser observada por entre os blocos do poema e as imagens de chaves. Esses alongamentos na parte inferior dos tipos e as linhas retas horizontais que os unem na parte superior das palavras relacionam-se com o recorte dentado e as linhas retas do dorso de chaves.



Figura 9: Prancha 7. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Outro exemplo de *Aderência* pode ser observado na Prancha 13 (Fig. 10). A fonte tipográfica escolhida para dar concretude ao verbal é formada por ângulos e cortes em diagonal e relaciona-se com a imagem de uma construção arquitetônica antiga, que mais tarde se revelará um mausoléu. Costumeiramente associada a escritos antigos, religiosos ou fúnebres, a tipografia de família gótica também se relaciona à repetição de linhas retas horizontais de diversas espessuras, porém uniformes, cortadas por linhas verticais igualmente retas e pretas que presentificam a imagem de um campo de cruzes latinas.



Figura 10: Prancha 13. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Na Prancha 12 (Fig. 11), observa-se que a relação entre as expressões das semióticas verbal e plástica é mais íntima do que as anteriormente descritas. Os caracteres em preto sobre formas quadriláteras brancas são colocados em perspectiva e criam efeitos de sentido de tridimensionalidade. Passam de tipos

planos a corpos sólidos que ocupam posições no espaço. Poderíamos tomar o exemplo como um caso de *Coerência*, isto é, caso limite em que praticamente não podemos distinguir as fronteiras entre o verbal e o plástico.



Figura 11: Prancha 12. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

No caso da Prancha 1 (Fig. 12), estaríamos diante da conexão mais íntima entre duas expressões, a *Inerência*. Há superposição de duas semióticas, a semiótica verbal e a semiótica do mundo natural. Os caracteres espalhados por todo o espaço (con)fundem-se com os formantes eidéticos, cromáticos e matéricos de figuras que se assemelham a pequenos recortes de papel impresso de partes de fórmulas.

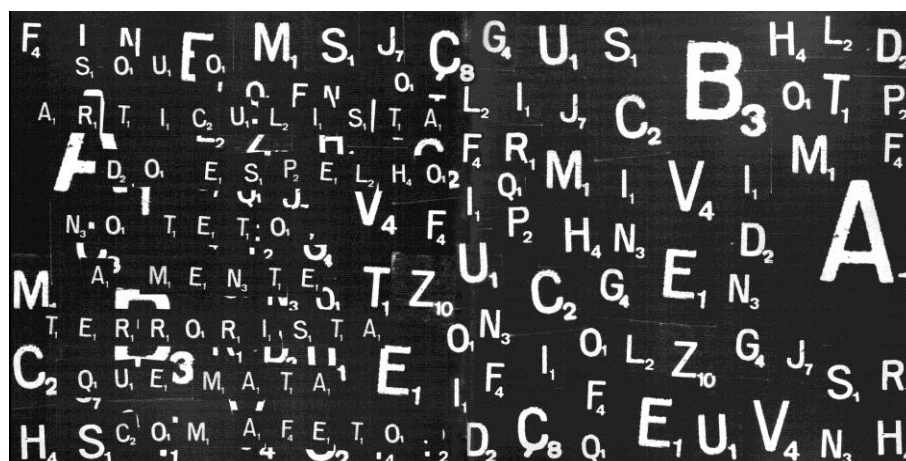


Figura 12: Prancha 1. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

A partir das análises, tomemos novamente as palavras de Carmo Jr.: “[...] qual a razão de ser desses diferentes graus e quais os efeitos de sentido que produzem?”

(CARMO JR., 2009, p.181). Segundo o autor, a suspensão da oposição de traços da expressão (sincretismo) que ocorre nos casos de *Coerência* e *Inerência* (acrescentaríamos aqui a *Aderência*) se projeta no plano do conteúdo e cria o efeito de *ambiguidade*: “Este efeito de ambiguidade se traduz numa suspensão epistêmica na instância do enunciatário, porque este já não reconhece mais um sentido único no enunciado que tem diante de si” (CARMO JR., 2009, p.181).

Acerca da suspensão epistêmica, o autor traz a citação de Greimas e Courtés: “A suspensão da modalização epistêmica faz parecer, em certo momento, um fazer informativo neutro, provocando assim uma ‘inquietação’ do enunciatário, deixado na ignorância do estatuto veridictório do saber recebido” (GREIMAS; COURTÉS apud CARMO JR., 2009, p.181).

Sendo assim, como as relações entre as expressões verbal escrita e plástica em *Diário de Bordo* se dão por Coerência e suas variantes, a suspensão da modalização epistêmica instaura no enunciatário certo desconforto inicial, um estranhamento, um certo não-saber que apreende seu olhar, sua atenção.

3.6 EXPANDINDO O MODELO

Ao observarmos o quadro proposto por Carmo Jr (Fig. 7), é inevitável sua comparação com o quadro que Wucius Wong (Fig. 13) apresenta acerca das inter-relações entre as formas. Em *Princípios de Forma e Desenho* (WONG, 2001, p.48-49), descreve que as formas podem se encontrar de inúmeras maneiras e aponta oito possibilidades diferentes de inter-relação.

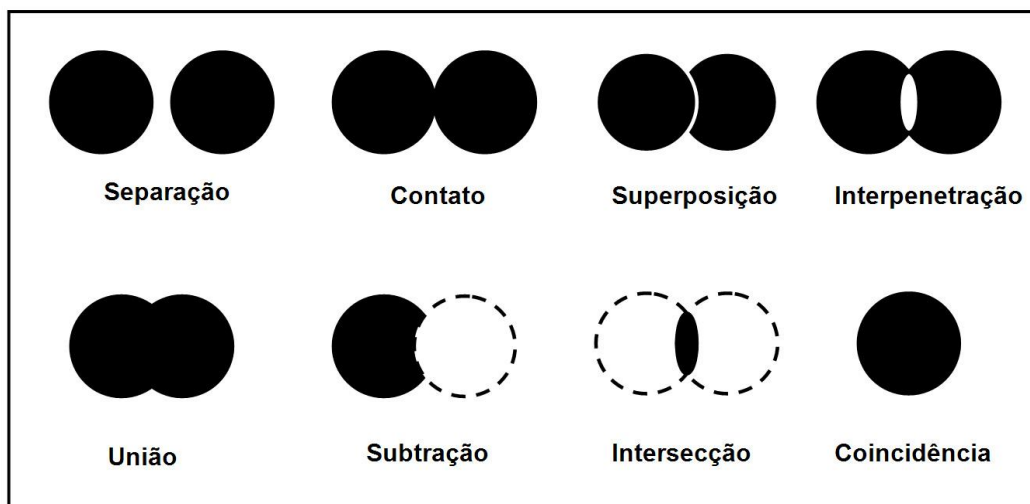


Figura 13: Ilustração baseada no quadro de Inter-relações das Formas proposto por Wucius Wong em *Princípios de forma e desenho* (WONG, 2001, p.48).

A semelhança entre os quadros não é apenas visual. Na linguagem visual todo elemento conceitual (ponto, linha, plano,...), quando tornado visível, passa a ser considerado elemento visual e passível de ser chamado de *forma* e a maneira como se relaciona com as demais geralmente respeita uma *estrutura*. Se considerarmos as linguagens presentes no texto sincrético como *formas* que se inter-relacionam, o primeiro esquema (Fig. 7) poderá ser ampliado, sendo acrescido de outros graus de intimidade.

Numa comparação preliminar entre as duas propostas (Fig. 14), Wong chama de *Separação* o que Carmo Jr. denomina de *Incoerência*. Embora as formas possam estar muito próximas uma das outras elas permanecem separadas. O que Wong denomina de *Contato*, pode ser associado à *Aderência*, posto que as formas envolvidas se aproximam de modo a se tocarem. A *União* pode ser associada à *Coerência*. Diferentemente do que ocorre com a *Superposição*, as duas formas são unidas e formam uma nova forma, maior. Segundo Wong “ambas perdem uma parte de seus contornos quando estão em união” (Wong, 2001, p.49). O último caso apresentado por Carmo Jr., o da *Inerência* pode ser igualado ao que Wong chama de *Coincidência*. Os círculos do exemplo são aproximados de tal modo que ao coincidirem, tornam-se um só.

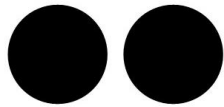
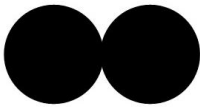






			
<i>Separação</i>	<i>Contato</i>	<i>Superposição</i>	<i>Interpenetração</i>
Incoerência	Aderência		
			
<i>União</i>	<i>Subtração</i>	<i>Intersecção</i>	<i>Coincidência</i>
Coerência			Inerência

Figura 14: Quadro comparativo entre a nomenclatura proposta por Wucius Wong para o estudo das inter-relações entre as formas (WONG, 2001, p.48), em itálico (linhas superiores), e a proposta por José Roberto do Carmo Jr. para os graus de intimidade entre as relações entre as expressões em textos sincréticos (In: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.176), em negrito (linhas inferiores).

Além dessas possibilidades de encontro de formas, Wucius Wong aponta outras quatro: *Superposição*, *Interpenetração*, *Subtração* e *Intersecção*. Na *Superposição*, ao serem aproximadas duas formas, para além do contato, “uma cruza a outra e parece estar sobre ela, cobrindo uma porção da forma que parece estar por baixo” (WONG, 2001, p.49). Fica claro o caráter de manutenção da integridade de ambas as formas. Na *Interpenetração*, ocorre o mesmo que na superposição, “porém ambas as formas parecem transparentes”, não havendo “nenhuma relação evidente do tipo em cima-embaixo entre elas mesmas, e os contornos de ambas permanecem inteiramente visíveis” (WONG, 2001, p.49). A *Subtração*, por sua vez, é o resultado do cruzamento de uma forma visível por uma forma invisível. Apenas fica aparente a parte da forma visível não superposta pela invisível. Em linguagem visual costuma-se considerar a subtração também como a superposição de uma forma negativa sobre uma forma positiva. No último caso, a *Intersecção*, ocorre o mesmo que na *Interpenetração*, porém apenas é visível a parte onde as duas formas se atravessam: “uma nova forma, menor, emerge como resultado da intersecção. A intersecção pode não nos remeter às formas originais a partir das quais foi criada” (WONG, 2001, p.49).

Embora a expansão do modelo proveniente da linguística com a inclusão do modelo oriundo da linguagem visual necessite revisão de nomenclatura e estudos de sua aplicabilidade, sua inclusão na presente pesquisa objetiva provocar a discussão e contribuir para os estudos sobre sincretismo de linguagens em textos verbovisuais.

*as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.*

*passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando
letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dínitros
do ímpeto que não mingua.*

Nas próximas páginas, faremos uma análise minuciosa de *Diário de Bordo*, com a descrição das categorias matéricas, eidéticas, cromáticas e topológicas dos planos de expressão das linguagens verbal escrita e plástica e suas relações com o plano do conteúdo, a começar por sua capa anterior (Fig. 15).

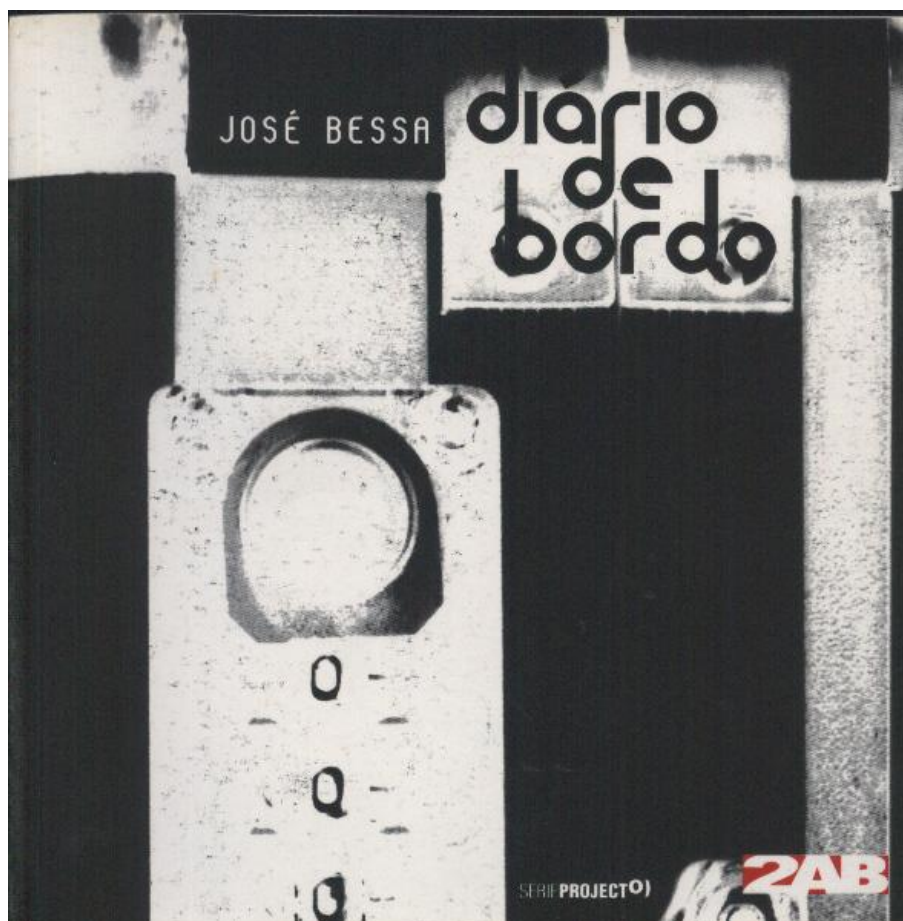


Figura 15: Capa anterior. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

O que primeiro nos chama a atenção é o formato escolhido para o livro: quadrado, de dimensões 20 X 20 cm, o que causa certa estranheza. Estamos acostumados, em nossa cultura ocidental, ao livro em formato retangular, uma herança ainda dos primeiros códices¹¹.

Os elementos dispostos no quadrado seguem o contraste entre preto e cinzas, entre tons escuros e claros, apenas quebrado pelo vermelho da logomarca da editora 2AB, no canto direito inferior da capa. O contraste também pode ser

¹¹ Códice – “Primitivamente, era assim chamada a aglutinação de pequenas tabuinhas enceradas prontas para a escrita, presas numa das pontas por um fio que atravessava os orifícios aí existentes. Mais tarde designa manuscrito em folhas de pergaminho ou papel, encadernadas juntas, de modo semelhante ao dos nossos livros” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 170).

observado nas categorias eidéticas: um círculo incompleto em cinza claro no centro do lado esquerdo da capa seguido, na vertical, por três ovais de menor tamanho, contrapõe-se a retângulos cinza, de contornos retos e ângulos levemente arredondados que se espalham por todo o espaço compositivo. Além da logomarca da editora, identificamos, ao seu lado esquerdo, a expressão *sérieprojecto*, e na parte superior, do lado esquerdo, o nome do autor, *José Bessa*, em letras claras sobre fundo escuro e, no direito, o título da obra *Diário de Bordo*, em letras escuras sobre fundo claro. As letras *o* de *bordo* acompanham a circularidade de duas formas situadas logo abaixo.

A palavra *diário*, entre as mais diversas acepções, denomina a “Obra em que se registram, diária ou quase diariamente, acontecimentos, impressões, confissões” (AURÉLIO, 2004). O termo *diário de bordo*, por sua vez, surgiu na navegação para designar o instrumento utilizado para registrar os principais acontecimentos diários ou não, e, com o tempo, migrou para outras áreas.

No campo da educação tem sido utilizado para designar o conjunto de anotações e relatos de experiências de alunos, tanto no ambiente físico da sala de aula, como em ambientes virtuais. Como exemplo, citamos o ambiente para educação a distância TelEduc. Nele, o *diário de bordo* é considerado “um espaço reservado para os alunos refletirem sobre seu processo de aprendizagem e relações com os colegas no curso” (Diário de bordo, 2009). Em experiências de aprendizagem que incluam a metodologia de Projeto de Trabalho, o *diário de bordo* tem se mostrado instrumento eficaz para registro do percurso de aprendizagem individual ou de um grupo.

Acessando sites de busca na internet, constatamos uma infinidade de *blogs* com a presença de *diário de bordo* em seus títulos, em grande parte mantida por pessoas que relatam suas experiências de viagens ou períodos de estadia no exterior. Somente no Google, um dos maiores *sites* de busca, na atualidade, foram encontrados em dezembro de 2009 aproximadamente 727.000 resultados para o termo.

Em todas suas utilizações, quer seja na educação ou na navegação, fica evidente sua função de relato pessoal de experiências em tempos datados, o que nos faz perguntar que experiências o autor/enunciador estará relatando em *Diário de Bordo*? Serão lembranças individuais ou coletivas, doces ou amargas, recentes ou

antigas? Que relações teriam esses relatos com os formantes eidéticos, cromáticos e topológicos descritos anteriormente?

Para dar conta dessas questões, passemos à análise das pranchas de *Diário de Bordo*. Conforme descrito anteriormente, como cada conjunto de duas páginas é entendido como um só espaço compositivo e possui o mesmo tratamento gráfico receberá, na pesquisa, a denominação de prancha.

Na Prancha 1 (Fig. 16), exemplo de *Inerência* exposto no capítulo anterior, observa-se um emaranhado de letras e números que estão espalhados por todo o espaço, não respeitando margens ou limites da folha. As letras, em caixa alta, fonte tipo bastão, sem serifa e em negrito são acompanhadas, cada uma, de um número, em seu lado direito inferior.

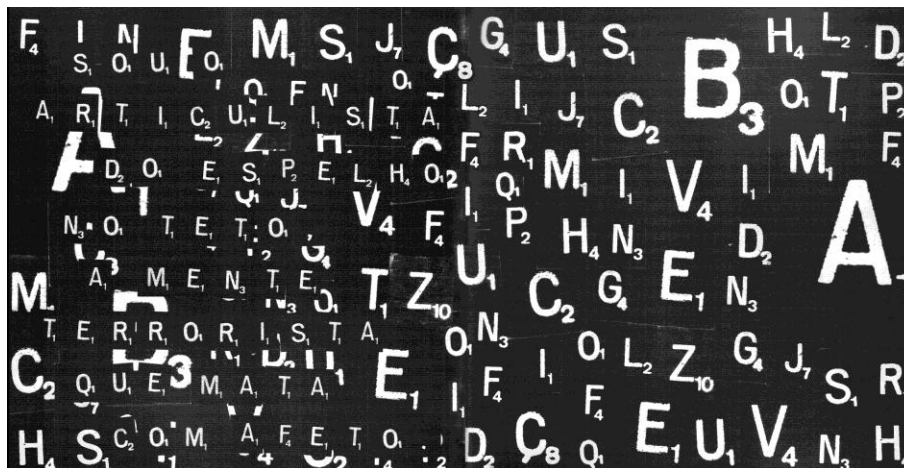


Figura 16: Prancha 1. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

As letras e números, em branco sobre fundo preto, são recortados e colados, um a um, criando efeito de um fundo uniforme, porém composto por inúmeros recortes. Além do recorte, não obedecem a um alinhamento. As letras isoladas podem ser remetidas a mensagens codificadas, secretas. Seriam partes de fórmulas? Códigos secretos? Como partes de um quebra-cabeça, podemos montar livremente algumas palavras, como *vida* localizada em uma faixa horizontal central bem ao lado direito da página direita, ou como *fio* e *eu* localizados na faixa inferior, ambos na página direita.

Por entre as letras, aparentemente desconexas, percebem-se palavras agrupadas e situadas no lado esquerdo da prancha. Tal fato se deve, em parte, pela utilização da mesma fonte empregada nas demais letras isoladas, porém em

tamanho menor, o que permite que os números passem despercebidos e sejam somente lidas as letras, formando um poema¹² de oito versos:

SOU O
ARTICULISTA
DO ESPELHO
NO TETO
A MENTE
TERRORISTA
QUE MATA
COM AFETO

O texto causa certo desconforto. De um lado, na linguagem verbal, vemos a palavra *articulista* rimar com *terrorista* assim como *teto* rimar com *afeto*. O enunciador, ao falar na primeira pessoa do singular, coloca-se dentro do texto e fala de si mesmo. Ele próprio é o articulista, de mente terrorista. Os termos *terrorista* e *mata* se articulam com as palavras formadas por letras recortadas e coladas que nos remetem às mensagens enviadas por sequestradores ou terroristas tentando despistar sua autoria. Que terrorista seria esse? A quem pretende atacar? Quem é esse capaz de, ao mesmo tempo, matar com afeto?

Na Prancha 2 (Fig. 17), o poema de seis linhas situa-se na página direita da prancha. Composto por letras arredondadas, misturando caixa alta e baixa, tamanhos e direções, provoca movimento visual. A alternância de proporções e posições acaba instigando o olhar. As letras ora se mostram, ora se escondem, num vai-e-vem provocativo, como se fossem empurradas ora para cima, ora para baixo. Pretas, com bordas brancas, as palavras são jogadas para o primeiro plano de quem observa o texto verbovisual.

¹² A transcrição dos poemas procurará obedecer a escolha do autor quanto à pontuação e ao uso de caixa alta (letras maiúsculas) ou caixa baixa (letras minúsculas).



Figura 17: Prancha 2. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Se tortuosa é a escrita, também o são as linhas pretas situadas na segunda camada. No canto esquerdo superior da prancha, entram em cena como tarjas: linhas retas, paralelas, horizontais e de espessura constante. Na medida em que avançam para o lado direito, confrontam-se com linhas verticais sinuosas e logo abaixo do poema, sobrepõem-se umas às outras, retas e curvas, verticais e horizontais.

Na terceira camada, percebe-se a imagem de um componente eletrônico, que, por sua vez, relaciona-se com o verbal “peças e metais que me forjam/ são agora compostos e/ componentes deliberadamente/ prolixos, e amontoam-se como/ compotas cibernéticas postas/ em placas, parcas”. Componentes que, assim como as linhas pretas, amontoam-se uns sobre os outros, forçando os tipos a um movimento constante.

Tais componentes, “peças e metais”, são retomados no poema de oito versos e duas estrofes presente na primeira camada do lado esquerdo da Prancha 3 (Fig. 18): “são petardos/ que cortam/ a seda,/ são vestígios/ de nossa vida/ pautados/ numa resma”.

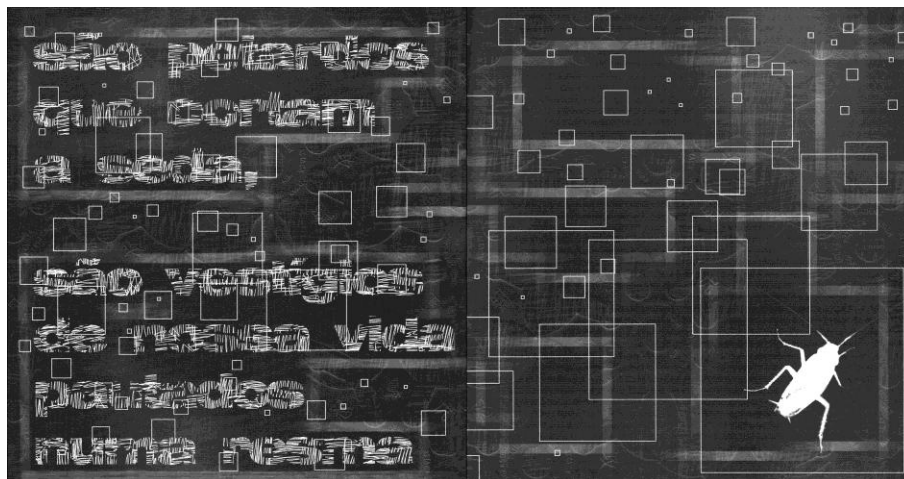


Figura 18: Prancha 3. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Descrito anteriormente como exemplo de *Aderência* entre as expressões envolvidas, a Prancha 3 apresenta a oposição entre a dureza e letalidade das “peças e metais”, dos “petardos”, das *shurikens* e da barata, animal aparentemente inofensivo mas capaz de “cortar a seda” e a resistência e suavidade da seda. Assim como as ranhuras e os traços desgastados da tipografia, o sensível do que possa ser humano, presentificado pelo termo /seda/, encontra-se desmanchado, corroído, gasto, apenas vestígios “pautados numa resma”.

Na Prancha 4 (Fig. 19), o enunciador/articulista/terrorista, instaura um outro tempo, espaço e pessoa. A fonte tipográfica de linhas arredondadas com certa inclinação, tanto nos remete a uma escrita feita de próprio punho, como nos transporta a um tempo mais antigo e, ao usar as palavras “sua roupa”, passa a falar do outro, desse que

rodava e moldava, tornava
 folgava uma hora, embora
 todo dia assim
 todo dia capim
 a falta de condição cintilava
 o patrão, nem dó sentia
 o ânimo era o que mutilava
 e sua roupa, a pó fedia
 dormia no caminho
 rezava na volta
 comia apenas farinha
 nutria a revolta

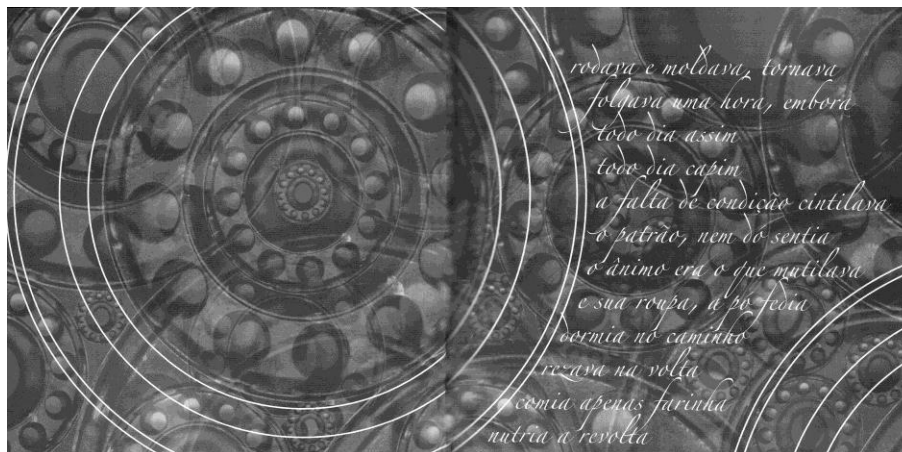


Figura 19: Prancha 4. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

O verbal situa-se na página direita da prancha por entre círculos concêntricos brancos que, por sua vez, sobrepõem-se a várias camadas de imagens de objetos circulares, com furos circulares multissimétricos em seu interior, que lembram rolamentos, componentes de máquinas ou motores. Como as linhas brancas extrapolam o espaço compositivo, há um fazer-creer que a prancha é apenas uma parte, um recorte de algo maior, de uma engrenagem ou máquina fora das proporções.

A rima dos termos *rodava, moldava, tornava, folgava, cintilava, mutilava* e a repetição da expressão “todo o dia”, encontram correspondência nos círculos concêntricos que provocam movimento visual. A este outro, triturado pelas engrenagens da máquina, pela rotina castigante do dia-a-dia, somente resta nutrir a revolta.

Na Prancha 5 (Fig. 20), o enunciador retorna ao texto como actante e continua a descrever sua amargura:

SIMPLES, SOU SÓ
 DATADO PELO FUTURO SEM DÓ
 A MENTE QUE DIA E NOITE TRABALHA
 NO LABIRINTO DO AÇOITE
 DO QUE FALA E TALHA
 NO UIVO RASGANDO A NOITE
 DA PALAVRA NO GARGALO
 QUE AMEALHA E TRAZ, NO TALO
 E DE MIL CAMPOS DE FLORES
 NO JAZIGO DE ANTIGOS AMORES
 DO RENASCER DESPONTA
 NA FORÇA QUE AFRONTA
 SERIA MAIS, E SOU
 A COROA DE MÉRITOS
 O CERCADO DE PRETÉRITOS

REDUNDANTES DIAGRAMAS
 NA VIZINHANÇA, DIORAMAS
 E SEI, ASSIM SOU
 MUITO MAIS, TAMBÉM
 SOU A PENA QUE DESCREVE ENDEMAS
 SOU A CENA QUE SE TRADUZ EM POEMAS

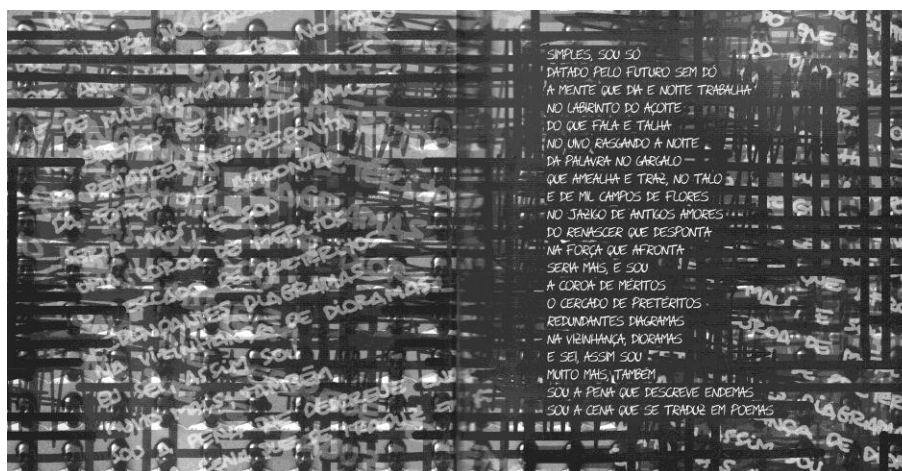


Figura 20: Prancha 5. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Assim como os “redundantes diagramas” da semiótica verbal escrita, há também redundância no plano da expressão da semiótica plástica, pela sobreposição de diversas camadas do poema, que passam a ser imagens e tomam conta de todo espaço compositivo, em que a cena “se traduz em poemas”.

Na primeira camada, o poema, em fonte que marca a escrita de próprio punho, branca sobre fundo escuro, encontra-se alinhado à esquerda da página direita. Os demais se encontram como que aumentados, estourados, intercalados por camadas de linhas paralelas horizontais e verticais também encontradas na Prancha 2 (Fig. 17) e de ranhuras, semelhantes às encontradas na Prancha 3 (Fig. 18).

Na última camada, há a repetição de formas arredondadas que, uma vez ampliadas, podemos distinguir como uma imagem masculina, reproduzida inúmeras vezes (Fig. 21). A imagem, repetida de modo regular e sequencial, nos leva a pensar sobre a condição desse “humano”, soterrado por uma infinidade de linhas horizontais e verticais, tarjas e de linhas gestuais, ranhuras, rabiscos, que lhe impossibilitam aparecer em sua plenitude.



Figura 21: Pormenor da Prancha 5

Observa-se o contraste/oposição entre a horizontalidade/verticalidade das linhas/tarjas e a inclinação das linhas/ranhuras; entre a dureza e a flexibilidade gestual; entre o equilíbrio proporcionado pela regularidade da repetição da figura humana, isto é, a imagem é repetida obedecendo a uma estrutura formada por linhas imaginárias horizontais paralelas entre si que criam uma espécie de malha/tecido e a instabilidade provocada pela colocação inclinada das imagens compostas pelo poema.

Na Prancha 6 (Fig. 22), há um deslocamento desse humano para o espiritual, divino. Observamos a presença de uma cruz, na posição horizontal, que toma conta de quase todo o espaço compositivo, porém se mantém dentro dos limites do papel. Composta por formas texturizadas de tons escuros que lembram pedaços de madeira é contornada por uma massa difusa de branco o que lhe confere o efeito de sentido de etéreo, espiritual.

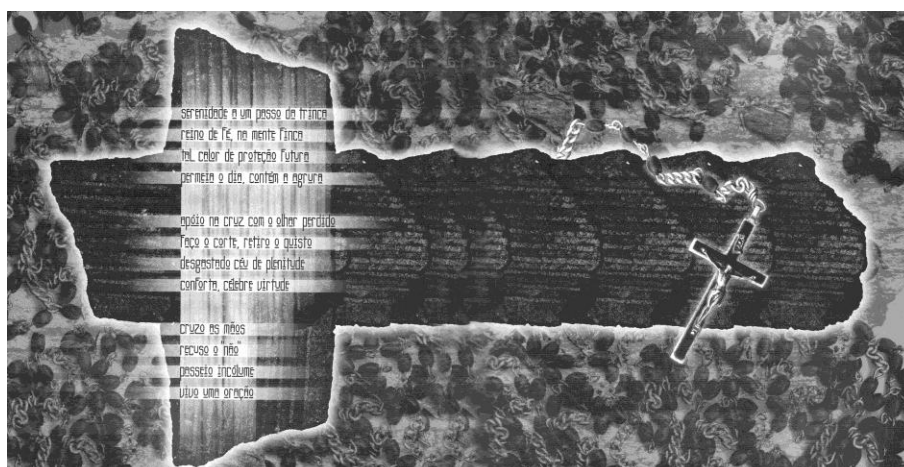


Figura 22: Prancha 6. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Sobre a cruz, na primeira camada, encontramos os versos em fontes tipográficas pretas sobre linhas paralelas horizontais brancas alternadas por espaços escuros que se sobrepõem a linhas paralelas verticais brancas, sem espaços. Ambas de extremidades difusas corroboram para o mesmo efeito etéreo provocado pela massa branca difusa do contorno da cruz. A proporcionalidade entre largura e altura dos tipos, marcada pela verticalidade, assim como na arte gótica, nos remete à ascensão aos céus.

No lado oposto ao poema (Fig. 23), encontra-se uma cruz com um corpo humano pregado a suas extremidades. Trata-se de um crucifixo, representação icônica do Cristo morto, símbolo da igreja cristã. Presa pela parte superior por uma corrente alternada por pequenas formas circulares, a religiosidade da cena é complementada na última camada com pequenos pedaços de corrente e formas circulares, que dado ao observado nas camadas anteriores, nos remete a terços, pequenos objetos de oração utilizados pela Igreja Católica.

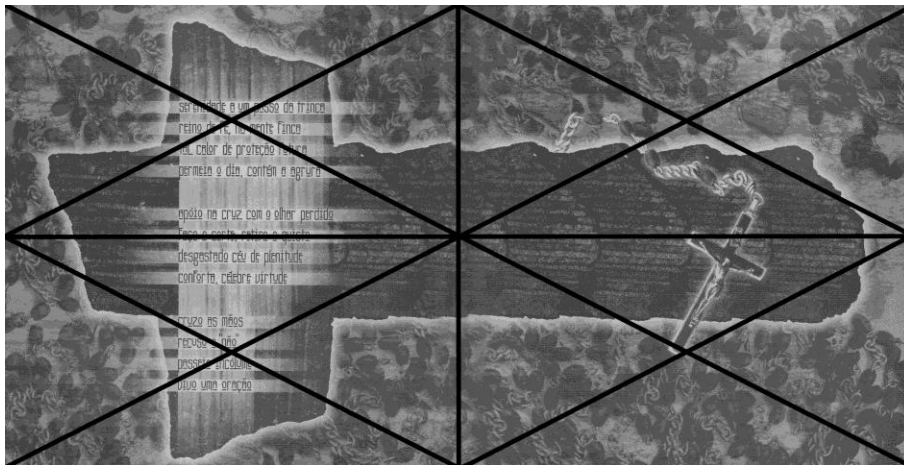


Figura 23: Estrutura da Prancha 6

Os elementos das expressões das semióticas verbal escrita e plástica relacionam-se com o poema, concorrendo para a compreensão de um único conteúdo: aqui o homem cansado volta-se para o divino.

serenidade a um passo da trinca
reino de fé, na mente finca
tal calor de proteção futura
permeia o dia, contém a agrura

apóio na cruz com o olhar perdido
faço o corte, retiro o quisto
desgastado céu de plenitude
conforta, célebre virtude

cruzo as mãos
 recuso o “não”
 passeio incólume
 vivo uma oração

A serenidade da prancha anterior, marcada pela espiritualidade, tem sua continuidade na Prancha 7 (Fig. 24), cujo poema se situa na página esquerda. Como se encontra distribuído em quatro estrofes, permite que sua leitura seja feita tanto na vertical (A→B→C→D), como na horizontal (A→C→B→D):

voltei, guilhotinei o ímpeto **(A)**
 esperei, pus-me a lapidar
 mantive o momento
 tomei por bem cessar

ao redor dessa cascata **(C)**
 aumentei todo o volume
 não quis ouvir mais nada
 percebendo-me no cume

eterna foi essa espera **(B)**
 observei apenas a lua
 contive o tempo na esfera
 procurei outra sombra na rua

pintei um novo passado **(D)**
 projetei outro futuro
 você foi a minha casa
 eu quis pular o seu muro



Figura 24: Prancha 7. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Exemplo de *Aderência*, também analisada anteriormente, salientamos a verticalidade do conjunto. Os ângulos agudos presentes na base dos elementos grafemáticos que reforçam a imagem de palavras como chaves, repetem-se na malha formada por linhas inclinadas retas, espécie de tela que deixa entrever as diversas camadas de chaves e cadeados. Os ângulos agudos também se relacionam com as palavras *guilhotinei* e *lapidar* do poema, ao lembrarem o corte afiado das lâminas das guilhotinas ou o formato das pontas de facas e bisturis.

Na camada inferior da tela, observamos uma estampa formada pela repetição de modo regular e constante de pequenas chaves, mesma imagem presente nas camadas mais superficiais. Chama a atenção que são chaves sem ranhuras, sem segredos. Chaves costumam estar associadas ao fechar e abrir a guarda de objetos. Por que não teriam segredo? Que chaves são essas incapazes de abrir um cadeado, uma casa, a ponto de o actante querer “pular o seu muro”?

Se por um lado podemos comparar as palavras do poema a chaves, por outro, também podem ser comparadas a facas. Que palavras são essas, que como chaves sem segredo são inoperantes, incapazes de abrir mistérios, objetos guardados e, ao mesmo tempo, como facas, lâminas afiadas que cortam, capazes de ferir, machucar?

Na Prancha 8 (Fig. 25), observamos, no lado direito da prancha, a imagem de um velocímetro, instrumento costumeiramente utilizado para indicar a velocidade de deslocamento de um veículo. Chama a atenção o fato de não possuir ponteiros e de que o hodômetro, instrumento que mede as distâncias percorridas, situado em sua parte inferior, marcar apenas os números 0 e 1. Veremos, mais adiante, na Prancha 10 (Fig. 27) poder ser uma referência à marcação binária. A imagem é repetida nas camadas logo abaixo, inúmeras vezes, de diversos tamanhos e tonalidades, vazando o espaço compositivo.

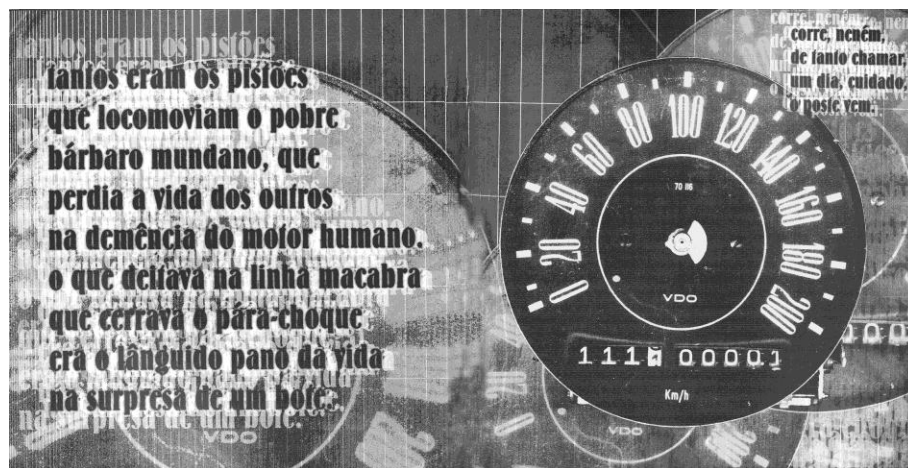


Figura 25: Prancha 8. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Alinhado no lado esquerdo da prancha, lemos o poema, em preto sobre uma camada composta pela repetição do mesmo poema, em tons de cinza, de maior tamanho:

tantos eram os pistões
 que locomoviam o pobre
 bárbaro mundano, que
 perdia a vida dos outros
 na demência do motor humano.
 o que deitava na linha macabra
 que cerrava o pára-choque
 era o lânguido pano da vida
 na surpresa de um bote.

A alusão à velocidade da máquina e de seu condutor é corroborada pelo verbal escrito no canto superior direito da prancha, onde lemos na mesma fonte tipográfica do poema, porém em tamanho menor, em tom de alerta: “corre, neném,/ de tanto chamar,/ um dia, cuidado,/ o poste vem.” Esse “bárbaro mundano” locomovido por pistões, perde “a vida dos outros/ na demência do motor humano”.

Na Prancha 9 (Fig. 26), lemos a frase “de tudo que se fez, nosso tato foi uma gota no mar de acidez” em torno da imagem de uma fruta cortada ao meio, no lado esquerdo da prancha. Do lado direito, percebemos em letras escuras sobre fundo claro, o poema:

LIBERTA-ME UM INSTANTE
 APROXIMA-TE
 DÁ-ME MODOS
 MOSTRA, VACINA
 FIRMA OS OLHOS
 RETÉM O DESAFIO
 TURVA O SENTIDO
 IMPELE O ARREPIO



Figura 26: Prancha 9. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Tanto nas Pranchas 8 (Fig. 25) como na Prancha 9 (Fig. 26), o enunciador retoma a presença marcante de uma forma circular, como o fez na Prancha 4 (Fig. 19). Se na Prancha 4 o elemento nos lembra engrenagens, a tortura do trabalho mecânico, na Prancha 8, marca relações entre tempo e velocidade. Na Prancha 9, por sua vez, a imagem faz parte da semiótica do mundo natural, não é um objeto construído pelo homem. A fruta cítrica recortada ao meio nos traz à mente a acidez, o que é corroborado ao lermos o verbal “de tudo que se fez, nosso tato foi uma gota no mar de acidez”. Esse “mar de acidez” é presentificado pela sobreposição de diversas camadas da imagem da fruta e pelo tratamento gráfico dado às camadas intermediárias, em que a acidez “talha” em pequenas formas geométricas a imagem intermediária.

As camadas “fatiadas”, a seu tempo, relacionam-se com a tipografia, composta por traços duros, secos, em caixa alta sobrepostas umas às outras. O verbal, colocado em preto sobre uma massa difusa de branco (como raios concêntricos, abaixo do poema) recebe tratamento gráfico semelhante ao dado à cruz e fontes tipográficas da Prancha 6 (Fig. 22). As massas e linhas brancas de contornos difusos relacionam-se com o verbal “turva o sentido/ impele o arrepio”, trazendo novamente referências ao etéreo, à religiosidade.

Observamos, também, uma camada de traços retos, de espessura fina e constante, cortados, de vez em quando, por linhas curvas, que, abrindo-se e fechando em forma de chaves, lembram gotas “no mar de acidez”.

Na Prancha 10 (Fig. 27), retornamos ao efeito de ambiguidade, a suspensão da oposição de traços da expressão, entre o humano e o mecânico, o homem e a máquina. O verbal escrito é repetido inúmeras vezes e sobreposto em camadas, ora disposto em sentido horizontal, ora em vertical. Na primeira camada, alinhado à esquerda da prancha, podemos distinguir o poema:

sente-se a batida do sim, do som,
de um tom incompleto
e ao mesmo tempo com,
da vértebra da vulva auditiva
que redige compassos de artérias
no coração binário. são trâmites
nos alvéolos que me coordenam,
nas brumas que acenam,
do alvorecer no ritmo terreno.

minha consciência amanhece ao som do coração noturno.

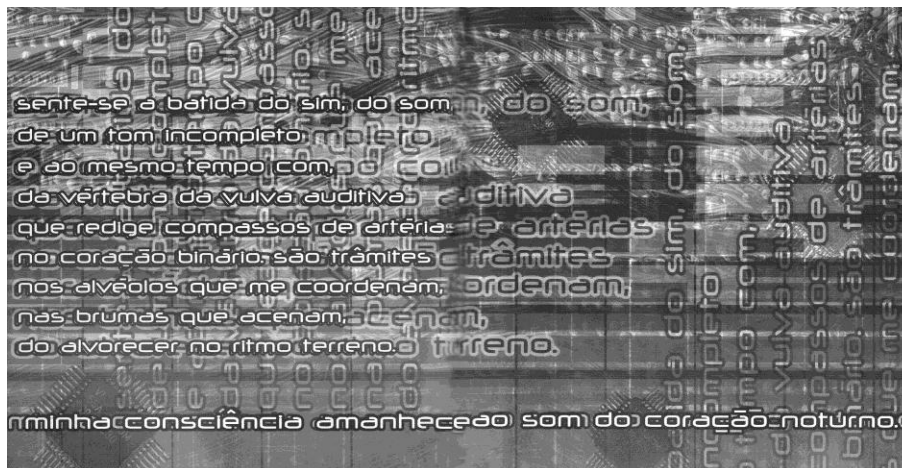


Figura 27: Prancha 10. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

A alternância não ocorre apenas no sentido da disposição das camadas de poemas, mas também no preenchimento dos tipos: em algumas camadas a tipografia é branca com contornos escuros (preto ou cinza), em outras, é escura com contornos claros. Na medida em que as camadas vão se sucedendo, os tipos aumentam de tamanho e tornam-se cada vez mais difusos, criando efeito de profundidade.

Por entre as diversas camadas do texto verbal, percebemos formas quadradas, rodeadas por pequenas linhas e pontos paralelos. Os quadrados nos remetem a circuitos integrados, compostos por centenas de milhares de micro componentes eletrônicos: diodos, transistores e outros semicondutores. Presas aos quadrados estão as linhas diminutas, terminais dos circuitos integrados.

Além dos quadrados, observamos pontos e linhas onduladas. Os pontos lembram a solda dos contatos elétricos e as linhas onduladas, feixes de fios, contatos de uma placa de circuito impresso. Os contatos/feixes são as partes “condutoras” por onde flui a corrente elétrica, levando milhares de informações aos demais componentes que fazem parte da placa do circuito impresso.

Outra questão importante de ressaltar é que todo sistema computacional é fundamentado na álgebra booleana, isto é, no sistema binário que possui apenas dois símbolos: 0 e 1. O sistema binário é um sistema de numeração posicional, todas as quantidades se representam com base em dois números: 0 e 1. Podem representar o sim e não, o aberto e fechado, o aceso e apagado.

Podemos tecer relações de alternância entre o claro e o escuro da tipografia, a horizontalidade e verticalidade do texto verbal, a alusão ao sistema binário na

utilização das placas de circuito integrado com “a batida do sim, do som” e com os “compassos de artérias/ no coração binário”.

Importante ressaltar que a placa de circuito impresso não costuma estar sozinha/isolada; normalmente faz parte de um sistema muito maior, podendo ser uma das inúmeras placas de um computador ou de outro dispositivo eletro-eletrônico. Assim como a placa costuma estar acompanhada, o enunciador, falando aqui na primeira pessoa, procura companhia, espera o sim para o convite anterior feito na Prancha 9 (Fig. 26) “aproxima-te/ dá-me modos”.

Mais uma vez, há alusão à máquina, ao mecânico, não como um oposto, um contrário, mas como uma fusão com o que seja ou possa ser *humano*.

Na Prancha 11 (Fig. 28), o enunciador novamente fala do outro:

APOSTA A VIDA COMO O CONSUMO
DE SUA PRÓPRIA SORTE, CONSORTE.
PARA CADA NOVO DIA EM QUE FOSSE
UM PALPITE AOS CÉUS. CHAFURDAVA
O BOLSO ATRÁS DO TROCADO, RÉU.
PERDIA DO SUSTENTO A MOLA MESTRA,
MAS DA CRENÇA, NADA, FUNESTA.

DO JOGO AMADORÍSTICO QUE LHE
SERVIU A DOSE DE COMPANHEIRISMO
PAGÃO, HÁ AGORA O DOCE DESEJO
DA ESPERADA MÁGOA DE, NUM DIA
SEGUINTE QUALQUER, TER A FÉ
RECOMPENSADA PARA COMPRAR
NOVO FARDÃO.

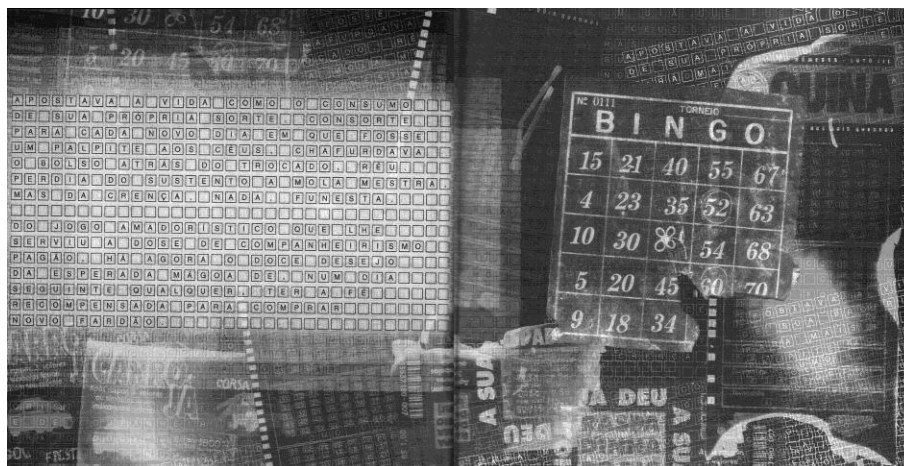


Figura 28: Prancha 11. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Cada letra do verbal escrito, em caixa alta, encontra-se colocado dentro de pequenos quadrados de igual tamanho e espaçamento, repetido de forma regular e sequencial, paralelos às linhas que formam a prancha. A imagem formada pelo verbal/plástico é repetida inúmeras vezes, em diversas tonalidades de cinza, porém em diferentes direções, inclinadas em relação ao espaço compositivo.

No centro do lado direito da prancha, sobressai a imagem de um cartão com números, onde lemos a palavra *bingo*. Trata-se de uma cartela utilizada no jogo de igual nome. Nas demais camadas, encontramos outros bilhetes utilizados em jogos de azar, como “raspadinhas” e cartões de apostas de loterias.

Os diversos cartões de apostas sobrepostos em camadas, relacionam-se com o verbal escrito *aposta*, *sorte*, *palpite*, *jogo* e a imagem descrita, dos pequenos quadrados, passa a ter o efeito de sentido de cartela de jogo, cartela de aposta. De que aposta se trata? Que jogo é esse, traduzido no vício?

Na Prancha 11 o enunciador apresenta a tensão entre o *humano* e o *divino*. O *humano* que “aposta a vida”, que “chafurdava/ o bolso atrás do trocado, réu”, levado ao extremo de sua condição humana pelo vício chegando a perder “do sustento a mola mestra” revela-se atolado entre cartelas de jogos. O *divino*, por sua vez, encontra-se presente em todo o poema, num crescendo: no princípio, timidamente como “um palpite aos céus”, para, na segunda estrofe, assumir a importância ao “ter a fé/ recompensada para comprar/ novo fardão”.

Na Prancha 12 (Fig. 29), o enunciador coloca-se novamente no texto, ao utilizar a primeira pessoa do singular, no tempo presente: *passaio*.



Figura 29: Prancha 12. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Exemplo de *Coerência*, as palavras manifestadas em tipos bastão pretos, caixa alta, sobre formas quadriláteras brancas, criam efeitos de sentido de degraus, rampas, becos, esquinas. São verbos e substantivos que nomeiam ações ou objetos ligados às necessidades ou atividades inerentes ao humano, como *sentir, beber, comer, ver*, situados na parte superior e, *sons e sexo*, no lado direito da prancha.

No centro da página esquerda, encontramos a palavra *eu* e, mais à direita, *pensamento* e *criar*, formando um canto, um encontro. Palavras caras para o enunciador/articulista/terrorista/poeta: pensamento e criação. Não só essenciais para ele, como também para o outro, para o enunciatário. Ao fazer um jogo com as terminações de *verdades, objetivos e pessoas*, o *s* transforma o eu em *seu*, ou seja, as palavras já não dizem só respeito ao enunciador, mas também ao enunciatário, chamado a participar do texto.

Na página direita que compõe a prancha, lemos, em tipos pretos, porém em caixa baixa e menor tamanho,

as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.
passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dígitos
do ímpeto que não minguia.

Na Prancha 13 (Fig. 30) vemos novamente uma tarja preta, vertical, de espessura uniforme, que forma uma margem no lado esquerdo da prancha, a exemplo da encontrada na Prancha 2. Em sua parte inferior, é rompida por uma pequena forma em branco e tons de cinza que, seguindo o olhar em direção à direita da prancha, veremos que faz parte de uma imagem maior, que compõe a camada mais profunda da composição.



Figura 30: Prancha 13. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

As tarjas horizontais, quebradas por linhas verticais, ambas retas, de espessura constante nos lembram cruces colocadas na horizontal e nos remetem à cruz da Prancha 6.

No canto direito da prancha vemos uma construção arquitetônica em estilo eclético, encimada por uma cruz. Logo acima da porta lemos as inscrições “Revertere ad locum tuum”, em latim, traduzido por “Volta para o lugar de onde vieste”. Trata-se de um mausoléu ou da entrada de um cemitério.

As fontes tipográficas de família gótica, as faixas em forma de cruces e o mausoléu no canto direito da prancha se relacionam com o poema, onde o enunciador descreve a lápide, a morte:

minha casa tem chão, teto

minha casa tem paredes
seu morador entrementes
não mais possui seus parentes
sou da porta que abre para fora
sou do mármore que agora adorna

faço do silêncio o momento do repouso
da laje que cobre, o selo do eterno gozo
são alças que sustentam
na caixa de minhas medidas
recolhe-se em madeira
o acabamento das feridas

outros tantos colegas ao lado
hospedados neste hotel ao relento
madrugadas passamos nas trevas
fitando um companheiro, o cimento

Da descrição da morte na Prancha 13, passamos à descrição da morte das palavras, “balbucio da palavra morta”, na Prancha 14 (Fig. 31). O enunciador rima

ralas com *ralos* e *raros* e nos coloca dentro da cena, observando o ralo da rua e o meio-fio da calçada, em close.

Assim como “ralas as ideias do tempo”, as linhas pretas horizontais e verticais recorrentes em outras pranchas aparecem também de forma rala, apenas na página direita. Sobre linhas horizontais paralelas pretas, sobrepostas a cinco linhas verticais, situa-se o poema em fontes brancas:

ralas as ideias do tempo
ralos os momentos
raros e nojentos
figurando na poesia torta
daquilo que provia a esmola
escorria num ralo de prosa
o balbucio da palavra morta

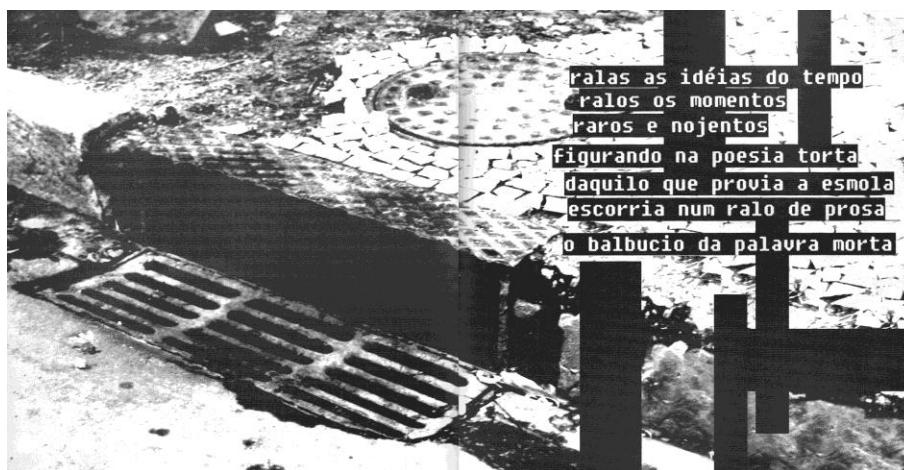


Figura 31: Prancha 14. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

A tipografia empregada lembra a datilografia, que, em conjunto com os verbos empregados no passado *provia* e *escorria*, remete a um outro tempo, um não-agora.

A horizontalidade do poema é quebrada pela inclinação dada pela perspectiva da calçada e pelas linhas verticais, que empurram o poema para a sarjeta, jogando as palavras “ralo abaixo”.

Da sarjeta, somos levados ao lixão. Na Prancha 15 (Fig. 32) estamos diante de uma imagem marcada pela presença de uma massa de objetos dispostos em desalinho e que ocupa os dois terços inferiores do espaço compositivo. Logo acima, há somente a sombra do que poderíamos depreender como alguns traços da natureza, provavelmente árvores ou arbustos que circundam esse amontoado de

coisas. No lado esquerdo da prancha identificamos uma placa com os dizeres “Era proibido jogar lixo neste local” e mais abaixo, “Prefeitura/ COMLURB”.

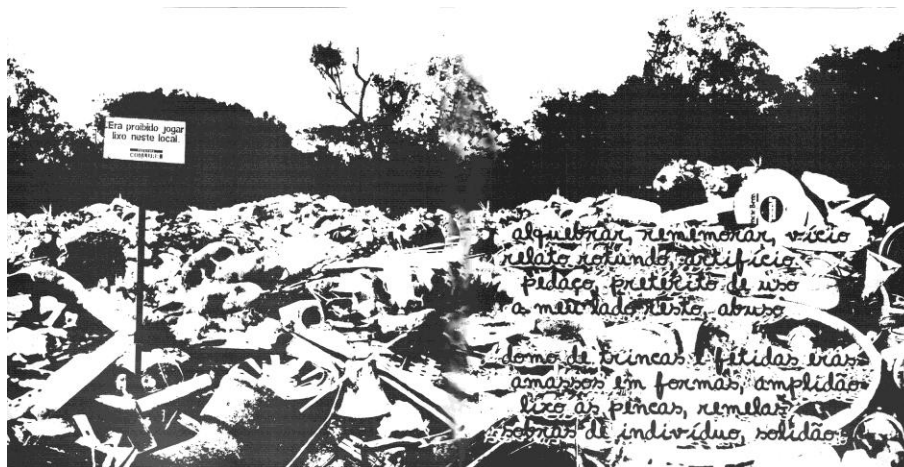


Figura 32: Prancha 15. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Por entre o emaranhado de objetos situados na imagem, percebe-se, no lado direito da prancha, em letra manuscrita, os versos:

alquebrar, rememorar, vício
relato rotundo, artifício
pedaço, pretérito de uso
a meu lado resto, abuso

domo de trincas e fétidas eras
amassos em formas, amplidão
lixo às pencas, remelas
sobras de indivíduo, solidão.

Lembram cartas ou poemas escritos de próprio punho, uma vez concebidos e agora amassados, descartados, jogados literalmente no lixo. O actante volta novamente à solidão, o que reafirma no primeiro verso do poema da Prancha 16 (Fig. 33), decretando:

NASCI PARA SER SÓ. ENTERREI
MEUS SONHOS COM UMA PÁ,
E AINDA HOJE SINTO O CHEIRO
MOLHADO DA EMOÇÃO QUE
BROTA, SEM DÓ. O MEIO-TERMO
DESTA FELICIDADE TEÓRICA REVELA
O QUE DE MAIS REAL HÁ EM MIM,
E ASSIM RELEVO QUALQUER SENTIMENTO
QUE ME ESCAPE ALÉM DO JARDIM.
GUARDO E O MANTENHO EM MEU
DOMÍNIO, PARA QUANDO
ESTIVER ISENTO DE RACIOCÍNIO.

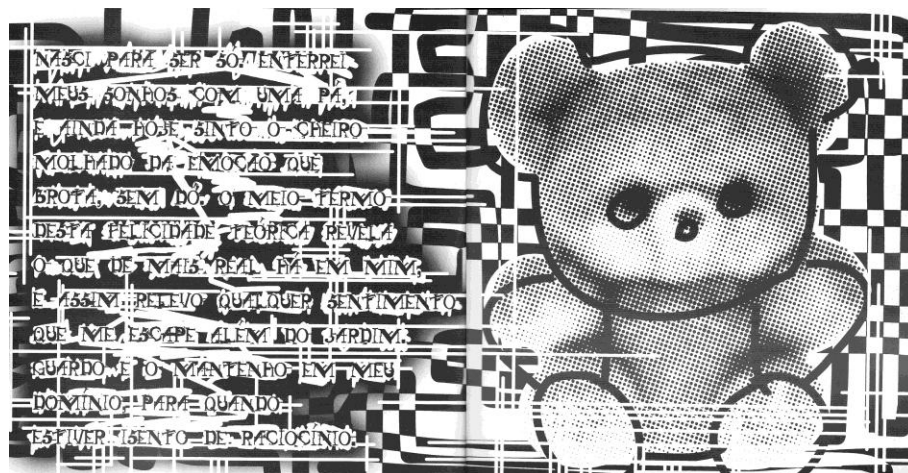


Figura 33: Prancha 16. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

O verbal escrito, em fonte tipográfica composta por traços pretos irregulares, quebrados, em caixa alta, está sobreposto a linhas brancas, corroídas, desgastadas do fundo, que avançam sobre o lado direito da prancha, contornando a imagem de um boneco em forma de urso. A imagem, formada por pequeninos pontos que lembram o *pixel*, unidade mínima de construção da imagem digital, é circundada por traços contínuos em preto, que nos remetem a um traçado, a algo assinalado. O boneco de tecido costuma estar associado, em nossa cultura ocidental, à infância ou à adolescência, ao carinho e ao afeto.

Que sonhos seriam esses, “enterrados com uma pá”, ou esses sentimentos, que, uma vez aflorados, são guardados e mantidos em seu domínio? A imagem do urso nos faz pensar em lembranças antigas, primeiras que, devido ao tempo, voltam anuviadas, como os espaços entre os pontos. O enunciador, na tentativa de guardá-los, impõem-lhes um traço, um contorno, trazendo à tona o esquecido, o perdido, dele tomando posse para “quando estiver isento de raciocínio”.

As linhas pretas do fundo, presentes em praticamente todas as pranchas, têm sua continuidade quebrada. Ao se sobreporem, formando uma espécie de trilha ou labirinto, são marcadas pelo branco em suas junções até serem apenas sugeridas na Prancha 17 (Fig. 34).

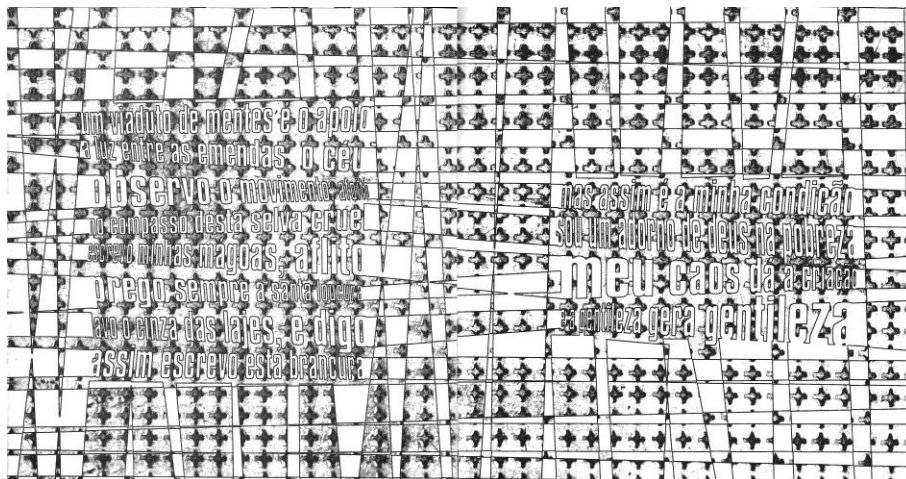


Figura 34: Prancha 17. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Linhas de fina espessura transpassam-se e agrupam-se de modo as percebermos como se fossem linhas de maior espessura, horizontais e verticais, quebradas, ora opacas, ora transparentes, deixando entrever uma textura frotada de pequenas cruces gregas pretas sobre branco. As linhas mais ao centro confundem-se com os tipos, fato que se deve, em grande parte, à ausência de contorno nas letras no início e final de cada verso:

um viaduto de mentes é o apoio
 a luz entre as emendas, o céu
 observo o movimento afoito
 no compasso desta selva cruel
 escrevo minhas mágoas, aflito
 prego sempre a santa loucura
 lavo o cinza das lages, e digo
 assim escrevo esta brancura

mas assim é minha condição
 sou um adorno de deus na pobreza
 meu caos dá a criação
 e a gentileza gera gentileza

Ao encerrar o poema com a frase “gentileza gera gentileza” o enunciador cita frase atribuída a José Dadrino, o Profeta Gentileza (Fig. 35).



Figura 35: Frase atribuída a José Dadrino, o Profeta Gentileza.
 fonte: <http://oimpressionista.wordpress.com/museu-virtual-gentileza/>

Com estandarte em punho, Gentileza percorreu o Brasil se apresentando como representante de Deus e anunciador de um novo tempo. Seus ensinamentos podem ser conferidos em 56 escritos sobre as pilastras do Viaduto do Caju, RJ, tombados pelo patrimônio cultural do Rio de Janeiro e denominados por Leonardo Guelman¹³ de *Livro Urbano*.

Segundo Guelman (2010), o movimento interno dos textos de Gentileza “é assegurado pela forma das letras e pelas setas ou pássaros/aviões que religam as palavras e criam uma espécie de itinerário textual”. A utilização desses signos, que podem ser conferidos nas letras A e B (Fig. 36, imagem da esquerda), ligam uma palavra à outra e remetem a leitura para a linha seguinte.

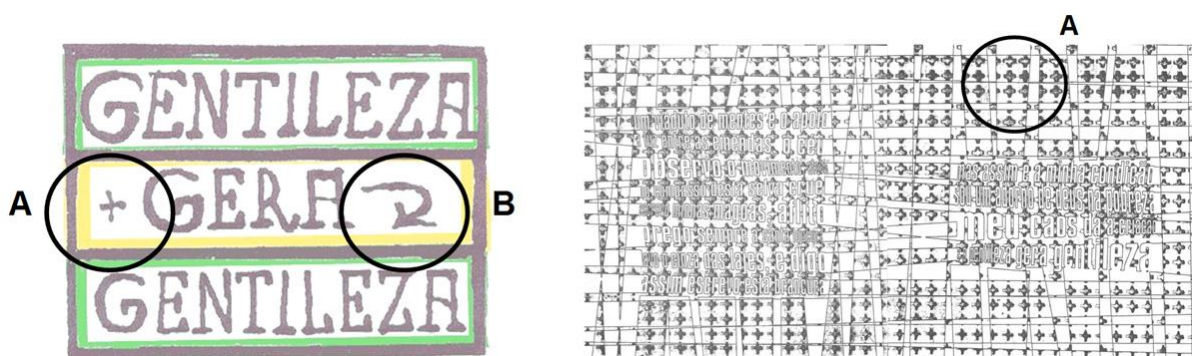


Figura 36: Elementos de ligação entre o verbal na obra de José Dadrino (esquerda) e presença de elementos semelhantes na Prancha 17 de José Bessa (direita).

¹³ Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF) e coordenador do Movimento Rio com Gentileza.

O elemento A presente na frase de Gentileza em muito se assemelha às diminutas e repetidas cruzes presentes na Prancha 17 (Fig. 36, imagem da direita). Se no texto de Gentileza a forma da cruz serve de elemento de ligação do verbal, na Prancha 17 confunde-se com o próprio verbal. Nos dois casos, transcende sua simples função de ligação entre linguagens para uma religação com o espiritual, com o divino.

As cruzes em conjunto com as linhas retas criam jogos de luzes entre a opacidade e a transparência e “a luz entre as emendas” cunha caminhos, viadutos, “um viaduto de mentes”, em clara citação às pinturas do Profeta Gentileza no viaduto do Rio de Janeiro.

Na perspectiva de Gentileza, o enunciador coloca-se na posição do termo complexo, do *profeta*, que é ao mesmo tempo humano e divino, “um adorno de deus na pobreza”.

Na parte inferior da prancha seguinte, Prancha 18 (Fig. 37), observamos uma faixa formada pela repetição e sobreposição da mão esquerda. O mesmo ocorre na parte superior, com a repetição da mão direita. Em ambos os casos, os dedos são alongados e sobrepostos, os da mão direita, sobre os da esquerda, criando na faixa horizontal central uma espécie de trama, de tecido. Na mesma faixa lemos os versos “em tudo o que foi, tentei/ passo de mão, aos poucos aliciei/ açambarquei no pontilhado dos dedos/ contive em mim, fiz segredo/ rugas de dobras no meio/ vêm no centro do meu comboio/ a unha vem primeiro/ mas o dedo é que dá apoio”.

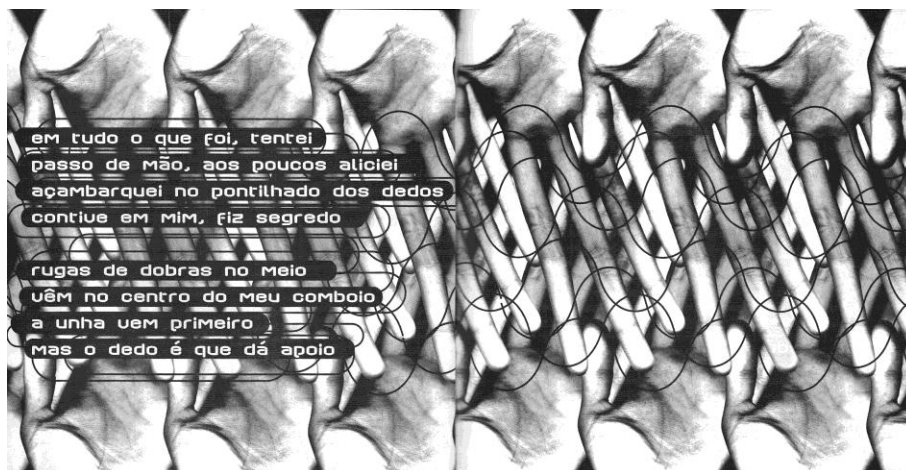


Figura 37: Prancha 18. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

A trama formada pelos dedos, “rugas de dobra no meio”, situada “no centro do meu comboio” serve de guarda para o contido, para o segredo. Por sobre ela, ressaltam linhas onduladas, de espessura fina, que, conforme podemos conferir, no lado direito inferior da prancha (Fig. 38), acompanham o contorno dos dedos polegares e, mais abaixo, as linhas curvas formadas pelas palmas das mãos.



Figura 38: Pormenor da Prancha 18.

Como ondas sonoras, as linhas onduladas reverberam e direcionam nosso olhar para o verbal escrito, situado na página esquerda, num jogo contínuo da direita para a esquerda e vice-versa.

O verbal escrito é manifestado por fontes tipográficas brancas em que o traçado acompanha o formato das tarjas sobre as quais está disposto e dos dedos alongados: espessura constante, contornos retos e terminações arredondadas.

Nessa prancha, tanto o plano da expressão da semiótica verbal escrita, com o traçado dos tipos e de suas tarjas, como da semiótica plástica, com a imagem do dedo que dá apoio, corroboram o verbal escrito para o efeito de sentido de segredo aliciado, açambarcado, contido.

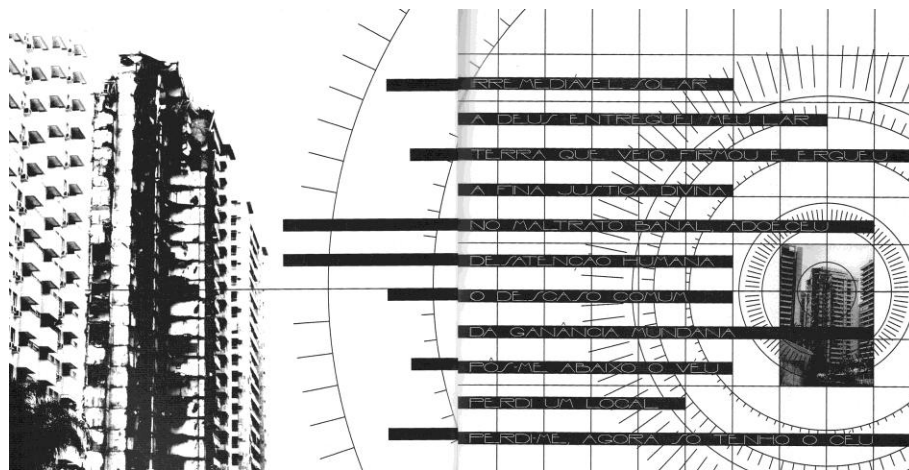


Figura 39: Prancha 19. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

Na Prancha 19 (Fig. 39), vemos duas imagens de edifícios de apartamentos. A primeira ocupa metade da página esquerda da prancha e a outra, em menor escala, situa-se no canto inferior direito da página direita, circundada por círculos concêntricos.

A princípio, os tons escuros sobre a imagem da esquerda parecem ser apenas efeitos gráficos, porém, ao compararmos as duas imagens, vemos tratar-se dos mesmos prédios. Na imagem da direita, observamos com maior clareza que o prédio situado ao centro da imagem sofreu algum tipo de avaria, um incêndio, uma explosão. Sua parte superior esquerda apresenta consideráveis estragos.

As duas imagens encontram-se ligadas por linhas pretas de contornos retos e espessuras uniformes, que abrigam, em seu interior, o poema

IRREMEDIÁVEL SOLAR
 A DEUS ENTREGUEI MEU LAR
 TERRA QUE VEIO, FIRMOU E ERGUEU
 A FINA JUSTIÇA DIVINA
 NO MALTRATO BANAL, ADOECIU
 DESATENÇÃO HUMANA
 O DESCASO COMUM
 DA GANÂNCIA MUNDANA
 PÔS-ME ABAIXO O VÉU
 PERDI UM LOCAL
 PERDI-ME, AGORA SÓ TENHO O CÉU

Esse “irremediável solar” tanto pode se relacionar à casa, moradia, apartamento ou condomínio, como ao sol, sugerido pelos círculos concêntricos em torno da imagem à direita na prancha.

Fruto da “desatenção humana”, “descaso comum da ganância mundana”, o enunciador experimentou algo trágico, presentificado pelo edifício avariado e constata o dano “perdi um local/ perdi-me” e volta-se para o espiritual “agora só tenho o céu”.

Na Prancha 20 (Fig. 40), as linhas retas, de espessura uniforme e marcante presentes em boa parte da obra, tornam-se difusas. De tons claros abrigam no cruzamento com linhas verticais, de mesmo tratamento gráfico, o verbal escrito.

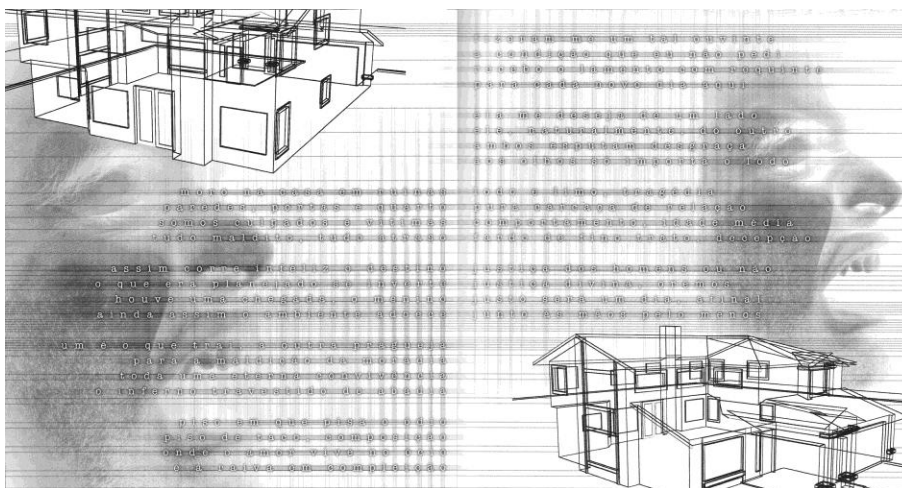


Figura 40: Prancha 20. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

As linhas difusas levam nosso olhar da imagem de uma face humana presente no lado esquerdo da prancha até a outra face, presente no lado direito. Percebe-se que as imagens, em negativo fotográfico, são idênticas, mudando apenas seu tamanho. Os rostos de perfil, sem podermos definir o gênero, apresentam a boca aberta como se estivessem em situação de grito.

Ao construirmos duas diagonais, passando pelos vértices dos retângulos, formamos dois triângulos, o primeiro, do lado esquerdo, acompanhando o contorno do rosto e o segundo, abrindo-se em direção à direita da prancha, projetando o grito para além do espaço compositivo (Fig. 41).

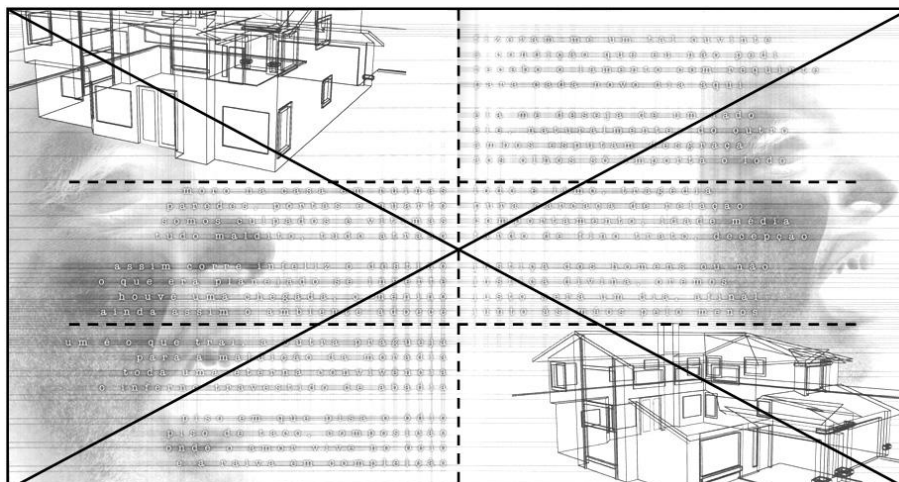


Figura 41. Estrutura da Prancha 20.

No canto superior esquerdo da prancha vemos parte do que poderíamos denominar de esboço ou croqui de uma casa. Perfazendo uma linha inclinada imaginária descendente, de um canto ao outro da prancha, observamos, no canto inferior direito, outra vista do mesmo projeto, da mesma casa.

O verbal encontra-se distribuído em oito estrofes, quatro no lado esquerdo, alinhadas no lado direito da página e outras quatro, alinhadas no lado esquerdo da página direita, respeitando o mesmo espaçamento entre elas. Chama a atenção que as duas primeiras estrofes, do lado esquerdo da prancha, em conjunto com as duas últimas estrofes do lado direito, formam uma única faixa horizontal, centralizada na prancha e que corresponde aos limites dos croquis das casas e da zona que vai do primeiro grito ao segundo (Cf. linhas horizontais pontilhadas, Fig. 41).

moro na casa em ruínas
paredes, portas e quarto
somos culpados e vítimas
tudo maldito, tudo atraso

assim corre infeliz o destino
o que era planejado se inverte
houve uma chegada, o menino
ainda assim o ambiente adocece

um é o que trai, a outra pragueja
para a maldição da moradia
toda uma eterna convivência
o inferno travestido de abadia

piso em que pisa o ódio
piso de taco, composição
onde o amor vive no ócio
e a raiva em compleição

fizeram-me um tal ouvinte
a condição que eu não pedi
recebo o lamento com requinte
para cada novo dia aqui

ela me deseja de um lado
ele, naturalmente, do outro
ambos esputam desgraça
aos olhos só importa o lodo

lodo e limo, tragédia
pura carcaça de relação
comportamento, idade média
fardo de fino trato, decepção

justiça dos homens ou não
justiça divina, oremos
justo será um dia, afinal
junto às mãos pelo menos

O enunciador coloca-se no lugar de um dos termos opostos, contrários, o *humano*. Discorre sobre as relações humanas, em que, ao mesmo tempo, “somos culpados e vítimas” e com os *ciúmes*, adentra nos estados de alma.

Ao fecharmos o livro, nos deparamos com a imagem de uma maleta centralizada na capa posterior (Fig. 42). Além dela, apenas encontraremos os elementos: logomarca da editora, série a que pertence a publicação, tarja de identificação de preço e ISBN, na parte inferior do espaço compositivo.



Figura 42: Capa posterior. *Diário de Bordo*. José Bessa, 2004.

A maleta ou valise destinada a carregar documentos, costuma estar associada a executivos, mas também a terroristas, para condução de bombas; a contrabandistas, para transporte de drogas, armas ou dinheiro ilegal; ou, ainda, para o pagamento de resgate de sequestrados. Mas o que teria esta maleta a ver com *Diário de Bordo*?

No plano da expressão, poderíamos relacionar a imagem da maleta, com a imagem presente na capa anterior. A imagem da capa anterior parecia, a princípio, ser indecifrável, porém, rotacionada em 90° (Fig. 43), veremos que se trata de uma ampliação do canto esquerdo da maleta, de sua fechadura.

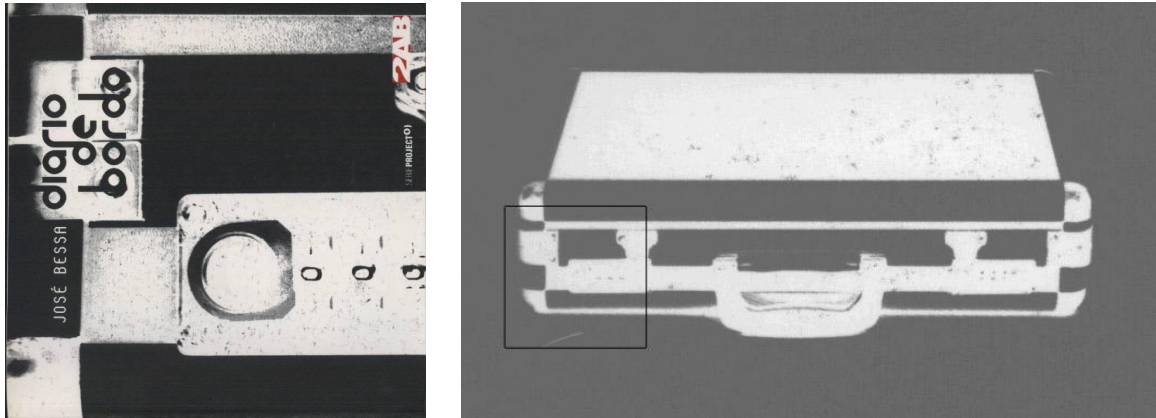


Figura 43: Relação entre capa anterior e capa posterior.

A capa anterior (parte dianteira da capa) seria o início, saber o segredo (da fechadura) para poder abrir o arquivado, conservado, retido, enquanto a capa posterior (parte traseira da capa), o fechamento, o fim do percurso, onde as memórias e impressões do enunciador retornam à clausura, domínio guardado a chaves.

A partir da descrição dos planos de expressão das linguagens envolvidas nas vinte pranchas e nas capas de *Diário de Bordo*, procuraremos que sentidos podem ser depreendidos no plano do conteúdo, a partir do percurso gerativo de sentido.

Em *O olhar comprometido* (2001) Eric Landowski descreve com mestria as sociedades pós-industriais, a era das “sociedades complexas”: “tudo, desde os modos de sociabilidade e os comportamentos políticos até as finalidades da pesquisa científica ou as práticas da criação artística, toma doravante formas que dificilmente permitem discernir um sentido”. Essas mudanças trazem consigo o imperativo de reforma dos princípios de leitura do mundo sob o ponto de vista da semiótica, “que se tornaram inoperantes por serem simples demais, redutores demais, esquemáticos demais em relação às exigências do tempo: terminado o unívoco – viva o polifônico, o vago, ou melhor, ainda, o caos!” (LANDOWSKI, 2001, p.36-37)

Landowski (2001, p.37) alerta que, para dar conta da complexidade de nossas sociedades pós-industriais, o estudo semiótico deverá evitar se ater aos termos polares, contrários e concentrar a atenção nos termos subcontrários, “já não totalmente isto, mas *ainda não* verdadeiramente o oposto”, nos termos complexos, isto é, na soma dos termos opostos, “ao mesmo tempo, isto e seu oposto”, ou ainda, nos termos neutros, união dos subcontrários, “*nem um nem outro*” (Cf. Fig. 44).

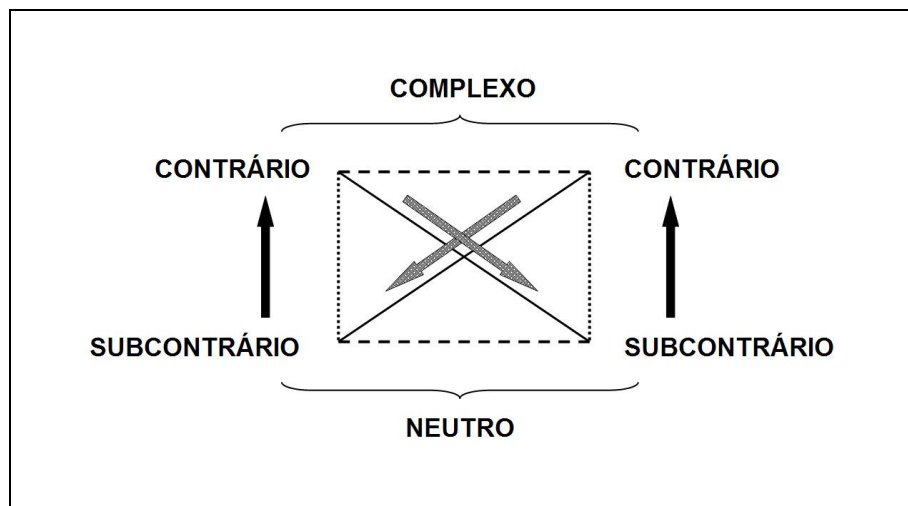


Figura 44: Quadrado semiótico.

Baseados em Landowski, nossa aposta em *Diário de Bordo* seria de não nos concentrarmos nos termos polares, mas sim, nos termos *complexo* e *neutro*. Contudo, para a busca de tais termos, necessitamos procurar as oposições fundamentais, as categorias semânticas de base sobre as quais o texto se estrutura e os outros termos se constroem.

No Nível Fundamental, estância mais profunda do percurso gerativo de sentido, várias foram as possibilidades vislumbradas ao longo da leitura de *Diário de Bordo*. Teríamos como termos contrários, homem *versus* máquina, natureza *versus* cultura, vida *versus* morte ou humano *versus* divino.

A forte presença da busca pela transcendência, pelo espiritual, nos levou a optarmos pelo quadrado semiótico constituído pelos termos /humano/ *versus* /divino/ e pelos subcontrários /não-divino/ e /não-humano/ (Fig. 45).

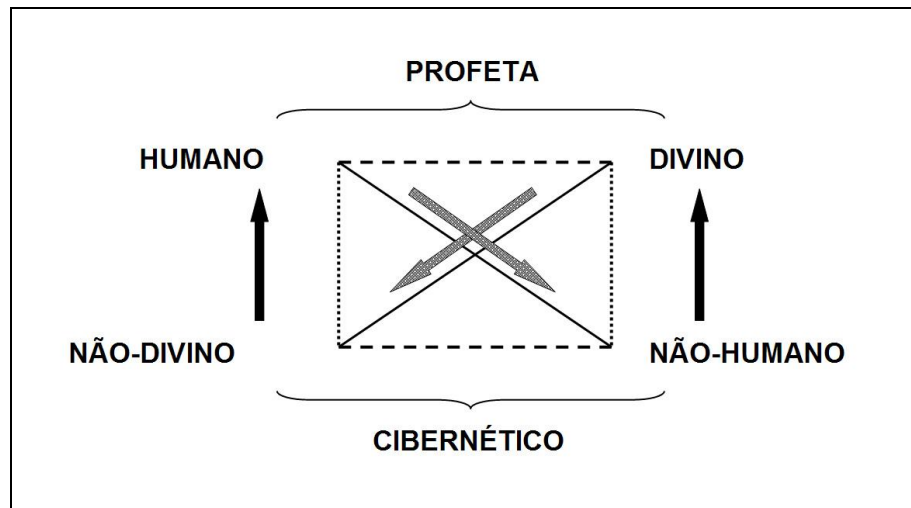


Figura 45: Quadrado semiótico proposto para *Diário de Bordo*.

O *humano* está presente na Prancha 9, no pedido de socorro, em que o actante convoca ao outro “liberta-me um instante”, “turva o sentido/impele o arrepio”. Também como *humano*, aborda temas como a vida e a morte, morte do ser (Prancha 13), morte da palavra (Pranchas 14 e 15) e sentimentos que fazem parte do que é ser humano, como a solidão (Prancha 15 e 16) e o ciúme (Prancha 20).

O *divino* é presentificado na religiosidade da Prancha 6, onde lemos “reino de fé”, “apoio na cruz com olhar perdido” e “vivo uma oração” escritos por sobre cruz latina entre terços católicos. Os contornos brancos esmaecidos evocam o etéreo, espiritual, divino. Na Prancha 19, novamente a alusão ao *divino*: “A deus entreguei meu lar” e “perdi-me, agora só tenho o céu”.

Da soma dos termos contrários, surge o *profeta*, termo complexo, ao mesmo tempo *humano* e *divino*. No discurso, assume a figura do Profeta Gentileza (Prancha 17) que prega a “santa loucura”. Humano, pois assume escrever suas “mágoas, aflito”, expondo seus sentimentos e, divino, pois quando seu “caos dá a criação”, coloca-se no lugar de um deus, que tem em suas mãos o poder de criar. Também podemos nomear *profeta* o articulista/terrorista (Prancha 1) e o poeta (Prancha 5) encoberto pelo verbal escrito em “redundantes diagramas” que afirma, em tom profético, “sou a pena que descreve endemas/ sou a cena que se traduz em poemas”.

Outro termo que surge a partir do quadrado é o *cibernético*, soma dos subcontrários, *nem* divino, *nem* humano. Nessa categoria podemos incluir aquele que se percebe como máquina (Prancha 2), forjado por “peças e metais”,

“componentes deliberadamente/ prolixos” que “amontoam-se como/ compotas cibernéticas postas/ em placas, parcas” de circuitos eletrônicos. Também abarca aquele forçado a uma rotina desgastante, massacrado entre rolamentos, componentes de máquinas ou motores (Prancha 4) e o “bárbaro mundano” (Prancha 8) locomovido por pistões, que perde “a vida dos outros/ na demência do motor humano”.

No Nível Narrativo, como as vinte pranchas não possuem uma sequência, uma conexão direta entre elas, não podemos afirmar que *Diário de Bordo* tenha um único programa narrativo. Não existe um sujeito que cumpre um único programa. Assim, cada prancha tem sua própria narrativa e, na maioria delas, um sujeito que se encontra em disjunção com seu objeto de valor, que muda de prancha para prancha. Na Prancha 4, o sujeito encontra-se em disjunção com a decência, com o que seja ser humano, na Prancha 13 encontra-se disjunto da vida, embora pareça a morte receber qualificação eufórica.

No Nível Discursivo, esse sujeito passa a ser actante e assume, no primeiro momento, a figura do articulista/terrorista (Prancha 1) que utiliza sua arma, o próprio ato de composição do livro, para ferir, matar aos outros com afeto. Assim se apresenta: “sou a pena que descreve endemas/ sou a cena que se traduz em poemas” (Prancha 5) e mais adiante na Prancha 12, acrescenta que “as palavras que/ possibilitam frases/ são as formas que decorrem de/ ângulos e vertigens, das quedas e/ quebras de dúvida origem./ passeio pelo caráter dos tipos/ conceituando e aprimorando letras e normas, nos destroços/ reutilizáveis da língua que/ corre entre dedos e dígitos/ do ímpeto que não míngua.”

Em outras pranchas, assume outras figuras, como a de Gentileza, profeta, andarilho, que prega suas mensagens na rua e as pinta em seu “Livro Urbano” (Prancha 17) ou do homem traído, cujo lar tornou-se “inferno travestido de abadia” (Prancha 20).

Observamos, também, que existem alguns temas que são recorrentes, como o homem tratado como máquina, o homem que busca o espiritual, as relações entre vida e morte, a solidão.

As pranchas também não obedecem a uma ordem espacial ou temporal. Ora encontramos a cena se desenrolar entre rolamentos e engrenagens, ora somos convidados a observar, de perto, a beira da calçada. Quanto ao tempo, ora estamos no presente, presente do indicativo (Pranchas 1, 2, 3, 5, 6, 10, 12, 13, 16, 17 e 20),

ora somos jogados ao passado, pretérito imperfeito do indicativo (Prancha 4, 8, 11 e 14) e pretérito perfeito (Prancha 7, 16, 18 e 19). Apenas uma prancha apresenta o imperativo afirmativo (Prancha 9) e outra, o infinitivo pessoal (Prancha 15).

A constatação de que a maioria das pranchas está no presente do indicativo e no pretérito imperfeito do indicativo, quinze de um total de vinte, faz pensar sobre que relações teria esse fato com o próprio termo *Diário de Bordo*. Segundo Bechara (2009, p.214), tanto no nível atual, a que pertence o presente, como no inatual, a que pertence o imperfeito, o falante tem “a ação verbal como ‘paralela’ a si mesmo”, isto é, “tem-se uma ação em curso: *cursiva*”.

Sendo assim, os tempos verbais em que se desenvolve o discurso, em sua maioria “em curso”, concordam com a própria definição de diário de bordo, como descrição de experiências em processo, em andamento.

Diário de Bordo, maleta de segredos, guardados entre dedos, os mesmos dedos que empunham o lápis, teclam o computador, usando das palavras como lâminas afiadas que retiram o quisto, matam com afeto, carregam lembranças “em curso”, em movimento.

*as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.*

*passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando
letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dígito,
do ímpeto que não mingua.*

Discussão dos resultados

Na busca dos efeitos de sentido provocados por manifestações culturais que sincretizam as linguagens verbal e não-verbal e desafiam nosso entendimento, a presente pesquisa fez um recorte na produção cultural contemporânea. Atraídos, capturados por essas manifestações, surgiram as questões: quais as relações entre o verbal e o não-verbal nesses textos sincréticos? Quais os efeitos de sentido que são produzidos por esses textos?

A partir de pesquisa bibliográfica, delimitamos como objeto de estudo *Diário de Bordo*, obra de José Bessa. Para a escolha, foram levadas em consideração suas qualidades plásticas e matéricas, seus processos de produção e distribuição e a escassez de estudos a esse respeito, no Brasil.

Como *corpus* de análise, escolhemos as capas anterior, posterior e as vinte pranchas de *Diário de Bordo*, tendo como objetivo estudar as relações entre o verbal e o não-verbal e os efeitos de sentido advindos dessas relações.

O ponto de partida foi a descrição dos planos de expressão das semióticas verbal escrita e plástica, a partir das categorias eidéticas, matéricas, topológicas e cromáticas. Optamos por uma leitura que não dissociasse o verbal do não-verbal, considerando a enunciação como sincrética, convergindo para um único conteúdo.

Após tecer as relações entre as semióticas verbal escrita e plástica, passamos à leitura do plano do conteúdo, quanto ao percurso gerativo de sentido. A análise se deteve no componente semântico do nível fundamental, onde os termos opostos */humano/ versus /divino/* serviram de base para a construção do quadrado semiótico.

Os termos opostos foram extraídos do texto, onde o *humano* é presentificado em temas e sentimentos inerentes ao ser humano como a vida e a morte, a solidão e o ciúme e o *divino*, na busca pela transcendência, pela religiosidade, em expressões como “reino de fé”, “apoio na cruz com olhar perdido”, “vivo uma oração” e na alusão ao propriamente divino, como “A deus entreguei meu lar” e “perdi-me, agora só tenho o céu”.

A escolha da semiótica discursiva como aporte teórico permitiu que a leitura da imagem avançasse rumo à significação. Além disso, a semiótica, ao se configurar como aporte metodológico da pesquisa, possibilitou que a leitura articulasse os planos de expressão e conteúdo, explicitando suas relações num texto sincrético.

Conclusões e Desdobramentos

Algumas questões já estavam presentes no projeto de defesa da proposta de dissertação, outras surgiram ao longo do caminho e se mostraram muito proveitosas para a compreensão do objeto de estudo.

A primeira foi a necessidade de nomear ou classificar *Diário de Bordo*. A partir dos conceitos de *livro* e *livro de artista*, consideramos *Diário de Bordo* como um livro de artista, pois, além de suas qualidades matéricas e processuais que lhe conferem a qualificação de livro, o artista é o propositor, o enunciador.

A segunda questão foi qualificar *Diário de Bordo* como texto sincrético. Tendo por base os conceitos de *texto* e *sincretismo* na semiótica discursiva, qualificamos *Diário de Bordo* como *texto sincrético*, em seu *stricto sensu*. Trata-se de um conteúdo manifestado por um plano de expressão, e que, acionando várias linguagens de manifestação, não só possui uma organização interna que lhe confere o estatuto de objeto de significação, como se insere dentro de uma cultura, portanto pode ser considerado objeto de comunicação.

As linguagens identificadas no texto, semiótica verbal escrita, manifestada por elementos grafemáticos, e semiótica plástica, por elementos eidéticos, topológicos, matéricos e cromáticos, levaram-nos a determinar o termo *verbovisual* para caracterizar *Diário de Bordo*.

O estudo, porém, suscitou novas indagações, sobre quais os procedimentos de instauração de sua sincretização e em que grau se dá o sincretismo entre as linguagens envolvidas. Verificamos que a diagramação, ao mesmo tempo procedimento narrativo/discursivo e procedimento técnico/expressivo, é o processo responsável pela sutura, costura das linguagens envolvidas no texto verbovisual.

Quanto aos graus de intimidade, conferimos que as relações entre as expressões das semióticas envolvidas em *Diário de Bordo* são, em sua maioria, de aderência, coerência e inerência. As expressões verbal e plástica relacionam-se em graus que variam de uma simples semelhança entre os contornos e cores dos caracteres verbais e os formantes eidéticos e cromáticos da semiótica plástica (aderência), passando pela relação de intersecção entre as duas expressões (coerência), até a superposição total das semióticas a ponto de tornar quase impossível a distinção entre as mesmas (inerência).

Com base nas análises realizadas constatamos que o estranhamento, certo fascínio provocado no enunciatário no primeiro contato com *Diário de Bordo*, é fruto, em boa parte, do efeito de ambiguidade, isto é, da presença/não presença de certos elementos no enunciado, que provoca um sentido dúbio no enunciado, traduzido na instância do enunciatário numa suspensão epistêmica.

Tal suspensão é causada pelas relações de aderência, coerência e inerência entre as expressões das semióticas envolvidas, verbal escrita e plástica, que causam não só um certo desconforto pelo não-saber instaurado, como nos impelem para a busca do sentido.

Tais relações só são possíveis devido à diagramação que permite com que os elementos grafemáticos da expressão verbal possam se relacionar com os elementos eidéticos, topológicos e cromáticos da expressão visual nas diversas camadas que compõem *Diário de Bordo*, de modo a podermos considerá-lo como texto sincrético em seu *stricto sensu*.

Os elementos grafemáticos assumem corpo, forma, ocupam espaços e os elementos eidéticos e cromáticos, por sua vez, são fragmentados, incluem o ruído, as imperfeições. As sobreposições com transparências das diversas camadas de fontes tipográficas, fotos, texturas e desenhos computadorizados rompem com a legibilidade em favor da leiturabilidade.

Ambas as expressões concorrem para um único plano de conteúdo, onde vemos, no nível mais profundo de seu percurso gerativo de sentido, nível fundamental, a presença marcante dos termos *complexo*, que resulta da soma dos opostos, e *neutro*, que é a união dos subcontrários.

O termo *complexo*, o *profeta*, surge da soma dos termos contrários *humano* e *divino*. No discurso assume as figuras do poeta, do articulista/terrorista e do Profeta Gentileza. O termo *neutro*, o *cibernético*, por sua vez, soma dos subcontrários não-divino e não-humano, está presente naquele que se entende como máquina, forjado por “peças e metais”, “componentes deliberadamente/ prolixos” que “amontoam-se como/ compotas cibernéticas postas/ em placas, parcas” de circuitos eletrônicos.

Tanto o *profeta*, ao mesmo tempo *humano* e *divino*, como o *cibernético*, *não-humano* e *não-divino*, situam-se para além dos termos polares e dão conta da complexidade de nossa sociedade atual. O fato de serem ao mesmo tempo um e outro e ainda não isso nem aquilo, traduzem a contemporaneidade, a mistura que somos, já não apenas um, mas vários ao mesmo tempo.

A pesquisa aponta alguns desdobramentos. Por um lado, o estudo dos graus de intimidade entre as expressões das linguagens envolvidas num texto sincrético e a utilização dos modelos provenientes da linguística e da linguagem visual carece revisão de nomenclatura e continuidade dos estudos de sua aplicabilidade em outros textos verbovisuais. Poderíamos utilizar o mesmo quadro de estudo para outros *livros de artista*? O mesmo se aplicaria para *livros-obra* ou *livros-objeto*?

Por outro lado, uma vez tendo feito a leitura da obra, segundo a semiótica discursiva, retornamos às questões do sujeito-professor, anteriores à pesquisa, de como o aluno lê esta produção contemporânea? Como educar o olhar para a leitura de textos sincréticos? Como adequar a teoria à sala de aula? São questões que deverão ser avançadas em estudos posteriores.

Contribuições para a leitura da imagem

Pretendemos, dessa forma, contribuir para a leitura de imagens em sala de aula com este estudo sobre sincretismo de linguagens que enfoca, em especial, textos verbovisuais, tendo como aporte teórico e metodológico a semiótica discursiva.

Ressaltamos a necessidade de o professor de arte apropriar-se da teoria como orientação para a leitura de imagens, não como um manual a ser seguido. Para que os alunos leiam, adverte Fiorin, “não basta recomendar que o aluno leia atentamente o texto muitas vezes, é preciso mostrar o que é que se deve observar nele” (FIORIN, 2004, p.9). Partindo desse pressuposto, antes de levar os alunos a fazerem leituras de obras, faz-se necessário que o professor aponte o que observar. Para mostrar o que deve ser olhado, o professor, primeiro, precisa saber observar.

A semiótica discursiva possibilita ler não só a arte, como o mundo. Com isso, ampliam-se também, nossas possibilidades como professores de arte, de abriremos o leque conceitual e de imagens a serem lidas em sala de aula, incluindo não só obras de arte, mas tudo o que nos cerca, nosso cotidiano.

*as palavras que possibilitam frases
são as formas que decorrem de
ângulos e vertigens, das quedas e
quebras em conceitos de dúbia origem.*

*passeio pelo caráter dos tipos
conceituando e aprimorando
letras e normas, nos destroços
reutilizáveis da língua que
corre entre dedos e dígito
do ímpeto que não mingua.*

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo e XAVIER, Márcia. **ET EU TU**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BESSA, José. **Diário de Bordo**. Rio de Janeiro: 2 AB, 2004.
- CADÔR, Amir Brito. **Imagens escritas**. Campinas: UNICAMP, 2007. 173 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati. (Orgs.) **O olhar à deriva**. São Paulo: Annablume, 2004.
- CARMO JR, José Roberto do. Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lúcia (Orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras, 2009. p. 169-184.
- Diário de bordo**. Tutorial básico sobre o ambiente TelEduc. Disponível em: <<http://penta3.ufrgs.br/tutoriais/teleducv3/diariodebordo.htm>> Acesso em: 17 dez. 2009.
- DOCZI, György. **O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. São Paulo: Mercury, 1990.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. Editora Atlas: São Paulo, 2008.
- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda, 1986.
- FECHINE, Yvana. Relação entre linguagens no audiovisual: sobreposições e homologações entre imagem e música. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Ed.) **Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Editora CPS, 2007. p. 243-281.
- FECHINE, Yvana. Contribuições para uma semiotização da montagem. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lúcia (Orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras, 2009. p. 323-370.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001. (tradução de Quelques concepts fondamentaux em sémiotique générale. In: _____. Petites mythologie de l'œil et de l'esprit pour une sémiotique plastique. Paris: Éditions Hadès-Benjamins, 1985. p. 189-207.)
- FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologie de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique**. Paris: Éditions Hadès-Benjamins, 1985.

- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2007.
- GOOGLE. Disponível em: <<http://www.google.com.br/>> Acesso em 17 dez. 2009.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Semiótica: diccionario razonado de la teoria del lenguaje**. Tomo II. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p.75-96.
- GUELMAN, Leonardo. **O Profeta Gentileza**. Disponível em: <<http://www.riocomgentileza.com.br/>> Acesso em: 24 mai. 2010.
- HJELMSLEV, Louis. **La categoria de los casos**. Madrid: Gredos, 1978.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- IASBECK, Luiz Carlos Assis. Método semiótico. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. Editora Atlas: São Paulo, 2008. p.193-205.
- JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.
- KAZZ. **Armas Orientais - Shurikens**. Disponível em: <<http://animecast.info/armas-orientais-shurikens/>>. Acesso em: 04 nov. 2009.
- KOPP, Rudinei. **Design gráfico cambiante**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.
- LANDOWSKI, Eric. O olhar comprometido. **Revista Galáxia**. São Paulo, n.2, p. 19-56, 2001.
- LEITE, Ricardo. **Diário de Bordo**. Disponível em: <<http://www.2ab.com.br/>> Acesso em: 20 de mai. 2006.
- LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- LERM, Ruth. Relações entre o verbal e o não-verbal: *Diário de Bordo* de José Bessa. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA: SEMIÓTICA DAS INTERAÇÕES SOCIAIS, 2007, São Paulo. **Anais do III Congresso internacional de semiótica: semiótica das interações sociais**. Vitória: ABES, 2007.
- LERM, Ruth. Diário de Bordo: estabelecendo as bases da pesquisa. In: 18. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 2009, Salvador. **Anais do 18º. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades nas Artes Visuais**. Salvador, 2009. p. 3815-3829.
- NUNES, Leandro; SOUZA, Rita de Cássia F. de. **A poesia visual no livro "Et Eu Tu"**. São Paulo: Estudos Semióticos, Número 2, 2006. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> Acesso em: 27 mai. 2008.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lúcia (Orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos da semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras, 2009.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Repetição e diferença: uma dupla face. **Farol Revista de Artes Arquitetura e Design**, n.1, dez 1999, p. 107-125.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Interação nas mídias. In: PRIMO, Alex et al. (Orgs.) **Comunicação e interações**. Livro da COMPÓS 2008. Porto Alegre: Sulina, 2008. p.27-42.

PANOZZO, Neiva. **Literatura infantil: uma abordagem das qualidades sensíveis e inteligíveis da leitura imagética na escola**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000313860&loc=2002&l=2583ccda7150f075>> Acesso: em 24 abr. 2008.

PANOZZO, Neiva. **Leitura no entrelaçamento de linguagens: literatura infantil, processo educativo e mediação**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 211 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000617495&loc=2008&l=7adf7db926c0d1b6>> Acesso em: 19 ago. 2008.

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1989.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2007.

PILLAR, Analice Dutra. Visualidade contemporânea: interação de linguagens e leitura. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2007, Florianópolis. **Anais do 16º Encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Florianópolis: ANPAP, 2007.

PILLAR, Analice Dutra. Desenho animado e gênero: masculinidades em Bob Esponja In: 17º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2008, Florianópolis. **Anais do 17º Encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Florianópolis: ANPAP, 2008.

PILLAR, Analice Dutra. **Interação de linguagens no desenho animado: leitura, televisão, infância**. Porto Alegre: FACED, 2009. (Relatório de Pesquisa)

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta**. São Paulo: Estudos Semióticos, Número 1, 2005. Disponível em: <www.ffch.usp.br/dl/semiotica/es> Acesso em: 27 mai. 2008.

PRIMO, Alex et al. (Orgs.) **Comunicação e interações**. Livro da COMPÓS 2008. Porto Alegre: Sulina, 2008.

Profeta Gentileza. Disponível em : <<http://oimpressionista.wordpress.com/museu-virtual-gentileza/>> Acesso em: 24 mai. 2010.

RENNÓ, Rosângela. **O Arquivo Universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. 321 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000623021&loc=2008&l=233fff0848924788>> Acesso em: 11 abr. 2008.

TEIXEIRA, Lúcia. Relações entre o verbal e o não-verbal: pressupostos teóricos. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; MARRONI, Fabiane Villela (Eds.) **Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Editora CPS, 2001. p. 415-426.

TEIXEIRA, Lúcia. Da Imperfeição: um marco nos estudos semióticos. In: **Galáxia**, São Paulo, EDUC, n. 4, 2002. p. 257-261.

TEIXEIRA, Lúcia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. In: **Gragoatá: revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFF**, Niterói, EdUFF, n.16, 2004. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cps/pt-br/arquivo/Biblio-Lucia2.pdf>> Acesso em: 31 jul. 2008.

TEIXEIRA, Lúcia. Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura de jornais cariocas. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati. (Orgs.) **O olhar à deriva**. São Paulo: Annablume, 2004b. p.149-167.

TUBINO, Vitor de Souza. **Elesbão e Haroldinho criatividade, sentimento e design**. Disponível em : <http://www.bricabraque.com/img/pdf/artigo-elesbao_e_haroldinho-unoesc.pdf> Acesso em: 15 out. 2008.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.