



Contribuições da Semiótica de Peirce para os estudos da narrativa

Licia Soares de Souza **1**

Resumo: Proposta de utilização da semiótica peirceana, com seu princípio ternário de constituição do signo, para a composição de uma teoria narrativa que vise, inicialmente, o personagem romanesco como um tipo de signo particular que se transforma em figuras narrativas imbuídas de visões de mundo determinadas. Esta visada sígnica deve também configurar um modelo de personagem híbrido e mestiço, como vem sendo delineado nas teorias da pós-modernidade e da pós-colonização.

Palavras-chave: Peirce, interpretante, personagem, ator, actante, híbrido, pós-modernidade

1 Universidade do Estado da Bahia

2 Em *O que é Semiótica* (1983), Lúcia Santaella apresenta uma biografia de Peirce e os princípios básicos dessa Semiótica. Ele deixou para a posteridade 80000 manuscritos e 12000 páginas publicadas em vida.

De acordo com Santaella **2**, a Semiótica peirceana é uma filosofia científica da linguagem, em lugar de ser uma ciência a mais. Esta filosofia representa o diálogo de um só homem com 25 séculos de tradição filosófica ocidental.

Peirce foi contemporâneo de Saussure, embora os dois não tenham se conhecido. Gerard Deledalle (1979) é um dos estudiosos de Peirce que traça um paralelo entre os dois enfoques, ressaltando que o semioticista estado-unidense não aceita o psicologismo, tão central em Saussure, que une a imagem acústica a um conceito. A idéia, em Peirce, é um fenômeno ou faneron, sendo tudo o que é, de qualquer maneira, em qualquer sentido, presente na mente, que corresponda ou não a qualquer coisa do real. Sua fenomenologia é batizada de faneroscopia e não aceita que a manifestação dos signos entrettenham relações com os fatos fisiológicos ou cerebrais. Isso não quer dizer que os fenômenos sígnicos não tenham uma origem psíquica, mas essa origem não intervém em sua natureza lógica, assim como com os números cuja natureza lógica não se modifica pelo fato de serem pensados por uma mente humana.

Como a Semiótica de Peirce não é psicologizante e recusa o sujeito do discurso (crítica a Descartes), ela é fundamentalmente social, diz Deledalle. Peirce sempre defendeu a natureza social do signo, não opondo, como o faz Saussure Língua/Fala, mas eliminando simplesmente o sujeito do discurso. O eu que fala é o lugar de comunicação dos interpretantes em situação, e toda situação é social. Esta recusa de um subjetivismo isolado aproxima Peirce de Bakhtine.

Assim, já podemos resumir as três propostas de Peirce, que retiramos do semioticista quebequense Jean Fissette (1990):

1. *O pensamento de Peirce é temário.* O imaginário de Saussure e de Hjelmslev e o pensamento cartesiano se baseiam nos princípios aristotélicos da não-contradição e do terceiro excluído. Peirce se inscreve nas correntes dialéticas que aceitam o terceiro incluído.

2. *O signo imaginado por Peirce está em movimento constante.* Na tradição saussureana, o signo é uma unidade fixada em diversas relações, principalmente na da diferença. Em Peirce, o signo pertence a uma série de códigos que estão sempre se transformando.

3. *O pensamento não está em nós; pelo contrário, nós estamos no pensamento.* Em Peirce, a semiótica não é um quadro aplicado á realidade. Ela dá conta de um processo de aquisição de saberes. E se o saber é pensado como uma eterna pesquisa, a noção de *falibilidade* se instaura no seio da semiótica peirceana.

O que se destaca nestas três características de Peirce é que, primeiramente, o movimento rege as relações dos signos. O signo não tem um lugar fixo e estável em uma estrutura. Assim, em lugar de projetarmos uma lógica *espacial* de controle de um dado território onde os signos são encontrados bem alojados (crítica à semiologia saussureana), passamos a perceber um fluxo *temporal* onde se inscreve o processo de aprendizagem de novos saberes.

1 As categorias fenomenológicas (faneroscópicas)

O termo *faneroscopia* define uma epistemologia de ordem fenomenológica (*feno* em grego é o que é percebido pelos sentidos e *fânero* é o que brilha). *Categoria* é um modo de ser *lógico* das coisas, reais ou não. A semiótica de Peirce tem por objeto a investigação de todas as linguagens possíveis e, nesse sentido, ela lança base para o exame de modos de constituição de todo e qualquer fenômeno, como fenômeno de produção de sentido. Os fenômenos aparecem à consciência, segundo três modos categoriais (qualidade, existência e lei) que não são entidades mentais, mas modos de operação do pensamento- signo que se processam na mente.

A *primeiridade (Fitness)*. É a categoria da possibilidade qualitativa, a *qualidade* sensível das coisas. É o domínio do virtual. Um sentimento aparece sem relação com outras coisas; a qualidade absoluta de uma cor, por exemplo, a *branquidão*, a *azulidade*, sem remeter a outros sentimentos.

Nesse caso, o *primeiro* é um signo presente e imediato, de modo que não entra em relação com outro, e não é segundo para uma representação. Ele é iniciante, original, fresco e livre, porque se ele envelhecer já se secundariza. Ele não pode ser pensado, nem afirmado, porque afirmá-lo também é secundarizá-lo, pois as afirmações pressupõem uma negação de alguma coisa.

A *secundidade (Secondness)*. É a categoria da existência, o domínio do fato atual.

Se a qualidade é uma parte do fenômeno quando ela se incorpora e passa a existir em algum lugar, em relação a alguma coisa, ela entra na categoria da secundidade. No momento em que se identifica o sentimento relacionando-o a algum fato, ele se torna segundo, singular e passa a existir. A secundidade é a categoria do reagir e interagir, é o plano da interação dialógica.

A *terceiridade* (*Thirtness*) É a categoria da lei, o domínio da legislação

A *terceiridade* aproxima o primeiro e o segundo numa síntese explicativa. Ela corresponde ao pensamento em signos, no momento em que se interpreta as relações estabelecidas entre os signos. O terceiro é um signo mediador entre o intérprete e os fenômenos, o signo que traduz um objeto de percepção em um julgamento de percepção. Por isso, ele é um legislador.

2 Definição de signo

Todos sabem que existe uma quantidade de definições de signo espalhadas nos textos de Peirce. Em uma correspondência com Lady Welby, Peirce apresenta uma definição simples que tem sido bastante utilizada pela clareza do propósito:

(...) *something knowing which we know something else* (8.332), (*apud* Fisetete, *ibid.*, 9)

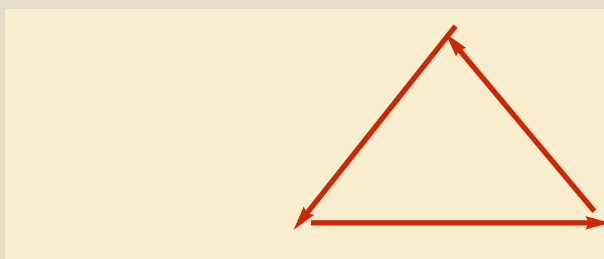
Esta definição significa que o signo é um dado de consciência conduzindo, pelo fato de existir como objeto de saber, a um *mais*, a uma *aquisição*, a um *saber suplementar*. É a significação é um processo dinâmico em movimento que Peirce chama de *semiose ilimitada*. Logo, o signo é uma coisa que representa uma outra coisa, seu objeto. Ele representa seu objeto para um intérprete, e produz na mente desse intérprete alguma outra coisa que está relacionada ao objeto, mas pela mediação do signo.

O signo que entra numa verdadeira relação triádica de significação é chamado de *representamen*. É a face do signo imediatamente perceptível e faz parte da primeiridade.

O *objeto* **3** é uma forma de representação do referente. Faz parte da secundidade, da experiência existencial, é a o quê o interpretante envia o signo em um processo de semiose **4**.

O *interpretante* é o signo mediador do pensamento, um terceiro, que permite relacionar o signo apresentado ao objeto que ele representa.

Os elos entre estes três tipos de signo são representados em um diagrama:



R, o *representamen* é um signo primeiro. Ele não remete diretamente ao objeto representado que é um segundo. Para representá-lo, ele precisa da mediação do signo do pensamento, o interpretante que é um terceiro. Logo, não existe uma relação estreita entre signo e objeto; o signo só representa um objeto via interpretante que pode também se tornar um outro *representamen* que convoca outro interpretante que o levará a outro objeto e assim por diante.

3 O triângulo bem conhecido de Ogden e Richards (1923) representa uma relação entre dois termos, o signo e um referente, tendo perpetuado a idéia de que o significado de um termo tem uma relação estreita com a coisa a que o termo se refere, contrariamente ao triângulo de Peirce (Vide Eco, 1972, 59)

4 Charles Morris se baseia em Peirce e compõe um modelo triádico do signo em três dimensões sintática, semântica e pragmática. Mas Morris quis desenvolver uma ciência dos signos com uma base biológica e dentro da estrutura da ciência do comportamento. (Vide Nöth, 1996, 184)

Aí está o princípio da semiose ilimitada que se torna possível pelo fluxo temporal dos interpretantes. É o processo da *interpretância* que nos permite captar um processo de significação como um todo.

3 As tricotomias

A partir dessa divisão lógica do signo, Peirce estabeleceu uma rede de classificações sempre triádicas (três a três) dos tipos possíveis de signo. Dentre várias tricotomias, existe o quadro de nove tipos de signos, que se tornou a mais conhecida.

Quadro I- As tricotomias fundamentais do signo			
O signo em relação a:	Primeiridade	Secundidade	Terceiridade
Si mesmo (representamen)	Qualisigno 1.1	Sinsigno 1.2	Legisigno 1.3
Objeto	Ícone 2.1	Índice 2.2	Símbolo 2.3
Interpretante	Rema 3.1	Dicisigno ou Dicent 3.2	Argumento 3.3

Observe-se que a indicação das três categorias na vertical e na horizontal segue os caracteres lógicos do 1º, 2º e 3º. Por exemplo, o índice se encontra na posição 2.2, uma dupla secundidade, pois ele é o segundo em relação ao objeto e segundo na relação triádica R-O-I. Mas, para entendermos melhor essa dinâmica das tricotomias, vejamos a descrição de cada signo:

1. *Qualisigno*. Uma qualidade que é um signo. Esta qualidade não depende do fato que ela se encarne ou não em um objeto concreto. Ex: o branco é uma qualidade mesmo se não existe objetos brancos.

2. *Sinsigno*. Coisa ou acontecimento existindo realmente que é um signo. O prefixo *sin* é a primeira sílaba de singular, logo trata-se de um signo singular. Quando uma qualidade, o branco por exemplo, é percebido em um objeto determinado.

3. *Legisigno*. Uma lei que é um signo. Ex: o termo palavra quando diz que caderno é uma palavra. É um tipo geral que se manifesta e se realiza em uma existência individual

O signo em relação ao objeto:

1. *Ícone*. Signo de um possível. Em virtude de qualidades próprias, se assemelha **5** ao objeto que ele representa.

2. *Índice*. Signo que remete ao objeto em razão de uma relação direta de contigüidade, O ícone está ligado ao objeto pela semelhança, o índice o é pela relação ativa de indicação.

3. *Símbolo*. Signo que remete a seu objeto em virtude de uma convenção, lei ou associação de idéias gerais. Ele contém um ou vários índices.

O signo em relação ao interpretante:

1. *Rema*. Signo de possibilidade qualitativa; termo ou função proposicional que representa uma espécie de objeto possível.

2. *Dicisigno ou Dicent*. É o signo de uma existência real, uma proposição envolvendo um rema.

3. *Argumento*. Signo de uma lei. A expressão abreviada de um signo completo: o legisigno simbólico argumental. O argumento contém os dicisignos e é a expressão de todo sistema comportando regras.

Este modelo permite gerar uma tipologia dos signos divididos segundo as formas faneroscópicas. Percebe-se, nessa breve exposição, a profunda interdependência entre os diferentes tipos de signo; cada momento é ligado organicamente aos dois outros e conduz a uma compreensão da semiose como processo de representação, interpretação e produção de sentido.

5 Esta semelhança não é perfeita, nem uma cópia conforme, como muitos pretendem. Ela permite certos comportamentos comuns entre o signo e o objeto do signo, mediatizados pelos outros tipos de signos do quadro e pelos três tipos de interpretante.

Prestemos atenção à terceira categoria tanto na vertical (legisigno, símbolo, argumento), como na horizontal (rema, dicisigno, argumento), que é o campo das leis e dos hábitos. Na horizontal, são os três termos da interpretância que entra em um processo social, pois engloba as produções coletivas da comunidade de sujeitos intérpretes. Ela governa a vida do espírito pelo princípio da continuidade. Esta continuidade, que pressupõe a tradução do signo em um ou vários outros, sublinha o caráter múltiplo das interpretações. Melhor: a partir das percepções imediatas, se produz uma percepção *mediata*, e inferencial das relações que presidem à produção dos signos.

Nós propusemos dois estudos sobre a narrativa baseados na *fanescopia*. O primeiro é relativo à inserção dos anúncios publicitários nas telenovelas, tentando formular um modelo narrativo, atravessado de enunciações de tipo verbal e visual, ancorado no desenvolvimento das categorias sógnicas. O segundo concerne igualmente a busca de um modelo narrativo nas telenovelas capaz de mostrar o dinamismo sógnico de vários argumentos narrativos que se enquadram e se encaixam nas longas tramas teleromanescas **6**.

Voltaremos a falar da narrativa, de acordo com a fanescopia, mais adiante. Lembremos nesse momento que a teoria peirceana pode também conduzir a estudos lingüísticos capazes de acompanhar a evolução de qualisignos, sinsignos e legisignos em um contexto social determinado e em suas relações com o ícone, índice e símbolo **7**. O ícone é uma imagem de objeto, mas não necessariamente visual, o que é uma particularidade dessa semiótica. Uma palavra, como legisigno, e tornando-se rema para entrar na lógica proposicional, também tem relação com o objeto sendo assim um ícone dentro do contexto argumentativo em que aparece. A vantagem da semiótica reside assim no fato de que o verbal pode ser visualizado e o visual verbalizado, dentro de uma lógica argumentativa que não emana necessariamente dos estudos lingüísticos à caráter diádico e centralizado apenas nas manifestações da língua.

6 Vide Souza (2003), *Televisão e cultura : análise semiótica da ficção seriada*.

7 Vide Gérard Deledalle (1979)

8 Este conjunto, nós descrevemos seguindo o quadrado de comunicação de Pierre Schaeffer (1970): **Ma**, meios autorizados, o poder de uma instituição midiática, **Mp**, meio dos produtores, os artífices das mensagens, **A**, o autor, **P**, o público. E no meio deles, o **M**, o mediador, que se modifica a depender da mensagem. Na telenovela, **M** é o personagem, no telejornal **M** é o jornalista que está em regime de discurso, distância próxima e olhar no olhar.

4 Semiose de signos textuais

Trabalhando com a inserção da publicidade e da propaganda nas telenovelas (SOUZA, 1994), observamos a construção dos personagens como signos mediadores dos argumentos narrativos e dos argumentos propagandísticos. A intersecção das ações dos dois regimes miméticos surgia como ponto de emergência das regras de um estilo de vida. O personagem torna-se mediador fictício de um conjunto de homens *multimídia* **8** e mediador textual de mensagens heterogêneas. Seria então preciso uma teoria do signo que revelasse as condições reais de sua ação no contexto de produção/recepção onde ele é produzido. A noção de interpretância nos permite mostrar como os elementos narrativos e comunicacionais se combinam na semiose geral do signo. Ela indica as vias do estabelecimento dos hábitos que determinam as regularidades do pensamento, da significação e da ação.

Inscrevemos então o ator narrativo como lugar de emergência das relações proposicionais funcionando como os índices de dois sistemas simbólicos presentes na ação telenovela/publicidade.

A teoria peirceana ainda não foi explorada como um potencial sógnico para uma teoria narrativa. Precisamos assim formular algumas correspondências fundamentais de conceitos clássicos da narratologia com a diligência de Peirce. Com

o conceito de *diacronia*, pudemos postular uma correspondência preliminar, no que concerne à consideração do fluxo temporal permitindo o deslocamento e a modificação dos signos; esta correspondência podia ser estendida aos conceitos de intertextualidade e interdiscurso que, a nosso ver, entram no campo de atividade dos interpretantes dinâmicos. Nesse caso, já teríamos as diligências de Genette e Bakhtine propícias a nosso propósito.

Precisávamos dos conceitos de *ator* e *actante*, mas os esquemas greimasianos se apresentam em estruturas fixas e determinadas por um sistema de oposições binárias. Consultamos então Mieke Bal (1984), cuja teoria narratológica questiona o estabelecimento de uma focalização unitária em uma obra. Trabalhando com o princípio de descentramento dos pontos de vista, Bal recorre ao conceito de iconicidade peirceana para mostrar as redes relacionais dos signos narrativos. Ela põe à luz os efeitos de similaridade (diagramáticos) que entretêm elementos dispersos de uma descrição romanesca com a história inteira onde eles estão incluídos.

Ora, Bal dinamiza os conceitos de ator e actante que podemos examinar a partir da *iconicidade*, que nos permite levantar seus traços *qualisignificativos* que seriam os equivalentes do conjunto sêmico de um personagem. E assim poderíamos igualmente contemplar as modificações dos papéis actanciais dentro da lógica ternária que postula o esvaziamento de todo processo pensado em termos binários, de todo fenômeno considerado como ação entre pares.

Acompanhando o ponto de vista ontológico, ou fenomenológico, de Peirce, vimos que todo interpretante de um signo se transforma em outro signo e garante a semiose ilimitada até que um interpretante final encerre provisoriamente o fluxo interpretativo. É assim que o signo personagem teleromanesco, enquanto *representamen*, comanda o estabelecimento de regras de um estilo de vida, enquanto está em ação para a recepção, isto é, enquanto está sendo dirigido pelos interpretantes dinâmicos que o deixa conectado com a experiência colateral dos intérpretes. E sabemos que, nesse caso, basta uma má palavra dada para que a interpretância dinâmica positiva se encerre e para que o personagem seja rejeitado pelos intérpretes. Propusemos então o seguinte quadro:

Quadro II- Produção e recepção do signo textual			
Nível categorial	Nível do signo	Nível textual	Nível do contexto de produção
Primeiridade	Personagem <i>Legisigno icônico remático</i>	Traços do ator como pessoa real e da essência pré-estabelecida dos tipos teleromanescos	<i>Inventio ma-M-A</i> (meios autorizados-Mediador-Autor)
Secundidade	Ator ou actante narrativo <i>Sinsigno indiciário dicent</i>	Encenação do personagem no papel actorial ou actancial	<i>Dispositio ma-M-mp</i> (meios autorizados-Mediador-meio dos programadores)
Terceiridade	Figura narrativa <i>Legisigno simbólico argumental</i>	Programas narrativos, programas de trabalho fictício e programas opagandísticos	<i>Codificação narrativa A-M-P</i> (autor-mediador-público)

Um personagem corresponde a um *legisigno icônico remático*. Ele é uma *lei-signo*, ele representa uma família de qualidades estáveis, ordenadas por regras similares de geração. Para a telenovela, existem regras determinadas de um código narrativo maniqueísta que divide os bons e os maus, heróis e vilões. No campo literário, sabemos que cada período formulou seu código de produção, como o romântico que, no Brasil, idealizou os ameríndios, como o modernista que seguiu o Manifesto Antropófago, etc.

Icônico: ele entretém uma relação de similaridade com o objeto que ele representa. No nível da virtualidade, da organização das qualidades afetivas, o personagem deve apresentar uma rede de diagramas pessoais que acione uma analogia com uma pessoa determinada. É assim que, no início de cada telenovela, revistas e a própria televisão apresentam o perfil dos novos protagonistas do novo drama. Na literatura, os resumos igualmente podem fornecer a configuração icônica de personagens.

Remático: Ele tem qualidades, predicados, atributos virtuais que ainda não foram postos em ação para o intérprete, ainda não ganharam existência. O personagem faz parte assim da *Inventio*, reserva de atributos e argumentos potenciais, e, no caso da televisão, é um mediador programado pelo autor e os **ma**, a instância do poder.

Passando para a secundidade, o personagem assume seus papéis actoriais e actanciais e se *singulariza* diante dos modelos pré-estabelecidos dos personagens. Torna-se um signo real e existente cujas relações a seu objeto se efetuam pelas relações de indicação aos argumentos narrativos que se desdobram, e, no caso que descrevemos, aos argumentos de propaganda.

Como personagem, ele era remático, mas, como ator ou actante, ele se torna um interpretante proposicional, age e fala com singularidade. O coroamento do processo de interpretância, após um desenvolvimento suficiente das relações existenciais, é a apreensão de uma *figura narrativa normatizada*, produzindo efeitos propriamente simbólicos de um estilo de vida que deve conter uma série de regras, ditas de encerramento provisório, que articulam um código sócio-estético datado, apto a reger as normas de comportamento de um grupo.

Para a compreensão do quadro II, é preciso ter em mente o princípio de interdependência das relações mediáticas, assim como o princípio de interrelação das categorias do signo. O signo nasce como possibilidade na relação **ma-M-A**, chega como argumento simbólico na relação **A-M-P** onde o mediador interliga o Autor ao Público. Nesse momento de terceiridade, o signo tende a uma quase-autonomia simbólica, pois havendo interferências na comunicação, o signo pode sempre regressar ao seu estado de primeiridade, com seus atributos virtuais (remáticos), para recomençar toda uma outra semiose. É essa a especificidade da fenomenologia peirceana que não podemos perder de vista quando aceitamos utilizar conceitos de outros sistemas teóricos.

Já sabemos que o que se tece na triangularidade incessante da semiose é um crescimento determinado de conhecimentos no seio de uma comunidade dada. Já vimos que as leis sociais estão inscritas nos fios deste tecido semiótico e que o sujeito só se constitui como tal também no interior deste tecido. O pensamento não é portanto uma coisa puramente subjetiva, mas depende igualmente das articulações temporais, entre o que já foi expresso no passado e o que poderá ser expresso no futuro. A semiose é assim ternária (mediação), social e histórica.

Voltando à questão da formação de personagens, gostaríamos de tentar elaborar formas para contemplarmos personagens à luz da semiótica ternária. Partimos do princípio de que um modelo de personagem é sempre um *legisigno icônico remático*. Mas ele entra em um tecido multidimensional de mediação que se enquadra e se modifica nos fluxos ternários. Um objeto pode ser representado por um signo para um interpretante, e este interpretante se torna outro signo que produz uma mediação com outro objeto. O que é objeto torna-se signo que se torna interpretante, e o que é interpretante vira signo ou objeto, e assim por diante. Esse tecido articula a atualização dos personagens, cuja constituição como atores ou actantes depende desta techedura.

Passemos a considerar uma obra clássica como *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, como um sintoma da decadência do romantismo e do advento do realismo na história literária, e como um sintoma da sociedade industrial, segundo o ponto de vista de Neiva Jr. (1991, 24). Ema Bovary é uma leitora assídua dos romances românticos que forjam sua subjetividade. Logo, seus traços subjetivos não emanam dela mesma enquanto pessoa, mas provêm das leituras que efetuou. O Romantismo chega a uma etapa em que esgota suas fórmulas e só faz produzir clichês. Um clichê é na semiótica ternária um *legisigno indiciário remático* que não pode mais evoluir para a terceiridade autêntica, para o nível dos argumentos; é um legisigno, pois faz parte de um código, é indiciário porque remete a outra coisa que a si próprio já tendo enfraquecido suas relações de analogia, e é remático porque também enfraqueceu suas potencialidades de formar proposições e argumentos.

Em torno de 1850, um clichê de herói *bravo como um leão* já havia perdido a força argumental e se ainda podia afetar a percepção de uma moça é porque sua subjetividade era formada para crer mais em representações estereotipadas do que na experiência. É o que forja, em nossos dias, a subjetividade de muitos jovens que se fascinam pela indústria dos folhetins eletrônicos e da publicidade. Flaubert lança magistralmente um novo modelo de personagem que, pela experiência de se identificar com personagens de outras ficções já marcados pela incapacidade de progredirem simbolicamente **9**, vai se tornar o símbolo de um novo movimento estético destinado a romper com uma representação do real que já ia se tornando ilusória e perigosa para a saúde mental. Mme Bovary, inaugurando o bovarismo, é um processo semiótico que critica outro processo semiótico passado.

Ema Bovary e o farmacêutico Hormais surgem como *legisignos icônicos remáticos*. Eles fazem parte de um código: Ema é uma leitora de romances românticos, e Hormais é um leitor da estereotipia científica e repetidor do anti-clericalismo de Voltaire; eles são compostos por analogia a vários outros atores sociais e têm a capacidade de se desdobrarem como atores narrativos, na esfera do sinsigno, da singularidade, para conduzirem a novos argumentos destinados a criticar a educação sentimental através dos clichês da indústria cultural. Ema se torna *figura narrativa* de terceiridade plena posta para acionar malhas triangulares da interpretância em qualquer século.

Por outro lado, observemos a formação do personagem poético, a *menina Bahiazinha*.

*Bahia, minha Bahiazinha,
Vou escrever hoje o teu poema, terrinha do meu coração!
Bahia de Todos os Santos
es u'a morena preguiçosa
certas horas
dormindo descuidada,
na rede azul que o sol balança (...)*

*És faceira
apetitosa
e dengosa,
de seios túmidos e pontudos como jabuticaba, verdes e enormes.*

(...)

*Eu gosto de ti
minha Bahia,
porque és tu u'a morena educada
(Eurico Alves, 1929, apud. Rita
Olivieri-Godet, 1999).*

9 Lembremos que o símbolo é terceiro e só mesmo alcançando a maturidade simbólica, o signo pode progredir voltando a ser ícone, com novo interpretante, e dando continuidade á semiose. Mas, se ele para no índice e não atinge a terceiridade, ele fica rígido e não evolui.

A *menina Bahiazinha*, vista em um espectro icônico, deixa transparecer vários diagramas predicativos (dengosa, faceira, apetitosa) que indicam que aí assistimos à singularização (um sinsigno) de um signo já codificado (um legisigno) que identifica a cidade da Bahia como uma morena redonda e sensual, uma tradição literária que vem de muitos poetas, entre eles Jorge de Lima. A formação de uma esteira simbólica em torno da Bahia sensual define evidentemente um caminho intertextual que só pode ser explorado pelos interpretantes dinâmicos que vão exatamente completar os objetos imediatos de uma representação atual com informações dos objetos dinâmicos de representações passadas que se conservam na memória cultural de uma sociedade.

10 Pesquisa que efetuamos sobre o personagem guerrilheiro em romances brasileiros e quebecenses. No Quebec, a série literária faz parte do ciclo da crise de outubro de 1970, época em que o Front de Libération du Québec (FLQ) radicalizou suas ações com dois seqüestros, o do embaixador inglês James Cross e o do ministro do trabalho, Pierre Laporte, que acabou sendo executado. O FLQ se configurou como o mais audacioso dos grupos nacionalistas que a onda independentista tenha originado desde os anos 1960, semeando o pânico em Montreal. O primeiro ministro do Quebec Robert Bourassa solicitou auxílio ao governo federal, chefiado por Pierre Elliot Trudeau que decretou a Lei de Medida de Guerra, autorizando o exército a ocupar Montreal, a prender e a interrogar suspeitos arbitrariamente.

No Brasil, observar os anos 1970 como importante período histórico, suscetível de promover uma produção literária significa abordar o crescimento das guerrilhas urbanas e rurais destinadas a enfrentar a ditadura militar instalada no país desde 1964.

O movimento guerrilheiro não origina um ciclo literário específico, capaz de abarcar narrativas da ditadura, a exemplo do ciclo de outubro do Quebec. São antes narrativas dispersas no tempo, que vão aparecendo principalmente no início do processo de abertura. Em 1979, o guerrilheiro Fernando Gabeira, líder do grupo que havia sequestrado o embaixador dos Estados Unidos no Rio, em 1969, lança *O que é isso companheiro?*, traduzido em Paris, em 1980, como *Les guérilleros sont fatigués*. Em 1980, Emiliano José e Oldack de Miranda produzem *Lamarca*, o capitão da guérilha, e, em 1996, Marcelo Rubens Paiva lança *Não és tu, Brasil*. Em 2004, a Companhia das Letras produz quatro livretos reunidos sob o título *Vozes do golpe*, com dois contos e duas memórias: *Mãe judia 1964* de Moacyr Scliar, *A mancha* de Luis Fernando Veríssimo, *Um voluntário da pátria* de Zuenir Ventura e *A Revolução dos Caranguejos* de Carlos Heitor Cony.

Os guerrilheiros afirmam que a causa revolucionária deve liberar os francófonos explorados em seu próprio território, como "carneiros" diante de "tubarões vorazes". E em *Mourir en automne* (1974), Anne comenta que a tática revolucionária dos sequestradores de Laporte foi inspirada do exemplo do sequestro de Burke Elbrick, realizado pelo grupo de Gabeira, no Rio. Por outro lado, os brasileiros denunciam a aliança dos imperialistas americanos com os latifundiários, e Carlos H. Cony, parodiando o *AI-2*, mostra a crônica que publicou em 1965, no *Correio da Manhã*:

Art. 1º - A partir a publicação desse Ato, os Estados Unidos do Brasil, passam a denominar-se Brasil dos Estados Unidos (...)-Art. 3º O presidente da República é promovido à função de governador-geral, com vencimentos em dólares. (Cony, 2004, 77)

5 Interpretação de analogias diagramáticas

Já sabemos como efetuar uma categorização sêmica dos atores, assim como as formas de repertoriar, em um texto, as isotopias figurativas e temáticas, a partir da semiótica greimasiana. É necessário dinamizar os atores e actantes nas malhas ternárias do signo, para que possam se desdobrar e se intercambiar no fluxo interpretante. Eles podem ser identificados pelas analogias diagramáticas de seus signos de qualidade (qualisignos) e de seus mediadores (remas).

Em um ciclo de romances da guerrilha **10**, podemos ver como a estrutura diegética pode se desdobrar, de acordo com a focalização visada, em processo de *degradação* ou de *melhoramento*. É como se tivéssemos dois sistemas de interpretantes dinâmicos paralelos que conduzissem a dois interpretantes finais coexistentes no mesmo texto, apontando para duas espécies de interpretação possíveis.

Por exemplo, no episódio da morte do tenente Mendes Júnior **11** pelos guerrilheiros, o narrador confronta os comunicados da PM e do prefeito de São Paulo Paulo Maluf aos comunicados de Lamarca. No primeiro, ressaí a série de qualisignos capazes de compor a zona afetiva que cerca a figura do tenente (*era digno de farda, filho extremoso, expressão viva do pensamento ao pé do pavilhão nacional*), que é heroizado e assim simbolizado, passando a ser nome de rua. Ele é então singularizado para depois virar um legisigno que é um elemento do código de heróis que figuram nas placas das ruas da cidade de São Paulo. O percurso sígnico do tenente é exemplar no sentido em que ele caminha da primeiridade passando pela experiência da secundidade até chegar à argumentação da terceiridade. E essa terceiridade sempre pode voltar à primeiridade, à zona das qualidades, do sentimento, das sensações, para poder confirmar ou desalojar o processo de simbolização que foi inferido do signo do tenente.

Temos aqui uma visada particular do processo semiótico em romances que tratam de hipotextos históricos, determinando a poética histórica nacional, na concepção de Bakhtine, pelos mecanismos da plurifocalização e da polifonia. Com a semiótica ternária, podemos perseguir as relações sistemáticas que se desdobram entre conjuntos qualisignificativos dados, por um lado, e os mecanismos presentes no texto para singularizá-los e torná-los lei, por outro lado, isto é, afixar os interpretantes aptos a desencadear sistemas de pensamento determinados, compatíveis ou incompatíveis. É o que define o caráter estético da obra.

Da mesma forma, contemplamos as obras e os estudos sobre Canudos **12**, cujas matérias qualisignificativas, investidas na rede semiótica, não constituem certamente um conjunto homogêneo, não se originam da mesma fonte, não têm os mesmos fundamentos e não remetem aos mesmos tipos de interpretantes. Uma

11 Vide Paiva (1996, 207-214)

12 Vide nosso texto A influência centenária de uma fundação: Os Sertões como a grande narrativa histórica do Brasil, Revista da ANPOLL, 16, 2004, pg. 146-181.

13 São remáticos enquanto não formam uma proposição (dicisigno) e, na relação com o objeto, podem ser símbolos, os categoremáticos, nomes comuns e verbos; índices, os sintacategoremáticos, artigos, pronomes pessoais e relativos, indefinidos, advérbios, conjunções, preposições; e ícones, os adjetivos qualificativos e participios passados. Vide Deledalle, 1979.

pesquisa profunda sobre essa guerra que ainda se constitui num *enigma* nacional, através das redes semióticas nos textos, vai sempre revelar que o que se manifesta, então, sob a forma de investimentos de sentido nas matérias qualisignificativas, é um trabalho social e histórico.

Trabalhamos também sobre a enunciação do ponto de vista subjetivo, na tradição de Benveniste e Jakobson e, do ponto de vista sociosemiótico. É interessante notar que, na semiótica ternária, as palavras do ponto de vista gramatical, são legisgnos remáticos **13**. O sujeito pode tomar uma posição na cadeia sígnica e produzir enunciados para se comunicar com os outros. Assumindo uma das pessoas gramaticais para emitir seus discursos, ele utiliza um índice com a função de indicar literalmente o funcionamento interpretante. Mas, se o embreante do discurso for uma unidade lexical, o sujeito toma uma posição com um legisigno remático *simbólico* que, já sendo investido pela terceiridade do signo, promove uma ordenação lógica dos processos de continuidade interpretante mais carregada ideologicamente. É o caso de enunciados que lemos atualmente nos jornais *O partido não tem erros, A Bahia está unida, A opinião nacional está estarecida*. Sendo uma teoria do conhecimento, a semiótica ternária permite que possamos aprofundar a questão dos enlaçamentos e das heterogeneidades, sobretudo com a questão da imagem institucional, através de diagramas lógicos para se repensar as imemoriais interrogações acerca das realidades e das verdades de uma sociedade. As formas de incorporação, por índices ou símbolos, representam possibilidades de criação de um ethos produtivo, possibilidades de funcionamento sígnico pelas quais novas tríades são criadas no e pelo ato de interpretação.

Lembramos igualmente de obras que abordam a atividade escritural de Graciliano Ramos, como *Memórias do cárcere* dele mesmo e *Em liberdade* de Silviano Santiago. Examinando os ciclos literários de Canudos e da guerrilha, percebemos uma esteira interpretante que avalia, ora criticando, ora ironizando, as atitudes das instituições brasileiras, e sobretudo o exército e a polícia militar. A obra de Graciliano empreende, da mesma forma, uma focalização crítica em outra época, a do Estado Novo. *Em liberdade*, além de entreter as discussões metalingüísticas, de ordem da terceiridade autêntica, o argumento, sobre a natureza da enunciação social, materializa no texto o processo de incorporação dos dois escritores: *“Essa é a voz de Cláudio na minha ficção.”* (Santiago, 1994, 236)

Podemos perceber à luz da semiótica ternária, que a incorporação de Cláudio Manoel da Costa em Graciliano produz, em primeiro lugar, uma relação icônica completa. É uma imagem fusionada, composta pela analogia de proporção e metafórica: ela representa seu próprio caráter *representativo*, discutindo sobre o como e o porquê esta analogia é produzida e é produtiva. Os dois escritores foram vítimas de regimes autoritários, mesmo que em séculos diferentes.

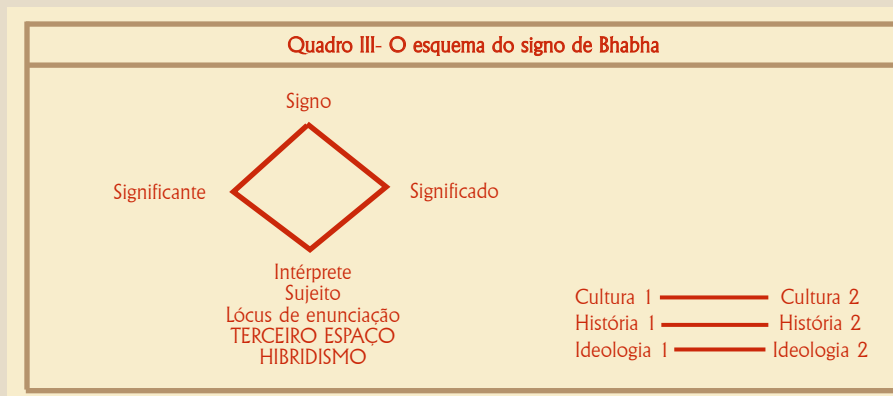
Mas o que é mais produtivo é que todo o ícone passa a ser um fenômeno existente, singular que age e reage no universo material da obra, depreendendo toda sua totalidade fenomênica, isto é, suas qualidades corporificadas que ativam o sentimento estético: *“Temos medo do nosso vivido pela verdade corrosiva que contém sobre nós mesmos, sobre os outros e sobre a sociedade em que vivemos”* (Santiago, *ibid.*, 235). Percebe-se aqui todo o potencial representativo em nível de qualidade e nas relações internas entre signo e objeto. O *vivido*, a *verdade*, a *sociedade*, três qualisgnos em relação icônica de similaridade que se conjuga com a relação de analogia entre os dois poetas (e com o vagabundo e político progressista) e desencadeiam os efeitos interpretantes sobre as condições ideológicas e históricas da produção literária.

Vejam agora como a semótica ternária pode servir ao projeto sgnico da descolonização. O conceito de hibridismo de Homi K. Bhabha tem sido bastante discutido, pois surge em um contexto de colonização. Como membro da elite local de uma sociedade colonizada pelos ingleses durante dois séculos, o autor se inclinou sobre o discurso colonial britânico na Índia no século XIX. Trata-se assim de uma sociedade que viveu sob a égide de dois sistemas de valores.

Inicialmente, Bhabha analisou a representação do *sujeito* em textos escritos por autores coloniais ingleses, contrastando as maneiras diferentes de representar o sujeito colonial, fosse ele colonizado ou colonizador. Abordando a questão da construção da identidade, Bhabha procurou entender as linguagens usadas para representar o sujeito.

Valorizando o hibridismo como elemento constituinte da linguagem, o autor revela que o projeto semiótico que preside à representação historicista e realista, própria à literatura colonial, trata de um signo unitário e pré-construído. Por conseguinte, cria-se uma lacuna entre o significante e o significado que passa despercebida, resultando na aparente estabilidade e previsibilidade do significado. É o *espaço intersticial*, considerado como um espaço esquecido da significação, o espaço *entre* pensar e explicar o hibridismo que precisa ser recuperado.

Bhabha critica a visão abstrata e idealizada do signo saussureano que supõe uma ligação estreita e direta entre o significante e o significado. Para ele, este signo já vem pronto, normalizado e pré-interpretado e ele não vislumbra uma geração de conotações com este modelo de signo. Este conceito de signo não pode atender às necessidades dos debates pós-coloniais, pois não dá conta das justaposições conflitantes lingüísticas e culturais que emanam de tais debates. Vejamos o seguinte esquema **14**:



No contexto da colonização, o processo de construção da identidade é algo conflitante e ambíguo. Na situação colonial, existe um jogo de posições discursivas onde o sujeito deve se instalar para enunciar. Com base na teoria psicopolítica de Frantz Fanon **15** (1986), Bhabha indica os três aspectos fundamentais do processo de construção da identidade em contextos coloniais: 1) Existir significa ser interpelado com relação a uma alteridade; só se existe para um Outro; 2) No espaço *relacional*, marcado pela alteridade, surge o desejo ambíguo da vingança que provoca o processo de cisão. Existe um espaço *perturbador* entre o Eu colonizador e o Outro colonizado; 3) O processo de identificação não deve se limitar à afirmação de uma *imagem* pré-existente. Deve haver uma cisão nesse processo de identificação na percepção do espaço *intersticial* e *relacional* entre a imagem (que é uma máscara **16**) e a pele, para buscar uma imagem autêntica.

14 Tirado de Menezes de Souza (2004, 119)

15 Um martinicano, falecido em 1961, que é um dos teóricos do papel da violência nos processos libertadores dos sistemas coloniais. Foi fundamental na história da independência da Argélia e é reconhecido como um dos heróis da revolução africana anticolonial.

16 Fanon é o autor de *Black skin, White masks*, que gerou a metáfora pele escura, máscara branca.

17 Até o século XVIII, o mestiço era um bastardo, fruto da união de raças consideradas desiguais.

Nesse sentido, se desdobra seu enfoque sobre a cultura, que ele considera uma construção híbrida, abordagem condensada em seus termos *tradução cultural*. Essas culturas híbridas pós-coloniais são marcadas por histórias do deslocamento de espaços e origens, em decorrência das experiências das diásporas migratórias tanto entre as metrópoles e as colônias quanto com a experiência da escravidão. Assim, a cultura, como algo aberto e dinâmico, funciona menos como um *substantivo* que como um *verbo*, uma *estratégia de sobrevivência* que é *transnacional* e *tradutória*.

O voo rápido que fizemos do pensamento de Bhabha pode se conjugar com os conceitos que têm circulado em relação à cultura pós-moderna e global, como *transculturação*, *mestiçagem cultural*, *créolisation*, e nos leva agora a propor o modelo temário como paradigma propício ao exame da dinâmica cultural atual.

A cultura parece ser o resultado de tantas tentativas históricas coletivas para se negociar com as contradições e ambigüidades de um mundo em contínua transformação. O *hibridismo* e a *mestiçagem* seguem caminhos diversos. Em um dos caminhos, o hibridismo (com as variantes híbrido e hibridação) conota desordem, confusão, impureza, além de representar união irregular de espécies diferentes. A mestiçagem, de caráter biológico, também lembra união irregular **17** entre etnias distintas. Nessa visada particular dos efeitos de sentido dos dois termos, existe evidentemente elos produtivos com as formações discursivas em que eles evoluíram, o que significa constituição de um campo sêmico que torna possível a incorporação dos locutores. E no âmbito do tecido de liames dos signos peirceanos, podemos dizer que os termos se caracterizam como *legisignos indiciais remáticos*.

Legisignos são unidades pré-codificadas; *indiciais*: em termo de existência, eles têm individualidade própria, mas indicam outras realidades além da que o signo representa; *remáticos*, ao nível do interpretante, permanecem no plano da possibilidade, e não chegam a compor proposições (*dicent*) capazes de desenvolver um campo argumental completo para os efeitos de cientificidade requeridos para a problemática considerada.

Por outro lado, *hibridismo* e *mestiçagem* entram na zona do dialogismo cultural que oferece a imagem das relações produtivas entre identidades móveis. O pensamento mestiço foi também concebido por Gruzinski, historiador francês do Novo Mundo. A *mestiçagem* representa aqui o enfrentamento entre a cultura européia e a cultura autóctone que deu origem a uma cultura nova, nascida da conjugação dos contrários. A *mestiçagem* conduz a uma terceira cultura, ao terceiro espaço, espaço *between* gerado pelo encontro de povos distintos. Quanto ao termo hibridação, ele o emprega para se referir às mesclas efetuadas no interior de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico, como, por exemplo, a Europa cristã, a Mesoamérica, ou entre tradições que coexistem a séculos.

Trata-se agora da coexistência de culturas que geram novos espaços investidos de novas formações discursivas com novos enlaçamentos sociais e institucionais. E justamente, no nível da triangularidade sêmica, os termos *mestiçagem*, *hibridismo*, *heterogeneidade*, *transculturação* e mesmo *crioulidade*, penetram em um tecido significativo como *legisignos indiciais dicent*. São *dicent*, em relação aos signos anteriores, pois dispõem da natureza proposicional, sempre aptos a se articularem para produzirem o tecido argumental necessário ao efeito de cientificidade requerido. Eles devem se articular em torno de uma descrição de fenômenos pontuados por preocupações de esclarecimento da constituição de identidades novas que emergem dos confrontos de culturas distintas.

Voltando às analogias entre a *Bahiazinha* e as *morenas dengosas*, vemos que já foram bastante criticadas como uma tentativa de se mostrar o exótico e a parte folclorizada e caricatural de mestiços baianos, que Jorge de Lima e Jorge Amado

perpetuaram. No seu diário *Em liberdade*, Graciliano discute inclusive que os intelectuais da época consideravam que *Mar morto* representava uma poetização da miséria, longe de apresentar as contradições sociais dos pescadores baianos.

Mas, do ponto de vista cultural, esses autores lançam mão de uma verdadeira mitologia da região, em seus aspectos qualisignificativos que apelam para a formação étnica, com a valorização do lado carnal, voluptuoso, sensual, dionisíaco dos mestiços afrodescendentes. Mantêm-se uma analogia de proporção, é bem verdade, entre cor e qualidades sensuais e essa estratégia tem o sentido de valorizar as qualidades morais de um povo que, mesmo no sofrimento, conserva a alegria de viver.

Quanto à *Mar morto*, a tensão entre pobreza e espiritualidade, representada pelas lendas e cânticos africanos, conduz a um *milagre* como símbolo argumental que é o milagre da mulher (Lívia) que não se entrega à prostituição e resolve trabalhar após a viuvez, o que era difícil na época. A nosso ver, Amado e Jorge de Lima expressam uma visão crioulezada, de terceiro espaço, dos afrodescendentes, atravessada dos discursos populares.

Sempre dissemos que os mitos nesses autores não estão obrigatoriamente contra as contradições históricas. Ao contrário, eles podem se instalar no centro do quadro das tricotomias de Peirce e serem vistos inicialmente como secundidade autêntica: *sinsignos indiciais dicent*. Signos singulares, eles se encarnam na história, eles são vividos no cotidiano, eles têm conteúdo proposicional. Eles são sempre reatualizados no imaginário popular e regressam à primeiridade qualisignificativa para gerar novos núcleos míticos que passam pela existência e vão ser legislados como peças de códigos ativos na sociedade. Eles assim se inscrevem no painel argumental da *crioulidade* e da *transculturação* que preconizam trocas significativas e transferências entre culturas. No âmbito das tricotomias, do qualisigno ao sinsigno, o presente dá continuidade a um passado que se constrói, assim como na desconstrução dos códigos históricos, passa-se do legisigno ao qualisigno para mostrar que existe descontinuidade entre o presente e o passado, se for o caso.

Também é verdade que, como a literatura romântica de *Madame Bovary*, não se pode utilizar abundantemente esta mitologia para se criar o clichê, que perde a força argumental e passa a reproduzir uma imagem fixa, como máscaras de colonizador, como Bhabha denuncia.

Para tentarmos sistematizar uma semótica da transculturação e da crioulezização, como processos relacionais, devemos ainda trazer alguns exemplos que retiramos da literatura do Nordeste. Quem não sabe que o Nordeste constituiu sempre uma construção identitária para a cultura brasileira? Para uma cultura que pudesse exatamente mostrar as fontes produtoras de transculturação, de transferências, de trocas. Albuquerque Jr. (1999) mostra como o Nordeste tem sido inventado, tem sido matéria de uma formação discursiva nacional-popular que tentou conceituar a nação como homogênea e buscava a construção de uma identidade para o Brasil e os brasileiros capaz de suprimir as diferenças. Mas, esta conceituação levou à revelação de vários regionalismos e mostrou, com todas as evidências, a fragmentação do país.

Nesta conceituação, foi formulado um código que estabeleceu temas para configurar a região e que foram impostos como verdades pela repetição: cangaço, messianismo, coronelismo, misticismo, *legisignos icônicos remáticos* que formam o código nordestino. Na formação discursiva, os discursos retomam esses legisignos adaptando-os a formulações naturalistas, positivistas, marxistas, estruturalistas, etc. Daí, foram surgindo os sinsignos: Lampião, Conselheiro, Padre Cícero, Paulo Honório, etc., que são formulados pelos qualisignos, subjetivação de sensações e de qualidades que circulam entre os enunciadores da identidade nordestina. Esta emerge com pontes

múltiplas, ora cristalizando imagens rígidas, como a da violência e da barbárie, ora rompendo essas mesmas imagens para construir a imagem do povo sofredor, puro, e guardião das tradições originais do país.

Seja como for, o que se pode observar, nesse exemplo, é que os pontos múltiplos do Nordeste sofrem variadas injunções sendo ressignificados de várias formas, o que evita a atribuição de significados objetivos, como o denuncia Bhabha. É a lógica dos interpretantes em que podemos dizer que o nordestino é e não é violento, é e não é sofredor, é e não é festivo, a depender das circunstâncias em que os signos aparecem. Esta lógica aceita a contradição.

Desde Euclides da Cunha, o sertão é visualizado como *terceiro espaço, lugar* que dialetiza o encontro das duas nacionalidades, o homem do Brasil profundo, das caatingas, e o litorâneo, colonizador. E a *luta fratricida* é o interpretante argumental que indica a contradição entre esses dois tipos de patrícios e deixa os signos abertos para sempre novas investidas significativas. De tal forma que todos os escritores do ciclo canudiano iconizam os saberes e as festividades populares do Nordeste, como fruto de uma mistura produtiva dos portugueses colonizadores, com uma cultura ainda medieval, com os africanos e os índios. E daí surge o *sertanejo*, espécie de terceiro homem, híbrido e criouloizado.

São muitas as questões em torno dessa capacidade do Nordeste, como terra de colonização, ter conservado tantas práticas culturais originais e de poder se adaptar ao mundo pós-moderno, quiçá pós-colonial, sem ter que se render ao turismo predatório, estereotipando assim seus emblemas culturais. Se não tivesse conservado preciosamente sua cultura, o Nordeste teria entrado numa zona semiótica descontextualizada que negaria a visibilidade da criouloização com sua imagem dinâmica do arquipélago.

O importante é que o Nordeste está sempre passando por reterritorializações qualisignificativas aptas a configurar novos símbolos. O Nordeste é, pois, visto como painel de *transculturação*, sendo um palco privilegiado para a revisão crítica de conceitos, onde podemos pensar a investir o *terceiro espaço* da descolonização com o projeto ternário da semiótica mostrando como a dialética do signo peirceano se torna capaz de assumir a referenciação ideal para as expressões de mestiçagem e do hibridismo.

7 Algumas conclusões

Todo este dinamismo ternário nos leva a vislumbrar um tipo de pesquisa inédita que precisa ainda ser aprofundada: o emprego da Semiótica para o exame das narrativas literárias ou audiovisuais. Pensamos em classificar personagens nas categorias, mas precisamos ainda determinar que tipos de signos nas tricotomias podem equivaler às *funções* ou *predicados*, às estruturas temporais e focalizadoras. É uma pista de pesquisa prometedora!

Já tentamos derrubar uma idéia completamente errônea que circula sobre a semiótica. Muitos autores têm afirmado que a presença do *objeto*, no projeto de signo de Peirce, preconiza uma semiótica estritamente ligada ao real. E pelo fato das tricotomias do objeto terem sido as mais conhecidas, estima-se que a semiótica só é propícia à análise da imagem visual. No entanto, tentamos mostrar que a presença do objeto é um dos componentes do signo que o representa através da mediação de um signo de pensamento, o interpretante, de forma que a relação entre signo e objeto não se dá por uma mimese estreita. Por outro lado, a analogia supõe um grau de reconhecimento entre o signo e o objeto sem a qual não pode haver representação,

e ela não determina uma adequação tão simples como signo=objeto. A Semiótica se presta a análises narrativas e lingüísticas, mesmo porque o *ícone* não é apenas uma imagem visual, o *ícone* é também imagem sonora, verbal, tátil, olfativa, etc.

Quanto ao projeto de signo presente nas teorias atuais da globalização, pós-modernismo e pós-colonialismo, podemos dizer o seguinte: São vários os conceitos que abraçam os fenômenos representativos de uma época que valoriza a diversidade cultural oriunda das diásporas e de infindáveis migrações de vários povos. Bhabha desdobra seu projeto de descolonização, buscando determinar um *espaço intersticial* entre o significante e o significado, entre a enunciação e o enunciado, um terceiro espaço pronto a valorizar a fala e a cultura nova de seres hibridizados entre duas culturas que se enfrentaram na relação colonizador/ colonizado. Pesquisando em Peirce, podemos buscar as seguintes conseqüências teóricas:

- O conceito de *Interpretante* designa de modo preciso o processo de continuidade da semiose e não permite que significados fiquem congelados no tempo. A semiótica ternária é temporal e diacrônica, por isso ela é social e histórica.

- Pelo princípio da continuidade, percebemos que os vários tipos de signo apresentado no quadro das tricotomias não se apresentam estanques em uma estrutura significativa. Um pode sempre se transformar em outro e o que é produtivo é que um signo que atinge a maturidade simbólica com o argumento pode sempre regressar ao qualisigno para novos investimentos interpretantes.

- O interpretante final é como a denotação de Barthes que encerra *provisoriamente* uma série interpretante ou uma série de conotações. Poderemos assim pesquisar vários tipos de *encerramentos míticos*, quer seja por *naturalização* de opiniões hegemônicas (mídia), quer seja por cristalização de saberes populares (mitos etnológicos), quer seja por apresentação metafórica (mitos literários).

- O exercício dos interpretantes dinâmicos, agindo na coluna 2 (sinsigno, índice, dicent), e buscando os objetos dinâmicos, se aparenta ao exercício ativo da intertextualidade.

- Podemos derivar uma teoria narratológica da semiótica ternária, buscando primeiramente caracterizar o personagem como *legisigno icônico remático*, enquanto elemento de códigos literários pré-estabelecidos. Enquanto ator ou actante, ele entra em um percurso *singular* que especifica o código narrativo dado, até atingir a maturidade simbólica como *figura narrativa argumental*.

- E podemos, evidentemente, tentar captar a dinâmica cultural de personagens híbridos e mestiçados com o exercício dos interpretantes.

RÉSUMÉ: On propose dans ce travail l'utilisation de la sémiotique peircéenne, avec son principe ternaire dans la constitution du signe, pour la composition d'une théorie narrative qui vise d'emblée le personnage romanesque comme un type de signe particulier qui se transforme en figures narratives investies de visions de monde déterminées. Cette visée signique doit aussi configurer un modèle de personnage hybride et métissé, comme il est esquissé dans les théories de la post-modernité et de la post-colonisation.

MOTS-CLEFS: Peirce, interprétant, personnage, acteur, actant, hybride, post-modernité.

- AGUIAR, F., VASCONCELOS, S., *O conceito de transculturação na obra de Angel Rama*. Em: JÚNIOR, B. Abdala (org.), *Margens da cultura. Mestiçagem*,
- ALBUQUERQUE Jr., Durval M., *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez editora, Recife, Editora Massangana, 1999.
- BAKHTINE, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec, UNB, 1987.
- BAKHTINE, Mikhail, *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro, Forense universitária, 1983.
- BAL, Mieke, *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht, hES Publishers, 1984.
- BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BHABHA, Homi K., *O local da cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.
- BHABHA, Homi K., *Culture's In-Between*. Em: HALL, S., DU GAY P., *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 1996.
- BERND, Zila, *O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe*. Em: JÚNIOR, B. Abdala (org.), *Margens da cultura. Mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo, Boitempo, 2004, pg. 99-112.
- BERND, Zila (org.) *Escrituras híbridadas. Estudos em literatura comparada*. Porto Alegre, : Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- BONNY, Yves, *Sociologie du temps moderne. Modernité avancée ou postmodernité ?* Paris, Armand Collin, 2004.
- DELEDALLE, Gerard, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, 1979.
- ECO, Umberto, *A estrutura ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1971 (orig. 1968.)
- FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ, 1996.
- FISSETTE, Jean, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, XYZ, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fronteiras da narrativa, Análise estrutural da narrativa. Pesquisas semiológicas*. Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 255-274.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GREIMAS, A. J., *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GRUZINSKI, Serge, *O pensamento mestiço*, Trad. Rosa F. d'Aguiar, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

- MAINGUENEAU, Dominique, *Novas tendências em análise do discurso*, 2^a ed., Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- MENEZES DE SOUZA, L.M.T., *Hibridismo e tradução cultural em Bhabha*. Em:
- JÚNIOR, B. Abdala (org.), *Margens da cultura. Mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo, Boitempo, 2004, pg. 113-134.
- NEIVA Jr., Eduardo, *Comunicação. Teoria e Prática Social*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- NÖTH, Winfried, *A Semiótica no século XX*, São Paulo, Annablume, 1996.
- OLIVIERI-GODET, Rita, *A poesia de Eurico Alves. Imagens da cidade e do sertão*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999. (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia 52)
- PEIRCE, Charles S., *Semiótica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- PEIRCE, Charles S., *Semiótica e Filosofia*, São Paulo, Editora Cultrix, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia, *A teoria geral dos signos. Semiose e autogeração*. São Paulo, Editora Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia, *O que é semiótica*, São Paulo, Brasiliense, 1983 (Primeiros Passos, 103).
- SOUZA, Licia Soares de, *A influência centenária de uma fundação: Os sertões como a grande narrativa histórica do Brasil*, Revista da ANPOLL, n. 16, São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 2004, pp. 147-182.
- SOUZA, Licia Soares de, *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, Ste. Foy, Presses de l'Université Laval, 2004a. (Coll. Américana)
- SOUZA, Licia Soares de, *Televisão e Cultura. Análise semiótica da ficção seriada*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, FUNCEB, 2003. (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia 92).
- SOUZA, Licia S., *Memória e identidade na formação de uma opinião pública nacional em Os Sertões*. Em: SOUZA, L.S., OLIVIERI-GODET, R. (orgs.) *Identities e representações na cultura brasileira*. João Pessoa. Idéia. 2001, p. 35-60.
- SOUZA, Licia S., *Conselheiro e Riel, resistência sertaneja e mestiça no Novo Mundo como configurações identitárias*. Canadart IX, Salvador-UNEB, jan/dez 2001a, p. 75/84.
- SOUZA, Licia Soares de, *Représentation et idéologie. Les téléromans au service de la publicité*. Montréal, Éditions Balzac, 1994. (Collection Univers du Discours).
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970. (Coleção Debates 101)
- VARIÍ, *Análise estrutural da narrativa. Pesquisas semiológicas*. Introdução de Milton José Pinto, Petrópolis, Vozes, 1973.-120.

Obras romaneskas:

CARON, Louis, *Le coup de poing*, Montréal, Boréal, 1990.

DECOTRET, Claude, *Mourir en automne*, Ottawa, Les Éditions de l'Actuelle, 1971.

FONTES, Oleone C., Canudos. *A quinta expedição*. Salvador, Ponto&Vírgula, 2002.

FOURNIER, Roger, *Moi mon corps mon âme etc.*, Paris, Éditions Albin Michel, 1974.

GABEIRA, Fernando, *O que é isso companheiro ?* 23ª edição, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

GATTAI, Zélia, *Anarquistas, graças a Deus*, 19ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1993.

JOSÉ, Emiliano, MIRANDA, Oldack de, *Lamarca, o Capitão da guerrilha*, 16ª edição, São Paulo, Global, 2004. (orig. 1980)

LADOUCEUR, Pierre, *L'escalade*, Ottawa, Les éditions K, 1971.

MAJOR, André, *Une soirée en octobre*, Ottawa, Éditions Leméac inc., 1975.

PAIVA, Marcelo Rubens, *Não és tu, Brasil*, 3ª edição, São Paulo, Mandarim, 1996.

RAMOS, Graciliano, *Memórias do Cárcere*, v1-2, 17ª. ed., Rio, São Paulo, Record, 1984.

SANTIAGO, Silviano, *Em liberdade*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Vozes do Golpe, Companhia das letras, São Paulo, 2004 :

CONY, Carlos Heitor, *A revolução dos caranguejos*.

SCLIAR, Moacyr, *Mãe Judia*, 1964.

VENTURA, Zuenir, *Um voluntário da pátria*.

VERÍSSIMO, Luis Fernando, *A Mancha*