



WINGS OF DESIRE E A SEREIAZINHA: UM TRAÇO SEMIÓTICO NA LITERATURA COMPARADA

Laís Dantas de Araújo¹

(Universidade Federal da Paraíba/laisdantasdear@gmail.com);

Ingrid Cruz do Nascimento²

(Universidade Federal da Paraíba/ingridcruznascimento@gmail.com);

Daniela Maria Segabinazi³

(Universidade Federal da Paraíba/dani.ufpb2007@hotmail.com)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo abordar uma análise comparativa entre o conto infantil Den lille Havfrue/A sereiazinha (1837), de Hans Christian Andersen, e a película cinematográfica franco-germânica, Wings of Desire/ Asas do desejo (1987), dirigido por Wim Wenders e Peter Handke, no intuito de concatenar essas ramificações. O respaldo teórico deste trabalho utilizará metodicamente as nuances da Semiótica de Greimas (1980), através dos estudos de Jaques Fontanille (2015), mapeando o esqueleto da nossa apreciação crítica com elementos que abarcam o sensível e o inteligível em seus quatro níveis de articulação. Há de se perfilhar, também, o elemento fenomenológico que representa a secundidade na lógica da Semiótica de Charles S. Peirce (1914), a título de exemplificação, nas ações dos personagens centrais, servindo de base complementar, provendo uma ressonância intimista nos constantes monólogos interiores presentes nas obras analisadas. Apresentar-se-ão, também, os significados relevantes quanto à ilação desses seres fantásticos para a construção das obras. Em síntese, as noções do fantástico e do lúdico ampararão o entendimento do cenário lúgubre e das ações, ainda que em ambientes totalmente divergentes, traçando pontos igualmente relevantes.

Palavras-chave: A Sereiazinha, Wings of Desire, Literatura Comparada, Literatura Infantil, Semiótica Gramasiana.

Introdução

A literatura infantil é campo infindo porque atende às diversas manifestações artísticas que cabem nas suas entrelinhas, com um público alvo aparentemente simples, porém tangenciando o universal. Entretanto, negligenciada pelo senso comum e parcialmente pelo melaço da erudição de determinados grupos, cujas inclinações possuem maior interesse às estruturas semântico-sintáticas mais complexas, com conjunturas que atentam a um âmago filosófico mais exaustivo, algumas obras passam despercebidas ou até redimensionadas quanto à essência de suas histórias. O cerne dessa narratologia infanto-juvenil, no contexto do século XIX, propulsionava um frenesi quanto a um tipo de pedagogia que preconizava a moral- na literalidade que esse termo abarca. Isto é, contava-se histórias com o intuito de educar ou fornecer algum tipo de lição sobre o desfecho

¹ Graduanda em Letras Português.

² Graduanda em Letras Português.

³ Professora doutora na área de Letras Português da Universidade Federal da Paraíba, com ênfase em Literatura infanto-juvenil.

central da história. Para tanto, e por sequência, precisamos nos ater a uma figura específica e extremamente contributiva para esse ramo. Na Dinamarca, em 1805, sob a égide de uma família paupérrima, com diligências operárias e claros obstáculos iniciais no que tocava a uma educação academicamente boa, nascia um dos maiores contistas da Literatura Infanto-juvenil: Hans C. Andersen. A importância de sua história nos confere, ao menos, a título de encantamento, as minúcias das circunstâncias que propiciaram sua produção literária; sob uma ótica informativa, nos distanciando das prerrogativas dos formalistas russos⁴, sugerimos coadunar, nesse breve introito, a arte com o artista, intercalando suas inferências e contemplando conexões.

O *corpus* central desse artigo é um recorte configurado por um conto da sua vasta bibliografia. A sereiazinha (originalmente *Den lille Havfrue*) é um conto bifurcado, no sentido de estipular direções antagônicas para a personagem central, com uma linguagem repleta de dicotomias, amparado por um jogo lúdico de situações, potencializando um contraste que discerne a leveza e o peso, no ápice do clímax das histórias. Paralelo a tal conto, traçaremos um comparativo, resvalado pela semiótica do discurso e de Peirce, com uma produção a película de Wim Wenders, *Wings of Desire* (1983).

O contingente da Literatura Comparada é inesgotável. Portanto, concatenar essas duas produções, atrelada às referências teóricas utilizadas na análise, nos confere um patamar que não só substantiva, mas denuncia inúmeras peculiaridades nos picos que a linguagem pode tangenciar, através de uma linha reflexiva, intuitiva, pragmática, e, substancialmente, arbitrária. A produção cinematográfica, como veículo de propagação artística, concede, em termos de visualização, uma representação que sugere uma imersão de inferências ao revestir o que se pretende no pensamento humano, através da produção fotográfica, roteiro, sonoplastia, *casting*, dentre outras configurações.

1. As semióticas

1.1. A semiótica do discurso, de Jacques Fontanille

A semiótica já passou por inúmeras metamorfoses quanto ao seu estudo central. Em síntese, a teoria do signo, ao conferir uma tipologia e sistematização, nos indicou possibilidades de comunicação que não estão necessariamente instrumentalizadas pela linguagem verbal, sendo esta, em sua instância, apenas uma das modalidades existentes. No que toca à teoria do discurso, temos uma inclinação concentrada aos *conjuntos significantes*, submersos em dois planos da linguagem,

⁴ Referência ao ensaio que preconizou a arte de maneira procedimental, isto é, dissociada do artista. O conceito que temos sobre arte pela arte. Encontra-se em “A arte como procedimento”, escrito em 1917 por Vítor Chklovski.

na figura de um mundo interior e um mundo exterior, e, sob a égide do sensível e o inteligível, como diz Jacques Fontanille,

O sensível e o inteligível estão irremediavelmente ligados ao ato que reúne dois planos de linguagem. A semiótica do discurso, assim, como ciências cognitivas, não pode mais ignorar a interação do sensível e do inteligível. Na verdade, *a formação das categorias e a significação em atos* são elas próprias submetidas ao regime do sensível. (FONTANILLE, 2015, p.30) (*grifos do autor*)

Logo, temos que existe, em primeiro plano, a concepção da *presença* antes mesmo do reconhecimento de alguma coisa, que é vulgarmente a primeira impressão que se tem ao saber, ver e reconhecer alguma coisa subjetiva, ou seja, uma qualidade *sensível*. No que toca o *inteligível*, temos um conjunto determinado por um sistema de valores, que convergem naquilo que se vê com aquilo que se apreende do que foi visto. Greimas e Fontanille (1993) dispõem de um ditame catalográfico para reforçar alguns aspectos que posso servir de entendimento crucial para a desenvoltura do sensível e o do inteligível, por exemplo ao expor a valência, na epistemologia das paixões, quando referimo-nos aos *objetos de valor*. Os autores tratam essa temática reformulando um duplo sentido para o significante valor, no que tange ao projeto de vida e sua perspectiva saussuriana estrutural. A valência, nesse sentido, situa-se como uma penumbra que provoca o pressentimento do valor. Por tal pressuposto, temos que qualquer conteúdo semântico pode investir o espaço determinado, desde que esteja congruente com a valência.

1.2. A semiótica triádica, de Charles Sanders Peirce

Peirce desenvolveu a Teoria Geral dos Signos, a qual possui a capacidade de representar e explicar algo através da simbologia que cada signo – imagético, verbal ou sonoro – representa em si, dentro do objeto estético e para a sociedade. Esta teoria toma o ser humano – dotado de inspiração e talento individual – como centro e vai de encontro ao sistema cartesiano, que possui uma perspectiva logocêntrica. Assim, foram criadas dez tricotomias classificatórias para explicar a significação das linguagens.

Entretanto, a mais conhecida é aquela que considera a relação signo-objeto, ou seja, os modos de representação propriamente ditos, a partir do que se distinguem os signos em (1) ícones, (2) índices e (3) símbolos, de acordo com os seguintes critérios: (1) Ícones são definidos como signos que mantêm semelhança com aquilo que representam. (2) Índices são signos que mantêm conexão real com um objeto particular. Uma relação será

indexical (ou indicial) quando o signo for interpretado como derivação ou decorrência direta da existência do seu objeto. (3) Símbolos são signos que associamos a um objeto apenas por força de um hábito, norma ou convenção. (PEIRCE, 1975, p. 101-102)

Em geral, as situações práticas de comunicação envolvem a atuação conjunta de símbolos, índices e ícones. Nesse sentido, a semiose de um texto literário e de uma pintura, por exemplo, não divergem, o que torna praticamente impossível categorizarmos um objeto estético como puramente simbólico, indexical ou icônico, pois essas três categorias relacionam-se entre si. Além disso, podemos identificar contextos em que um desses modos de representação se sobressai aos demais, tornando-se determinante para a compreensão dos efeitos expressivos que o objeto estético busca ressaltar. (FERRAZ JR., 2012).

De acordo com Peirce (1995, p. 64) “a única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone”. No primeiro modo de representação, a icônica (hipoícones para Peirce), os signos se dividem ainda em imagéticos, diagramáticos e metafóricos. De acordo com FERRAZ JR., (op. cit., 2012)

As **imagens** são ícones que reproduzem as qualidades imediatas de um objeto — isto é, o seu aspecto sensorial —, sendo assim percebidas como réplicas daquilo que representam. (p. 52)

Um **diagrama** é um ícone que não possui semelhança imediata com aquilo que representa, entretanto, as relações existentes entre as partes que o constituem são análogas àquelas existentes na estrutura do seu objeto. (p. 59)

Um **signo icônico metafórico**, como definido por Peirce, pode ser compreendido como representação de um paralelismo — ou seja, como uma situação de linguagem em que dois signos que, a princípio, teriam objetos distintos, podem equiparar-se semioticamente (podemos, por exemplo, empregar um em lugar do outro, emparelhá-los ou permutá-los em contextos semelhantes). Isso é possível em razão de esses objetos possuírem ao menos uma qualidade em comum [...] (p. 71) (**Grifos nossos**).

O segundo modo de representação, indexical, pode ocorrer quando o signo possui uma ligação física ou de contiguidade com o seu objeto, sendo uma consequência de sua existência real. O tipo de indexicalidade que encontraremos num texto impresso pode ser associado à noção de referência. Assim, um objeto estético atuará indexical sempre que fizer referência a um objeto específico, em circunstâncias reais de tempo e espaço. Referências a lugares, datas e pessoas são os recursos comumente empregados para isso, e pode estabelecer uma relação direta com os signos

simbólicos, pois esses índices podem se referir a um existencial simbólico dos signos.

Quanto ao terceiro modo, dizemos que um poema ou um texto literário se sobressai através do modo simbólico quando

[...] o seu significado for evocado principalmente pelo sentido convencional dos signos utilizados, ou seja, quando as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentem principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguísticos e literários. Nesse caso, deve predominar, no ato de leitura, a conformação dos signos a regras ou hábitos de linguagem [...] (FERRAZ JR., p. 33)

Décio Pignatari, em *Semiótica e literatura: icônico e verbal, ocidente e oriente* (1979), diz que: “arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende completamente o mundo verbal, não compreende o oriente, não compreende poesia e arte”. De uma forma objetiva, Pignatari define que conhecer o modo de funcionamento dos signos (icônicos, indiciais, simbólicos) é necessário para a compreensão da arte. E vai, além disso, se estendendo em uma definição de arte muito além da compreensão do “mundo verbal”. O signo icônico, caracterizado como “signo da criação, espontaneidade e liberdade” é, para Pignatari, onde a poesia surge em essência.

Portanto, a semiótica nos ajuda a “ler” o mundo. Por ser uma ciência em que considera todos os tipos de processo humano de comunicação e representação comunicativa, a experiência de leitura e de análise através da semiótica peirciana abre numerosas possibilidades não apenas para o texto verbal, mas também para o texto imagético. Em pensamento análogo com o de Santaella (2000 apud FERRAZ JÚNIOR, 2012), portanto, acreditamos que não nos cabe aqui rotular frases ou trechos com as classificações peirceanas, mas sim analisar de que forma essas classificações, estando presentes no objeto estético, determinam ou não maior ou menor sentido quando analisadas.

O fenômeno da secundidade foi intitulado assim pela professora Lúcia Santatella (2002), o qual posiciona-se na relação triádica do signo, disposto pelo segundo correlato, considerando-se de pontuação de complexidade média, em relação ao primeiro e ao terceiro aspecto fenomenológico. Ou seja: significa que tem caráter icônico, sendo um dado factual que conecta-se para produzir sentido, é uma etapa nas quais as inferências se fazem primordialmente importantes para a assimilação que qualquer objeto queira/possa representar. Parte-se de muita subjetividade, para poder entender as nuances por trás de cada etapa nessa tríade.

2. A sereiazinha, o sol e o mar (*den lille havfrue*)

(83) 3322.3222

contato@enlije.com.br

www.enlije.com.br



O conto não é dono de uma linguagem demasiadamente erudita, facilitando, portanto, uma compreensão mais dinâmica e rarefeita dos seus dizeres. O primeiro ponto a se ater nos trâmites dessa história é *como* as peças se encaixam e o porquê de alguns tons serem tão pertinentes nas descrições do narrador-personagem, a sereiazinha. Há dois elementos que figuram perfeitamente sua paradoxal essência: o sol e o mar.

O próprio chão era de areia finíssima, mas com uma cor azulada semelhante à da luz do enxofre quando arde. Tudo irradiava um admirável resplendor azul. Davamos quase a sensação de estarmos a flutuar no ar e de vermos o céu por cima e por baixo, mesmo sabendo que era o fundo do mar. Com tempo calmo podia ver-se o Sol como uma flor purpurina cujo cálice era o centro irradiador de toda a luz. (ANDERSEN, 2012, p.172)

Percebamos algumas particularidades desse trecho. Se fôssemos nos fundamentar quanto ao conhecimento empírico, cogitaríamos, conscientemente, que a areia em si seria branca ou num tom ocre. Entretanto é azul. E não comumente azul, ela é: “*semelhante à da luz enxofre quando arde*”. Vejamos que, atrelada à cor, a personagem central se atém à alquimia do enxofre, que, em primeiro plano, nos remete ao odor forte.

A categorização dos cheiros, provém, *grosso modo*, de dois princípios concorrentes: ou eles são classificados em função de sua fonte (flor, animal, matéria etc.) ou em função de um processo que é apreendido em uma de suas fases. (...) sabe-se que o odor, equivale, no plano axiológico, à pureza ou impureza, e por derivação, à santidade ao pecado” (FONTANILLE, 2015, p.245)

Sob a referência mencionada, temos que há difusão de sentidos que não estão intrinsecamente ligados à ordem natural das coisas, posto que o conhecimento do verbo *arder* nos confere que o personagem, um ser formalmente marítimo, possui uma dimensão do fogo e do calor. Dois fenômenos que, pelo o acordo tácito de Umberto Eco (1994), não convergem no que diz respeito à dinâmica substancial dos elementos, mas na teoria de que o leitor deve tacitamente aceitar o que o texto propõe, temos que sua sequência torna-se válida, dada a harmonização com a narrativa. Logo, há a estipulação do desejo, do arguir, da curiosidade daquilo não é inferido no conhecimento de mundo da sereiazinha. E ademais temos que o enxofre é uma mistura heterógena conferindo, de tal modo, um odor desagradável, e, conforme os ditos da semiótica do discurso, “[...] subjacente à valorização pelo odor, haveria um processo que estaria relacionado à estrutura quantitativa e qualitativa das situações. Em resumo, diríamos, com certa,

insolência, que a unidade e o homogêneo *cheiram bem*, e o plural e o heterogêneo *cheiram mal*.” (FONTANILLE, 2012, p.243)

Os elementos utilizados pela descrição do cenário são majestosos e trabalham constantemente com essa contraposição de cores quentes e frias, pedras reluzentes, ritos e humanos. O esqueleto do castelo foi edificado por seres que de fato existem no oceano, dando uma estrutura física da realidade sem invenções mágicas; nos trazendo, assim, a ideia de que há um mundo equivalente ao terrestre, no mar. As cores de âmbar amarelo e muros de coral acoplado às conchas que abrem e fecham trazem consigo uma ideia majestosa de um reino, de riquezas materiais e sobretudo de poder. Portanto, destaca-se aí um cenário privilegiado materialmente. “Em frente do palácio havia um grande jardim com árvores cor de fogo e azul-escuras, cujos frutos brilhavam como se fossem de ouro e as flores pareciam chamas tremeluzindo, pois estavam sempre a agitar os caules e as folhas” (ANDERSEN, 2012, p. 172)

Nesse trecho há um paradoxo. Já que o vermelho aí colocado dialoga com perspectiva do fogo, sendo inconcebível nesse cenário, visto que são dois elementos que, ao se tocarem, se anulam. Mesmo que apenas uma aparência dita, visto que tais seres, por não terem contato com o mundo terrestre, jamais saberiam sobre tal elemento. Enfim, nota-se que as descrições são minuciosas, cheias tonalidades, com muita expressividade. Não há uma descrição objetiva do lugar em que habitam esses seres, há, constantemente, um reflexo subjetivo do espaço. O cenário dialoga com o pensamento de cada ser nesse mundo. Cada casa que é edificada no pedacinho de areia branca e algas marinhas, traz um desenho do pensar de cada um, posto que a personalidade de cada sereia é delineada no seu devido espaço; a personagem central, a mais nova das sereias, edificou seu lugar dessa forma lúdica: “Mas a mais nova fizera-o perfeitamente circular como o Sol e enchera-o apenas com flores vermelhas que se lhe assemelhavam no brilho” (ANDERSEN, 2012, p.172)

O desenho do sol dentro d'água ocasiona a ideia do impossível. Impossibilidade não de ser, mas de estar. Visto que ambos os elementos não podem se fundir, apenas estão sujeitos ao reflexo. Não é esse o seu propósito, posto que ela almeja um horizonte em que possa estar susceptível aos aspectos sensoriais que o sol possa fornecer, no caso, o calor. Os raios solares encadeiam outras cores, visto que não se trata em especial de uma tonalidade, mas de um brilho. A sereiazinha é encantada não só pelo aspecto material em si do sol. Mas sim, sobre sua ideia. O sol, simbolicamente, representa uma luz que ela desconhece fisicamente, visto que tal elemento se distorce na água. Há um conflito no peito da sereiazinha que não cessa; ela coleciona objetos de naufrágios que condizem com um outro mundo, como, por exemplo, uma estátua de mármore. Ela

olha o rosto daquela estátua e devaneia, por horas, com aquele ser inanimado, admirando sua beleza, singularizando-a, posto que aquilo diverge de tudo que a circunscreve.

(...) enquanto as irmãs se adornavam com as coisas raras que apanhavam dos barcos naufragados, ela só queria para brincar, além das flores vermelhas que se pareciam com o Sol, uma bela estátua de mármore que representava um formoso jovem, esculpida em pedra branca e polida, que, com outros destroços, viera parar ao fundo do mar. Plantara ao pé da estátua um chorão cor-de-rosa, que crescera de modo extraordinário, deixando pender as braçadas frondosas sobre a estátua para o fundo de areia azul, onde sombras de violetas se agitavam constantemente com os próprios ramos. Dava a impressão de que a copa e as raízes brincavam e se beijavam.

(ANDERSEN, 2012, p.173)

Ora, percebemos, de tal modo, as inferências. Há uma obsessão clara no discurso da sereiazinha que, tangenciando a teoria do *sensível* de Greimas (1993), primeiramente no que toca à tradição, tendo em vista o fio que laça as histórias contadas pela avó, há uma persistência sobre um mundo a qual ela só ama porque desconhece, na primeira ótica. No concerne ao sentimento, ao afeto, propriamente dito, temos um outro panorama: o veículo que a afasta do que ela tanto almeja é o lugar que ela mais tem propriedade de ser. A dicotomia dessa situação permanece pertinente às rachaduras que o próprio personagem construiu, através, entretanto, de uma persuasão de fuga. A terra carrega a sensação de fuga não de seu estado físico, mas corrobora, efetivamente, para o alcance de seu estado sensível. A necessidade de se ferir é constante, também, nesses lances entre um diálogo e outro. O maior sofrimento que a atormenta é de não poder expressar a tristeza através de lágrimas, posto que as sereias não choram, dada a coerência lógica do mar já ser um ambiente casuisticamente cheio de água salgada.

Se fôssemos nos ater a sensação de Peirce (2004), nessa fenomenologia, diríamos que há uma pontuação clara acerca desse machucado. O mar, o qual, porventura, é um mundo profundo e desconhecido, escuro e com traços e tonalidades que almejam uma configuração que tateia outros sentidos que nos são meramente distantes, tal entrelinha nos fez reaver o mundo físico que proporcionou o discurso da sereiazinha. Ela está, metaforicamente, submersa num lugar que representa toda a tristeza que ela carrega, em essência, posto que se enquadrássemos em três perspectivas sensíveis, temos que o tato, se configura na textura das plantas que ela seleciona, conduzindo às ilusões alimentadas pelas histórias que lhe são contadas, na visão, temos a não produção de lacrimogênea ao ponto que ela não se atém ao fator que está submersa em lágrimas, ainda que não a produza, ela nada sobre.

No que toca ao olfato, temos outra narrativa que preludia o mítico. A produção da sereiazinha,

sob conchas e transfigurações nos condiciona ao óbvio, ela vive o sentimento sob outra ótica e não o percebe, por ingenuidade. Não há, contudo, um ponto de partida, só de ida. As limitações de sua espécie claramente lhe chateiam. A semiologia do sol, em sua maior significância, reparte-se de maneira transcendental e dócil na mente da sereiazinha de modo que, instalaram-se no céu cores que tonalizam as balizas do ser que ela gostaria de fazer.

3. *Wings Of Desire*

“God could have made a creature with organs different from ours, and more ways than our five senses to give the understanding input from bodily things. But I don’t think any of us could imagine any qualities through which bodies could come to our attention other than sounds, tastes, smells, and visible and tangible qualities. (LOCKE, 1959, p. 23.)⁵

Sob o céu de Berlim, há anjos. *Wim Wenders* assimilou de tal modo, através de uma narração com personagens que não enxergam, na metalinguagem, nada ao seu redor. A entrada inicial no filme se configura através de uma canção de ninar com um olho, na abertura. Na perspectiva de Fontanille (2015), no inteligível, temos que há uma insinuação com carregada de intenções subjetivas acerca da infância, posto que no roteiro há menção de que o narrador personagem, “quando criança, não tinha hábitos”, por conseguinte abre a imagem de um olho, uma cidade e uma asa. O que tais elementos, por si, só, ressaltam? O óbvio, claramente, aos que desconhecem a história. O olho relata a visão de um ser mítico sobre uma cidade, sombria e, notadamente, sem cor.

A asa, sua simbologia, está atrelada ao fardo e não à leveza, como a primeira perspectiva se postula. O anjo que aparece em cena se comunica através de solilóquios. A sensação passada, por sua vez, é de se estar presente no mais denso de inconsciente da criatura mítica, tendo em vista que tudo é muito bem minuciosamente detalhado e constituído de seus olhares. A cena posterior é de crianças que, instintivamente, conseguem identificar o ser antes mesmo de qualquer outra pessoa. Há uma conexão evidente desse ser com o sol, como se tal elemento proporcionasse uma alusão às diversas sensações das quais ele jamais teria tido contato se não fossem tão clarividentes. O sol, para o anjo, apresenta feições mais claras.

⁵ Tradução livre: “Deus poderia ter feito criaturas com órgãos diferente dos nossos, e mais sentidos dos que o cinco que temos, para fazer com que entendamos inúmeras coisas. Mas eu não acredito que qualquer um de nós poderia imaginar quaisquer qualidades através de nossos corpos que chamassem nossa atenção melhor que sons, gostos, cheiros, e qualidades visíveis e tangíveis.”



Quando pronunciamos a palavra feição, prejulgamos que há uma transfiguração no seu sentir, porque há agonia nos seus olhos e, porventura, tristeza no seu ser. A altura utilizada não só acusa o quão afastado o anjo é dessa realidade, mas proporciona um ideário físico e inatingível, como está sacramentado no roteiro: “O consolo de levantar a cabeça à luz de ver as cores iluminadas pelo o sol, nos olhos dos homens.” (Wim Wenders, 1987). O consolo, nessa perspectiva, nos traz o único sentimento que ele acha que poderia estar possibilitado ou até mesmo capacitado de ser e estar. Há uma conversa entre ambos os personagens fantásticos: um apresenta ao outro um relatório acerca de fatos e acontecimentos históricos e momentos interessantes acerca da humanidade como por exemplo, o fato de um homem ler a Odisseia para uma criança e ela não piscar nem os olhos, no sentido disto ser altamente interessante; quanto ao personagem principal, ele data que uma mulher estava com um guarda chuva aberto e o fechou, para molhar-se.

É fabuloso ser espiritual e presenciar o que é espiritual nos humanos”/ “Encantar-se não só com o que é espiritual, mas experimentar uma refeição, com o contorno de um pescoço, com uma orelha. Mentir. Sentir o sorriso de alguém, Ao andar sentir os ossos no movimento, achar ao invés de saber. (Wim Wenders, 1987)

Atemo-nos ao discurso. Primeiramente há o ideário do espírito. Isso já nos denuncia a personalidade fantástica desse ser. Ele se consuma pela banalidade alheia, tendo em vista que tudo que lhe é inteligível, lhe é, simultaneamente, exaustivo. A necessidade de se mostrar frágil está muito bem ilustrada através de um cenário que tem como segundo plano uma biblioteca, logo no começo da película, com uma música que remete-nos às assobios, nos alçando a lembrança de um vento concatenada à conjuntura fotográfica em preto e branco do filme, o que, também cântico com linguagem estranha. Vários seres fantásticos presenciando os vários sentimentos e angústias e futilidades humanas, sorrisos, olhares. “Das Ende einer Welt/ The end of a World – partitura” aparece como título da música melancólica, tateia o “simulacro” de uma caneta; ele olha para a caneta, se lamenta com os braços num corrimão, na posição de um anjo.

Perceber algo- antes de reconhecer *algo* como uma figura pertencente a uma das macrossemióticas – é perceber mais ou menos intensamente uma *presença*. De fato, antes de identificar uma figura do mundo natural, ou ainda uma noção ou um sentimento, percebemos (ou “pressentimos) sua presença, ou seja, algo que, por um lado, ocupa uma certa posição (relativa a nossa própria posição) e uma extensão e que, por outro lado, nos afeta com alguma intensidade. Algo, em suma, que orienta nossa atenção, que a ela resiste ou a ela se oferece. (FONTANILLE, 2012, p.47)

Ora, Pignatari (2004) apesar de sua fundamentação estar voltada à literatura nessa gama, temos que o que a semiótica do discurso pontua é igualmente válido para a aceção desse recorte de Fontanille (2012), em que os signos são materiais e instrumentos. Percebemos que o anjo encontra-se, desse modo, nas mesmas configurações que

4. A semiótica na sala de aula

É importante observar que ambos os *corpus* foram selecionados tanto por divergirem entre si no que tange às especificidades da arte (uma verbal e uma verbo-visual) quanto pela complexidade de linguagem e de conteúdo delas. Acreditamos que possibilitar ao aluno o contato com essas obras comparadas entre si possibilita um letramento literário mais aprofundado e eficiente.

Desse modo, temos em vista direcionar o trabalho dessas obras para o 2º ano do ensino médio devido à densidade do filme e à possibilidade de mostrar e discutir com os educandos os diálogos possíveis entre os diversos tipos de arte. Em relação à didatização, pretende-se partir do conhecimento empírico dos alunos para que possamos direcionar a discussão e incitar/aprimorar o processo de reflexão deles.

Em vista disso, é importante ressaltar que a aplicação desse método em sala de aula, por ser um pouco mais denso, ocorreria apenas após outros trabalhos do mesmo caráter e com um nível de menor de aprofundamento, ou seja, o nível de profundidade seria posto de acordo com a habituação dos alunos com a linguagem das obras propostas para as atividades, especialmente a fílmica. As temáticas possíveis para esse trabalho são: a consequência das escolhas; a conotação social que alguns sentimentos e elementos possuem (ex.: amor, sol, mar) e tantas outras que porventura surjam dos alunos.

Conclusão

Tendo em vista os comentários expostos, acreditamos que trabalhar a interface da semiótica em sala de aula é fundamental para que possamos, além de possibilitar aos alunos o contato com a arte⁶, possamos sempre inculcar neles a consciência de que é necessário haver uma reflexão sobre a

⁶ Muitas vezes é apenas na escola que o aluno, principalmente de escola pública, tem acesso a produções culturais de qualidade.

literatura. Tal processo transforma-os tanto em leitores críticos⁷ como em cidadãos conscientes dos processos que ocorrem na sociedade.

O trabalho semiótico com os alunos do ensino médio seria aprofundado e, conseqüentemente, mais proveitoso, posto que eles já possuem um vasto conhecimento empírico, elemento crucial para que as conexões intersemióticas possam ser estabelecidas.

Referências Bibliográficas

Andersen, H. C. (2012). *Os contos de Hans Cristian Andersen*. Lisboa – Portugal: Governo Português.

Ecco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras.

Fontanille, J. (2015). *Semiótica do Discurso*. São Paulo: 2ª Ed. Editora Contexto.

Greimas, A. Fontanille, J. (1993). *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática.

Locke, J. (1959). *An essay of concerning human understanding*. New York: Dover Publications.

Peirce, C. S. (2005). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Pignatari, D. (2004). *Semiótica e Literatura*. São Paulo: 6 ed. Ateliê editorial.

Wenders, W. (Diretor). (1987). *Der Himmel uber Berlim. Wings of Desire*. [Filme Cinematográfico].

⁷ Nos termos de Umberto Eco em “Seis passeios pelos bosques da ficção” (1994).