

4

Ficção e História em A Guerra de Canudos

Lícia Soares de Souza

Doutora em Semiologia - Université du Québec. Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: liciass@hotmail.com.

Resumo: O presente texto visa mostrar como o filme *A guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, retrata este período histórico tão importante para a compreensão da identidade nacional. Revela como pesquisadores de várias áreas já desconstruíram os discursos oficiais que solidificaram imagens feitas em relação ao “fanatismo” de Conselheiro e do povo sertanejo e recorrendo aos princípios básicos da semiótica de Peirce. Indica como Rezende reproduz o campo semântico desses discursos oficiais que desqualificaram a resistência de Canudos na história nacional. Passa, assim, a sugerir como as bases icônicas dessa resistência podem ser retrabalhadas a fim de poder gerar um novo filme mais compatível com a pluralidade da realidade cultural e política da comunidade sertaneja.

Palavras-chave: guerra de canudos, cinema, identidade nacional.

Résumé: Ce texte vise à montrer comment le film *La guerre de Canudos*, de Sérgio Rezende, reflète cette période historique si importante pour la compréhension de l’identité nationale. Tout en révélant comment les chercheurs de plusieurs domaines ont déjà déconstruit les discours officiels qui ont solidifié les images relatives au « fanatisme » de Conselheiro et du peuple « sertanejo », et tout en utilisant les principes de base de la sémiotique de Peirce, nous indiquons comme Rezende reproduit le champ sémantique de ces discours officiels qui ont disqualifié la résistance de Canudos dans l’histoire nationale. Ensuite, nous suggérons comment les bases iconiques de cette résistance peuvent être retravaillées afin de pouvoir générer un nouveau film plus compatible avec la pluralité culturelle et politique de la communauté “sertaneja”

Mots-clé: guerre de Canudos, cinema, identité nationale.

Em vários trabalhos¹, mostramos como a obra de Euclides da Cunha origina um ciclo de romances que acompanha a História contemporânea, durante os cem anos que tem se firmado como obra pilar da cultura brasileira.

Uma poética histórica, no ciclo canudiano, permite a geração de textos meio fictícios, meio reais, o que significa exatamente a construção de mundos possíveis, a partir do fenômeno extratextual. A poética histórica autoriza esse ser textual híbrido, uma herança euclidiana, sem sombra de dúvida. É certo que a obra de Euclides da Cunha é marcada por uma cronotopicidade universal, pois já foi traduzida em muitos países, tendo inspirado interesse em vários pesquisadores de inúmeras universidades estrangeiras. Berthold Zilly², inclusive, afirmou que Canudos é um fato de interesse da humanidade, que se repete no Chiapas, Tchecônia, Iugoslávia etc.

E exatamente o que não deixamos de perceber é que ao cronotopo propriamente histórico – o conflito – se associam cronotopos estéticos. Um deles, que qualificamos, nos artigos pré-citados, como o cronotopo do risco, está presente nas obras de Mário Vargas Llosa, J. J. Veiga e Júlio Chiavenato³. É a problematização da atividade do homem-palavra, do jornalista, do comunicador, que constrói imagens e enunciados, aptos a desencadear processos distintos de simetria e assimetria relacionais.

Toda essa cronotopicidade estética testemunha o vigor da obra de Euclides da Cunha, nesses cem anos. Ela mostra como se pode construir uma teoria da comunicação, com bases nacionais, ancorada no percurso histórico. Mas o que devemos buscar nesse trabalho é a forma pela qual imagens cinematográficas foram capazes de materializar personagens comunicadores cruciais para a compreensão dessa fase histórica, e se realmente tais imagens são do fato histórico.

IMAGEM E REALIDADE

Antes de começarmos a abordar as narrativas cinematográficas sobre a Guerra de Canudos, convém lembrar da atividade fotográfica de Flávio Barros, o “ilustre cronista anônimo da guerra”, no dizer de Berthold Zilly⁴. O correspondente-fotógrafo deixou, com efeito, uma herança fotográfica – canhões, soldados no acampamento de Canudos, as prisioneiras, o leito seco do Vaza Barris, Antonio Conselheiro exumado – que serviu para visualizar os afrontamentos das duas nacionalidades, assim como serviu de base para a retórica pictórica da obra de Euclides da Cunha que nem sequer cita o nome do artista visual.

Esse desdém para com o pioneiro da fotografia militar no Brasil deve-se muito ao fato de que a fotografia não era ainda considerada uma arte, pela sua natureza de refletora de uma realidade visual, e o próprio Euclides não considerava que ela tivesse um alto grau estético.

Em termos semióticos, a fotografia apresenta uma correspondência dos seus significantes com os objetos que ela representa, tendo assim uma natureza icônica e indicial, nos termos de Peirce⁵. Além de uma correspondência por similaridade, existem assim elos contíguos com a realidade, conexões físicas entre os significantes e seus objetos referenciais que fazem com que as artes visuais em geral funcionem apenas como uma caução do universo extratextual. E, nesses termos, são muitas vezes vistas como “predicados em esquemas de predicação”⁶, pois, em sua incompletude contextual, precisam do discurso verbal para poderem autorizar o desenvolvimento de argumentos estéticos.

É bem verdade que essas teses logocêntricas foram caindo por terra, ao longo do século XX, e as imagens começaram a ser vistas como argumentos, e argumentos que podem ser

direcionados para universos semânticos determinados. Como registros do mundo físico, o paradigma visual passou a ser contemplado como eixo de passagens metonímicas permitindo a emanação de diferentes ligações dos signos com múltiplos objetos dinâmicos (no mundo conexo, fora do campo visual), sejam eles concretos ou ideológicos.

Nesse sentido, encontramos o trabalho de Luciano Nascimento⁷ que discute como a iconografia, produzida pelas instâncias oficiais, mostra uma visão autoritária e unívoca, refratária a debates mais amplos acerca do massacre de Canudos. É o caso das fotografias do expedicionário Flávio de Barros, que registra imagens apropriadas para o exército brasileiro (diferentemente de Manoel Benício⁸) e de algumas narrativas audiovisuais.

Uma delas é o documentário para TV *Um sino dobra em Canudos*, produzido por Carlos Gaspar, em 1962. A outra é a superprodução cinematográfica *A Guerra de Canudos*, dirigida por Sérgio Rezende, que esteve em cartaz no circuito comercial de cinema em 1996, um ano antes das comemorações do centenário do massacre. Segundo Nascimento, este filme “acaba perpetuando a Guerra de Canudos como o estereótipo do fanático liderando um bando de ignorantes, contra o qual o Exército, cumpridor de sua missão, teve de guerrear”. Logo, este composto visual teria assim uma função indexical capaz de conduzir as relações contíguas dos signos não apenas com o mundo físico, mas sobretudo com discursos anteriores que determinam certas formações discursivas.

Este é um terreno semiótico bastante profícuo. Podemos aliar a tese da indexicalidade⁹ ao dinamismo do interdiscurso que se evidencia apto a confirmar os efeitos de sentido que brotam das relações dos signos com seus objetos dinâmicos, isto é, de discursos presentes com discursos passados que configuram a memória de uma formação social.

A GUERRA DE CANUDOS: ICONICIDADE OU INDEXICALIDADE DIRIGIDA?

Sabemos que a filmografia sobre a guerra de Canudos é intensa. São aproximadamente 29 filmes e vídeos, produzidos desde 1944, e que, direta ou indiretamente, abordam essa temática¹⁰. O primeiro tem como título *Euclides da Cunha*, sob a direção de Humberto Mauro, contemplando a vida do escritor, com evocações da época em que viveu e o contexto que gerou a guerra. O clássico *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, também faz parte da lista, em que existe uma representação do rigor místico de um beato, capaz de reunir homens e mulheres espoliados pela estrutura latifundiária e patriarcal dos sertões. O último da lista é o documentário de 1997, *Tempo bravo – Guerra de Canudos relembrada*, sob a direção de Alejandro Miguez e orientação de Cremilda Medina.

O filme de Sérgio Rezende, *A Guerra de Canudos*, de 1996, é considerado como um filme de indexicalidade dirigida, à medida que reproduz imagens de um discurso oficial, como já o assiná-lamos. Este é um fato que causa estranheza, tendo em vista que, nos anos 1990, já existia muita revisão dos discursos históricos sobre o episódio, acrescentada das pesquisas de antropólogos, geólogos, literatos etc. Como ressalta ainda Luciano Nascimento, não seria mais possível se produzir um filme sustentando a idéia de uma revolta monarquista que estaria pondo a *República em perigo*. O refrão ou a *toada* de *A República está em perigo*¹¹ já era inclusive ironizada por Euclides da Cunha quando denunciava que esta proposição não passava de um ideologema apto a fermentar uma *comoção nacional*; a *comoção* está ligada ao campo semântico da *opinião nacional*, um mecanismo argumental do autor que pretende demonstrar que os públicos são manipulados pelos meios de comunicação nascentes¹².

Essa crítica ao filme, por ser um indicador dos discursos oficializados cem anos antes, é acentuada pelas informações de

que o Estado da Bahia apoiou a produção por várias formas: o Senador Antonio Carlos Magalhães conseguiu o apoio da Petrobrás para o filme¹³ e, durante as gravações, o Estado fez deslocar um efetivo de policial e cavalaria para fazer parte da figuração, instalando também redes de eletricidade e telefonia no sertão junto às locações, em Junco do Salitre:

E, ainda, no período final da execução do filme, quando o estado da Bahia, através de sua rede de televisão, a TV Educativa, produziu um documentário de 53 minutos, exibido na época e ainda hoje continuamente reprisado pela própria TV Educativa, onde a história de Canudos é contada segundo um recorte específico que é a descrição de 3 versões desta cidade: a primeira, o palco da guerra que fora inundado pelo açude de Cocorobó, em 1968, e que a seca, em 1996, estava fazendo ressurgir; a segunda, aquela para onde a população havia se deslocado quando da construção do citado açude e, finalmente, a terceira Canudos, a cidade cenográfica do filme de Sérgio Rezende. Evidentemente, este documentário que aparentemente versa sobre a história de Canudos, nada mais é do que uma peça publicitária do filme que seria lançado em breve.¹⁴

Nesse âmbito, pergunta-se porque com todo o aparato criativo da linguagem cinematográfica, aliado à construção de uma cenografia e ao uso de um figurino impecável, o artista-cineasta não produziu uma verdadeira obra icônica. Em outras palavras, uma obra icônica dentro da concepção peirceana, no seio da categoria da primeiridade, dos sentidos virtuais, capazes de guiar a novos mundos possíveis. Esta obra icônica teria produzido imagens sensíveis prontas a desconstruir discursos institucionalizados, responsáveis por gerar paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva em um cenário criativo capaz de regenerar a sensibilidade dos intérpretes para a trama histórica que estavam seguindo.

A Guerra de Canudos é iniciada com uma sinédoque argumen-

tativa. Uma família particular vive o drama de perder a terra e vai se juntar a Antonio Conselheiro que reúne os excluídos em Canudos, defendendo-os da miséria e da exploração autorizada pelo sistema político da época. Mas uma das filhas dessa família se recusa a ir para Canudos, preferindo escapar da miséria por outros meios, o que vai conduzi-la a ter um relacionamento com um jovem oficial do exército que está exatamente na posição de aniquilador da comunidade de excluídos onde se encontra sua família.

O importante é que o início desta trama cinematográfica entra em relação intertextual com a trama de *Deus e o diabo na terra do sol*, que começa exatamente com o drama do vaqueiro Manoel, espoliado por um coronel latifundiário, que tenta escapar desse sistema sufocador, indo viver em uma comunidade dirigida por um líder messiânico, o beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo. Mas se o filme de Glauber encaminha um processo de produção eminentemente icônico, no sentido em que instaura cenários virtuais suscetíveis de ativar os referentes em direções plurais, subvertendo assim os discursos fixos, o filme de Rezende já se inicia, como o dissemos anteriormente, na ordem da indexicalização dirigida.

É bem verdade que o santo Sebastião também é um ícone sinedótico cuja função argumentativa se combina com outras funções de um todo para mostrar as contradições do sertão, com a miséria, o abandono, a exploração, o fanatismo etc. A contradição emerge no confronto entre o santificado e o demoníaco (Deus e o diabo, ambos transformados pela solidão do sertão) que medem forças em um universo dilacerado pela falta de justiça e pelo autoritarismo dos coronéis. Santo Sebastião e Corisco se apresentam, assim, como símbolos, mas como símbolos na concepção de Peirce, construídos pelo dinamismo icônico e indexicalizados em direção a uma argumentação viva que não reproduz discursos pré-estabelecidos. Tanto é que os dois símbo-

los são desconstruídos em seus próprios ambientes, trazendo a percepção do intérprete para a ponte da primeiridade do ativismo icônico. Não são aniquilados por um exército salvador que vem liberar a sociedade de um mal exógeno.

Já Sérgio Rezende não escapa da visão simbólica de um Conselheiro fanático que submete o povo sertanejo, e mesmo o brasileiro, a uma guerra nefasta que só tem por objetivo destruir o novo regime político republicano. Mesmo Euclides da Cunha, que caracterizou Canudos como *Nossa Vendéia* e os sertanejos como os *chouans*¹⁵ brasileiros, foi investido de atividade icônica primeira para desestabilizar seus próprios argumentos. E, com sua máscara de narrador historiador crítico, enunciou:

Atribuir a uma conjuração política qualquer a crise sertaneja, exprimia palmar insciência das condições naturais de nossa raça. [...]

Insulado no tempo e no espaço, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez- bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar, cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas.¹⁶

Justamente como narrador historiador¹⁷, Euclides da Cunha reconhece o erro que a mídia da época tinha cometido contra os sertanejos que não possuíam, de forma alguma, pretensões políticas, nem recebiam dinheiro de organizações internacionais, como chegou mesmo a ser divulgado. O único objetivo deles nessa guerra era defender o lar invadido pela outra nacionalidade que vinha lhe mostrar o “brilho da civilização”, exatamente com o “clarão” das armas assassinas.

Por outro lado, há de se notar que, no contexto político dessa guerra, Antonio Conselheiro é visto como um negociador do sagrado, segundo Eduardo Hoornaert¹⁸. O sertanejo reconhece no Beato um leigo franciscano com sua expansiva criatividade

para negociar com a gente e as autoridades. Daí seu oratório itinerante com as longas cantorias vespertinas e matutinas seguindo a tradição sertaneja, com o ritmo indígena aliado à melodia lusitana. Um segundo campo de negociação é com os vigários dos Vaza-Barris.

Pois Antonio Vicente é, como relata Ataliba Nogueira, ao mesmo tempo advogado e construtor, ele consegue dialogar tanto com os vigários como também com as câmaras municipais. Por exemplo: os vigários normalmente são contra a construção de cemitérios fora da cidade, o que vem a diminuir sua empresa sobre as cerimônias ligadas à morte de seus fregueses, enquanto as municipalidades têm que executar a lei dos cemitérios públicos (REIS, 1991), criada sobretudo por motivos higiênicos. Antonio Vicente sabe interceder nesse tipo de problemas. Além disso em muitos pontos simplesmente imita os padres, nutre um grande e religioso respeito para com eles.¹⁹

Ademais, os missionários encaram suas tarefas com toda a racionalidade eclesiástica e o beato vê o mundo com a racionalidade mística que aproxima as pessoas abandonadas à sorte no isolamento do sertão. São assim várias as negociações que fazem com que o líder messiânico ative mudanças sociais e culturais no sertão.

Nessa perspectiva, entende-se o porquê da crítica levantar o fato de o filme repetir os argumentos oficiais, apresentando um Conselheiro fanático, cercado de um bando de ignorantes contra o qual o exército foi obrigado a lutar. Segundo Cláudia do Amaral, já seria o momento de se optar por retratar o líder como um sertanejo letrado apto a expressar de forma articulada suas convicções políticas e religiosas.

Esta autora ressalta outro fato de igual importância que concorre contra a iconicidade do filme. É a representação da religiosidade nordestina, ou mesmo brasileira, como fonte de cultura do popular. O sagrado, no Brasil, em formas puras ou híbridas, é efetivamente um núcleo icônico de relações polissêmicas que se

articulam com vários eixos culturais, enfatizando, aí, o político e o social de forma dialógica. Não é mais possível promover uma abordagem das relações do eixo religioso com o eixo político como se o primeiro fosse guia de alienação do segundo. Esse agrupamento de entrelaçamentos produtivos de informação e de estética, no ciclo canudiano, tem uma função primordial destinada a fazer emergir a arte popular dos sertões que vivia até então em estado introspectivo. Canudos foi considerado um último quilombo, mas um quilombo bastante mestiçado, contendo o conjunto dos sincretismos que formou a nação brasileira. Essa cultura mestiça, de um Brasil profundo, começou a ser revelada por Euclides da Cunha que se espantou ao encontrar uma bagagem cultural tão *insulada* no interior das terras.

Encourados de novo, seguem para os sambas e cateretês ruidosos, os solteiros, famanazes no desafio, sobraçando os machetes, que vibram no choradinho ou baião... Nas choupanas em festa, recebem-se os convivas com estrepitosas salvas de ronqueiras... Despontam o dia com uns largos tragos de aguardente, a teimosa. E rompem estridulamente os sapateados vivos.²⁰

As lendas arrepiadoras do caapora travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luazes claros; os sacis diabólicos, de barrete vermelho à cabeça... de parceria com os lobisomens e mulas-sem-cabeça noctívagos...; as rezas dirigidas a São Campeiro... as benzeduras cabalísticas para curar os animais... todas as visualidades, todas as aparições fantásticas...²¹

Toda essa cultura mestiça parece exercer um poderoso campo gravitacional de símbolos que marcam indelevelmente a memória do país. Euclides da Cunha recorre à história para mostrar a herança cultural dos portugueses, marcados por Alcácer-Quibir, influenciados por mouros e pelo Oriente, amedrontados pelos fogos inquisitoriais, e que vão incorporando, ao longo do povoamento,

mento, os modos de pensar animistas do índio e do africano. Os sertões são assim lugar simbólico de memória e de arte, como o disse Antonio Cândido a propósito de *Sagarana*,²² o que gera um contrato estético fundamental para toda a arte que toma a luta do sertanejo como objeto.

O projeto estético do ciclo canudiano estabelece pontes e comunicações entre os registros distintos que têm formado a memória nacional e que participam das imagens plurais da identidade cultural brasileira. Essa é mais uma razão a levar a crítica a considerar o filme de Rezende falho, por não ter explorado o sagrado como guia de uma rica cultura popular e por não ter evidenciado como Canudos germinou um microcosmo de hibridismo cultural, suscetível de metaforizar a nação brasileira.²³

Cláudia do Amaral lembra ainda que, nas cenas finais, as mulheres rezando e entoando ladainhas vão se atirando, uma a uma, em fila indiana, nas chamas das casas incendiadas, o que configura imagens dantescas remetendo às fogueiras da Inquisição. Para essa autora, essas cenas possuem um grau de ambigüidade icônica, levando o público a pensar se a intenção é criticar negativamente a religiosidade de fanáticos ou o governo que deixou tantos cidadãos abandonados a essa sorte. A última cena do filme também merece destaque: Luíza (a filha mais velha do casal que havia tudo abandonado para seguir Conselheiro) que resolveu ficar do lado do exército consegue resgatar sua irmã mais nova dos escombros. Mas a menina, antes de partir, pede que as duas se ajoelhem para rezar, o que mostra como a religiosidade está fortemente relacionada com a identidade nacional.

É interessante que o cinema brasileiro cumpra seu papel de levantar questões sobre as ligações da religiosidade com a cultura, com o social e o político, pois essas ligações são essenciais na formação da identidade nacional. O grande problema, nesse filme, que dividiu historiadores e estudiosos das questões que afligem o sertão nordestino, que abriga uma nacionalidade

esquecida, como preconizou Euclides da Cunha, é exatamente o da indexicalidade dirigida. Esta, como já destacamos, impõe uma versão da guerra vinculada a discursos oficiais, que procura minimizar a responsabilidade do Estado brasileiro frente ao massacre de inocentes e veicular imagens positivas dos militares que consolidaram uma República autoritária e deficiente, não só na época, como também ao longo do século XX. Nesse caso, a única conclusão que se pode tirar de uma análise do filme *A Guerra de Canudos* é que é preciso a realização de outro filme com produtores que sejam capazes de se debruçar sobre todo o material existente, de história, de história oral, de literatura, de sociologia, de geologia etc. para que se possa oferecer à população brasileira um produto apto a iconizar as tragédias que o poder tem provocado com as populações abandonadas e excluídas. É a cronotopia estética mais importante que o público está aguardando, capaz de conduzir a uma relação viva entre ficção e história.

NOTAS

- 1 A influência centenária de uma fundação. Os Sertões como a grande narrativa histórica do Brasil, **Revista da ANPOLL**, São Paulo, 16, p. 147-182, jan./jun. 2004; A poética histórica do ciclo canudiano, **O Guardador de inutensílios. Cadernos de cultura**, n. 7, UCDB Editora, p. 5-16, maio 2004; Memória e identidade na formação de uma opinião pública nacional em "Os Sertões", In: OLIVIERI-GODET R., SOUZA Lícia (Orgs.), **Identidades e representações na cultura brasileira**. João Pessoa: Idéia, 2001. p. 35-60. Conselheiro e Riel, resistência sertaneja e mestiça no Novo Mundo como configurações identitárias. **Canadart**, Salvador, UNEB, v. IX, p. 75-84, jan/dez 2001^a.; Canudos e O rei do gado: ecos de intertextualidade. **Revista Canudos**, v. 2, n. 2, p. 14-33, 1997.
- 2 Um depoimento brasileiro para a História Universal. Traduzibilidade e atualidade de Euclides da Cunha. **Humboldt**, ano 38, n. 72, p. 8-16, 1996.
- 3 La guerra del fin del mundo, Barcelona, Seix Barral, 1981, A casca da serpente. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989 e As meninas do Belo Monte, São Paulo: Página Aberta, 1993.
- 4 Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos: *as fotos que Euclides da Cunha gostaria de ter tirado*, <http://www.euclidesdacunha.org/zilly.htm>
- 5 Vide o capítulo *As imagens podem mentir?* Em: **Imagem. Cognição, semiótica, mídia** de Lúcia Santaella e Winfried Nöth, 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- 6 De acordo com o lógico Bennett, citado em Santaella e Nöth, *ibid.*, p. 201.

- 7 **O discurso imagético autoritário sobre a guerra de Canudos** em [http:// www. Portfolium.com.br/artigo-luciano.htm](http://www.Portfolium.com.br/artigo-luciano.htm).
- 8 Repórter do Jornal do Comércio e futuro autor do livro **O Rei dos Jagunços**, que fora convidado pelo General Arthur Oscar a se retirar, devido a suas “reportagens alarmantes” em que denunciava as atrocidades cometidas, pelo Exército.
- 9 Vide Lícia Soares de Souza. **Introdução às teorias da semiótica**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- 10 Vide www.Portfolium.com.br/filme.htm.
- 11 Vide Lícia Soares de Souza, op. cit.
- 12 Vide Lícia Soares de Souza, *ibid*.
- 13 Como o afirma Sergio Rezende na entrevista *A filmagem de Canudos*, www.ufba.br/~revistao/03resen.html
- 14 Luciano Nascimento, *O discurso imagético autoritário sobre a guerra de Canudos* em [http:// www. Portfolium.com.br/artigo-luciano.htm](http://www.Portfolium.com.br/artigo-luciano.htm).
- 15 Rebeldes contra a revolução francesa que desejavam a volta da monarquia. Existe um ciclo literário *chouanesque* que trata desta temática, com Victor Hugo, Balzac etc.
- 16 Euclides da Cunha. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d, p. 317.
- 17 Sobre as máscaras dos narradores de Euclides, vide nosso trabalho *A perspectiva geopoética da contemporaneidade*, no CD do Congresso da ABRALIC 2006, UERJ.
- 18 Antonio Conselheiro, negociador do sagrado, **Revista Canudos**, v. 5, n. 1/1, p. 227-244, jun. 2001.
- 19 *Ibid*. p. 235.
- 20 CUNHA, *ibid*. p. 126-127.
- 21 CUNHA, *ibid*. p. 134-135.
- 22 Vide PEREIRA, Rubens A. Territórios extremos: contextos e contratos identitários em João Cabral e Graciliano Ramos. Em: SOUZA, L. S.; OLIVIERI-GODET, R. (Orgs.) **Identities e representações na cultura brasileira**. João Pessoa: Idéia. 2001. p. 61-82.
- 23 Lembremos que a metáfora em Peirce é de ordem da primeiridade, um hipoicone.

Recebido em: Novembro de 2006

Aprovado em: Dezembro de 2006