

## A SEMIOSE EM RITA NO POMAR

Bruna Belmont de Oliveira<sup>1</sup>  
UFPB

**Resumo:** No romance *Rita no Pomar*, de Rinaldo de Fernandes, encontramos a narradora-protagonista Rita em estado de rememoração, reconstituindo o passado vivido em São Paulo e na Praia do Pomar, lugares cujos personagens e fatos que os envolvem se fazem sempre presentes no seu relato fragmentado. O presente trabalho tem como objetivo realizar a leitura da narrativa tendo como suporte a Teoria do Signo de Charles Sanders Peirce referente ao modo de representação icônico, indexical e simbólica na relação signo-objeto, buscando perceber como se organizam na sua estrutura os arranjos dos signos na produção do efeito de descontinuidade e antecipação da trama.

**Palavras-chave:** Rinaldo de Fernandes; *Rita no Pomar*; semiótica peirciana.

### INTRODUÇÃO

Uma mulher vinda de São Paulo vai morar numa praia, deixando a cidade em busca de refúgio no litoral nordestino. Ex-jornalista, consegue um emprego num restaurante da região e mora nos arredores com seu cachorro Pet com quem compartilha suas lembranças. Esta poderia ser a simples descrição do enredo de *Rita no Pomar*,<sup>2</sup> de Rinaldo de Fernandes, porém, o que a personagem nos mostra, mais do que confissões rotineiras, são revelações de um passado que insiste em se fazer presente.

São vinte e dois capítulos de monólogos, cinco capítulos de contos e sete capítulos de anotações na agenda, apresentados de maneira alternada e cada gênero possuindo uma unidade de sentido, mas contendo, juntamente, uma significação no encadeamento da trama. Estilos diferentes de contar uma história, mas que retratam a necessidade de reconstituir os fatos da sua vida em São Paulo — principalmente da relação com sua mãe e com o primeiro ex-marido, André — e na Praia do Pomar, tendo como foco a sua relação com Pedro, seu segundo ex-marido. No desfecho da trama, finalmente a revelação: Dona Lúcia, André e Pedro foram vítimas da execução de Rita.

O relato de Rita apresenta-se em sua descontinuidade devido à presença de lacunas, do contraste entre os modos de narrar permeado por diferentes planos temporais, bem como pela representação ambígua da relação de Rita com as demais personagens, principalmente Pet e os ex-maridos. Identificaremos na construção do relato de Rita “elementos-chave” que antecipam importantes informações na trama, desde o significado dos nomes dos

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Trabalho apresentado sob a supervisão do Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr.

<sup>2</sup> *Rita no Pomar*, lançado em 2008, foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura 2009, concorrendo à categoria de melhor livro - autor estreante e do prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon.

personagens, até a presença de elementos simbólicos cujas interpretações nos conduzem para o misterioso passado de uma personagem em estado de rememoração.

Buscamos através do pensamento de Charles Sanders Peirce a respeito do estudo dos signos, mais precisamente os modos de representação icônico, indexical e simbólico, analisar quais efeitos os arranjos dos ícones, índices e símbolos produzem na interpretação da macroestrutura textual. Encontramos nos estudos de Décio Pignatari, Lucia Santaella, Winfried Nöth e Expedito Ferraz Júnior o suporte teórico necessário à compreensão da semiótica peirciana.

## 1. A Semiótica Peirciana

O primeiro estudo de Peirce intitulado *Sobre uma nova lista de categorias* (1986) constitui, nas palavras de Santaella (2004) “verdadeira coluna dorsal de todo o seu pensamento e obra (...) que iriam desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento e na estruturação de seu pensamento lógico e filosófico.” (SANTAELLA, 2004, p.29). Na busca por encontrar um conjunto limitado de categorias que servisse de modelo para dar conta da multiplicidade dos fenômenos do mundo, Peirce desenvolve a sua fenomenologia, chegando à concepção de três *categorias universais* — a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. Para o teórico, não existiria o pensamento sem signos, pois, para ele, tudo o que se organiza sob a forma de linguagem, verbal ou não, é um signo.

Cada unidade sígnica seria composta em três partes relacionadas: o signo, aquilo que utilizamos para representar algo; o objeto, usado para designar aquilo a que os signos referem; e o interpretante, uma espécie de tradução do primeiro signo, como afirma Ferraz Júnior (2012). Esta relação signo-objeto-intepretante é denominada *Semiose*, já a ciência geral dos signos, que descreve as formas de semiose, é a *Semiótica*. O autor acrescenta:

qualquer coisa que se possa interpretar (ser, conceito, ação, processo, gesto, sensação, imagem, palavra, pensamento, etc.) pode exercer a função de signo. Esse conceito tão amplo condiz com a tarefa que a Semiótica se impõe, que é a de descrever os mais variados processos de significação que caracterizam a nossa relação com o mundo. (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.12)

Das tríades sígnicas formuladas por Peirce, três foram exploradas com mais veemência pelo teórico, considerando o signo em relação a si mesmo, em relação ao seu objeto de representação ou em relação ao seu interpretante. Dentre elas, utilizaremos para o nosso estudo a segunda tríade relativa aos modos de representação do signo em relação ao seu objeto, constituída pelo ícone, o índice e o símbolo.

### 1.1 O ícone

Peirce afirma que qualquer coisa tem condições de ser um substituto de qualquer coisa com que se assemelhe, e um signo pode ser definido como icônico quando “pode representar seu objeto principalmente por similaridade, independentemente do seu modo de ser.” (PEIRCE, 1975, p.116). Santaella (2000) enxerga o ícone puro como algo mental: “uma *coisa mentale*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante.” (SANTAELLA, 2000, p. 110-111). Como solução, para que o signo compreenda as categorias da secundidade e terceiridade, alcançando uma realidade cotidiana, Peirce definiu esses ícones como hipo-ícones.

Ferraz Júnior (2012) afirma que em se tratando da *iconicidade imagética*, temos como exemplo “não apenas os aspectos gráficos do texto, mas também as onomatopeias e todos os efeitos rítmicos expressivos codificados na linguagem escrita” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.52). Já a *iconicidade diagramática* pode ser identificada na medida em que as relações existentes entre as partes de um texto são correspondentes às partes constituintes do objeto representado. Sobre a *iconicidade metafórica*, podemos observar, como exposto na citação acima, um paralelismo com as partes constituintes do texto em que ambas representariam uma terceira relação, uma vez que a metáfora, de acordo com Santaella (2000), fazem um paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto.

A maior fonte de iconicidade linguística está nas estruturas que se referem ao próprio discurso, são as referências endofóricas ou auto-referenciais que, como assinala Nöth (1995), são a base do princípio de recorrência da linguagem: “repetições, paralelismos, rimas, aliterações e outras formas de reiteração de unidades equivalentes num mesmo texto são formas de iconicidade endofórica.” (NÖTH, 1995, p.98).

## 1.2 O índice

Santaella (2000) aponta que tudo o que existe é *índice* ou pode funcionar como tal, bastando haver uma relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está conectado. Nas palavras do Peirce: “Qualquer coisa que atraia a atenção é um indicador. Qualquer coisa que nos surpreende é um indicador, na medida em que assinala a junção de duas porções de experiência” (PEIRCE, 1975, p. 120). Assim, o signo indexical estabelece uma conexão real com o seu objeto, funcionando como “pontes”, como denomina Pignatari (1979).

Se indicar é apontar, fornecer indícios para a ocorrência de algo, os índices textuais, como vestígios, conduzem o leitor a um objeto, podendo se revelar na estrutura textual enquanto um recurso linguístico importante para a sua interpretação. Para Peirce, o índice “se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto individual e, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem ele atua como signo.” (PEIRCE, 1975, p. 131).

### 1.3 O Símbolo

O símbolo representa o seu objeto por meio de um hábito, uma lei ou convenção. De acordo com Peirce: “Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele Objeto” (PEIRCE, 1979, p.102). Ferraz Júnior acrescenta: “Só conhecemos o significado de um símbolo se aprendermos previamente as regras do seu emprego.” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.25).

Em todos os textos verbais, a decodificação do seu sentido depende da representação simbólica da palavra, no entanto, esta representação adquire importância significativa no texto literário, atuando para determinado efeito estético da obra. Embora não exerça papel mais importante na construção desse efeito, como assinala Ferraz Júnior (2012), é interessante observar a atuação do modo simbólico de representação no texto literário quando “as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentem principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguístico e literário.” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.33).

## 2. Latidos humanos: a instabilidade no relato da narradora-protagonista

Observamos reproduzida em *Rita no Pomar*, uma descontinuidade da narrativa primeiramente através do contraste entre os modos de narrar, observado com evidência no capítulo quinze em que Rita passa de um conto bastante forte intitulado “Telma e o filho morto” para o capítulo dezesseis, dirigindo-se a Pet. De um capítulo, cujo contexto realista da cidade e da banalização da morte apresenta uma mãe e seu lamento com a perda do filho para o crime, a narradora passa para outro que contém apenas uma frase com ar de suspense: “Você ainda vai ouvir muitas e boas... Não assopre!” (*Rita no Pomar*, p.47). No capítulo trinta, observamos o efeito da quebra quando apresenta um conto — “Nosso Filho” — cujo narrador, com pesar, fala sobre a perda precoce do filho para, em seguida, no capítulo trinta e um, narrar uma visita aos pais de André, numa das cenas em que a narradora imprime maior agressividade à sua fala.

Há capítulos em que Rita alterna os assuntos diversas vezes, como no sexto capítulo, cuja ordem dos assuntos é: o vento, Márcio, Pet, dia em que conheceu Pedro, Pet, a lua, tristeza, lua, Pet; ou no capítulo dezoito: vento, grilo, mar, Pet, pés, André, mar, pêlo de Pet, São Paulo, coqueiros, vento, Pedro, Seu Rui e Pet. Identificamos na fala de Rita a presença constante de anacolutos na ruptura da construção sintática da frase, bem como na interrupção da sequência lógica do pensamento, como pode ser observado a seguir:

*Trepamos ali mesmo, dentro do carro. Mas me deu uma sensação estranha, Pet, ele vindo todo duro, tirando a minha roupa, rompendo minha calcinha, acho que ele tinha tesão por essa coisa de cemitério, eu sei lá! Mas foi bom. Foi. Me limpei e joguei o papel com esperma em cima de uma cruz, imagina!*

*Pode um pássaro permanecer tanto tempo numa palha, Pet, hein? Veja ali... Ah, que bonitinho!...Voou... (RP, p.12, grifo nosso)*

As palavras referentes a sexo juntamente com as que se referem à morte, na construção da cena profana, contrastam inesperadamente com a leveza da reflexão inocente sobre o pássaro. Mais do que a alternância de assunto, vemos presente o contraste na linguagem.

É na relação com o cachorro, seu único confidente, que presenciamos de maneira mais intensa o descontrole da personagem. No exemplo a seguir, observamos Rita acompanhando os movimentos do animal e demonstrando irritação: “Fica aí mesmo, não vá pra areia! Quer comer agora? Ai, você me irrita com esse assopro! Deita no pé da parede, vai!... Isso! Assim, bem bonitinho...” (RP, p.11). O uso do diminutivo divide-se em tom amoroso e pejorativo, como se imprimisse certa maldade na fala da personagem. Em alguns momentos a protagonista o questiona como se ele fosse capaz de respondê-la: “Mas agora eu me irritado, não assopre, seu coisa! Se quiser ir pra areia agora, pode...Hein? Vai ficar aí emburrado? Vai, Pet?” (RP, p.13).

Compreendemos através de Nöth (1995) que o ícone pode apresentar-se como *imagem, diagrama e metáfora*. Se pensamos que o modo como se estrutura o relato de Rita e a sua relação com Pet e a natureza mimetizam a inconstância e desorganização de suas lembranças, nos vemos diante de um exemplo de *iconicidade diagramática*. Este segundo nível de iconicidade, que pode ser representado na figura de um diagrama, se caracteriza na relação de semelhança existente entre as partes que o constituem. Desse modo, as relações existentes entre as partes do texto, reveladas na inconstância da estrutura da narrativa, seriam correspondentes às partes constituintes do objeto representado: a sua desestruturação mental.

O vínculo de Rita com alguns personagens é conduzido de maneira a pensarmos no espelhamento dessas relações. É na relação com os ex-maridos e com Pet que presenciamos com mais intensidade a ambiguidade dos sentimentos da narrador-protagonista. Primeiramente, cabe destacar nos gestos de Rita o controle excessivo da personagem em relação ao animal, assim como fazia com os homens:

Vem aqui, não fica assim. Vem... (...) Já pra fora! Vai te deitar, peste! (RP, p.9);

Mas você pareceu tão bonzinho, ali me cheirando no carro – e já assoprando. Mas agora me irritado, não assopre, seu coisa! (RP, p.13);

Vem aqui, tem hora que tenho vontade de te amarrar... Você padece, você precisa ser amarrado... ou precisa pular? (...) Você precisa pular, Pet! (RP, p.22)

Identificamos um espelhamento da relação Rita-homens na relação Rita-Pet por meio de diversos signos icônicos como os “assopros” presentes em quase todos os capítulos e os “lambidos”, observado em diversos momentos da narrativa. Do mesmo modo, os adjetivos que a personagem utiliza, em sua maioria descabidos para um animal, são os mesmos para os homens, tais como: “canalha” (Pet), “peste” (Pet, André, Pedro), “pilantra”

(Pet, Pedro, pai de André), “tolo” (Pet, Márcio). Por vezes, Rita humaniza o animal de estimação. Um dos gestos recorrentes de Pet é fechar os olhos “para ouvi-la melhor” ou empinar a orelha. No sétimo capítulo, em que Rita descreve alguns acontecimentos no diário, estão registrados: “O Pet às vezes empina uma orelha para me ouvir (...) O bobo agora, enquanto falo, deu para fechar os olhos. Se eu ralho, ele bate o rabo, me olha de um modo...” (RP, p.23, 24). Há um momento em que Rita se queixa de Pet que dava “patadas e assopros” durante a madrugada, atrapalhando o sono dela, como se os dois dormissem juntos. Neste trecho ela mesma afirma: “Cachorro meu come em prato, é como gente (...) Tosse? Toma água...” (RP, p.36).

Observamos referências icônicas entre as partes do texto na medida em que observamos o mecanismo da projeção entre os personagens. Podemos considerar, diante dos exemplos mencionados acima, a relação com Pet como ícone endofórico da relação da personagem com os ex-maridos — a partir da transferência dos sentimentos vinculados aos homens para o cachorro, numa projeção icônica. Consideramos a semelhança interna entre as relações de Rita com os homens e com Pet, como uma metáfora, pois há uma relação de paralelismo entre o caráter representativo do signo (relação Rita-Pet) e do objeto (relação Rita-homens) apontando para uma terceira relação: a ambiguidade e o descontrole emocional da narradora-protagonista.

## 2.1 Elementos-chave num relato antecipatório

Em *Rita no Pomar* observamos a presença de elementos-chave na reconstituição dos fatos rememorados através de um relato que consideramos “antecipatório”, pois, desde o primeiro momento, prenunciam na estrutura fragmentada do texto, importantes informações sobre o passado de Rita.

Dentre os aspectos que contribuem para a fragmentação da narrativa, as lacunas merecem grande destaque, pois são bastante recorrentes em *Rita no Pomar*. É comum Rita começar um assunto e não concluí-lo: Agradei a carona, fui caminhando, a areia alva, para um posto e.. Pet quer água? (RP p.19); “O seu Rui me explicou que estava pensando em... Ai, mas você me assusta latindo assim tão de repente!...” (RP p.56). Há capítulos em que a narradora cria o suspense propositalmente, dirigindo-se a Pet/leitor, que, por sua vez, se prepara para as revelações que estão por vir: “você ainda vai ouvir muitas e boas...” (RP p.47).

O uso artifícios como a prolepse, a paralipse e os anacolutos, além de ícones que mimetizam a desestrutura mental de Rita, funcionam como indícios que nos permitem reconstituir os eventos do passado da narradora-protagonista.

Identificamos a presença da prolepse na antecipação de informações aparentemente banais, mas que são definitivas para a revelação do passado de Rita. No segundo capítulo, a morte é recorrente na fala de Rita, como observamos na seguinte reflexão da personagem: “Fiquei ali imaginando mil coisas, pensando na morte – mas sem medo. (...) Eu sempre morri de medo da morte. Ah, mas se tenho! Muito, muito medo...” (RP p.12) Logo após, o leitor se confronta com a narração de um episódio sexual que tivera em Londres num cemitério, mesmo afirmando ainda “Eu tive medo inicialmente, a morte...” (RP p.12). Desse modo, além de caracterizar mais uma ambiguidade no relato da personagem, é

principalmente uma marca de algo que ela tenta esconder durante toda a história: Rita enfrentou várias mortes — provocadas por ela mesma.

Localizamos a mãe de Rita e o seu primeiro ex-marido, sempre evocados juntos na fala da protagonista. Desde o início, Rita apresenta d. Lúcia e, em seguida, André: “Minha mãe era cega, Pet. E o meu primeiro marido, o André, foi ladrão, ah, mas por que te conto isso?” (RP p.29). Quando escreve um sonho que tivera com André e sua mãe, esta batia com a bengala na parede. Podemos supor, após sabermos no fim da trama que os dois eram amantes, que o sonho era uma cena de sexo e reconhecemos na bengala uma representação, além da cegueira de d. Lúcia, do órgão sexual de André.

Identificamos, principalmente quando retrata d. Lúcia e André, a presença da paralipse na medida em que a personagem oculta informações que serão exploradas posteriormente. Ao reconstituir as situações no apartamento em que morava, Rita traz questionamentos e essas questões, mais do que retóricas, apontam para uma desconfiança, como observamos nos momentos seguintes:

São Paulo quente, a luz da rua iluminando André, todo torto no colchão, a cabeça no travesseiro. Minha mãe dormindo? Você dorme, Pet, disso eu sei... (RP, p.82);

Fazia xixi no banheiro e, tateando na parede, ia pro quarto. Eu, deitada na sala, ouvia o xixi dela. O André, do meu lado, ouvia também, ouvia?... (RP, p.92).

Em outro momento, a personagem comenta que a mãe gostava de ir ao parque de Água Branca para sentir os passos das pessoas no cooper, nos permitindo estabelecer uma ligação quando nos é revelado que d. Lúcia fora morta ali, “na areia, atrás dos arbustos”. (RP, p.96). Outro exemplo é a menção ao desaparecimento do filho de Rômulo, que depois nos é revelado como acontecimento de destaque na trama, pois ele também foi morto por Rita: “eu querendo ajudar o Rômulo, ele ficou muito triste depois que o filho desapareceu” (RP, p.33). Mais adiante, a narradora dá um indício sobre o envolvimento entre ele e Pedro: “O filho do Rômulo, com vinte e três anos, estava tentando trabalho no resort — era um bom eletricitista, já tinha estado no Rio de Janeiro. Uma tarde seguiu na moto com Pedro para a Praia Redonda” (RP, p. 63) — e o motivo do assassinato fora justamente a paixão entre os dois. Entretanto, desde o início, Rita deixa escapar a Pet que Pedro a deixou por alguém, mas é dito de maneira que passamos despercebido: “No fim, queria me bater, o pilantra, e ainda me deixou por... Mas era tão bacana no começo” (RP, p.16)

Podemos afirmar que o relato de Rita está permeado por *índices* que, como afirmado por Santaella (2000), funcionam como condutores direcionando o receptor para o seu objeto. Consideramos o conjunto de signos indexicais identificados na construção do relato da narradora-protagonista como vestígios que nos permitem reconstituir eventos do passado da protagonista que não nos são evidenciados na narrativa e contribuem para a antecipação da revelação da trama.

Assim como os índices que nos auxiliam na reconstituição dos eventos passados, vemos em *Rita no Pomar* a presença do que denominamos de *elementos simbólicos* e

observamos no texto de Fernandes, com a sua fragmentação e a inserção de outros gêneros na narrativa, aspectos que contribuem para ruptura da própria representação simbólica do romance.

Observamos a presença de um elemento simbólico bastante significativo no momento em que, num dia de chuva intensa, Pedro chegara “ensopado” na pousado e Rita o chama para o seu quarto, entregando para ele vestir uma camisa que pertencera a André. Podemos interpretar o vestir da camisa de André como um símbolo de um novo relacionamento, na substituição de um homem pelo outro, e, conseqüentemente, a identificação da nova vítima da protagonista. Após vestir a camisa, Pedro se deita na cama de Rita, pois estava com febre. Posteriormente, a próxima menção a Pedro vem ser na narração do dia em que eles tiveram o envolvimento sexual.

Quando pensamos a estrutura do romance, observamos na sua constituição a presença de cinco contos, cada conto representando um capítulo, e sete capítulos de anotações na agenda que se aproximam do gênero diário. Assim como as anotações na agenda, todos os contos estão datados e subentendemos que a autoria seja de Rita devido aos seus comentários sobre o conteúdo do que escreve e sobre o exercício de sua escrita. Os capítulos dos seus escritos podem ser lidos isoladamente e suscitam dúvidas sobre o entendimento relativo à cronologia dos acontecimentos, contribuindo para a fragmentação do narrar de uma personagem em estado de rememoração.

Como já mencionado, Fernandes realiza a intertextualidade em suas próprias obras, a exemplo da relação entre o livro de contos *O Perfume de Roberta* (2005) e o romance em estudo. Os contos “O último segredo” e “Rita e o cachorro” estão presentes por inteiro, constituindo capítulos de *Rita no Pomar*. Vimos através de Peirce (1979) que o símbolo é um signo que se refere ao seu objeto por meio de uma lei e que, como aponta Ferraz Júnior (2012), a atuação do modo simbólico de representação do texto literário depende de determinadas convenções. Podemos afirmar que Fernandes provoca uma ruptura com a representação simbólica do romance ao transpor para a narrativa, gêneros como o conto e o diário. Essa alteração na estrutura geral do romance e suas convenções se reflete no sentido geral da obra e aponta para um ícone da sua macroestrutura textual: a instabilidade do relato de Rita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a complexidade do Signo Peirciano, podemos identificar vários aspectos icônicos, indexicais e simbólicos presentes no mesmo signo, portanto, os modos de representação não devem ser vistos isoladamente, mas complementares. Ferraz Júnior trata da impossibilidade de isolar um texto puramente icônico, indexical ou simbólico, propondo uma identificação de contextos em que um dos modos de representação se sobressaia dos demais, tornando-se determinante para a compreensão dos efeitos



expressivos que o texto procura evidenciar. No estudo do romance *Rita no Pomar*, encontramos na semiótica Peirciana, um proveitoso auxílio na tentativa de investigar como se dá a construção do relato da narradora-protagonista na rememoração um conturbado passado.

Na busca de analisar o relato de Rita a partir da sua relação com os outros personagens como o cachorro Pet e os ex-maridos, bem como das lacunas presentes na fragmentação da narrativa, investigamos como o arranjo dos signos icônicos, indexicais e simbólicos contribuem na mimetização da inconstância emocional da protagonista e na antecipação de informações reveladoras na trama. Acreditamos ser este um dos caminhos para nos aproximarmos da pluralidade do signo na leitura de Rinaldo de Fernandes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Rinaldo de. *Rita no Pomar*. 1 ed. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, 104 p.

\_\_\_\_\_. *O Perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. 183 p.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à Linguagem Literária*. 1 ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012, 83 p.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 1995, 150 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Tradução e org. de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975. 164 p.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente Ocidente*. 2.ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 125 p.

SANTAELLA, Lucia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 1 ed. São Paulo: Pioneira, 2000, 153 p.