



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I CAMPINA GRANDE
CENTRO DE INTEGRAÇÃO ACADÊMICA
CURSO DE GRADUAÇÃO LETRAS-PORTUGUÊS**

CLIVÂNIA RAMOS DE BRITO

**SOBRE ROSÁLIO E IRENE: UMA SEMIÓTICA DO SENTIDO DAS
CORES EM *O VOO DA GUARÁ VERMELHA*, DE VALÉRIA REZENDE**

CAMPINA GRANDE - PB

2014

CLIVÂNIA RAMOS DE BRITO

**SOBRE ROSÁLIO E IRENE: UMA SEMIÓTICA DO SENTIDO DAS
CORES EM *O VOO DA GUARÁ VERMELHA*, DE VALÉRIA REZENDE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Letras - língua vernácula.

Orientadora: Prof.^a Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz

CAMPINA GRANDE - PB
2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

B862s Brito, Clivânia Ramos de.
Sobre Rosálio e Irene: [manuscrito] : uma semiótica do sentido das cores em O voo da Guará Vermelha, de Valéria Rezende / Clivânia Ramos de Brito. - 2014.
31 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz, Centro de Educação".

1. Semiótica. 2. Linguagem. 3. Cores. I. Título.

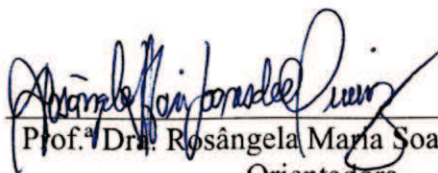
21. ed. CDD 401.41

CLIVÂNIA RAMOS DE BRITO

**SOBRE ROSÁLIO E IRENE: UMA SEMIÓTICA DO SENTIDO DAS
CORES EM *O VOO DA GUARÁ VERMELHA*, DE VALÉRIA REZENDE**

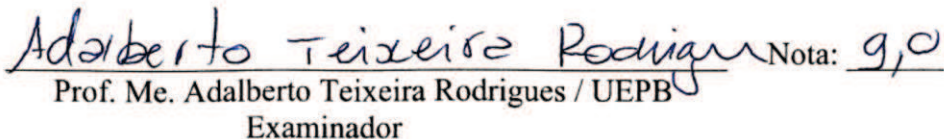
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Letras - língua vernácula.

Aprovado em: 27 / junho / 2014



Prof.^a Dr.^a Rosângela Maria Soares de Queiroz / UEPB
Orientadora

Nota: 9,0



Prof. Me. Adalberto Teixeira Rodrigues / UEPB
Examinador

Nota: 9,0



Prof.^a Ma. Roberta Soares Paiva / UEPB
Examinadora

Nota: 9,0

Média: 9,0

Ao meu esposo, Pedro Luis (com quem amo partilhar a vida), por todo o amor que o tenho.
DEDICO.

SOBRE ROSÁLIO E IRENE: UMA SEMIÓTICA DO SENTIDO DAS CORES EM *O VOO DA GUARÁ VERMELHA*, DE VALÉRIA REZENDE

BRITO, Clivânia Ramos de¹

RESUMO

Em “O voo da guará vermelha” (2005), Maria Valéria Rezende menciona frequentemente as cores, tanto nos títulos dos capítulos, quanto no título da obra e em seu texto. Percebeu-se que o uso das cores (vermelho, branco, ocre, amarelo, etc.) simboliza as mudanças psicológicas ocorridas com os personagens na narrativa. Assim sendo, há uma forte relação entre as cores e o estado emocional dos protagonistas Rosálio e Irene: à medida em que as variações de tom se verificam, os personagens apresentam mais ou menos vigor, esperança ou entusiasmo. Esta pesquisa, lendo cores nas palavras e vice-versa, defende a ideia de que a linguagem performatiza a representação dos personagens dependendo de uma escala de mudança de tons que cria níveis de leitura/recepção do texto. Identificar como os níveis mesclam-se à narrativa foi o principal propósito deste estudo. O valor semântico das cores foi considerado segundo a semiótica greimasiana (Greimas & Courtés (2008)), somada a um quadro composto por Barros (2001; 2005), Fiorin (1989), Cortina & Marchezan (2004); Rousseau (1980) e Guimarães (2000), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: O voo da guará vermelha. Teoria Semiótica Greimasiana. O sentido das cores.

1. INTRODUÇÃO

É improvável que, em uma simples leitura, seja possível construirmos o sentido de um texto, razão pela qual é preciso que o leitor proponha possíveis chaves aos enigmas deixados ali. Nesse sentido, buscamos tecer nesse trabalho algumas reflexões acerca do romance *O voo da guará vermelha* (2005), e, para isso, apoiamos-nos na teoria Semiótica Greimasiana e no estudo da Linguagem das cores, com a intenção de buscarmos sentidos na obra em questão.

Maria Valéria Rezende utiliza nomes de cores para atribuir títulos a cada capítulo e também para intitular sua obra. Esse recurso incita-nos, à medida que lemos, a procurarmos no enredo a função compositiva/interpretativa exercida por determinadas cores. Esse estrategema envolve o leitor, uma vez que a cor citada sempre marca determinada imagem, quer seja de um modo negativo quer seja de um modo positivo, pois se liga ao estado de espírito das personagens.

¹ Graduanda do curso de Letras – língua vernácula - da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: pedroclivania@gmail.com.

Como se trata de um exame documental, visto que utilizamos diferentes bibliografias, o método de pesquisa é o qualitativo, já que nossa intenção é descrever, compreender e interpretar o fenômeno semiótico na obra, bem como analisar a relação existente entre as cores e o estado emocional das principais personagens. Neves (1996), citando Manning, afirma que essa pesquisa tem como característica fundamental a descrição, através da qual os dados são coletados. Assim, o foco na análise dos dados possibilita-nos a construção dos possíveis sentidos.

O interesse pela escolha do tema se deu por meio das reflexões e aprendizagens nas aulas da disciplina Semântica e Pragmática do curso de Letras. Nessas aulas, pudemos perceber, através da teoria semiótica, que a inserção de cores na obra em estudo não se dá de maneira aleatória, mas em função da representação de ambientes e estados emocionais específicos relevantes para o tecido narrativo. Não são em vão também as pessoas e os conflitos que compõem o texto, tendo em vista que essas escolhas conduzem o leitor a determinadas interpretações. Destarte, a partir dessas reflexões, foi-nos possível descortinar um complexo universo ficcional, a espalhar-se nas tensas relações entre narrador, personagens e ambiente – e nem estamos mencionando diretamente o leitor neste contexto.

Diante disso, questionamos: qual a relação existente entre as cores dispostas na obra e o estado emocional das personagens Rosálio e Irene? Como podemos analisar determinada relação? E qual a função do narrador, no plano enunciativo, para explicar tal estado?

Consequente a tais indagações, para que o presente estudo seja realizado, é preciso pesquisar os sentidos atribuíveis às cores usadas no romance, verificando a relação existente entre elas e as personagens Rosálio e Irene, assim como estudar o fenômeno semiótico, com o propósito de entendermos a sua contribuição para a construção de sentidos da obra. Para tanto, traçamos um percurso teórico pautado nas pesquisas desenvolvidas por Barros (2001; 2005); Greimas & Courtés (2008); Fiorin (1989); Cortina & Marchezan (2004); Santaella (1983), Rousseau (1980), dentre outros.

2. O VOO DA GUARÁ VERMELHA: UM BREVE RESUMO

Maria Valéria Rezende publicou o romance *O voo da guará vermelha* em 2005, cuja divisão se dá por meio de dezessete capítulos, intitulados com nome de cores, e apresenta diversos temas como o amor, a tolerância, a simplicidade, a perseverança, a vontade de vencer, a miséria, a fome, a AIDS, a violência, o sonho, o analfabetismo. É um livro

comovente porque mostra a face mais carente da sociedade brasileira e conta como o ser humano é capaz de superar as situações mais extremas de sofrimento.

A trama se passa em diversas partes do Brasil e tem como mote a experiência de sua autora, Maria Valéria, freira missionária, com a dor do analfabetismo e também com a educação de jovens e adultos. O livro é narrado em terceira pessoa, mas, por diversas vezes, o narrador empresta a voz às personagens. Além de que, enquadra-se em uma macro narrativa, já que dessa narrativa advêm outras.

O exemplar conta a história de Irene e Rosálio. Ela é oriunda do Norte, e, chegando a São Paulo, torna-se uma prostituta. Porém, não consegue clientes suficientes para arrecadar o dinheiro que precisa levar à senhora que cuida de seu filho: Irene tem AIDS e a cada dia fica mais fraca e doente. Ela viveu, no passado, uma história de amor e tragédia com Romualdo, por quem era apaixonada, e ele, malgrado tenha prometido voltar para buscá-la, desapareceu. Embaixo de um colchão, Irene guarda um caderno, um lápis e uma borracha, pois acredita que um dia escreverá uma história. Evidenciamos que, esses objetos são “as sobras de uma ilusão, estudar segundo grau” (REZENDE, 2005, p. 23), isto é, são símbolos de um sonho interrompido, de uma história silenciada.

Rosálio é um servente de pedreiro que foi para a cidade grande. Anda sempre com uma caixa, na qual carrega alguns livros velhos herdados do Bugre (índio que terminou de criá-lo), os quais, mesmo sem saber lê-los, guarda-os afetuosamente, desejando com veemência ser alfabetizado. Aliás, essa história é codificada pela incansável busca de Rosálio por alguém que o ensine a ler. Impulsionado por esse desejo, rodou o mundo até que encontrou Irene, sua “guará”. Ele se apaixona por aprender a ler e ela descobre um sentido para sua vida, ensinando-o.

3. SOBRE A AUTORA DO VOO...

Maria Valéria Vasconcelos Rezende é uma freira moderna. Nasceu em 1942, em Santos (SP), onde morou até os 18 anos. Desde cedo conviveu com a literatura, pelo lado paterno, e com as artes plásticas, pelo lado materno. Nos anos 1960, participou de movimentos estudantis católicos, que a levaram para São Paulo e depois para o Rio de Janeiro, onde estudou Pedagogia. Em 1965, entrou para a Congregação de Nossa Senhora - Cônegas de Santo Agostinho. Sempre se dedicou à educação popular, primeiro na periferia de São Paulo e, a partir de 1972, no Nordeste. Viveu no meio rural de Pernambuco e da Paraíba e, desde 1986, mora em João Pessoa. Já esteve em Angola, Cuba, França e Timor, entre

outros países, como convidada para falar sobre seus projetos sociais. A escritora estreou na ficção em 2001, com o livro de contos *Vasto mundo*. Depois escreveu livros infanto-juvenis e o elogiado romance *O voo da guará vermelha*. A autora mistura em seus livros as culturas erudita e popular, sendo uma revelação em nossas letras, como disse Frei Betto (REZENDE, 2001; 2005; 2006).

Em entrevista ao site da Fliporto, em outubro de 2012, a autora afirma que o seu trabalho social influencia na escrita da sua literatura: “Meu trabalho como educadora popular “formatou” minha vida desde muito jovem. Determinou onde fui viver, libertou-me das limitações do mundinho de classe média intelectual urbana, motivou as minhas várias mudanças de lugar e contexto e com quem tenho convivido pelo Brasil e vários outros países. Minha literatura é mais subsidiada pela minha experiência de vida e do mundo do que por outras literaturas, embora eu sempre tenha sido uma leitora voraz” (FLIPORTO, 2012).

Além do romance *O voo da guará vermelha* e da coletânea *Vasto mundo*, é autora do livro de contos *Modos de apanhar pássaros à mão* (2006). Valéria também agraciou a nossa literatura Infanto-Juvenil com os livros *O Arqueólogo do futuro* (2006), *O problema do pato* (2007), *No risco do caracol* (2008), *Conversa de passarinhos* (2008), *Histórias daqui e d'acolá* (2009), *Hai-Quintal - Haicais descobertos no quintal* (2011), *Ouro dentro da cabeça* (2012), *Jardim de menino poeta* (2012) e *Vampiros e outros sustos* (2012).

Suas obras lhe renderam os prêmios Altamente Recomendável, em 2007, por *Modo de apanhar pássaros à mão*; Jabuti, em 2009, por *No risco do caracol*, sendo, no mesmo ano, finalista do Prêmio Jabuti, por *Conversa de passarinhos*. Além disso, conquistou o 3º lugar na categoria juvenil com o livro *Ouro dentro da cabeça*, em 2013.

4. A LINGUAGEM DAS CORES

É perceptível como a cor influencia nossa sociedade. Ela está presente na natureza, na educação, no nosso vestuário, em bandeiras de países ou partidos, placas, sinais de trânsito, enfim, por todas as partes. E quando é utilizada para definir o estado emocional das pessoas, revela que a informação cromática carrega consigo muita força. Acreditamos, portanto, que o seu uso na obra em estudo não se dá de maneira indiscriminada, porque a cor e o fator psicológico das personagens caminham juntos. Para compreendermos melhor o uso das cores e a sua influência, vejamos alguns conceitos.

De acordo com o dicionário *Larousse* (2008), cor (do latim *color*) significa cada uma das faixas de um espectro de luz resultante da decomposição de um feixe óptico. Ou, ainda, é

a sensação visual causada em um indivíduo pela reflexão diferenciada de faixas de comprimento de onda específicas, das ondas eletromagnéticas (luz).

Para Rousseau (1980), a palavra cor tem sentidos bem diferentes, estando de acordo com as pessoas que a empregam. É bem verdade, pois para um físico, por exemplo, essa palavra designa uma onda eletromagnética contida no espectro de frequências visíveis (BONJORNO & RAMOS, 1992). Segundo Rousseau, as cores têm um significado, pois os fenômenos não são examinados superficialmente, mas são classificados de acordo com uma hierarquia de valores e em seguida comparados. O autor atribui a cada cor um único sentido sob tríplice significado: físico, psíquico e espiritual. O escritor também afirma que as cores são ambivalentes, pois uma mesma cor ora evoca forças positivas, ora negativas.

De acordo com a lição de Modesto Farina (2006), a cor exerce uma ação tríplice sobre o indivíduo que a recebe: impressiona, expressa e constrói. Quando vista, ela impressiona a retina, quando sentida, provoca emoções e, por fim, torna-se construtiva porque o seu significado é capaz de construir uma linguagem própria que sugere uma ideia.

Em *A cor como informação* (2000, p. 12), Guimarães esboça a seguinte definição: “A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro”. Com esse conceito, o autor, ciente de que a ideia de cor depende da definição dada pela área de sua aplicação, consubstancia o objeto, a luz, o órgão da visão e o cérebro, a fim de unir os pontos de vista de diversos estudiosos, tais como Aristóteles, Newton, Goethe, Leonardo da Vinci, dentre outros.

Guimarães mostra, também, que a cor exerce pelo menos três funções: discriminar, expressar e significar. Fundamentado em Rudolf Arnheim (psicólogo alemão), o autor diz ser a cor a mais eficiente dimensão de discriminação, pois uma bola solta em um gramado pode ser identificada através da cor que a destaca. Para confirmar o poder de expressão que a cor possui, o escritor cita o pintor Kandinsky² (1866 - 1944), o qual afirma que o efeito físico superficial da cor é apenas o caminho que lhe serve para atingir a alma. Por fim, a capacidade de significar partiu dos estudos de Goethe, que fez menção às aplicações simbólica e alegórica das cores. Guimarães apoia-se nessa aplicação, já que a cor, sendo utilizada como informação, desempenha determinadas funções, se for aplicada com determinada intenção em um dado objeto.

² Wassily Kandinsky foi um artista russo. Nasceu em 1866 na cidade de Moscou, onde se formou em direito e economia política. Porém, abandonou a carreira jurídica, quando se encantou com um quadro de Monet, razão pela qual iniciou seus estudos em pintura quando se mudou para Munique-Alemanha.

Sendo assim, a intenção dessa pesquisa não é a de distinguir cores, porque a forma de percepção delas não é hereditária, engessada e imutável. Ao contrário, a cor é, antes de qualquer coisa, um processo comunicativo que varia de acordo com as diversidades culturais.

No romance, cada capítulo é intitulado como sendo a reunião de duas cores que dão o “tom” dominante da narrativa naquela seção. No segundo capítulo, por exemplo, intitulado “verde e negro”, o verde simboliza, no vestido usado por Irene, a esperança de dias melhores, advindos do fato de ter conhecido Rosálio. O negro, por sua vez, traduz outra forma de esperança, a de Rosálio, pois lembra a ele a cor das letras no papel. Desta forma, o que configura a narrativa nesta seção é a esperança, em dois diferentes matizes, que dão inclusive uma perspectiva positiva à cor negra, comumente associada, no contexto social, à morte, ao luto, às trevas, à depressão, ao medo e até mesmo ao protesto.

Em síntese, podemos listar, através dos duetos cromáticos que intitulam os capítulos, os tópicos da progressão do romance e das experiências das personagens, num quase exercício de previsão de leitura, que, aliás, pode não se confirmar, como no caso do capítulo dois, mencionado acima, em que o negro reflete esperança. Assim, tem-se:

- Capítulo um, “cinzento e encarnado”, encontro entre a falta de perspectivas de vida e o surgimento da paixão;
- Capítulo três, “roxo e branco”, remete ao antes e ao depois das experiências marcantes da vida, um e outro permutando significações – o roxo da terra no calção branco de Rosálio difere em significado do roxo dos socos e hematomas na pele branca de Irene;
- Capítulo quatro, “ocre e rosa”, presença do passado (ocre) no presente (rosa). Através daquele nos encontramos e nos identificamos nas histórias dos que nos antecederam, nossos ancestrais – o ocre lembra a cor da terra, do pó, do qual viemos e ao qual voltaremos e o rosa remete à mais pura e ao mesmo tempo ousada esperança no presente (Irene deita-se sobre a colcha rosa e espera Rosálio).
- Capítulo cinco, “amarelo e bonina”. O amarelo (do sol que brilha, do creme farto do pão doce, da gema do ovo, etc.) representa a felicidade de Irene em esperar o homem acordar e preparar-lhe um banquete, pois aquele momento era a concretização de um sonho de menina, a constituição de uma família, que não foi possível realizar devido às circunstâncias da vida. Ao vestir-se com o

vestido cor de bonina – azul claro quase branco ou rosa –, Irene retorna à moça ainda pura que espera casar-se com Romualdo.

- Capítulo seis, “verde e ouro”. Esperanças que se cruzam, pois, na proporção em que o verde dos olhos de Rosálio representa para Irene a esperança de ser amada verdadeiramente, o ouro (cabelo da professora que foi ensinar na Grota quando Rosálio era pequeno, faiscando cada vez que recebia a luz do sol) simboliza a esperança que ele tem de aprender a ler.
- Capítulo sete, “vermelho e prata”. O vermelho exprime o sofrimento enfrentado por Rosálio, desde que resolveu sair pelo mundo a fim de aprender a ler. Já a cor prata significa o amor que João dos Ais (personagem de uma das histórias que Rosálio contou a Irene) sente por Floripes, que o machuca como um punhal cortante cada vez que o deixa para aventurar-se com o sanfoneiro. Essa cor também se aproxima do acinzentado, que simboliza, na nossa cultura, tristeza, solidão, desilusão. A imagem sugerida pelo encontro das duas cores é de lâmina e sangue, evocando a dor das feridas de amor.
- Capítulo oito, “ouro e azul”. Em meio a uma abstração, misturando o futuro que sonhava, quando menina, ao lado de Romualdo, e o futuro com Rosálio, Irene esquece-se do presente e começa a pensar no que virá (como fazia na sua infância à beira de um rio, onde enxergava o sol e o céu da manhã ali refletidos). Nesse sentido, o ouro, representado pelo sol, simboliza a expectativa de um futuro feliz e o azul, figurado pelo céu, a pureza e leveza sentidas por Irene. O lago, banhado pelo sol que brilha no céu azul, como nas gravuras infantis das paisagens que desenhamos quando crianças, sugere a placidez dos sonhos de futuro que Irene novamente se permite ter, contra todas as expectativas da realidade adversa.
- Capítulo nove, “encarnado e amarelo”. Irene começa a escrever o romance de João dos Ais, que Rosálio lhe contou, e inventa a cor do vestido de Floripes: amarelo, quando ela está ao lado do marido, e vermelho, quando foge com Beto do Fole. Dessa vez, a cor amarela, ambivalentemente, é o signo do adultério (ROUSSEAU, 1980); já a segunda tonalidade expressa as chamadas da luxúria, isto é, a paixão irresponsável de Floripes, que tanto machuca João dos Ais.

- Capítulo dez, “verde e ocre”. As cores mencionadas retratam esperança e decepção: enquanto a cor da lona (verde) do carro em que Rosálio subiu, após afastar-se de João dos Ais, traduz a esperança que aquele tem de encontrar um emprego decente que lhe possibilite aprender a ler. A cor ocre, remetendo à visão do chão, da terra, da lama, do barro, exprime a sua decepção ao deparar-se com um ambiente de trabalho sujo, hostil e insalubre (“[...] um mundo da cor da terra que tinham deixado nua [...]”, p. 100).
- Capítulo onze, “alaranjado e verde”. Nessa seção da obra, o alaranjado do vestido de Anginha, em virtude da ambivalência dos símbolos (a cor laranja nasce da mistura do vermelho com o amarelo, respectivamente, signos do amor e do adultério), lembra dubiedade, duplicidade, isto é, amor e traição, uma vez que ela ama Porfírio, mas ele a trai, abandonando-a por outra mais jovem e mais bonita. Após Anginha ser consolada por uma das histórias de Rosálio, o verde dos olhos dele desperta nela a esperança de encontrar um homem como ele.
- Capítulo doze, “azul e amarelo”. Em uma das histórias que conta a Irene, Rosálio diz que aprendeu a contar casos com um sujeito chamado Gaguinho, que tinha o sonho de conhecer o mar, até que um dia foi morar no topo de uma favela à beira-mar. Desse modo, a casa de Gaguinho, além de ser amarela, reflexo de sua alegria, localiza-se próxima ao azul do céu e ao verde do mar, remetendo à paz, ao sossego, à plenitude tranquila dos sonhos realizados.
- Capítulo treze, “ocre e ouro”. Restauração da fé contraposta à decepção. Após fugir do trabalho escravo (cap. dez), Rosálio enxerga na possibilidade de procurar ouro a oportunidade de aprender a ler. Mas o garimpo, que surge como uma luz capaz de renovar a sua fé, assemelha-se ao lugar de onde fugiu, e a cor ocre, revelada pelo barro (“[...] um povoado de barro, cheio de homens de barro, à beira de um rio de barro [...]”, p. 134), provoca em Rosálio mais uma decepção, sentimento análogo ao do capítulo “verde e ocre”.
- Capítulo catorze, “azul e encarnado”. Respectivamente, de acordo com Rousseau (1980), simbolizam a verdade e o amor. Nesse sentido, ao se desfazer de algumas roupas, inclusive uma saia com flores azuis e encarnadas, Irene desprende-se de um passado marcado pela prostituição e consequente sofrimento, para apropriar-se de um futuro melhor, ao lado de um amor

verdadeiro. Recebe de Rosálio um vestido com estampas, também vermelhas e azuis, mas que desta vez não será usado para vender seu corpo, mas sim na praça, onde ajudará o homem a contar estórias. Na praça, como em uma performance de pastoril, alegre e evocativa da fantasia dos sentimentos puros, Irene, vestida como se fosse uma pastora, conjuga as duas cores que folcloricamente unem masculino e feminino, paixão e castidade, desejo e amor.

- Capítulo quinze, “cinzento e todas as cores”. Finalmente, Rosálio vai à praça contar seus casos. Por isso, o cinzento, símbolo da tristeza, cede lugar a todas as cores, reveladoras da felicidade.
- Capítulo dezesseis, “vermelho e branco”. Bandeira dos sem-terra, na qual a cor vermelha representa o sangue derramado por aqueles que morreram lutando, e a cor branca refere-se à paz, que somente será conquistada quando houver justiça social. Essas cores também significam a luta incansável de Rosálio, no desejo de alfabetizar-se, bem como seu sofrimento. Já a cor branca simboliza a luz, o conhecimento ou, ainda, a paz que Irene proporcionou a ele, ensinando-lhe a coisa mais importante que buscava na vida: aprender a ler. Ademais, o significado fundamental do branco é a unidade, que podemos evidenciar na cumplicidade do casal.
- Capítulo dezessete, “azul sem fim”. Farina (2006) leciona que a cor azul-celeste evoca bonança, pureza e busca da perfeição moral, com isso, representa a morte física de Irene e sua elevação espiritual. Por fim, a guará vermelha alça voo rumo ao céu. A propósito, é preponderante esclarecer que o título do livro, em análise, refere-se à própria Irene, pois quando Rosálio a vê desesperada, angustiada e sem nenhuma proteção, lembra-se de uma ave guará, vermelha, que certa vez encontrou machucada e sangrando.

Enfatizamos que, no penúltimo capítulo, é possível enxergarmos um prelúdio da morte de Irene, na menção à cor rosa: “Irene espalha os papéis sobre a colcha cor-de-rosa” (p. 171). Sabemos que essa cor é a mistura do vermelho (emblema do amor e do fogo) com o branco (sabedoria e pureza), cores que intitulam o capítulo e que, nesse contexto, pode ser olhada como a sabedoria do amor, espelhada na doação com que Irene e Rosálio devotam-se um ao outro. Sendo assim, a cor rosa simboliza a união plena entre os dois e a morte de Irene, no último capítulo, confirma que espiritualmente ela e Rosálio tornar-se-iam um só, já que ela permanecerá entranhada na alma dele.

Isto posto, percebemos que, na obra analisada, o sentido das cores varia, sendo possível uma mesma cor apresentar um significado distinto em outra seção da obra, visto que o seu sentido é definido pelo contexto. A cor é utilizada com a finalidade de transmitir alguma informação de cunho valorativo e o seu uso está intimamente ligado com os sentidos marcados culturalmente. Em vista disso, Guimarães (2000) afirma que a simbologia das cores depende do seu armazenamento e também da forma como foi transmitida tal simbologia, além do que o repertório compartilhado pelos que fazem parte da comunicação influencia na produção dos sentidos a ele relacionados.

Citando Ivan Bystrina (semioticista checo), o escritor revela que o preto, em nossa cultura, é a cor da morte, das trevas, ou seja, representa aquilo que nos provoca medo, ao passo que o branco é a cor da vida e da paz, estando sempre relacionada à luz. Entretanto, como vimos acima, essas e outras cores podem assumir significados opostos. O branco da roupa mortuária, por exemplo, associa-se à morte terrestre, assim como o branco da neve relaciona-se ao frio desumano. O preto, por sua vez, pode assumir um significado positivo, já que, esotericamente, significa mudança de estado ou ressurreição, segundo assevera Rousseau (1980).

Faz-se mister destacar que, além de recorrer às cores para dar sentido à relação das personagens entre si e com o fato narrado, Valéria Rezende também utiliza o recurso linguístico de extrapolação dos limites físicos das páginas, pelas palavras dos títulos de cada capítulo, haja vista sempre ultrapassarem para o verso do papel. Entendemos que esse recurso faz referência a algo contínuo, insofreável e ininterrupto, como a busca de Rosálio pela alfabetização, ou a busca de Irene pela verdade no amor.

Além disso, a autora utiliza letras negras e graúdas. Devemos lembrar que, durante todo o romance, as letras negras dos livros que Irene lia ou mesmo as que escrevia eram desejadas por Rosálio. Quanto ao tamanho da fonte, subentendemos que o recurso de aumentá-la reforça a ideia de que, quando estamos aprendendo a escrever, em virtude da falta de coordenação motora, ultrapassamos as linhas do papel. Da mesma forma, na experiência da vida, o sujeito, por inexperiência, pode extrapolar certos limites ao expor-se na pureza de suas mais íntimas intenções e sagrados desejos, como acontece a Irene e Rosálio, que se desnudam um para o outro não apenas fisicamente, mas em suas aspirações e emoções.

Finalmente, precisamos destacar que, afora o último capítulo, os demais são intitutados por duetos cromáticos, o que nos remete à ideia de comunhão entre duas pessoas, ocorrendo apenas no final do romance, em razão da morte de Irene, a separação, revelada através da menção a uma única cor.

5. SEMIÓTICA DAS SIGNIFICAÇÕES

No *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 448-456), afirma-se que o termo *semiótica* é empregado em diversos sentidos, ora como objeto, ora como teoria, ora como sistema, alterando-se de um para outro a relação englobante/englobado no que concerne à linguística. Depreende-se daí que, no que tange à literatura, tal relação demanda rupturas sistêmico-estéticas não menos desafiadoras.

De acordo com Santaella (1983), o termo Semiótica vem do grego *semeion*, que significa “signos” e refere-se à ciência geral dos signos e da semiose que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sígnicos. Esta ciência tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis e, com efeito, é mais abrangente que a linguística, a qual se restringe ao estudo dos signos linguísticos.

Saussure, no *Curso de Linguística Geral* (2006), falava a respeito da semiologia, um tipo de ciência geral que, dela fazendo parte a linguística, fosse capaz de abarcar também os sistemas de signos não linguísticos. Sendo assim, a semiótica oferece uma resposta às preocupações de Saussure, no sentido de associar uma leitura pertinente à imagística de qualquer objeto estético.

Essa ciência, ou teoria geral da produção dos signos, teve sua origem na Rússia e na Europa Ocidental. Na América, o seu grande impulsionador foi Charles Sanders Peirce. A vertente peirceneana considera o signo em três dimensões, quais sejam: primeiridade, secundidade e terceiridade, em que “o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro” (SANTAELLA, 1983, p. 12). Hodiernamente, é um campo de grande amplitude e variedade teórica.

A significação, na semiótica, não é entendida como algo integral, pronto e acabado, mas como o resultado de articulações do sentido. Por corolário, ela preocupa-se em explicitar o modo por meio do qual o sentido se constitui, isto é, “busca-se *o quê*, mas por vias do *como* (grifos dos autores); não o sentido verdadeiro, mas, antes, o parecer verdadeiro, o simulacro; não a fragmentação do sentido, mas a totalidade” (CORTINA & MARCHEZAN, 2004, p. 394).

Barros (2005) aduz que a semiótica procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a forma de um percurso global que simula a geração do sentido. Nesse prisma,

estamos falando a respeito do Percurso Gerativo de Sentidos³, elaborado por Greimas, cuja função é a de conduzir o leitor à compreensão global de um texto. Através desse percurso é possível entendermos as condições em que o texto foi produzido, bem como recepcioná-lo. Assim sendo, no subtópico que segue, falaremos a respeito da origem e da sistemática desse estudo.

5.1. PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: OS NÍVEIS DA SIGNIFICAÇÃO

Algirdas Julius Greimas foi um linguista russo, fundador da Escola de Semiótica de Paris. Seu estudo partiu de subsídios fornecidos tanto pela linguística de Saussure e Hjelmslev quanto pela sêmio-narrativa de Propp. O percurso proposto por Greimas, segundo Fiorin (1989), é uma sucessão de patamares, suscetíveis de receber uma descrição adequada, em um processo que, para se obter a significação, vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto.

Seguindo o raciocínio de Cortina & Marchezan (2004), o PGS de um texto obedece a três níveis de organização, que compreendem um nível fundamental, um nível narrativo e um nível discursivo. Vale ressaltar que esses níveis podem ser estudados separadamente, porém, somente através das relações tecidas entre eles é que se torna possível construir o sentido do texto.

Há ainda, em cada patamar, uma organização própria e complementar, denominada sintaxe e semântica. Nas palavras de Fiorin (1989, p. 21),

a sintaxe dos diferentes níveis do percurso gerativo é de ordem relacional, ou seja, é um conjunto de regras que rege o encadeamento das formas de conteúdo na sucessão do discurso. [...] A sintaxe dos diversos patamares do percurso tem também um caráter conceptual, o que significa que cada combinatória de formas produz um determinado sentido. A distinção entre sintaxe e semântica não decorre do fato de que uma seja significativa e a outra não, mas de que a sintaxe é mais autônoma do que a semântica, na medida em que uma mesma relação sintática pode receber uma variedade imensa de investimentos semânticos.

Em aquiescência à lição de Fiorin, explicitada no fragmento acima, entendemos que quando construímos uma oração, fazemos a combinação entre um predicado e alguns argumentos. A disposição desses elementos determinará a produção de sentidos, o que nos faz

³ Doravante utilizaremos a terminologia PGS, para nos referirmos ao Percurso Gerativo de Sentido (de acordo com Monteiro & Vedovato, s/d).

compreender o porquê de a sintaxe ser mais autônoma que a semântica, pois essa relação pode receber inúmeros investimentos semânticos, já que à medida que formulamos diferentes combinatórias de forma, conseqüentemente produzimos novos sentidos. No que diz respeito, nesta perspectiva, à análise literária, a predicação e o preenchimento dos espaços argumentativos relacionam-se, respectivamente, à combinação dos recursos de linguagem e à produção de sentidos possíveis, resultantes de cada modalidade de leitura, de acordo com os diferentes níveis em que a análise se processará.

Na seqüência, discorreremos acerca desses níveis.

5.1.1. Nível fundamental

Essa é a primeira etapa do percurso e, segundo Barros (2005) é a mais simples e abstrata. Conforme afirma Fiorin (1989), a Semântica do nível fundamental abriga as categorias semânticas encontradas na base da construção de um texto. Essas categorias são fundamentadas pela oposição estabelecida por um traço comum entre dois termos. A esse respeito, adverte o autor:

No entanto, para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença. Não opomos, por exemplo, /sensibilidade/ a /horizontalidade/, pois esses elementos não têm nada em comum. Contrapomos, no entanto, /masculinidade/ a /feminilidade/, pois ambos se situam no domínio da /sexualidade/. (FIORIN, 1989, p. 21-22).

Fica claro, à vista disso, que nesse nível, a significação surge como uma oposição semântica mínima, sendo preciso que os elementos tenham algo em comum para que as diferenças sejam estabelecidas. Os termos são contrários, quando há entre eles uma relação de pressuposição recíproca, frequentemente fundada em bases socioculturais. Dessa forma, podemos perceber que este nível de produção dos sentidos equivale, em certa medida, à secundidade das relações semânticas estabelecidas por Peirce, sendo a primeiridade ligada à tarefa de codificação.

Cada elemento das categorias possui uma qualificação semântica denominada de valor eufórico e valor disfórico, respectivamente, positivo e negativo. Esses valores não são determinados por aquilo que acreditamos ser certo ou errado, mas pelo modo como os elementos que compõem a oposição semântica aparecem no texto.

Quanto à sintaxe, de acordo com a lição de Cortina & Marchezan (2004), é o lugar em que a significação adquire uma primeira configuração do universo categorial, sendo subdividida em taxionômica e operatória. Esses aspectos ocupam-se, respectivamente, do modo de existência e do modo de funcionamento da significação. A sintaxe abrange, segundo Fiorin (1989), duas operações conhecidas como negação e asserção, que ocorrem durante a continuidade de um texto.

Sendo assim, “a semântica e a sintaxe do nível fundamental representam a instância inicial do PGS e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso” (FIORIN, 1989, p. 24). Na análise literária, a sintaxe dos elementos que compõem o texto, seja ele narrativo, poético, dramático, etc., consiste na integração entre as funções destes elementos e sua utilização estética em relação a uma determinada perspectiva de leitura esposada.

Antes de apontarmos, na obra em estudo, o nível fundamental, é necessário tecer algumas considerações a respeito das especificidades da linguagem literária, no que se refere ao estilo da autora e à metaforização, a fim de, a partir delas, alcançarmos a análise desejada.

Cada escritor tem um estilo peculiar de manipular a linguagem. Para tal, usa técnicas que permitem gerar um melhor resultado estético e/ou semântico para o texto. Rezende (2005) traz, na sua escritura, a linguagem do povo que conhece nos lugares por onde anda. Retrata em seus escritos tudo o que vivenciou nessas esferas, a propósito, como bem acentua Hélder Pinheiro, em seu livro *Pesquisa em literatura* (2011), toda obra artística é a simbolização de uma experiência humana. De mais a mais, a autora usa uma linguagem simples e bastante imaginativa, o que proporciona maior empatia com o leitor.

Pinheiro (2011) também afirma que, ao analisarmos um determinado livro, é importante que conheçamos outras obras daquele autor, visto que há temas e procedimentos que se repetem. Nesse bojo, da leitura extraída de outros textos de Valéria, podemos perceber que as características de sua escrita são recorrentes. Na coletânea de contos *Vasto mundo*, que marcou sua estreia como escritora, Rezende apresenta histórias do povo nordestino, em que fala de amores e dores, da região em si, bem como das crenças dessa gente. O ponto de contato mais diretamente perceptível entre *Vasto mundo* e *O voo da guará vermelha* é a característica de *visualidade da linguagem* calcada na seleção de uma espécie de paleta de cores que funcionam como chaves interpretativas. Em *Modos de apanhar pássaros à mão*, Maria Valéria resgata suas personagens, a exemplo de Irene, que ressurgue no conto “Sagui”. Já Rosálio, transforma-se em Maurílio, no livro *Ouro dentro da cabeça* (2012), um artista

popular que conta suas andanças pelo mundo. Assim, Irenes e Rosálíos são figurações de caracteres humanos frequentes em suas narrativas.

A escrita de Rezende é fortemente marcada, portanto, pelo uso das cores, para definir sentimentos e estados emocionais, nos quais se encontram seus personagens. É tocante como as cores dispostas em seus textos dialogam com a trama e como essa artimanha possibilita o surgimento de metáforas, possíveis de serem identificadas desde a capa. Vale registrar que esse atributo já podia ser visto na sua primeira coletânea, no capítulo “O Azul e o Encarnado”. Vejamos um fragmento: “Passava o tempo, no peito de Romão a angústia, aos poucos, encurralando a esperança. Farinhada, dividida, aqui **azul**, **encarnada** acolá, vigiava e aguardava ainda algum desfecho” (REZENDE, 2001, p. 31). A autora, acertadamente, através da simbologia das cores, busca alcançar o entendimento dos seus leitores. Em razão disso, para cada momento, seleciona a cor que combina ou representa melhor o cenário apresentado. Ademais, em seus livros, notamos o enaltecimento à vida e ao amor, muito embora a morte e a dor sejam temas constantes. *O voo da guará vermelha*, a título de exemplo, narra a trajetória de vida de Rosálío e Irene. Ele tem uma vida marcada pelas inúmeras vezes que viajou para lugares desconhecidos, na tentativa de realizar o sonho de aprender a ler, e ela tem a vida marcada pela morte, que a ronda, desde quando, acidentalmente, matou o sagui. Essas personagens se encontram no extremo da dor, do sofrimento, da necessidade, e suas vidas entrelaçam-se para ganharem um real sentido.

Vimos acima que, no nível fundamental, o sentido de um texto surge por meio de uma oposição semântica, cujos elementos tenham algo em comum. Nesse prisma, é possível evidenciarmos, em *O voo da guará vermelha*, os termos necessidade vs. saciedade e morte vs. vida. Atentemos para os trechos que seguem:

Das fomes e vontades do corpo há muitos jeitos de se cuidar porque, desde sempre, quase todo o viver é isso, mas agora, crescentemente, é uma fome da alma que aperreia Rosálío, lá dentro, fome de palavras, de sentimentos e de gentes, fome que é assim uma sozinhez inteira, um escuro no oco do peito, uma cegueira de olhos abertos e vendo tudo o que há para ver aqui, nenhum vivente, nem formiga, um cheiro de nada, as paredes de ressecadas tábuas **cinzentas** (grifo nosso)⁴, os montes de brita e de areia, **cinzentos**, a enorme ossada de concreto armado, sem cor os edifícios proibindo qualquer horizonte, um pesado teto **cinzento** e baixo [...]. [...] Tudo tão nada que Rosálío nem consegue evocar histórias que o façam saltar para outras vidas, porque seus olhos não encontram com que pintá-las. [...]. (VGV⁵, 2005, p. 11).

⁴ A partir de agora, todos os destaques dados às palavras referentes a cores, constantes nos trechos da obra em análise, serão grifos nossos.

⁵ De igual modo, utilizaremos a sigla VGV para fazermos referência ao romance “*O voo da guará vermelha*”.

[...] Agora que já se encontra a caminho do destino que escolheu para si mesmo, Rosálio refreia a pressa, anda bem devagarinho para combinar seu passo com o passo da mulher que, ele sabe, cansa à toa, deixa passear os olhos e então vai descobrindo que o **cinzento** cede espaço aqui, ali, acolá, para manchas de outras cores que antes não enxergava porque a cidade não era lugar de vida para ele, era somente passagem onde veio dar, sem rumo, sem esperar quase nada, só nas suas lembranças e no quarto da mulher é que viu o **arco-íris** dar algum sinal de vida. [...]. (VGV, p. 158).

[...] eu deixo essa vida, não me importo de tudo se acabar agorinha, que esta minha vida só tem uma porta, que dá para o cemitério [...] (VGV, p. 13).

[...] há muito tempo que Irene sabe que lhe basta dar um passo, que o outro mundo é logo ali, mas quer ficar mais um dia, quer ouvir mais das histórias que o homem lhe dá de graça, mesmo que não ouça tudo, mesmo que às vezes cochile, essa voz lhe faz tão bem! [...] (VGV, p. 38).

A narrativa começa falando sobre as necessidades que angustiam Rosálio. Por isso, no primeiro trecho, transcrito acima, fala-se em fome de cores, de sentimentos, de gente, de palavras. Nesse primeiro capítulo, “cinzento e encarnado”, o ambiente cinzento mostra ao próprio personagem o quanto sua vida é obscura e sem sentido, influenciando-o a querer mudá-lo. O estado de necessidade é superado, nitidamente, no segundo trecho, capítulo “cinzento e todas as cores”, quando Rosálio já sabe ler e, ao lado de Irene, a cor cinza cede lugar a outras cores, isto é, a felicidade ocupa o lugar que antes era do sofrimento. A propósito, ao tratar sobre os parâmetros de definição da cor, Guimarães (2000) ensina-nos que a aparência da cor tem por base três características principais: o matiz, o valor e o croma. O primeiro determina a exata posição da cor no espectro eletromagnético, o segundo determina as atenuações de clareamento e escurecimento da cor e o último se refere ao aspecto que varia entre uma cor intensa e um apagado ou acinzentado. Com isso, entendemos que as cores que intitulam o primeiro capítulo da obra não surgem aleatoriamente, vez que a terceira característica, descrita por Guimarães, explica a combinação entre as cores cinza e vermelha, pois Rosálio encontrava-se em um ambiente apagado que o estimulava a procurar por cores intensas como o vermelho.

Na tentativa de fugir daquela realidade, Rosálio segue por um caminho desconhecido, mas para não se perder, como aconteceu por diversas vezes em sua vida, joga pedrinhas no chão, a fim de demarcá-lo. Nesse caminho desconhecido, ele encontra a cor que trará um novo rumo à sua vida: “[...] Rosálio vê primeiro a mancha **vermelha** em movimento, surpreendendo-o na dobra da esquina, luz, lufada de ar que alivia a garganta engasgada pelo **cinzento**, só depois vê a mulher dentro do vestido encarnado [...]”. (p. 15). Essa passagem descreve o primeiro encontro entre Rosálio e Irene, e demonstra como ele se sente aliviado ao

ver aquela imagem, pois indicava que, enfim, as suas necessidades seriam sanadas. Nesse sentido, ao passo que o cinza significa o estado de necessidade em que Rosálio se encontra, pois carrega um significado nefasto, por ser uma tonalidade que remete ao obscurecimento da razão, assim como é uma das cores do luto, o encarnado, que representa a própria Irene, significa o seu estado de saciedade: “Rosálio olha a mulher com os olhos renovados, lê no rosto magro e pálido nova beleza e mistério, agora que entende melhor o que foi que ela lhe deu, uma chave milagrosa para abrir a sua caixa e, mais do que a própria caixa, as histórias que estavam presas nos livros. [...]” (p. 80). Rousseau (1980) explica que a cor na qual Irene está revestida não significa tão somente sexualidade, o que a maioria pode pensar, já que se trata de uma prostituta. Essa cor simboliza a prodigalidade, pois ela encontra-se desgastada, sofrida, e o fio de vida que lhe resta doará a Rosálio, simbolizando um amor divino, altruísta e de sacrifício. É válido ressaltarmos que, na obra, a necessidade tem um valor disfórico, pois é negativa, e a saciedade tem valor eufórico, já que é positiva.

Nos demais trechos supramencionados, observamos outra oposição semântica: vida vs. morte. Antes de conhecer Rosálio, a desilusão, a tristeza e a doença incurável eram motivos para que Irene não visse sentido na vida, a qual é dado um valor disfórico. A morte, por conseguinte, é eufórica, pois é vista como a única solução para a resolução dos problemas. Com o passar do tempo, depois que conhece e se envolve com Rosálio, esses valores são invertidos, surgindo a alegria e a vontade de viver plenamente: “[...] Irene sente a alegria escorrendo-lhe dos olhos molhar toda a sua cara e inundar seu sorriso com gosto de vida inteira, talvez curta, porém plena” (p. 146-147). Esperar Rosálio, ouvir suas histórias ou ensiná-lo a ler motivam-na a querer viver.

Além da oposição e da determinação axiológica, concordando com os ensinamentos de Barros (2005), percebemos que, para sair do estado de negação e alcançar o de afirmação, é preciso estabelecer um percurso entre os termos opostos. Sendo assim, a não disforia, ou seja, a negação da necessidade dá-se exatamente no momento em que Rosálio sai com o intuito de buscar cores e vozes que preencham sua alma vazia: “[...] enche os bolsos com punhados de brita e sai, a esmo, segurando a alça de corda da caixa nas ruas vazias. [...]”. (p. 12).

Por fim, notamos que as cores têm um papel relevante para o processo de construção de sentidos da obra, pois, através delas, é possível detectarmos como as personagens estão emocionalmente. O acinzentado, ao qual o título do primeiro capítulo faz referência, simboliza o estado de desesperança, de sofrimento, de necessidade em que as personagens se encontram. O encarnado, por sua vez, por ser uma cor mais vibrante, surge para retirá-los do

mundo apagado e triste em que viviam. Esse recurso aparece como um divisor de águas no romance, já que a vida dos protagonistas ganha um verdadeiro sentido.

5.1.2. Nível narrativo

Esse patamar é o responsável pela organização da narrativa “através do ponto de vista de um sujeito” (BARROS, 2005, p. 13). Assim, compreendemos que há um fazer transformador de um sujeito que age sobre o mundo através de objetos de valores. Nas palavras de Gancho (2006), o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, pois intermedia aquilo que é narrado e o autor, bem como o que é narrado e o leitor.

A narratividade está composta em todos os textos, e se trata de uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. De acordo com Fiorin (1989), na sintaxe narrativa, existem dois tipos de enunciados: de estado e de fazer. O primeiro estabelece uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre sujeito e objeto; já o segundo demonstra as transformações ocorridas de um estado a outro (da conjunção para disjunção e vice-versa).

Fiorin (1989) esboça duas espécies de narrativas: a mínima e a complexa. Na narrativa mínima, há um estado inicial, uma transformação e um estado final, acarretando uma mudança de conteúdo. Nela, existem dois tipos de enunciados de estado e, por conseguinte, há duas espécies de narrativas mínimas: a de privação e a de liquidação de uma privação. Na primeira, ocorre um estado inicial conjunto e um estado final disjunto. Já na segunda, sucede um estado inicial disjunto e um final conjunto.

A narrativa complexa, ainda de acordo com Fiorin, estrutura-se em uma sequência canônica, que compreende quatro fases, a saber: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Essa narrativa é composta por diversas narrativas mínimas, já que uma série de enunciados, de fazer e de estado, organizam-se hierarquicamente no texto. Na primeira fase, “um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa” (FIORIN, 1989, p. 29). Quando o sujeito realizador da transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer, estamos nos referindo à fase da competência. A performance é a fase na qual acontece a transformação central da narrativa, ocorrendo a mudança de um estado a outro. Na última fase, constata-se a realização da performance e, como consequência, há o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. É também nessa fase que acontecem descobertas e revelações necessárias para o desfecho da narrativa.

No que se refere à semântica do nível narrativo, ocupa-se dos valores inscritos nos objetos. Em uma narrativa, aparecem dois tipos de objetos que ocupam posições: os modais e os de valor. Fiorin ilustra, *in verbis*:

Os primeiros são o querer, o dever, o saber e o poder fazer, são aqueles elementos cuja aquisição é necessária para realizar a performance principal. Os segundos são os objetos com que se entra em conjunção ou disjunção na performance principal. (FIORIN, 1989, p. 27).

O objeto valor tem a ver com a relevância que um objeto concreto representa para determinado sujeito na sequência narrativa. Por tratar-se de algo importante, a finalidade do sujeito é tão somente obtê-lo. Diferente do modal, em que se faz necessária a obtenção de um objeto para ser possível adquirir outro.

No nível das estruturas narrativas, não se trata mais de afirmar ou de negar conteúdos, mas de transformar, pela ação do sujeito, os estados nos quais as personagens se encontram. Nos fragmentos expostos no tópico anterior, os sujeitos apresentados pela narrativa são Rosálio, que busca o objeto-valor (aprender a ler), e Irene, prostituta desiludida que sonha em um dia viver uma verdadeira história de amor. Ele é o principal dos actantes, porque participa de todos os percursos narrativos, toma as decisões e produz transformações importantes no enredo.

Há a mudança de um estado de disjunção de Rosálio com o objeto-valor para um estado de conjunção, pois ele aprende a ler. Essa mudança de estado tem como mola propulsora o seu encontro com Irene, responsável por proporcionar a Rosálio o aprendizado: “[...] Irene a custo se ergue, dá um lápis a Rosálio, conduz-lhe a mão com cuidado e o faz traçar, perfeito, redondo, redondo como um caneco, como a menina do olho, como a lua quando é cheia, como a beirada de um poço, a letra “o” junto ao “R”, [...]”. (VGV, p. 66). É interessante destacarmos que esse fragmento faz parte do capítulo “verde e ouro”, cujas cores representam o momento em que ambos estão revestidos de esperança. Para Irene, o homem dos olhos verdes representa a esperança de viver um amor, pelo qual esperou por toda vida. O ouro, por conseguinte, significa o quanto o sonho de aprender a ler é valioso para Rosálio. Esse sentido pode ser apreendido no momento em que ele conta a Irene a origem do seu nome, o qual foi inspirado no da professora que foi ensinar na escola da Grotta, povoado onde viveu. Ao descrevê-la, diz que ela tinha o cabelo faiscando como ouro. A professora tinha o tesouro, a riqueza que Rosálio tanto almejava: os mecanismos para ensiná-lo a ler.

Aliás, segundo Rousseau (1980), os termos ouro, luz, palavra se confundem no inconsciente coletivo dos povos. O ouro simboliza o dom da palavra e a luz é o conhecimento. O mesmo autor afirma ainda que o verde é a cor do começo e da ressurreição, simboliza o primeiro grau da regeneração espiritual, sendo, portanto, a cor da esperança e da renovação. Contudo, ressaltamos que as cores são ambivalentes, pois podem trazer significados tanto positivos quanto negativos. É o que ocorre no capítulo “ocre e ouro”, no qual o ouro representa a tristeza de Rosálio em estar no garimpo, sem nenhuma perspectiva.

Devemos lembrar que Irene encontrava-se em disjunção com a vida, mas, ao envolver-se com Rosálio, ocorre uma transformação significativa, a qual é representada pela cor bonina (azul claro quase branco ou rosa): “Irene mal acredita no que ouve, aquele homem, Nem-Ninguém ou Curumim, seja lá como se chame, quer levá-la a passear!, não tem vergonha de andar com mulher-dama na rua!, já despe o vestido **verde**, escolhe o cor de **bonina**, quase novo, pouco usado, guardado como promessa de alguma coisa melhor [...]” (*VGV*, p. 50). Essa cor aproxima-se da tonalidade rosa, que exprime “a ação transformadora do amor e seu poder de metamorfose”. (ROUSSEAU, 1980, p. 124). Percebemos que Irene começa a usar cores mais claras, as quais costumava usar quando era criança, talvez por representarem a mácula que perdeu ao tornar-se profissional do sexo.

Sabemos que a manipulação consiste em um sujeito induzir outro a fazer alguma coisa, e que o manipulador pode usar de diferentes expedientes para conseguir induzir uma personagem a agir, como através de um pedido, uma ordem, uma provocação, uma sedução, uma tentação, uma intimidação, etc. Sabemos também que o manipulador não precisa necessariamente ser uma personagem isolada ou coletiva ou um ser animado ou inanimado. No caso em comento, o agente manipulador é a própria situação de necessidade na qual se encontra Rosálio, o próprio ambiente acinzentado que o provoca a sair arriscando caminhos desconhecidos, a fim de saciar suas fomes. A manipulação torna-se eficiente porque a personagem manipulada quer sair daquele estado obscuro, ou seja, quer matar a fome da alma para sentir-se satisfeito.

Para agir, não basta que a personagem queira ou deva, mas também que saiba e possa. Ilustrando com o exemplo acima, podemos dizer que Rosálio, para desempenhar a função de saciar as suas necessidades, deve livrar-se da indignação que Irene sente quando descobre que ele não tem dinheiro para pagá-la. Com isso, ele tenta argumentar oferecendo-lhe os braços e contando-lhe uma história. Aliás, sempre que Irene está desanimada, Rosálio utiliza essa estratégia, para fins de consolá-la: “[...] avança para o homem que a mira com olhos de espanto e pena, que não se esquiva, não se defende, estende os braços, oferece o peito aberto,

há quanto, quanto tempo Irene não sabe o que é um peito onde encostar-se! [...]” (VGV, p. 18). “[...] faz dos braços cerca em volta dela, embalada, devagarinho, e começa a contar [...]” (VGV, p. 19). Nesse diapasão, essa é a competência, já que tem a ver com uma transformação realizada por um sujeito que é dotado de um poder fazer e/ou saber.

A performance, isto é, o fazer persuasivo surte efeito, porque Irene gosta das histórias contadas por Rosálio. Tanto é que pede para que ele continue: “[...] Conta homem, conta mais, é cedo para ir-se embora, nem o dia clareou, enquanto durar a noite conta, conta para eu sonhar. [...]”. (VGV, p. 19). Tendo em vista que nessa fase do percurso narrativo, geralmente, há sempre uma relação de perda e ganho, os dois protagonistas ganham, já que, a partir desse momento, um dará sentido à vida do outro. Rosálio, depois de tantas decepções, encontrou a pessoa capaz de realizar seu sonho de menino: aprender a ler. E Irene, depois de passar a vida lamentando e sofrendo por um amor que não regressou para buscá-la, encontrou um homem capaz de amá-la verdadeiramente. Com isso, chega-se, assim, a uma sanção positiva tanto para Rosálio quanto para Irene.

5.1.3. Nível discursivo

Segundo Fiorin (1989), o nível discursivo é responsável por revestir de elementos concretos as formas abstratas do nível narrativo, ou seja,

as ações e os estados narrativos são localizados e programados temporalmente e espacialmente, e os actantes narrativos são investidos pela categoria de pessoa. Além disso, os valores do nível narrativo são disseminados no discurso, de modo abstrato, sob a forma de percursos temáticos, que, por sua vez, podem ser investidos e concretizados em figuras (BARROS, 2003, p. 204).

Esse nível é responsável também por produzir variações nos conteúdos narrativos, o que ocorre quando um conteúdo é veiculado por diferentes planos de expressão.

Cortina & Marchezan (2004) asseveram que, nesse nível, ocorre a oposição entre enunciação e enunciado, e não diferente dos níveis anteriores, divide-se entre o componente sintático, que observa a relação entre a enunciação e o discurso, e o componente semântico, estabelecedor de percursos temáticos e revestidor dos conteúdos da semântica narrativa.

Ao tratar da sintaxe discursiva, Barros (2001, p. 54) pontua que cabe à “sintaxe do discurso explicar as relações do sujeito da enunciação com discurso-enunciado (texto) e também as relações entre enunciador e enunciatário”, respectivamente autor e leitor. Essa

relação, de acordo com Fiorin, ocorre em categorias de pessoa, tempo e espaço. Segundo o autor, a enunciação é o ato de produção do discurso, pois é a instância que povoa o enunciado de pessoas, tempos e espaços, ou, de acordo com Greimas & Courtés (1989, p. 146), é a “instância de mediação que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua”.

No interior do discurso construído pela enunciação, ficam marcas representadas por alguns elementos, que por mais que não apareçam no texto, a enunciação não deixará de existir, já que nenhuma frase pode sozinha se enunciar. Esses elementos são representados pelas categorias de pessoa, de espaço e de tempo. A primeira é representada pelo eu-tu-ele. O “eu” e o “tu” são os actantes, ou seja, pessoas presentes na própria enunciação, pois trazem consigo aqueles que fazem parte do processo enunciativo. O “ele”, por sua vez, encontra-se fora dessa relação, tratando-se de elemento material que constitui a enunciação por intermédio de uma relação indireta, já que o “ele” não fala no enunciado. A segunda diz respeito ao espaço, que na enunciação enunciada é o “aqui”, e na enunciação não enunciada é marcado pelo lá ou não-aqui. Na terceira, portanto, a duração é recortada em dois momentos, quais sejam, o da enunciação (agora), em oposição ao do enunciado (então, que equivale a não-agora). “Desse modo, a enunciação produz a actorialização (eu-ele), a espacialização (aqui-lá) e a temporalização (agora-então)” (CORTINA & MARCHEZAN, 2004, p. 406).

Na verdade, essas marcas são estratégias linguísticas que visam a criar diversas sensações no texto. Por isso, para que fosse possível analisarmos essas escolhas no processo da enunciação, a Semiótica desenvolveu duas categorias chamadas de desembreagem enunciativa e desembreagem enunciva, havendo em cada uma delas, segundo Fiorin (1989), três tipos: as de pessoa (actancial), as de espaço (espacial) e as de tempo (temporal). Na primeira desembreagem, a finalidade da enunciação é produzir efeitos de proximidade entre enunciador e enunciatário. Diferentemente da segunda que gera as sensações contrárias.

Na obra em análise, para a temporalização, utilizou-se o tempo presente. Certamente a autora quis produzir um efeito de proximidade da enunciação, já que liga o narrador aos eventos narrados. Malgrado conste no livro de Rezende, inúmeras recorrências ao passado, não podemos dizer que esse é o tempo, visto que precisamos levar em consideração o momento em que as personagens apresentam-se na obra. Na espacialização, o efeito é restrito e bem definido, já que o espaço figurativizado é minuciosamente descrito, inclusive pelo uso de cores, para caracterizar o ambiente hostil ou amistoso em que se encontram as personagens.

[...] as paredes de ressecadas tábuas **cinzentas**, os montes de brita e de areia, **cinzentos**, a enorme ossada de concreto armado, sem cor os edifícios proibindo qualquer horizonte, um pesado teto **cinzento** e baixo [...]. (*VGV*, p. 11).

[...] o corredor, o quarto, um cheiro de humanidade, antigo, múltiplo, concentrado, cores desmaiadas, manchadas, mas cores, todas as cores, em trapos de vestir, em colchas e cortinas, almofadas desbotadas e bonecas estropiadas, nos restos de tintas e papéis nas paredes, [...]. (*VGV*, p. 15).

Em relação à categoria de pessoa, o texto é narrado em terceira pessoa, o que produz um efeito de distanciamento. Todavia, a autora anula parte desse efeito ao deixar praticamente toda a narrativa por conta dos seus interlocutores, pois, por diversas vezes, cede sua voz a eles. Acreditamos que esse destaque dado aos interlocutores é proposital, visto que, talvez, a sua intenção seja a de criar um efeito de realidade para convencer de maneira mais eficaz o seu enunciador. Ademais, a narração em primeira pessoa permite que o narrador fale de sentimentos e opiniões mais explicitamente.

Logo, verificamos que essas escolhas produzem na obra o efeito de proximidade, dando a impressão de que o enunciado está sendo produzido no momento da leitura. É o que os semioticistas chamam de “enunciação enunciada”.

No que se refere à semântica discursiva, os esquemas abstratos do nível narrativo são revestidos por ela, que concretiza as mudanças de estado desse patamar. Nesse sentido, a semântica discursiva ocupa-se justamente de investigar como ocorre o processo de tematização e figurativização. Assim, “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos.” (BARROS, 2005, p. 68). Desse modo, os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa. Aqueles são feitos para simular o mundo, estes, para explicá-lo.

O livro em exame é temático-figurativo, no qual se desenrolam várias leituras temáticas, nas quais ocorre a concretização através de figuras, a saber: a morte, por meio da doença letal (AIDS); o amor, por meio da afinidade entre as personagens Rosálio e Irene; o sofrimento, por meio da doença, da pobreza, das dificuldades, das decepções, da prostituição; a necessidade, por meio do analfabetismo, da solidão, das cores; a perseverança, por meio da persistência em realizar o sonho de aprender a ler; e a exploração, por meio do trabalho escravo.

Em suma, o sujeito figurativizado como Rosálio procura realizar um sonho de menino (aprender a ler) e foi manipulado pela sua própria necessidade. Ele representa por si mesmo

um papel temático de valor disfórico. Irene é também a grande protagonista do enredo, pois assume papel fundamental para que o sonho de Rosálio seja concretizado, neste caso, guiando-o até o conhecimento desejado. Antes de partir, ela deixa para Rosálio um legado, o dom de decodificar letras. Ademais, prepara-o para um novo ofício, o de encantar o povo na praça com histórias inventadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, nesse trabalho que, em *O voo da guará vermelha* (2005), Maria Valéria Rezende recorre, com frequência, à menção de cores, dado o fato de que cada capítulo da obra (exceto o último, por razões de significação) tem por título a junção de duas cores que dão o “tom” dominante da narrativa naquela seção. Esses duetos cromáticos, além de incitar o leitor a procurar no enredo a função compositiva/interpretativa exercida por determinadas cores, provocam também um quase exercício de previsão de leitura, pois, involuntariamente, tentamos interpretar o texto antes mesmo de o ler.

Contudo, nem sempre é possível confirmar a interpretação dada previamente, tendo em vista que a cor pode traduzir uma simbologia diversa daquela a que estamos acostumados a associá-la, pois, conforme Guimarães (2000), o seu significado está profundamente ligado ao contexto de uso e sua forma de percepção não é hereditária, engessada e imutável. Ao contrário, a cor é, antes de qualquer coisa, um processo comunicativo que varia de acordo com as diversidades culturais.

Através desse estudo, notamos, ainda, que o uso dessas cores tem por finalidade simbolizar as transformações ocorridas durante toda a narrativa, existindo, dessa maneira, uma relação muito forte entre elas e o estado emocional das personagens, mormente as principais, Rosálio e Irene. Nesse diapasão, percebemos que a inserção de cores na obra em estudo não se dá de maneira aleatória, razão pela qual sua função primordial ser a de representar os ambientes e os estados emocionais específicos relevantes que compõem o tecido narrativo.

Nesse caso, tecemos, nesse trabalho, algumas reflexões acerca do romance que nos permitissem relacionar visualidade e linguagem literária no texto de Rezende. Para tanto, buscamos, na teoria Semiótica Greimasiana e na leitura semiótica das cores, subsídios capazes de auxiliar nossa investigação, voltada para a proposta de uma visão de esperança e positividade vazada na representação das cores para conferir vida e mobilidade a uma realidade, aparentemente destituída de qualquer índice de beleza, prazer, alegria, conforto

moral e físico, até ao seu final, que apresenta a morte como bonança e plenitude, características que também ressaltam da vida que segue daí resultante, a de Rosálio, feliz, alfabetizado e livre, pelas praças do país, contando as histórias que lê.

Com relação à teoria Semiótica de Greimas, aprendemos, por meio das lições de Fiorin, Santaella e outros teóricos, que o Percurso Gerativo de Sentido de um texto obedece a três níveis de organização, os quais compreendem um nível fundamental, um nível narrativo e um nível discursivo, e é através das relações tecidas entre eles que se torna possível construir o sentido de um texto.

No que se refere à leitura semiótica das cores, foi, sobretudo, nas fontes de Guimarães, Rousseau e Farina que pesquisamos os sentidos atribuíveis a elas, e, a partir daí, comparamos tais definições com a significação que essas cores têm na obra em comento, verificando sua relação com as personagens Rosálio e Irene. Para isso, traçamos um percurso teórico pautado nas pesquisas desenvolvidas por Barros (2001), (2005); Greimas & Courtés (2008); Fiorin (1989); Cortina & Marchezan (2004); Santaella (1983), Rousseau (1980), dentre outros.

Sendo assim, a partir dessas reflexões, foi-nos possível descortinar um complexo universo ficcional, a espriar-se nas tensas relações entre narrador, personagens e ambiente. Ademais, o estudo em tela foi preponderante para compreendermos o quanto o PGS oferece uma metodologia eficaz para as análises literárias, sem contar que os recursos oferecidos pela Semiótica são muito úteis para a compreensão dos efeitos que a enunciação produz, possibilitando-nos a análise do que está implícito no enredo.

ABSTRACT

In "O voo da guara vermelha" (2005), Maria Valeria Rezende mentions colors in both the titles and chapters of the novel. It was noticed that the use of colors (red, white, ocher, yellow, etc) symbolizes psychological changes occurred in characters throughout the narrative. Thus, there is a strong relation between colors and the emotional mood of the protagonists Rosalio and Irene; as variations of tone take place, characters present more or less vigor, hope or enthusiasm whatsoever. This research, reading colors in words and vice-versa, stands for the idea that language perform representation of characters depending in a scale of changing tones that creates levels for reading / receiving the text. Identifying how these levels merge with narrative has been the main purpose of this study. Semantic values of colors was considered according to greimasian semiotics (2008) added to a theoretical framework composed by Barros (2001), Fiorin (1989), Cortina and Marchezan (2004), Rousseau (1980) and Guimarães (2000), among others.

KEYWORDS: O voo da guara vermelha. Semiotic theory greimasian. The meaning of the colors.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA RIFF. **Maria Valéria Rezende**. [internet]. Disponível em: <http://www.agenciariiff.com.br/site/AutorCliente/Autor/29>. Acesso em 14/02/2014.
- ALFREDO MONTE. **Maria Valéria Rezende**. [internet]. Disponível em: <http://armonte.wordpress.com/tag/maria-valeria-rezende/-blog>. Acesso em 14/02/14.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística II: princípios de Análise**. São Paulo: Contexto, 2003.
- _____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.
- _____. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BASTOS, Dorinho; FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
- BONJORNO, José Roberto; RAMOS, Clinton Márcico. **Física 2: termologia, óptica geométrica, ondulatória**. São Paulo: FTD, 1992.
- CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. Teoria semiótica: a questão do sentido. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Christina (orgs.). **Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 393-438.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto/ Edusp, 1989. (Série repensando a linguagem).
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekō Y. Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.
- GRUPO AUTÊNTICA. **Entrevista de Maria Valéria Rezende no site da Fliporto**. [internet]. Disponível em: <http://blog.grupoautentica.com.br/nossos-autores/maria-valeria-rezende-em-entrevista-a-fliporto/>. Acesso em 14/02/14.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.
- LAROUSSE. **Minidicionário Larousse da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.
- MONTEIRO, Andreia Cardoso; VEDOVATO, Luciana. **Percorso gerativo de sentido nas aulas de leitura**. s/d.
- NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de pesquisa em administração**: São Paulo, v. 1, nº 3, 2º sem./1996.

PINHEIRO, Hélder. **Pesquisa em literatura**. 2. ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

ROUSSEAU, René-Lucien. **A linguagem das cores**. São Paulo: Pensamentos, 1980.

REZENDE, Maria Valéria. **Modo de apanhar pássaros à mão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **O voo da guará vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **Vasto mundo**. Rio de Janeiro: Beca Produções Culturais, 2001.

_____. **Ouro dentro da cabeça**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. BALLY, Charles; SECHCHAYE, Albert; RIEDLINGER, Albert (orgs.). Trad. Antônio Cheline, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.