



A Senda nos

Estudos da

Língua Portuguesa

Fabiano Tadeu Grazioli
(organizador)

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Fabiano Tadeu Grazioli
(Organizador)

A Senda nos Estudos da Língua Portuguesa

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Natália Sandrini
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
A474	A senda nos estudos da língua portuguesa [recurso eletrônico] / Organizador Fabiano Tadeu Grazioli. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. – (A Senda nos Estudos da Língua Portuguesa; v.1) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-492-4 DOI 10.22533/at.ed.924192407 1. Língua portuguesa – Estudo e ensino. 2. Língua portuguesa – Pesquisa – Brasil. I. Grazioli, Fabiano Tadeu. II. Série. CDD 469.5
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2019

APRESENTAÇÃO

A imagem do caleidoscópio pode representar de maneira satisfatória este primeiro volume de *A senda nos estudos da Língua Portuguesa*, isso porque – sendo o referido aparelho óptico formado internamente por pequenos fragmentos de vidro colorido e espelhos inclinados, que, através do reflexo da luz exterior, apresentam combinações variadas a cada movimento – os trabalhos que compõem o volume partem de diferentes veredas do âmbito das linguagens para se unirem e oferecerem um panorama diverso e complexo de estudos que, dependendo do movimento e da perspectiva de quem olha/lê, pode apresentar múltiplos caminhos (ou sendas, como bem registramos no título) que, contemporaneamente, a Língua Portuguesa percorre no âmbito das pesquisas acadêmicas.

Do lugar de que olhamos para o caleidoscópio agora, como organizadores da obra – que é a experiência de quem olha para cada fragmento de vidro colorido, cada um por sua vez –, cabe fazer alusão à temática de cada capítulo-fragmento, na tentativa de transmitir a multiplicidade de enfoques que as linguagens recebem aqui. Assim, cabe listar como temáticas dos capítulos, na ordem que aqui aparecem: o processo metaenunciativo de (re) construção de sentidos na densidade dialógica dos discursos estéticos e textuais, via enunciados parafrásicos; o ensino de língua pelo caminho do gênero textual; a linguagem jurídica em uma perspectiva linguística, para fins de melhorar a relação entre o Direito e o cidadão comum, facilitando, assim, seu acesso à Justiça; a constituição do *ethos* discursivo dos pronunciamentos presidenciais dos países lusófonos Angola e Brasil, da década de 1990, uma vez que esses dois países têm um passado em comum e trazem semelhanças resultantes das ações do período da colonização portuguesa; a reconstrução e a ressignificação da história de vida dos Candangos, primeiros moradores de Brasília, partindo da análise de um conjunto de fotografias e de entrevistas.

Na sequência, os capítulos tratam da descrição das categorias nominais gênero linguístico e número sintático em Português Europeu, em confronto com sua ausência em línguas de modalidade diferente em contacto com o Português – o Tétum e o Caboverdiano; do processo de intensificação adjetival que ocorre no português falado no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, a partir da Gramática Funcional do Discurso, da Teoria Semântica Lexical e pelo Interculturalismo; do impacto que um trabalho com linguagem escrita, numa perspectiva sociointeracionista, tem sobre a formação de alunos com idade entre três e quatro anos (que contituiam, no momento da execuussão da proposta, uma turma de maternal II), especialmente em relação à formação de futuros leitores; da intercompreensão entre o português, o espanhol e o francês como estratégia para ensinar o português – língua não materna – a alunos franceses, em universidades francesas.

Ainda seguindo o caminho anunciado no Sumário, os capítulos seguintes

abordam: as unidades fraseológicas portuguesas corpo humano; a análise do léxico, em uma abordagem discursiva, investigando as lexias que podem ser típicas da fala do homem acreano, no contexto do romance *O Empate*, de Florentina Esteves, uma escritora acreana; os processos enunciativos e, portanto, discursivos e interacionais no uso da materialidade sincrética no *site* da escritora Angela Lago, que tem como interlocutor o público infantil; a identidade e a subjetividade do negro nos ladrões (versos improvisados) do Marabaixo, manifestação da cultura afro-amapaense, à luz de pressupostos da análise do discurso de base francesa; o tratamento e apresentação de termos de áreas científicas nos minidicionários escolares do tipo 3, desenvolvidos para alunos do Ensino Fundamental II, público que usa com frequência o referido material; o uso de operadores argumentativos na construção de enunciados de editoriais, apresentando-os como correspondentes aos lugares da retórica clássica; a educação prisional sob a ótica foucaultina.

No último apanhado de textos, encontramos um capítulo que enfatiza uma abordagem teórica sobre a definição de literatura e o seu caráter artístico e estético; a produção seguinte trata da relação entre os estudos do pensador Mikhail Bakhtin e letras das canções de Tom Zé; outro capítulo focaliza o estudo da poesia medieval, tanto das cantigas profanas, quanto das cantigas religiosas; a seção posterior realiza uma análise do episódio “Os Doze de Inglaterra”, da obra *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, tendo como ponto de partida aspectos literários e sintáticos; depois, um estudo que observa a descortesia estratégica proferida pelos personagens no romance *Meu destino é pecar*, de Nelson Rodrigues, demonstrando que as relações de interação são construídas por meio de estratégias argumentativas para atacar a imagem do interlocutor; e fecha a obra um capítulo no qual a pesquisa reflete sobre o papel do docente mediador na constatação de casos de violência contra crianças na turma sob sua responsabilidade.

Os estudos apresentados foram produzidos por pesquisadores de diversas instituições nacionais e estrangeiras, como o leitor poderá perceber na abertura de cada texto. As metodologias de pesquisa também são diversas, uma vez que a multiplicidade só pode ser a marca de uma coletânea que é organizada a partir de uma chamada com abertura para o diverso.

Agora, cabe ao leitor que chegou até a obra-caleidoscópio mirá-la a partir do seu enfoque e buscar no conjunto de perspectivas que a experiência da leitura que um artefato tão diverso pode oferecer, os textos que são do seu interesse. Que a experiência da leitura seja tão interessante quanto é olhar para um ponto fixo pelo enquadramento do caleidoscópio.

Fabiano Tadeu Grazioli

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
ANÁLISE DO DISCURSO ESTÉTICO E OUTROS GÊNEROS TEXTUAIS PARA FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UM PROCESSO METAENUNCIATIVO DE MÚLTIPLAS LEITURAS	
Maria Bernardete da Nóbrega Maria das Dores Oliveira de Albuquerque	
DOI 10.22533/at.ed.9241924071	
CAPÍTULO 2	15
A DIDÁTICA DA ESCRITA NO ENSINO DE PORTUGUÊS	
Cleide Inês Wittke Jossemar de Matos Theisen	
DOI 10.22533/at.ed.9241924072	
CAPÍTULO 3	30
A SIMPLIFICAÇÃO DA LINGUAGEM JURÍDICA COMO INSTRUMENTO FUNDAMENTAL DE ACESSO À JUSTIÇA	
Luciana Helena Palermo de Almeida Guimarães	
DOI 10.22533/at.ed.9241924073	
CAPÍTULO 4	49
ANGOLA E BRASIL – PODER E DISCURSO POLÍTICO A CONSTITUIÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO DE PRONUNCIAMENTOS PRESIDENCIAIS	
Patrícia Martins Mafra	
DOI 10.22533/at.ed.9241924074	
CAPÍTULO 5	63
A FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA NA VIDA DOS CANDANGOS: UMA ANÁLISE NA PERSPECTIVA DE BARDIN	
Rita Barreto de Sales Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.9241924075	
CAPÍTULO 6	79
CONHECIMENTOS CIENTÍFICOS SOBRE AS CATEGORIAS NOMINAIS E ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA	
Celda Maria Gonçalves Morgado Ana Sofia do Carmo Lopes	
DOI 10.22533/at.ed.9241924076	
CAPÍTULO 7	91
PROCESSOS DE SISTEMATIZAÇÃO NA SELEÇÃO LEXICAL EM PLE/PL2: A INTENSIFICAÇÃO DO ADJETIVO	
Adriana Ferreira de Sousa de Albuquerque	
DOI 10.22533/at.ed.9241924077	
CAPÍTULO 8	103
“NA PRÁTICA, A TEORIA É OUTRA”: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO DA ESCRITA EM UMA ESCOLA NA FRONTEIRA BRASIL-PARAGUAI	
Ana Carolina Vilela-Ardenghi Adriana Sadagurschi	
DOI 10.22533/at.ed.9241924078	

CAPÍTULO 9	117
THE INTERCOMPREHENSION BETWEEN PORTUGUESE, SPANISH AND FRENCH AS A STRATEGY FOR TEACHING PORTUGUESE AS A FOREIGN LANGUAGE TO FRENCH STUDENTS AT FRENCH UNIVERSITIES	
Carolina Nogueira-François	
DOI 10.22533/at.ed.9241924079	
CAPÍTULO 10	128
UMA ABORDAGEM SINCRÔNICA E DIACRÔNICA DAS UNIDADES FRASEOLÓGICAS PORTUGUESAS ASSOCIADAS AO CORPO HUMANO	
Maria Auxiliadora da Fonseca Leal	
Karlla Andrea Leal Cruz	
DOI 10.22533/at.ed.92419240710	
CAPÍTULO 11	141
UM ESTUDO DISCURSIVO DO LÉXICO EM <i>O EMPATE</i> , DE FLORENTINA ESTEVES	
Edilene da Silva Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.92419240711	
CAPÍTULO 12	153
OS MULTILETRAMENTOS NOS PROCESSOS ENUNCIATIVOS DE PRODUÇÃO DE SENTIDO	
Carolina Fernandes da Silva Mandaji	
Maria de Lourdes Rossi Remenche	
DOI 10.22533/at.ed.92419240712	
CAPÍTULO 13	165
SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE NOS LADRÕES DO MARABAIXO: CONTRIBUIÇÕES PARA ESCOLARIZAÇÃO DOS AFROSABERES AMAPAENSES	
Drieli Leide Silva Sampaio	
Fabiana Almeida Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.92419240713	
CAPÍTULO 14	178
O TRATAMENTO LEXICOGRÁFICO DO VOCABULÁRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO EM MINIDICIONÁRIOS ESCOLARES DO TIPO 3	
Maryelle Joelma Cordeiro	
DOI 10.22533/at.ed.92419240714	
CAPÍTULO 15	191
OPERADORES ARGUMENTATIVOS USADOS NO GÊNERO EDITORIAL ENQUANTO RECURSOS NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO PERSUASIVO	
Míriam Silveira Parreira	
DOI 10.22533/at.ed.92419240715	
CAPÍTULO 16	215
O PROJETO <i>EDUCAÇÃO PARA LIBERDADE</i> , EM CAMPOS BELOS, GOIÁS: UMA ANÁLISE FOUCAULTIANA	
Ronivaldo de Oliveira Rego Santos	
Luciana Nogueira da Silva	
Wanderson Luiz Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.92419240716	

CAPÍTULO 17	227
O CARÁTER ARTÍSTICO E ESTÉTICO DA LITERATURA: UMA ABORDAGEM TEÓRICA	
Deisi Luzia Zanatta	
Fabiano Tadeu Grazioli	
DOI 10.22533/at.ed.92419240717	
CAPÍTULO 18	236
O QUE É QUE O RUSSO DE ORIOL TEM A VER COM O BAIANO DE IRARÁ?	
Celina Cassal Josetti	
DOI 10.22533/at.ed.92419240718	
CAPÍTULO 19	245
POESIA PROFANA E RELIGIOSA NA ERA MEDIEVAL	
Gláucia do Carmo Xavier	
DOI 10.22533/at.ed.92419240719	
CAPÍTULO 20	262
“OS LUSÍADAS”: UMA ANÁLISE DO EPISÓDIO “OS DOZE DE INGLATERRA”	
Gláucia do Carmo Xavier	
DOI 10.22533/at.ed.92419240720	
CAPÍTULO 21	275
PRESERVAÇÃO DA FACE E (DES)CORTESIA NO DISCURSO LITERÁRIO DO ROMANCE MEU DESTINO É PECAR, DE NELSON RODRIGUES	
Fabiana Meireles de Oliveira	
Rodrigo Leite da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.92419240721	
CAPÍTULO 22	286
VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA A CRIANÇA E A ATUAÇÃO DOS PROFESSORES DO ENSINO FUNDAMENTAL NO ENFRENTAMENTO	
Welton Rodrigues de Souza	
Maria José de Jesus Alves Cordeiro	
DOI 10.22533/at.ed.92419240722	
SOBRE O ORGANIZADOR	297
ÍNDICE REMISSIVO	298

ANÁLISE DO DISCURSO ESTÉTICO E OUTROS GÊNEROS TEXTUAIS PARA FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UM PROCESSO METAENUNCIATIVO DE MÚLTIPLAS LEITURAS

Maria Bernardete da Nóbrega

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa – Paraíba

Maria das Dores Oliveira de Albuquerque

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa – Paraíba

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar o discurso estético no recorte de múltiplas leituras: poesia, pintura e outros gêneros textuais. Objetiva compreender o processo metaenunciativo de (re) construção de sentidos na densidade dialógica dos discursos estéticos e textuais via enunciados parafrásicos, aporte teórico para a formação de professores. Orienta-se em pressupostos formulados por Authier-Révuz (2004), Bakhtin (1981, 1997, 1098, 1999, 2011), Bakhtin/ Voloshinov (1981, 1992), Brait (1994, 2001), Cumming (1998), Fuchs (1992), Gonçalves (1989), dentre outros. A análise se expande pela composição de recortes angulares sobre a Série Pictórica da obra “Tempo Espanhol”, de Murilo Mendes: “Lições de Espanha” (Nóbrega, 2004) que expõe a arquitetônica dos gêneros discursivos e textuais: o poema Guernica de Murilo Mendes (1994), a tela Guernica de Picasso (1937), e resenhas em paráfrases (Albuquerque, 2006) a fim de verificar as marcas linguísticas nos enunciados parafrásicos suscitados na (re)

construção de sentido do texto ou do discurso a partir do contexto histórico-social nas fronteiras das investigações científicas sobre o horizonte do “Grande Tempo” Bakhtin (2011). Nossa proposta é contribuir para a construção dos diálogos pedagógicos na alternância dos sujeitos professor/aluno/aluno/professor na dinâmica das atividades acadêmicas em sala de aula. Como estratégia na/da prática docente se propõe instrumentalizar o método dialógico na perspectiva bakhtiniana no limite do exercício intensivo da leitura e crítica dialógicas para a formação de sujeitos leitores ativos e autônomos. Este trabalho constitui em suas particularidades e singularidades enunciativas confrontadas nas fronteiras do discurso científico como síntese dos resultados concretos das teses de Albuquerque (2008) e Nóbrega (2004).

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; Discurso; Metaenunciação de linguagens; Dialogismo.

ANALYSIS OF AESTHETIC DISCOURSE
AND OTHER TEXTUAL GENRES FOR
TEACHER TRAINING: A MULTIPLE READING
METAENUNCIATIVE PROCESS

ABSTRACT: This article proposes to analyze the aesthetic discourse in the cut of multiple readings: poetry, painting and other textual

genres. It aims to understand the metaenunciative process of (re) construction of senses in the dialogic density of aesthetic and textual discourses via paraphrastic statements, theoretical contribution to the formation of teachers. It is based on assumptions formulated by Authier-Révuz (2004), Bakhtin (1981, 1997, 1098, 1999, 2011), Bakhtin / Voloshinov (1981, 1992), Brait (1994, 2001), Cumming (1998), Fuchs (1992), Gonçalves (1989), among others. The analysis expands by the composition of angular cut-outs on the Pictorial Series of Murilo Mendes's "Spanish Time": "Lessons from Spain" (Nóbrega, 2004), which exposes the architectural of the discursive and textual genres: Murilo Mendes's Guernica poem (1994), Picasso's Guernica screen (1937), and paraphrases (Albuquerque, 2006) in order to verify the linguistic marks in the paraphrastic utterances elicited in the (re) construction of text or discourse sense from the historical context -social on the frontiers of scientific research on the horizon of the "Great Time" Bakhtin (2011). Our proposal is to contribute to the construction of pedagogical dialogues in the alternation of teacher / student / student / teacher subjects in the dynamics of academic activities in the classroom. As a strategy in the teaching practice, it is proposed to instrumentalize the dialogic method in the Bakhtinian perspective at the limit of the intensive exercise of reading and dialogic criticism for the formation of active and autonomous reader subjects. This work constitutes in its particularities and enunciative singularities confronted at the frontiers of scientific discourse as synthesis of the concrete results of the theses of Albuquerque (2008) and Nóbrega (2004).

KEYWORDS: Reading; Speech; Metaenunciation of languages; Dialogism.

1 | A REENUNCIÇÃO DO DISCURSO ESTÉTICO POESIA-PINTURA: GUERNICA, MURILO MENDES E PICASSO

POEMA

GUERNICA

Subsiste, Guernica, o exemplo macho,
Subsiste para sempre a honra castiça,
A jovem e antiga tradição do carvalho
Que descerra o pálio de diamante.

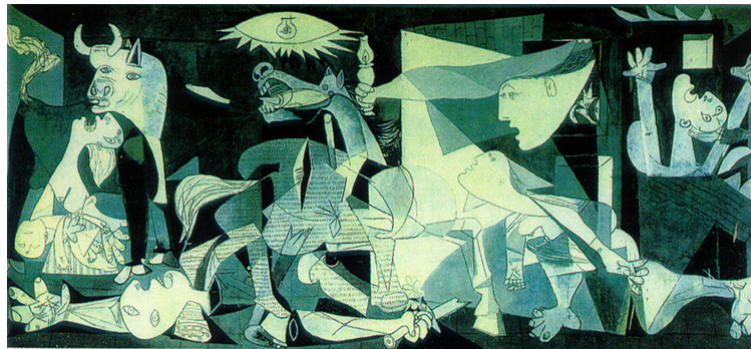
A força do teu coração desencadeado
Contatou os subterrâneos de Espanha.
E o mundo da lucidez a recebeu:
O ar voa incorporando-se teu nome.

Sem a beleza do rito castigado,

Aumentando a comarca da fome,
O touro de armas blindadas
Investiu contra a razão:

Eis que já Picasso o fixou,
Destruindo a desordem bárbara,
Com duro rigor espanhol,
Na arquitetura do quadro.
(MENDES, 1994).

QUADRO



GUERNICA, 1937. Fig. 50.

Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm. Zervos ix, 65.

Madrid, Museu Nacional do Prado.

PABLO PICASSO.

Na densidade intersemiótica do discurso estético, o estilo de contrastes: o poema, o quadro – parece instaurar uma nova composição. Tal estrutura vem definir a dimensão da interação verbal e não-verbal como poepicturalidades surpreendidas no movimento de semiose a partir do qual a imagem parece se deter e hesitar nos interstícios sígnicos da expressão estética do momento em que a realidade se faz/ torna a verdade, na dialética da criação. Por isso mesmo se faz passagem. Transição.

El papel de la pintura – dice Picasso -, para mí, no es pintar el movimiento, poner la realidad em movimiento. Su papel, para mí, es más bien detener el movimiento. Hay que ir más lejos que el movimiento para detener la imagen. Si no, se corre detrás de ella. Tan solo em esse momento, para mi, está la realidad (Habla Picasso... por Hélène Parmelin. Editorial Gustavo Gili, S. A. Roselón, 87- 9. Barcelona – 15).

Na ordenação plástica dos versos, Murilo Mendes compõe a estrutura do objeto a partir de uma seleção de palavras através das quais condensa a superposição de imagens e acopla a multiplicidade de sentidos que parece expressar a densidade

estética da obra de Picasso. Delineia o percurso pictural que traça o espaço e delimita o tempo intersectado nesse diálogo poepictórico.

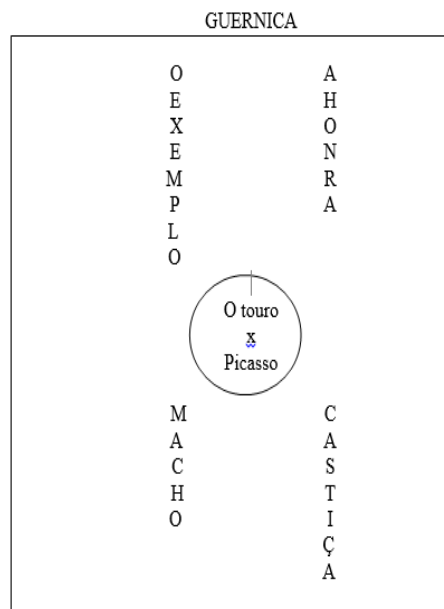
Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico. Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis: eles sempre irão mudar no processo de desenvolvimento subsequente futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada. Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (BAKHTIN, 2011, P. 410)

No poema GUERNICA, ambos os olhares, o do pintor e o do Poeta, escavam, simultaneamente, uma superposição de planos, donde o primeiro remete a uma referência histórica explícita à GUERNICA, capital da região Basca, destruída em 26 de abril de 1937, quando aviões nazistas, sob as ordens do General Franco, atacaram esta cidade indefesa, estrategicamente no momento em que se realiza a feira, à luz do dia. O segundo, numa dimensão metalinguística/metaenunciativa/poepictural, reenuncia a mesma referência, a partir de uma leitura do quadro GUERNICA, de Picasso, 1937. Tela-síntese do rigor e do estilo espanhol, “*destruindo a desordem bárbara*”.

O quadro destaca-se por sua composição políptica a segregar-se em unidades formais dispostas sob uma forma triangular, com uma parte principal no centro e dois painéis nas laterais.

O poema apresenta uma estrutura quadrangular, segregada em quatro planos – quatro estrofes de quatro versos – a delimitar tacitamente, o “campo” do objeto estético, a arena de seu espaço simbólico. O painel da primeira estrofe, eixo estrutural dessa primeira unidade formal descritiva, remete ao título, GUERNICA. Este recurso corrobora com a homologia temática e recorre a um traço produtivo de Murilo Mendes em que “a referência pictórica não é mais um adorno, ela desempenha o papel de tecedura, é textualizada no local onde aparece” (GONÇALVES, 1989). O espaço marcado por quatro lados, chama-se campo. Sempre se trata de ‘afirmar’ o campo, quer dizer, de manifestar a presença neste espaço limitado frente a outros. (PROSS, La violência de los símbolos sociales: 43, apud GUIMARÃES, 2000, p. 25).

No campo dos signos, o espaço poético forma o quadrilátero que se arma no vértice da luta das palavras. Nessa arena, o Poeta fixa dialeticamente o touro x Picasso:



No plano superior do quadro, há uma unidade descritiva sob a forma de uma lâmpada elétrica, *Guernica*, 1937, fig. 50, cuja figura, sugere um olho: “o olho de Deus, que a tudo vê” (CUMMING, 1998, P. 99), não obstante a obscuridade do espaço, iluminado somente por uma lâmpada que transporta a mulher que irrompe de uma quadrícula janela. Este elemento visual produz uma tomada piramidal de cena, que parece delimitar o plano principal, núcleo temático da tela.

No retábulo de luz vê-se, em sua base, a imagem da mulher um pouco agachada, semi-desnuda e deformada, com perna e pé agigantados, que avançam desde a esquerda até o centro da composição e, à direita, o guerreiro esquartejado, aos pés do cavalo agonizante. Vê-se, também, a imagem de uma ave pousada no pára-peito desta janela, da qual, pode-se inferir duas dimensões de leitura: a simbologia da paz ou a epifania da Paloma da Paz.

Na área total da tela, o cenário descortina a tragédia: o touro, a mãe com seu filho, as mulheres, a espada, a flor, o guerreiro esquartejado, com a cabeça decepada, os olhos abertos e os braços amputados. O braço direito segura uma lança sem ponta, portanto, quebrada e parece tentar segurar uma flor. O braço esquerdo, deformado, apresenta uma mão inerte e enorme. Enormemente forte. Aberta. A sua palma exhibe poderosos sulcos cruzados como se fora um mapa diagramático da árida terra espanhola. Na parte central, aparece o desenho de uma estrela de cinco pontas, numa referência muito clara ao povo espanhol.

Enfim, olhos, mãos, abertos, gritos de dor/horror contidos no ar. Pedacos, (re)cortes: “os objetos e os seres que se quebram abruptamente como cristais, reduplicando-se e deformando-se caprichosamente” (RAMÍREZ, 1999), *Guernica*, 1937, fig. 50. Todos eles segregados por todo o quadro, onde tudo parece arder. Chamas esquemáticas que se atiram a engolir o corpo de uma mulher que parece debater-se e apelar para o alto, num gesto teatral de rendimento à tragédia ou de

invocação a Deus ou ainda, gesto de hombridade – “*Que a morte para o espanhol inda é hombridade*” (MENDES, 1994). Esta imagem transpõe-se como eco fugaz da figura central de “*Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808*”, 1914 fig. 31, de Goya (CUMMING, 1998, P. 99). Intersemiose – Picasso/Goya, nessas imagens tão recorrentes em seus discursos plásticos e imagens evocadas no discurso poético de Murilo Mendes, 1994:

Transladando o mito à rua,
Grava-o, pedra e ácido,
Metal: inaugura o povo espanhol,
Seu fogo aberto, específico.

Imagens justapostas superpõem-se neste cenário onde se descortina a barbárie: o touro, ícone do fascínio da luta nas arenas, símbolo da força viril, imponente, no painel lateral esquerdo, plano superior da tela, agora, parece ser ícone da brutalidade de uma arena outra. O touro evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento. Na tradição grega, os touros indomados simbolizavam o desencadeamento sem freios da violência (Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1998, p. 890-891). Picasso sempre foi fascinado pelas touradas, velho esporte espanhol, brutal e espetacular, e as imagens da arena de touros aparecem com frequência em seu trabalho. E, Cumming afirma:

Embora Picasso afirmasse que o touro em GUERNICA representa a brutalidade, trata-se de uma imagem ambígua. Parado e abanando a cauda, o touro não parece selvagem. Talvez Picasso tivesse em mente o momento da tourada em que, após um ataque bem sucedido, o touro recua para ver o que fez e prepara seu próximo movimento (CUMMING, 1998, P. 98).

Murilo Mendes filtrou com seu olhar armado uma tomada de cena principal e, dispôs a investida, o confronto: o touro x a razão. O touro do quadro poético personifica claramente a força e brutalidade: é a expressão de um animal que, além de sua irracionalidade natural, tem uma outra característica descritiva: a da irracionalidade com uma potência bélica – de “*armas blindadas*”. Sua animalidade instintiva o incita para o golpe fatal: “*investir contra a razão*”. Porque nessa “*corrida*” – instinto x razão – parece ser esta, que poderá vencer no instante poético, no clímax desse confronto.

Imediatamente, logo abaixo da cabeça do touro, vê-se num plano mais próximo do quadro, a figura da mãe a suster, em seus braços, uma criança morta. Brutalmente morta. O horror e a dor desta mãe, cristaliza-se num grito só lâmina, grito pontiagudo, grito contido em sua língua de vidro, cujos fragmentos reduplicam-se em várias outras figuras lancinantes. Grito que se faz arma silenciosa e parece apontar o delito e/ou o seu ator. Essa mãe é a metáfora plástica de Espanha abatida e dilacerada. Espanha, metáfora poética, “*mãe e mestra*” do pintor, na expressão de Murilo Mendes:

PICASSO

Quem pega a vida à unha como tu?

Só mesmo Espanha, tua mãe e mestra.

(MENDES, 1994).

À esquerda do painel direito da tela, duas mulheres revelam pela expressão facial e pelo pânico estampado em seu olhar, a dor da agonia do cavalo, *Guernica*, 1937, fig. 50. É a expressão do mais alto grau da dor visceral animal. O limite extremo dor/prazer. Outra leitura – a de Cumming – deduz ser a cena do cavalo como “*uma crucificação moderna*” e que

Duas mulheres olham o cavalo ferido com terror e piedade, sugerindo outras semelhanças, em conceito e emoção, com as imagens de Cristo sofrendo na cruz e a presença das três Marias nessa cena. Talvez Picasso estivesse procurando uma imagem moderna, secular, para expressar o sofrimento da humanidade, mas uma imagem que não tivesse um simbolismo cristão explícito (CUMMING, 1998, P. 99).

O processo composicional frequentemente utilizado por Picasso, foi muito bem assimilado pelo Poeta. Murilo Mendes transpõe para a poesia unidades descritivas da tela. O título GUERNICA, reiterado no primeiro verso, da primeira estrofe, epifanicamente revela a intenção/tensão do Poeta: fixar, GUERNICA, na página em branco. Na arquitetura do quadro e na arquitetura do poema efetivamente se representa Espanha. De fato Espanha, mestra para Picasso, é para o Poeta “seu substrato, sua força” (CAMPOS, 1976, P. 55-65). Murilo faz Dizer no poema aquilo que o quadro representa: a barbárie plástica.

Aberto a todos os estilos, Murilo Mendes expressa a diversidade de formas plásticas. Tudo isso é condensado em todos os planos de construção do objeto. O poeta modula as formas verbais – subsistir, descerrar, contactar, receber, voar incorporando-se, aumentar, investir, fixar, destruir – as quais determinam cada movimento da “história” donde a realidade do objeto vai subsistir ao ato de destruir formas, modelar volumes, esboçar traços, fixar “cores”, linhas e descerrar a memória, a esbater-se em imagens.

O existencial eminente plástico do universo sugerido nas cenas do quadro, corroborado pelas cenas do poema, passa a construir uma homologia temática e uma homologia estrutural (GONÇALVES, 1989, P. 10). Picasso realiza vários estudos/detalhes para definir a forma total do quadro:

Estes quadros e desenhos funcionam como uma espécie de sistema solar em cujo centro imaginário pode situar-se GUERNICA. Porém todos eles formam parte de um mesmo conjunto criativo, comparável a um imenso políptico sem um arco arquitetônico unificador, porém composto por grande quantidade de obras enlaçadas por um programa ideológico e emocional comum (RAMÍREZ, 1999, P. 36).

Picasso concebe seu trabalho pictórico como um processo contínuo, um *devenir* inacabável de variações a partir de um assunto inicial. O processo de elaboração e as mudanças introduzidas sobre a marcha esquemática de seus projetos, sobretudo em GUERNICA, compõe uma sequência de fotos tomadas por Dora Maar, enquanto

avançava o trabalho de Picasso (RAMIREZ, 1999, P. 42). Tais fotografias (Picasso trabalhando, Estudo I A, Estudo II, Estudo III, Estudo IV, Estudo VII (Ramirez, 1999, p. 37, 44, 45, 46, 47), não as ilustramos aqui. Expressam detalhadamente as mudanças ocorridas no período inicial, 01 de maio de 1937 – período de execução do grande mural e desenhos relacionados com esta obra – 11 de maio a princípio de junho de 1937. Picasso não assinou nem datou GUERNICA, contrariando seu costume, como se quisesse dar a entender que o considerava inacabado, uma obra “en proceso”, o instante congelado de uma ação (artística e militar) que haveria de continuar (RAMIREZ, 1999, P. 32). Em 11 de julho de 1937, deu-se a inauguração de GUERNICA no Pavilhão da República Espanhola da Exposição Universal de Paris. Em 1981, o quadro é dado ao Museu Nacional del Prado, em Madrid, por via testamentária. Somente naquele momento ele é repatriado e, atualmente, encontra-se exposto em Madrid, no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia.

A tragicidade do quadro trespassa o olhar do espectador num ritual sem dó, sem tom, sem cor, pincelado pelo silêncio e ditado pela monocromia do pintor, talvez para exprimir com extrema radicalidade as dicotomias do olhar: o da arte e o da guerra. Ambos parecem cruzar-se no silêncio fértil da tela – “*Sem a beleza do rito castigado*”. Espectros. Silêncio.

O quadro está pintado em branco e preto, com uma gama variadíssima de cinza e alguns toques azulados quase imperceptíveis. Ramírez atribui a esses matizes usados por Picasso, dentre outros fatores, às imagens em branco e preto da destruição de Guernica publicadas pelos jornais da época; assim como aponta a influência surrealista que precedeu a este momento, em especial “Sueño y mentira de Franco” (1957) em cuja sequência se insere este gigantesco quadro, ressaltando que “sua ausência de cor era um dado técnico ineludável, ademais de uma evocação mais ou menos consciente ao Goya de os “Caprichos y de los desastres de la guerra”.

Além destes, há que se considerar a influência do cinema da década de 1930, em branco e preto, e o fato de que para Ramírez “esta primeira é algo assim como uma cena culminante de uma película mítica e trágica ideal”, porém, há, também, a fotografia de Dora Maar, em branco e negro, naturalmente isso pode ter condicionado uma orientação cromática similar por parte do pintor. Ainda para Ramírez, o flash da câmara, o clarão das bombas e o foco luminoso da lâmpada (“bombilla”) elétrica, são, todas elas, luzes cegadoras, que comem a luz (RAMÍREZ, 1999, P. 46-47).

Afora esses fatores, há um outro que vem quebrar o horizonte de expectativa do leitor. É a inversão dos pólos: o preto substituindo o vermelho do fogo, da guerra, da violência, da paixão e da “muleta” do toureiro, sem, no entanto, neutralizar a provocação encarnada nas touradas. Na sua dimensão simbólica o vermelho é a cor da guerra. “O vermelho é a cor de marte e, portanto, dos guerreiros, já que Marte é o deus da guerra e o elemento ferro, que corresponde a ele, remete à confecção de armas de guerra e a forja remete ao fogo” (GUIMARÃES, 2000, p. 120). Assim, Picasso fez uso de suas armas cromáticas e reverteu toda uma simbologia, na

representação da mais alta atrocidade: o ataque a Guernica.

Toda essa brutal violência está representada sem uma gota de cor – referência ao sangue e/ou à radiação eletromagnética, esta acepção última se apóia no significado do vocábulo, conforme novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, donde: “Vermelho – Fís. No espectro visível [q.v.], a cor da radiação eletromagnética com os mais longos comprimentos de onda, situados, aproximadamente, em 620 e 790 nanômetros”. (AURÉLIO, 1986, p. 17-67). Nesta cromaticidade específica, Picasso revela a acuidade de sua gramática visual, numa dimensão mais profunda. No seu Fazer, o espírito de Espanha – “*El duende*” – parece incorporar-se na mistura das cores. O tom azul, símbolo do ar, desnova a memória e faz-se intermediar por entre a turvidez branco/preto, um tempo outro:

Tempo de memória que explode

Substantivamente.

(MENDES, 1994, p. 111).

Assim, Murilo Mendes, no poema PICASSO, delimita as cores do pintor, no espaço da memória e da criação: “*As cores são de inventor, não de colorista*”. O pintor, em sua erudição de cores nos faz evocar Leonardo da Vinci, no seu *Tratado da pintura*, o qual, dotado de grande previsibilidade, apresenta a teoria, que anos mais tarde, seria comprovada por Newton: “O branco, visto ao sol e ao ar, tem sombras azuladas, pois o branco não é uma cor senão o resultado de outras cores” (DA VINCI apud Pedrosa, *da cor à cor inexistente*, p. 42, apud GUIMARÃES, 2000, p. 64). Isto posto, para reentender esse processo de tematização cromática dos efeitos da “estética” da guerra. Picasso, em GUERNICA, projeta ora a luminosidade ora a subtração máxima de luminosidade. A “leitura” da luminosidade, via binariedade claro/escuro, segundo Guyton, faz-se “nos limites máximos de adaptação, o olho pode modificar sua sensibilidade em até um milhão de vezes. O processo porém é bastante lento” (GUYTON, *Neurociência básica*, p. 143, apud GUIMARÃES, 2000, p. 32).

Na monocromia picassiana subjaz a lógica da produção das cores. O olhar de Murilo Mendes delimita a contenção de um processo apurado de perfeição, de força, a força de situar o objeto no limiar do movimento – “*Eis que já Picasso o fixou*” – rito de passagem – donde tal movimento encobre o gesto pictural e poético de sua feitura. As marcas de subjetividade do Poeta diante do horror das cenas são ambíguas, ou seja, muito mais próximas da admiração do que propriamente de indignação e revolta. Para o poeta, Picasso cumpriu seu gesto de hispanidade: pela medida exata do rigor.

GUERNICA, quadro, impõe circunavegações múltiplas (ECO, 1989, P. 114). A cada olhar que se debruça sobre a obra, ocorrem mudanças da perspectiva. Ela oferece ao espectador modalidades angulares sob as quais, pode-se adentrar em seu universo a partir de qualquer um de seus elementos formais para se chegar ao todo

ou vice-versa. Todo esse artifício, leva-nos à busca de uma compreensão/leitura de um objeto que se enriquece. Na sobreposição de detalhes que se justapõem nessa afluência remanescente de fragmenticidade cubista e nesse estilo de superposição tão peculiar ao idioleto picassiano. Parece traduzir a dialética da produção em séries, segregadas/agregadas simultaneamente em múltiplas unidades.

No “registro imóvel” de sua produção (ECO, 1989, P. 114), subjaz, o gesto produtivo: exercícios, estudos, detalhes sobre um mesmo tema. O quadro “conta” o tempo – 1937 – quando ele esboça os estudos para GUERNICA, sob encomenda do governo da Segunda República para o Pavilhão de Espanha na Exposição Universal de Paris de 1937. “Conta”, também, as fases temporárias de sua produção: existe um direcionamento, vestígios – *estudos 01*, além de outros, os quais, não ilustram nosso trabalho. Tem-se uma enumeração pura e simples de elementos visuais recorrentes na pintura de Picasso para representar uma trajetória/tragédia que é contada, a quem sabe, no caso, o leitor/espectador Murilo Mendes, capaz de entrevê-la.



O dado e o criado no enunciado verbalizado. O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.) Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.). Todo o dado se transforma em criado. (BAKHTIN, 2011, P. 326)

O olhar do Poeta despedaça a horizontalidade do ser e do tempo para captar a correlação de signos – linguagens – em potencial. Tudo que ele vê tem por trás séculos de História. Aparentemente distanciado, o Poeta divisa metonimicamente a parte: *o exemplo macho, a honra castiça, a jovem e antiga tradição, o ar, o rito, e, encrava no campo central do poema, o touro*, para destruir e construir a simultaneidade de fixar nos mínimos detalhes, a dialética da unidade entre a parte e o todo. O leitor percebe a transição de um sentido para outro. Gesto de leitura.

Desse modo, na reenunciação explícita do Fazer pictórico se superpõe, num único discurso, a do Fazer poético. No vértice da arte, ambos os artistas, investem com toda lucidez no processo performativo de construir/destruir a desordem bárbara.

2 | A METAENUNCIÇÃO EM PARÁFRASES DE GUERNIKA

As discussões de natureza linguística na especificidade da Linguística Enunciativa aportam os universos da metaenunciação, da metalinguagem abordada por autores como Parret (1988), dentre outros que discutem a parossinonímia da linguagem realizados pelas paráfrases como processo de transposição de sentido; as nomenclaturas de Hilgert (1987) que serão utilizadas nas análises; Fuchs (1994, 2004) por tratar das concepções de paráfrases direcionadas pelas ações dos locutores e interlocutores conforme as condições de produção e Autier-Revuz (2004) por mostrar as questões de modalização autonímica da linguagem. Autores com os quais dialogamos conforme tese (2008) intitulada: As Interfaces do Dizer: um processo metaenunciativo de (re)construção de sentido das paráfrases nas cartas de José Américo de Almeida (Albuquerque, 2008).

Debruçamo-nos na discussão sobre o processo de reconstrução de sentido do discurso, no universo da metaenunciação, direcionado pelas concepções e conceitos de paráfrases. Esta discussão se manteve pela revisão do princípio de que a metaenunciação está relacionada à tomada de um discurso - enunciado ou enunciação - já construído, em especial, o discurso que pode ser constituído por uma memória cultural e histórica, e esse pode ser demonstrado pelas paráfrases.

O universo das paráfrases é colocado no campo da metalinguagem, especificamente, de âmbito metaenunciativo. Isto, porque o uso do termo “meta” está imbricado na capacidade da linguagem (auto)interpretar-se, isto é, a metalinguagem, de saber sobre ela mesma, de forma de ser capaz de reconstituir o que foi dito ou pensado. A função metalinguística das paráfrases dos estudos de Jakobson (1980) só reconhecida por Fuchs (1982) como um ponto de partida. De forma nos direcionamos pelos trabalhos sobre paráfrases de Parret (1988) e de C. Fuchs (1982-1994).

Para Parret (1988) o discurso parafrásico é um “fazer-dizer” do sentido transposto, o texto interpretativo um “fazer-saber” e a metalinguagem, um “fazer-conhecer”. Isto corresponde à faculdade de dizer do discurso, do saber de um texto, e do conhecimento da ciência.

Partimos do pressuposto de que resenhar é retomar um dado e transformá-lo, assim o dado desse estudo é a obra Guernika, mas a resenha que consideramos como paráfrase é o criado.

A título de explicitação metodológica, recorreremos à metalinguagem utilizada por Hilgert (1987), que traduz um enunciado original por EO e paráfrases por p. Esse p, às vezes, aparece com um número correspondente à quantidade de enunciados parafrásicos referentes ao EO. Para nossas discussões recortamos um fragmento de uma resenha, retirada do site: Ateliê, Arte e Restauração sobre o quadro Guernika,

elaborada pela soma de várias vozes, dentre elas, destacamos a de Argan (2014).

Fragmento 05

No verão de 1937 ninguém sabia como terminaria a guerra civil na Espanha e Picasso não imaginava que nunca mais veria sua terra. No pavilhão, em Paris, ele simbolicamente tinha deixado os sapatos à porta para entrar novamente na terra escura da Espanha. Sobre o quadro, antes ainda da exposição Picasso declarou a seu amigo Sert, “Se a paz vencer no mundo, a guerra que pintei será coisa do passado. O único sangue a correr será o de um lindo desenho, um belo quadro. As pessoas vão se aproximar dele e, ao tocarem-no com os dedos, vão sentir uma gora de sangue, mostrando que o quadro está realmente vivo” (ARGAN, 2014).

EO – “ ... a guerra que pintei será coisa do passado.”

P1 – “ O único sangue a correr “

EO – será o de um **lindo desenho**”

P1 – “ um belo quadro”

P2 – “ as pessoas vão se aproximar **dele**”

P3 – “ ao tocarem-**no** com os dedos”

EO – “ Vão sentir **uma gota de sangue,**”

P1 – “ mostrando que o quadro **está vivo**”.

Nesse fragmento, destacamos três EOs em que o primeiro EO:

“ **A guerra** que pintei “ é retomado por p1 – “**o único sangue** a correr”. Através dessa paráfrase o sentido da palavra **sangue** foi reconstituído em decorrência dos acontecimentos sócio cultural daquele momento histórico. Assim o sentido foi metamorfoseado em detrimento de um diálogo do sujeito com o mundo para chamar a atenção e ou sensibilizar seus interlocutores. Revemos o segundo campo da enunciação - a especificação da modalização autonímica, enfatizado por Authier-Revuz (1998, p.183) como uma forma de enunciação que comporta duplamente uma representação da enunciação, isto é, é no campo do heterogêneo da enunciação em que a língua – e, portanto, a linguística – encontra a fala, o discurso, o sujeito.

Já o segundo **EO** – “será o de um **lindo desenho**” foi reconstituído por três enunciados parafrásicos : **P1** – “ **um belo quadro**”; **P2** – “ as pessoas vão se aproximar **dele**”; **P3** – “ ao tocarem-**no** com os dedos”. Nesses enunciados, presenciamos em p1 a ressignificação dos adjetivos **lindo** e substantivos **desenhos** respectivamente serem transmutados pelo adjetivo **belo** e substantivo **quadro** em decorrência de um discurso que marcaria a perpetuação de sua obra, uma vez que reconhecemos que **quadro** é um objeto de registro permanente de um fato. Em p2, ele retoma o substantivo **quadro** pelo demonstrativo **dele**, assim inferimos que o quadro para ele seria personificado, não era mais um objeto (obra de arte), mas um ser vivo. Essa linha de pensamento é acentuada novamente em p3 “ ao tocarem-**no**, através do registro da contração da preposição em, mais o pronome oblíquo **o** que também é retomado por ele (pessoa). Podemos enquadrar essa discussão/análise

no primeiro campo, o da metalinguagem, por meio do qual a configuração enunciativa tem relação com a metalinguagem natural; a metalinguagem comum ou epilinguística (versus científicas); o metaenunciativo, compreendido como autorrepresentação do dizer que se vai fazendo, é discurso sobre linguagem, em geral, sobre outro discurso, sobre o discurso do outro na interação no diálogo (Authier-Revuz, 2004).

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa trajetória, do quadro ao poema, e/ou da Pintura à Poesia e vice-versa, descerra-se a cortina do tempo para abstrair-se por força da arte, a suspensão da linearidade espaço-temporal a fim de instaurar-se a verticalidade dialética do instante poético. Murilo Mendes, em sua aguda obstinação de situar o concreto, busca na ancestralidade cultural hispânica a essência de uma verdade, para, somente assim, quebrar a inacessibilidade do real: “*A ordem que se desintegra / Forma outra ordem ajuntada / Ao real – este obscuro mito*”. Para tanto, nutre-se do silêncio plástico e põe-se a contactar, com seu “olhar dedo”, os subterrâneos de Espanha. Nesse horizonte, o real explode substantivamente e o Poeta “...recolhe do real, quanto baste a recriar o seu mundo” (KELLY, 1978, p. 234).

A exemplo de Picasso em *Guernica*, Murilo Mendes expressou, em *Tempo Espanhol*, um mundo dilacerado em milhares de pedaços – Espanha metonimicamente pintada – *Com duro rigor espanhol*, p. 111 – na arquitetura da obra. Nessa interseção de signos, opera-se uma equivalência temática. O mesmo tema é captado numa dimensão poético-pictórica, sendo unificado pela função estética. No vértice dessa unidade, o fazer pictórico e o fazer poético extravasam as molduras do espaço.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta**. Textos críticos e manifestos 1950–1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHEVALIER, J., GREERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault, et al.; coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, et al. - 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. Tradução de Isa Mara Lando. Consultoria Técnica Rodrigo Naves (Historiador da Arte). São Paulo: Edição Brasileira (C) Ática, 1998.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FUCHS, C. **A Paráfrase Linguística: Equivalência, Sinonímia ou reformulação?** In Caderno de Estudos Lingüísticos 8, 129:134, 1994.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da

simbologia das cores. Luciano Guimarães. São Paulo: Annablume, 2000.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição & Permanência**. Miró/João Cabral: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras. Projetos e Produções Editoriais Ltda., 1989, p. 25

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**, volume único/Murilo Mendes; organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira).

PARRET, Herman. **Enunciação e pragmática para uma teoria enunciativa da paráfrase: a semelhança e o ato de proximização**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et alii. Campinas: Editora da UNICAMP, (Coleção Repertória), 1988.

RAMÍREZ, Juan Antonio. **GUERNICA**: La historia y el mito, en proceso. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, S. A., 1999.

SOBRE O ORGANIZADOR

FABIANO TADEU GRAZIOLI é Doutor e Mestre em Letras pela na Universidade de Passo Fundo/RS (UPF). Especialista em Metodologia do Ensino da Literatura e Licenciado em Letras Português/Espanhol pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI). Professor do Departamento de Ciências Humanas da URI, da Faculdade Anglicana de Erechim/RS (FAE) e do Colégio Franciscano São José. Coordenou o segmento de Literatura Infantil e Juvenil da Habilis Press Editora por cinco anos. Contemplado com a Bolsa FUNARTE de Produção Crítica sobre Conteúdos Artísticos em Mídias Digitais/Internet - Edição 2009, a partir da qual desenvolveu a pesquisa *Leitura e fruição na tela: um olhar crítico em direção à ciberpoesia*. Contemplado com a Bolsa FUNARTE de Circulação Literária - Edição 2010, com a qual desenvolveu o projeto *Leitura dramática: revelando a dramaturgia brasileira para jovens leitores e suas comunidades*. Contemplado com a Bolsa Biblioteca Nacional/FUNARTE de Circulação Literária - Edição 2012, a partir da qual desenvolveu o projeto *Dramaturgia e jovens leitores: encontros necessários nos territórios da cidadania*. Autor de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (Ediupf), que teve sua segunda edição em 2019. Organizou, entre outras, as obras: *Teatro infantil: história, leitura e propostas* (Positivo), sobre dramaturgia para crianças e jovens, que recebeu o Prêmio de Melhor Livro Teórico 2016 (Produção 2015), e, no mesmo ano, o Selo Altamente Recomendável – Livro Teórico, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ); e com Rosemar Eurico Coenga, *Literatura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar* (Habilis Press), que recebeu o Prêmio de Melhor Livro Teórico 2019 (Produção 2018), e, no mesmo ano, o Selo Altamente Recomendável – Livro Teórico, da FNLIJ.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise do discurso 165

C

Crônica 15

D

Diacronia 128

Dicionários escolares 178, 190

Discurso 6, 1, 46, 49, 51, 60, 61, 62, 91, 92, 93, 141, 142, 143, 144, 165

E

Educação infantil 103, 109, 115

Efeitos de Sentido 49

Ensino 7, 10, 15, 28, 29, 46, 87, 89, 169, 178, 179, 183, 186, 209, 215, 224, 225, 245, 286, 287, 297

Ensino de língua 29, 178

Escrita 15

F

Fotografia 8, 63, 65, 66, 77

Fraseologia 128, 130, 139

G

Gênero Textual 15

H

História Oral 63, 66, 76

I

Identidade 165

J

Juridiquês 30, 37

Justiça 6, 8, 30, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 200, 208, 215, 219, 220, 221, 225, 226

L

Lexicografia 178, 179, 180, 181, 182, 190

Linguagem escrita 103

Linguagem jurídica 30, 46, 47, 48

Linguagem oral 103, 110

Literatura 103, 106, 141, 230, 235, 236, 239, 245, 246, 261, 274, 297

Lusofonia 49

M

Memória 8, 62, 63, 65, 66

Multiletramentos 153

P

Português 6, 15, 37, 46, 48, 79, 80, 81, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 102, 117, 118, 126, 128, 130, 131, 140, 165, 180, 215, 285, 297

Português para estrangeiros 126

Práticas de leitura 153

S

Semiótica 153, 158, 160, 163, 164

Sequência Didática 15

Sincronia 128

Subjetividade 165, 226

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-492-4



9 788572 474924