



## Objeto ou referente dos signos estéticos: reflexões e discussões a partir da lógica de C. S. Peirce

André Ming\*

**Resumo:** Não parece existir consenso a respeito da temática dos objetos ou referentes dos signos estéticos, entre teóricos das semióticas e da teoria da literatura. Autores como Neuhaus (2014) consideram que o signo estético não possui objeto ou referente, e que esta seja uma de suas características mais próprias. Outros autores, como Johansen (1987), consideram que esse tipo de signo possui objetos ou referentes com características especiais. Neste artigo, pretende-se analisar a posição desses autores tendo como ponto de apoio a semiótica ou lógica de Charles Sanders Peirce e seus desdobramentos a respeito do objeto, o segundo correlato de sua estrutura signica triádica. Para tal, e apoiado em Santaella (2000), retomarei as principais considerações peircianas a respeito do segundo correlato do signo, destacando os dois tipos principais de objetos nessa teoria, a saber, o dinâmico e o imediato, e a relação entre objeto, percepção, realidade e ficção. Considerando a observação peirciana de que um signo pode possuir qualquer número de objetos, procuro argumentar que os signos estéticos não apenas possuem objetos, como também podem ser encarados como possuindo ao menos dois: um objeto ficcional e criado mas que, por aludir à realidade ou a aspectos dela, termina por referir-se, principalmente por iconicidade ou simbologia, também a aspectos do mundo fenomênico consensual, da realidade física ou social. Serão utilizados exemplos da literatura alemã, da literatura infantil brasileira e uma obra de Escher.

**Palavras-chave:** Semiótica, Peirce, Objeto(s) do signo, Signos estéticos

### 1 Introdução

De acordo com a lógica ou semiótica de Charles Sanders Peirce, o objeto consiste no segundo correlato de sua estrutura signica triádica, sendo o primeiro correlato o representâmen eventualmente também designado “signo”, e o terceiro o interpretante, ou ideia que representâmen e objeto estão aptos a projetar na mente de um intérprete. Dado o caráter vicário do signo genuíno, é possível afirmar que o representâmen substitui o objeto, dando origem a uma ideia a seu respeito. Não existe discussão a respeito desse fato quando se trata de semioses da vida real ou cotidiana. Entretanto, questionamentos surgem quando se trata de decidir se signos estéticos e ficcionais possuem também um objeto. Esses questionamentos são pertinentes nos casos de signos de primeiridade que nada representam que esteja fora de si mesmos, signos estes por vezes denominados autorreferenciais ou ensimesmados, e tão caros ao mundo da arte abstrata, por exemplo. Mesmo neste caso, porém, é discutível a inexistência de um objeto nesse tipo de signo, podendo-se

considerar que o objeto de fato existe, mas é idêntico ao representâmen, em um tipo de signo que faz referência às suas próprias características. Em determinadas passagens de seus escritos, Peirce considera esses tipos de signos (ícones e índices, principalmente), como quase-signos, uma vez que não possuem a propriedade de representar e substituir algo que esteja totalmente fora deles mesmos. Entretanto, signos estéticos nem sempre são ensimesmados, frequentemente fazendo alusão ou referência a elementos do mundo fenomênico consensual físico ou social, como é o caso de grandes obras de arte que problematizam relações sociais ou que diretamente referenciam elementos do mundo. Mas e no caso da ficção? Na ficção, mundos e elementos não encontráveis na realidade são criados e projetados pelo autor, o que fez com que Neuhaus (2014) viesse a afirmar que esse tipo de signo simplesmente não possui referente ou objeto. Entretanto, com muita frequência signos que representam locais e pessoas inventados por autores de obras ficcionais fazem referência, principalmente por iconicidade (semelhança) e simbologia (acordo tácito), mas também

\* Doutorando em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e bacharel formado pela mesma instituição. Endereço para correspondência: ( andreming@usp.br ).

por indicialidade (ao apontar, direta ou indiretamente, para aspectos da realidade), a pessoas e lugares do mundo real. Neste artigo, demonstrarei de que modo o signo ficcional se refere a um ou mais objetos, inventados mas também relacionados à realidade que os inspirou.

## 2 Fundamentação teórica: o objeto na lógica peirciana

Na semiótica peirciana, o objeto é o segundo correlato do signo, aquilo a que o signo se refere, correspondendo, assim, à noção de referente (Nöth, 2005), podendo ser algo material e perceptível do mundo ou algo inteiramente mental ou imaginado<sup>1</sup> que “não pode propiciar contato ou reconhecimento do Objeto” (CP 2.231 *apud* Santaella, 2000, p. 35), podendo ser também uma classe de coisas (Nöth, 2005). Os signos resguardam sempre familiaridade com seus objetos, com a finalidade de que o signo “possa oferecer alguma informação adicional” (Santaella, 2000, p. 56). Um signo, segundo Peirce, pode ter qualquer número de objetos. Como correlato correspondente à secundidade, o objeto “sempre será um opositor que oferecerá resistência à espontaneidade do *Representâmen*” (Silveira, 2007, p. 44). Sempre que o *representâmen* for uma mera qualidade e/ou potencialidade, o objeto também o será (Silveira, 2007).

O *representâmen* e o interpretante não podem recobrir todos os aspectos do objeto: “Na medida em que o interpretante é uma criatura gerada pelo próprio signo, essa criatura recebe do signo apenas o aspecto que ele carrega na sua correspondência com o objeto e não todos os outros aspectos do objeto que o signo não pode recobrir” (Silveira, 2007).

Tanto o *representâmen* quanto o objeto criam ou determinam, cada um em sua posição e função lógica e, assim, ao seu modo, o interpretante. Peirce escreve também (CP 2.231 *apud* Santaella, 2000) que os signos denotam os objetos.

Os objetos podem ser “algo a ser criado pelo signo” (CP 2.231 *apud* Santaella, 2010), nem sempre sendo algo distinto do signo – por exemplo, no caso dos índices (a parte representando o todo). O interpretante só pode ser ao mesmo tempo o objeto no caso do ícone genuíno, enquanto mera possibilidade de possibilidade, e é no caso do símbolo que o objeto tem de ser algo necessariamente distinto do signo. O índice não pode ter o objeto como interpretante (Santaella, 2000). No caso do ícone, forma signica rudimentar, o objeto, enquanto possibilidade dentro de um signo que é igualmente possibilidade, só pode ser algo a vir a ser criado pelo próprio signo, “determinando o signo *a posteriori*”

(Santaella, 2000, p. 38) e, assim, funcionando como signo. Os signos autorreferenciais são aqueles em que “representâmen e objeto são a mesma entidade”, sendo alorreferenciais os signos cujo objeto é algo distinto do *representâmen* (Nöth, 2005, p. 69).

Peirce distingue dois tipos de objeto: o objeto imediato, que é um correlato do signo, dele fazendo parte, sendo ele próprio um signo, e o objeto dinâmico, ao qual Peirce se refere como “Objeto Real” e como “Realidade” (CP 4.543)<sup>2</sup>, ente que existe no mundo fenomênico, estando fora do signo, e que o signo indica por sugestão ou alusão, e com o qual não se pode ter contato direto, não mediado. Seu estudo pressupõe, portanto, uma metafísica da realidade. O objeto imediato, sempre um signo, faz essa mediação do objeto dinâmico, que é o que “provoca o signo”. O objeto imediato é o objeto “tal como o signo o torna conhecível” (Santaella, 2000, p. 41), “tal como o signo permite que o conheçamos” (Santaella, 2000, p. 40).

Peirce subdivide o signo quanto ao seu objeto imediato em três níveis: vago (primeiridade), representando um objeto indefinido; singular (secundidade), representando um individual definido, e geral, representando o objeto como distributivo (terceiridade).

Fala-nos ainda (1905) de signos indefinidos, cujo objeto imediato é apenas uma possibilidade, signos singulares (em 1906 denominados por Peirce “designações”), em que o objeto imediato denota com precisão o dinâmico, e distributivos (em 1906, renomeados “gerais”), intercambiáveis com outros existentes de um dado grupo.

Em 1908, Peirce afirma que

Os Objetos podem ser apresentados de três formas, assim:

1. Como meras ideias (...),
2. Como brutalmente compelindo atenção.
3. Como racionalmente recomendando a si próprios, ou como hábitos (...)

(CP 8.349 *apud* Santaella, 2000, p. 42)

Daí se obtém uma classificação dos signos, de acordo com o modo como determinam seus objetos, em descritivos, que declaram os caracteres dos seus objetos; designativos ou denotativos, que dirigem a atenção do intérprete ao objeto “brutalmente”, e copulantes, que “expressam as relações lógicas destes objetos com algo de outro modo referido” (Santaella, 2000, p. 42).

O objeto imediato está representado no signo de três formas, também correspondentes às três categorias, podendo ser predominantemente uma forma sensível, uma forma física ou uma forma intelectual.

O objeto dinâmico também é classificado por Peirce, com referência ao seu modo de ser ou natureza, de forma tripartite, podendo ser um abstrativo (um possível), um concretivo (uma ocorrência) ou um coletivo

<sup>1</sup> Assim, os objetos não devem ser confundidos com “coisas” (Santaella, 2000).

<sup>2</sup> Embora Peirce afirme também que objetos dinâmicos podem ser fictícios.

(um necessitante, algo de caráter legal). Segundo Peirce, o contato com o objeto dinâmico se dá através de uma experiência denominada colateral (Santaella, 2000; Silveira, 2007), que é a experiência da percepção anteriormente mencionada. Apenas no caso da ocorrência tem-se um objeto delimitado, singular, existente, uma realidade forçando-se sobre nós e nossa percepção, predominando, portanto, a secundidade neste momento. Mesmo nesse caso, o objeto imediato continua mediando o contato com o objeto dinâmico concreto, já anteriormente referido como percepto, o que faz do objeto, segundo Peirce, sempre um signo.

Os três elementos integrantes da percepção, interdependentes e irreduzíveis, são o já mencionado percepto e o *percipuum* (que será abordado mais adiante), além do julgamento perceptivo, na fase do solenoide da semiose denominada fundamentação (Romanini, s/d<sup>3</sup>). É possível fazer uma analogia do objeto dinâmico com o percepto, e do objeto imediato com o *percipuum*. O *percipuum* (percepto como aparece a quem o percebe), que surge após o objeto atingir nossos sentidos, também é algo que se força sobre nós e de imediato é “capturado nos esquemas gerais dos processos interpretativos” (Santaella, 2000, p. 52), gerando julgamentos perceptivos. Sobre estes últimos, afirma Peirce (CP 7.643, cf. Santaella, 2000) que nos dizem o que aprendemos por meio do contato perceptivo com o objeto, correspondendo, assim, aos (signos) interpretantes. Portanto, a percepção começa com o contato com o percepto, que gera um *percipuum*, que gera um julgamento perceptivo, correspondendo os três conceitos, respectivamente, a cada uma das três categorias ceno-pitagóricas.

O *percipuum*, por sua vez, aparece à mente de quem o percebe e interpreta como uma qualidade de sentimento (primeiridade), como reação a impulso externo (secundidade) ou como juízo de percepção, “interpretação ou significação conferida pelo julgamento perceptivo” (terceiridade) (Santaella, 2000, p. 53), sendo os três graus “interdependentes e constantes” (Santaella, 2000, p. 53). O julgamento perceptivo é sempre falível, correspondendo ao tipo de pensamento que Peirce denomina abdução, relacionada à formulação de hipóteses, sempre confirmáveis ou refutáveis. O juízo perceptivo corresponde, assim, ao modo específico como percebemos e interpretamos perceptos, não necessariamente correspondendo à suposta verdade absoluta e total do percepto (algo inalcançável na prática), e de modo que dois intérpretes diferentes não interpretam o mesmo percepto da mesma forma. O mesmo intérprete também pode formular julgamentos perceptivos falsos, que poderão ser corrigidos por julgamentos percepti-

vos subsequentes. Essa aspectualização é a mesma que determina as possíveis classificações de fenômenos e signos em categorias, sendo toda classificação semiótica relativa e dependente dessa aspectualização. A ligação entre signo e objeto depende, assim, de um contexto. Graças a isso podemos ter um certo controle da percepção, à medida que “através de manipulação psicológica, social ou fisiológica” (Bernstein *apud* Santaella, 2000, p. 55) podemos alterar o percebido. Entretanto, segundo o autor, a formação de um julgamento perceptivo é incontrolável. Os juízos de percepção diferem dos demais tipos de juízos porque, ao contrário do que ocorre com a inferência racional, não podemos isolar e analisar seus princípios condutores (Santaella, 2000).

Os juízos perceptivos, sendo interpretantes, nos levam a reflexões sobre esse terceiro eixo da estrutura signica peirciana. Antes, porém, cumpre continuar com as reflexões sobre o objeto, aplicando-as à sua natureza enquanto correlato do signo estético.

### 3 O signo estético e a questão do seu objeto

O signo literário e/ou artístico (signo estético) é de interesse especial da semiótica por diversas razões. Entre elas, dá-se o fato de que o signo literário é, na maior parte das ocorrências, de tipo genuíno, simbólico e terceiro. No texto literário podem ocorrer signos linguísticos com traços claros de primeiridade, como as onomatopeias, mas estas são, sem lugar a dúvida, ocorrências menos frequentes, embora muito exploradas na literatura e na poesia infantis. Trata-se, no mais das vezes, de signos de alta complexidade, de natureza consensual, simbólica e arbitrária, e que se desenvolvem e expandem necessariamente num eixo de continuidade que permite o desenrolar do texto<sup>4</sup>. Mas o entendimento do signo literário não é consensual entre estudiosos da teoria literária. O que se sabe, sem dúvida, é que são de tipo especial:

Ainda que os elementos e relações da semiose basicamente mantenham-se os mesmos, na literatura há traços comunicativos, estruturais e referenciais caracterizando-a como um tipo especial de comunicação verbal. (Johansen, 1987, p. 15)

Vejam como. Com vistas a empreender reflexões neste sentido, e de modo a recuperar e aplicar os saberes desenvolvidos no item anterior deste trabalho, pretendo retomar as considerações acerca desse tipo de signo, o ficcional, formuladas por Neuhaus (2014), apontando-lhes o que considero equívocos, ao menos

<sup>3</sup> Em <[http://www.minutesemiotic.org/?page\\_id=282](http://www.minutesemiotic.org/?page_id=282)>, acesso em 14.12.2016.

<sup>4</sup> Apesar de ressaltar o papel essencial da continuidade na construção e no desenrolar do texto, não se pode ignorar o eixo paradigmático que também opera na construção da linguagem artística. Segundo Pignatari (2006), dois são os eixos de construção da linguagem: o sintagmático (contiguidade) e o paradigmático (semelhança). Vê-se que essa classificação é tributária tanto de Peirce quanto de Ferdinand de Saussure.

se considerarmos a semiótica de Peirce como baliza para analisar suas reflexões.

Neuhaus (2014, p. 3) inicia suas ideias sobre o signo literário apontando sua característica essencialmente polissêmica e ambígua, embora reforce, em seu texto, a necessidade de uma plausibilidade para as interpretações do texto ficcional: o problema central – ao mesmo tempo a grande oportunidade da arte – é a sua constitutiva abertura significativa, sua *polivalência* (= diversidade de significados), sua superestruturalidade [destaque do autor].

Mas a questão da polissemia na arte não é de tão simples compreensão e envolve questionamentos como os levantados, a seguir, por Silva (2010):

Em termos de arte, inúmeras são as teorias que afirmam que a estrutura sintática de uma dada obra qualquer é polissêmica. E em muitos casos, essa explicação é dada como suficiente para estabelecer a característica principal de um qualquer efeito estético. Digamos, pois, que uma dada obra de arte – qualquer ela que seja – é dita polissêmica. Naturalmente, perguntar-se-ia o motivo. É claro que o material mais imediatamente disponível dessa obra é a sua própria estrutura aparente, sua sintaxe perceptível. E então, a resposta – quase que sem a menor insegurança – seria algo como “aqui está a resposta: tal obra é considerada assim porque de sua observação surgem inúmeras condições mentais para que o fruidor seja capaz de interpretar múltiplos sentidos para essa obra, de modo que ela possui uma natureza polissêmica. No entanto, essa explicação – por si somente – não basta, e quando se insere em tal único argumento – tal não passaria de uma tautologia de caráter nominalista, retirando da obra seu caráter emanador e atribuindo à mente humana – somente – a capacidade de projetar novas relações polissêmicas. Não há como explicar a polissemia da arte pela sua própria polissemia. (Silva, 2010, p. 92-93)

Complementáveis por estes outros, do mesmo autor:

Mas mesmo assim, a competência sugestiva de um sistema de signos que perfaz uma determinada obra ainda não é suficiente para explicar um certo aspecto de irradiação que aparece nesse fenômeno capaz de suscitar novas associações e permanecer com essa força através dos tempos. Temos que nos voltar à concepção do objeto da arte – como nos sugere a obra de Carl Hausman –, matéria de estudo mesmo da estética, agora considerada como uma ciência dos ideais. E portanto, automaticamente nos deparamos com a conjunção das concepções de objeto possível, sempre ideal, que, dependendo de certas condições de se fazer percebido de modo eidético, tende a provocar efeitos físicos, quase sempre consoantes com proposta por uma nova sintaxe captada pela mente como uma nova e original conexão de ideias resultando em uma nova proto-sintaxe da qual decorrerá toda uma nova série de percepções mentais em função da identificação de tal nova e original ideia – que tenderá a se definir numa mente preparada para tal – aquela é oriunda das conexões nas homogeneidades de artes pequenas. (...) e um traço universal disso é a preparação para estágios tardios em estágios mais precoces. (Silva, 2010, p. 93)

Assim,

O estudo da ontologia da Arte, isto é, do ser da Arte, nos conduz à ideia de interioridade, que é a natureza mesma dos *contínuos* de ideias, anda não percebidas ou não atualizadas. Diz-nos Peirce que *a experiência estética mais genuína implica em transformar as exterioridades distintas no plano do diverso numa unidade interior, fundindo-se as consciências numa única qual-consciência, apartando noção de alteridade, fronteiras e tempo. Essa é a natureza da arte. Sua ontologia passa pela consideração da continuidade das ideias, onde elas possam se amalgamar e se afetar numa relação de afeição*. Tais ideias devem aparecer para uma mente, tão logo essa mente esteja apta a interpretá-las. (p. 94 – itálicos meus)<sup>5</sup>.

A verdade é que a grande obra de arte é polissêmica porque admite inúmeras interpretações pelo fato de seus signos estarem impregnados de sentidos no máximo grau possível. Isso é válido tanto para as que emanam da própria obra em seu estado de latência, ou primeiridade, em estágio anterior à fruição humana propriamente dita e essas interpretações podem ser ao menos parcialmente previstas, porque são frutos da codificação de tramas de signos construídas pelo autor, quanto para boa parte da polissemia da obra que se manifesta a partir da intervenção do leitor que tece as comparações entre obra e mundo, obra e sociedade, obra e história, obra e fatos de sua vida pessoal (identificação), intertextualidade multimodal. Isso explica, em partes, a polissemia do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Esse conto, lido por si só, como primeiro ou único contato que um leitor venha a ter com essa história, consiste numa forma simples (Jolles, 1985), com ações e consequências diretas e num estilo narrativo sem firulas e excessos. Existe a clássica interpretação psicanalítica de Bettelheim, temos os estudos no feminino nesse conto por von Franz, mas são as múltiplas associações com outras obras (verbais, visuais, audiovisuais, musicais, etc.) todas elas decodificadas por humanos, projetadas por humanos, e, na grande obra de arte, como paradoxalmente é *Chapeuzinho Vermelho*, essa forma simples, breve, direta, que se atém ao essencial e que apresenta tanto a polissemia intrínseca aos signos estéticos que a compõem quando a polissemia instaurada pela leitura dos fruidores que continuam e continuarão a encontrar-lhes novos sentidos e interpretações.

Até aqui, estamos de acordo com Neuhaus (2014) e Silva (2010) acerca da polissemia literária e suas facetas. A questão se torna, porém, mais complexa quando Neuhaus elenca os elementos constitutivos do signo artístico ou literário, cometendo um equívoco notório ao tecer suas considerações sobre o referente (ou o objeto, na terminologia peirciana). Mas vale inserir outra digressão, neste ponto do texto, a respeito da

<sup>5</sup> A recepção de qualquer obra de arte inclui interiorizá-la, e isso vale para todo tipo de obra admitindo todo tipo de interação perceptiva, inclusive o tato ou contato quase-direto com o objeto dinâmico. E digo quase-direto porque estamos condenados a lidar, de fato, apenas com *percepção*, que são de natureza signica mentalística.

polissemia própria do signo estético.

Neuhaus (2014) não elegeu a semiótica de Peirce para elaborar seus comentários sobre a estrutura do signo literário e artístico. Em vez disso, recorreu a Saussure, elencando como correlatos do signo o significante (signo linguístico), o significado (significação projetada na mente decodificadora) e o referente (objeto correspondente na realidade). Mas se nota, já neste ponto, a inclusão do referente ou objeto à estrutura do signo saussureana, modificando-a e expandindo-a ao incluir uma terceira parte a uma estrutura signica famosa por ser diádica e por excluir o objeto. Logo em seguida, Neuhaus faz referência ao que denomina contexto, em consonância com a aspectualização que caracteriza e determina o sentido real de cada semiose, que é, em relação ao objeto, sempre parcial e matizada.

Assim, o significante de Saussure/Neuhaus corresponde, e não apenas *grosso modo*, ao representâmen de Peirce; o significado corresponde ao interpretante e o referente, ao objeto. O contexto seria o aspecto que determina o real significado do signo em uso. Agora atingimos o ponto em que, baseando nossas reflexões em Peirce, faz-se necessário discordar de Neuhaus. Afirma o autor:

Quando um texto é “inventado” ou é assim percebido, então ele não tem nenhum referente. A cidade de Berlim no romance *Fabian* de Erich Kästner de 1931 é, de fato, uma reprodução da Berlim real, mas é uma cidade ficcional – portanto, trata-se de um romance com pessoas e ações inventadas. Isso significa, para o nosso modelo, que o referente se ausenta – a correspondência com a realidade. (Neuhaus, 2014, p. 4)

Contrastemos esse trecho com as palavras de Johansen, em diálogo com Peirce:

[...] entendemos a referência do signo ao objeto do mesmo modo na ficção que na não-ficção. Signos referem-se a objetos, eventos e ações que nós imaginamos em maior ou menor detalhe usando nossa experiência de objetos, eventos e ações que acreditamos serem similares àquelas descritas no texto. Portanto, nós construímos o objeto imediato na comunicação linguística do mesmo modo, independentemente do modo de ser do referente (Johansen, 1987, p. 17 – itálicos meus)

E, agora, com referência direta ao próprio Peirce, Johansen frisa a existência de um referente de tipo ficcional:

Na literatura (mesmo se o caso de referência mista não é usual) o signo, mais comumente, não se refere a um existente comum, mas a um ficcional. Isso implica o problema da *referência ficcional*. Se, com Peirce, entendemos que significado envolve o reconhecimento tanto do interpretante quanto do objeto, parece ser difícil obter qualquer conhecimento certo sobre o mundo da ficção. (Johansen, 1987, p. 16 – itálicos meus)

Em seguida, Johansen cita um trecho do próprio Peirce em que este último observa que, embora via de regra o objeto deva poder ser observável (conquanto

o objeto, referenciado pelo representâmen de forma parcial e incompleta, só possa ser apreendido de forma mais aprofundada pelo intérprete via experiência colateral), ele também pode ser imaginável e imaginado e, como nos mostrou Santaella (2000), o objeto pode ser algo a vir a ser criado pelo próprio signo. O signo ficcional, para Peirce, não se equipara, *a priori*, ao signo que ele denomina verdadeiro, mas pode-se a ele equiparar de forma menos rigorosa. Assim, segundo Johansen, Peirce difere o real do ficcional da seguinte forma: o real pode ser constatado e confirmado independentemente da opinião do observador; já o signo ficcional depende do modo como o imaginam o autor e os leitores. Assim, por extensão, pode-se dizer que o próprio leitor, como ativador da semiose ficcional e, assim, um tipo de co-autor da obra, é o construtor do referente ou objeto da semiose ficcional. Assim, o objeto do signo ficcional difere daquele pertencente à semiose que faz referência a objetos “reais”, uma vez que o objeto do signo ficcional não é unívoco e consensual, embora a plausibilidade interpretativa, mencionada por Neuhaus em seu texto, deva garantir que, malgrado as diferenças de leitura e interpretação realizadas por diferentes intérpretes, o objeto do signo ficcional deverá manter *certos* traços inequívocos mínimos determinados pelo representâmen.

Mas por que, afinal, é preciso discordar do posicionamento de Neuhaus a respeito da suposta não-referenciação na literatura? Primeiramente, porque não existe a menor obrigatoriedade de que qualquer fenômeno e de que qualquer correlato de qualquer signo sejam “reais”, podendo todos eles ser um *esse in futuro*. O objeto (referente, para Neuhaus), pode, como qualquer parte do signo, ser irreal, imaginado, sem qualquer tipo de relação com a realidade e, de forma ainda mais radical, ser apenas vago e possível. Se um objeto, como qualquer parte do signo, pode consistir em mera possibilidade que eventualmente não venha a se concretizar, faz-se evidente a falta de necessidade de que ele corresponda a algo existente na realidade. Assim, uma palavra escrita, como a título de exemplo a palavra “livro”, antes de funcionar como vicário do objeto real *livro* do mundo fenomênico consensual, substitui de forma gráfica a cadeia fônica [‘livru], palavra da língua portuguesa, que, por sua vez, vem a substituir o objeto real designado. Deste modo, uma palavra escrita tem como primeiro referente uma cadeia fônica, uma palavra, um símbolo, de existência puramente mental, um signo arbitrário de terceiridade, em um exemplo de semiose genuína. Quanto à possibilidade de que o signo e seus correlatos sejam apenas potenciais, em consonância com a primeiridade, tem-se aqui uma importante inovação de Peirce: embora a primeiridade seja a menos logicamente complexa das categorias, ela não é uma categoria menor e os signos de primeiridade, o quali-signo, o ícone e o rema,

embora às vezes denominados quase-signos dado seu limitado poder de referência, reclamam seu *status* de signos ao lado daqueles correspondentes à secundidade e à terceiridade. Um signo primeiro, possível e vago como é, consiste também num signo e em objeto de estudo da semiótica, ainda que, conforme alguns autores, a semiótica devesse debruçar-se prioritariamente sobre os signos de terceiridade – posição que não partilho dado o caráter essencial da primeiridade, enquanto categoria da originalidade e da possibilidade de interpretação (rema) no seio dos estudos da arte.

Se refletirmos sobre a concepção de signo de Neuhaus, ela tenta nos levar a concluir, erroneamente, que o referente ou objeto de um signo deva ser necessariamente um percepto, o que descaracteriza o que de mais especial possui a semiose humana: a possibilidade de que um interpretante de um signo, que já é necessariamente da ordem do pensamento, torne-se representâmen de um novo signo, mais desenvolvido que ele, e assim sucessivamente, dando origem à semiose ilimitada e à autogeração, já numa esfera distante da do objeto real ou percepto. Na autogeração, vale lembrar, os signos, tomados aqui como as ideias, se desenvolvem e desdobram em novos signos, com as ideias se disseminando e mutualmente influenciando, assim como diversas ideias podem aglutinar-se em novas e diversas ideias complexas (Silva, 2010).

Uma concepção de signo que exija que o objeto corresponda a algo “real” se mostra mais pertinente, ao meu ver, à semiose animal, em geral do âmbito da *semiose perceptiva* e no nível do fâneron (fenômeno) denominado fundamentação<sup>6</sup>. É fato notório que, à sua maneira e dentro de suas capacidades, variáveis de acordo com a espécie e o indivíduo, os animais pensam, uma vez que interpretam signos, – ainda que, repita-se, dentro de suas limitações – e há ainda cientistas que afirmam que as próprias plantas se comunicam. Esses organismos não humanos não são capazes de expressar-se linguisticamente como nós, mas entendem, como no caso dos animais, que certos elementos do mundo, sons e até mesmo palavras isoladas proferidas por seres humanos significam que a comida lhes será servida, que é hora de brincar, tomar banho, entrar no carro para um passeio. Todas essas semioses possuem objetos claramente perceptíveis, brutos, singulares e reais. A semiose humana, ao contrário, se destaca justamente pela não necessidade de referência a objetos do mundo real, caracterizando-se pela possibilidade aparentemente irrepitível na natureza de que todos os correlatos do signo sejam também de natureza *signica* não perceptual/sensorial.

Quanto à Berlim de Kästner, ou mesmo a Berlim de Döblin, considerada por muitos críticos ela mesma

a personagem principal de *Berlin Alexanderplatz* – a que local se referem? Certamente a recriações fictícias da capital alemã. Essas mesmas recriações, que se expandem na mente do leitor durante a recepção, constituem os objetos dos signos “Berlim” assim como empregados por cada autor. Entretanto, dadas as evidentes semelhanças entre as Berlins de ambos os autores e a cidade real de Berlim em cada época retratada, percebe-se a ocorrência de iconicidade, porque as Berlins da ficção e a Berlim real possuem qualidades comuns que as identificam, ainda que parcialmente e apenas sob determinados aspectos, sendo essa parcialidade, como anteriormente frisado, característica de qualquer representação. Assim, a Berlim de Kästner se assemelha inequivocamente à Berlim das vésperas da tomada de poder por Hitler, ainda que não seja ela mesma. Trata-se de um caso previsto na revisão bibliográfica deste trabalho em que signo e objeto são a mesma coisa. Mas jamais de um caso de um signo sem objeto. Além disso, a referência inequívoca à Berlim real daqueles eventos históricos, por iconicidade, faz com que essa Berlim real também seja, ainda que parcialmente, objeto do signo “Berlim”, assim como ocorre na obra (lembramos, com Peirce, que um signo pode possuir qualquer número de objetos). Neste caso, ocorrem simultaneamente auto e alorreferencialidade: há primeiramente a referência a um lugar inventado, mas esse lugar inventado também faz referência a um espaço-tempo histórico que é ou foi real. E essa referência secundária a esse espaço-tempo real e que de fato existiu é desejada pelo autor que, caso não a almejasse, haveria criado um *topos* totalmente novo, como o continente Zamonien de Walter Moers. Mas ainda assim, Prado (2014) nos mostra que, por mais ficcional que seja esse continente, dentro dos textos em que ele figura existem referências a aspectos da realidade. Assim, o referente do signo ficcional funciona como representâmen de um outro signo que tem como referente o real, ou, melhor dito, aspectos seletos do real que são o máximo que o signo consegue recobrir.

Ferrara (1978), apoiada tanto nos formalistas russos quanto no estruturalismo francês, refere-se à criação literária como “dobradura do verbal sobre si mesmo”, “como sistema de linguagem que se apóia no verbal para transformá-lo em figura que diz a própria lógica de estruturação da obra, isto é, imagem que significa o seu próprio signo, a sua própria especificidade” (Ferrara, 1978, p. 7). Ou seja, um signo pode significar a si mesmo, tendo-se a si mesmo como objeto, mas jamais não possuindo objeto (ou, nas palavras de Neuhaus, referente).

Neuhaus reproduz, em seu texto, o seguinte trecho de Iser:

<sup>6</sup> Segundo Romanini, a fundamentação como período ou nível do fâneron corresponde às “sensações de espaço e de tempo [que] emergem a partir de perceptos e percípuas para produzir os padrões básicos do fâneron”. Em <[http://www.minutesemiotic.org/?page\\_id=282&lang=br](http://www.minutesemiotic.org/?page_id=282&lang=br)>, acesso em 29.11.2016.

O texto literário é uma forma fictícia e, com isso, quer-se dizer, em regra, que lhe faltam os predicados de realidade reais. Pois textos não se esgotam em denotar mundos de objetos empiricamente dados; sua intenção representativa dirige-se ao que não nos é dado. (Iser *apud* Neuhaus, 2014, p. 5).

A assunção da ideia a partir da qual absolutamente tudo no texto literário é apenas e exclusivamente inventado e sem relações com a realidade invalidaria uma série de linhas de pesquisa em literatura, tais como literatura e história, literatura e sociedade, literatura e psicanálise, literatura e marxismo, bem como a análise da intertextualidade, quando elementos de um texto se referem a elementos de outro, tendo, assim, partes de outro texto como objeto ou referente. Qual o sentido, então, de conduzir pesquisas nessas áreas interdisciplinares e que investigam as urdiduras do real no ficcional e do ficcional no real? Otsuka (2009, p. 106) assim sintetiza e atualiza o célebre pensamento de Antonio Candido a respeito:

Em “Crítica e sociologia” encontra-se a conhecida formulação segundo a qual “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, *tornando-se, portanto, interno*”. O elemento social não é tomado exteriormente, como referência temática ou enquadramento contextual, mas como “fator da própria construção artística”. Trata-se de efetuar uma “interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”; ou seja, *o dado social não apenas fornece matéria para a elaboração da obra, mas é elemento da estruturação da obra de arte enquanto obra de arte, sendo, por isso, indispensável a sua investigação pela crítica, na medida em que, convertido em fator interno, atua como determinante do valor estético.* [itálicos meus] (Otsuka, 2009, p. 106)

Este trecho nos mostra que o social é primeiramente um fator externo à obra, mas que passa a ser um de seus elementos internos e estruturantes. Do mesmo modo, no âmbito da junção entre literatura e história, toma-se o texto literário como “forma de expressão artística da sociedade possuidora de historicidade e como fonte documental para a produção do conhecimento histórico” (Borges, 2010, p. 94). Ora, a obra de arte apenas pode servir como documento de acontecimentos históricos porque os possui como objetos últimos, ainda que a referência a eles perpassa elementos de pura criação ficcional.

Retomando Neuhaus (2014, p. 5-6), vejamos como o prosseguimento de seu raciocínio vem a confirmar a argumentação presente neste texto.

O autor constrói a “realidade” literária de seu texto, mas o leitor reconstrói essa realidade ficcional não de forma simples, mas sim ele reconstrói uma realidade ficcional com base em suas experiências, valores, ideias etc. Naturalmente ele pode tentar conciliá-las com as do autor, e uma vez que no âmbito de uma cultura muitas experiências, valores e ideias são iguais ou parecidos, isso vai-lhe suceder em certa medida. Entretanto, cada leitor lê um

outro texto, já que ele corresponderá aos significantes os seus *próprios* significados, ou seja, suas próprias ideias. Nesta medida, uma interpretação “objetiva” de um texto não é possível. [itálicos do original]

Este trecho deriva de preceitos da estética da recepção, e não por acaso Neuhaus citou Iser alguns parágrafos antes no mesmo texto. O que se pode afirmar a respeito, seguindo a lógica peirciana, é que a obra de arte, literária ou não, é composta de signos cujo desenvolvimento e esquema de determinações (o objeto determinando o representâmen e o interpretante) é sempre *a priori* potencial, e sua realização efetiva, funcionando como signos, se dá no momento de leitura e interpretação, sendo a leitura de cada leitor em vários aspectos única e influenciada pelo seu próprio horizonte de expectativas e por suas crenças, valores e saberes pessoais. O leitor (intérprete, para Peirce) é a inteligência que ativa a semiose, mas os signos já eram signos antes de sua leitura, embora em estado de latência, com ao menos dois de seus correlatos (objeto e interpretante) consistindo primeiramente, cada qual, em um *esse em futuro*, sem perda de valor lógico-semiótico.

Assim, pode-se concluir que o objeto ou referente da ficção é primeiramente de natureza ficcional, mas esse objeto inventado da ficção pode funcionar como representâmen de uma outra relação signica que tem como objeto elementos aspectualizados da realidade (atual ou histórica), basicamente por semelhança ou simbologia. Assim, e para dar um exemplo advindo da literatura infantil brasileira, o Sítio do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato, é uma criação que tem, a princípio, apenas a si mesma como objeto. Para alguns críticos, entretanto, o Sítio funciona como metáfora do Brasil. Nesse sentido, e sendo a metáfora em Peirce um tipo de signo icônico (um hipoícone metafórico), temos por semelhança o Brasil ou aspectos dele como objeto possível da construção signico-literária Sítio do Picapau Amarelo.

O que não se tem, à guisa de conclusão, são signos sem objeto, mesmo que esse objeto coincida com o representâmen, caracterizando signos autorreferenciais ou ensimesmados, tão caros ao mundo da arte. Mas o que se vê, amiúde, em obras literárias, são signos que têm construtos ficcionais como objetos e estes últimos, por sua vez, funcionam como representamina com aspectos da realidade consensual como objetos.

Apesar destas asserções, uma dúvida permanece aberta a respeito deste tema: no que diferem os objetos aos quais se referem signos de discursos da realidade e signos de discursos ficcionais ou criados? Johansen lança luz à questão da seguinte forma:

A importante diferença entre descrições ficcionais e não ficcionais reside no fato de que a primeira lhe faltam objetos dinâmicos enquanto a segunda refere-se a eles, isto é, a algo independente de uma dada declaração sobre

isso. Na minha opinião, é um erro concluir que índices ficcionais não fazem referência; eles indicam posições e movimentos dentro de um mundo possível na mesma maneira – ou ao menos de maneira análoga – à qual nos referimos a tempos, lugares e pessoas. (Johansen, 1987, p. 19)

Com respeito à relação entre o signo e o objeto na ficção, [...] a primeira hipótese evidente a partir da qual nós entendemos a referência do signo ao objeto do mesmo modo na leitura da ficção que nós fazemos na leitura da não-ficção. Signos referem-se a objetos, eventos e ações que nós imaginamos em maior ou menor detalhe valendo-nos de nossa experiência dos objetos, eventos e ações que nós acreditamos serem similares àquelas descritas no texto. Portanto, nós construímos o objeto imediato na comunicação linguística do mesmo modo, independentemente do modo de ser do referente. (Johansen, 1987, p. 17)

O autor mostra-nos, assim, que não lhes falta um objeto ou referente aos signos do mundo inventado da ficção – o que lhes pode vir a faltar, *a priori*, é um objeto dinâmico ou elemento da realidade. Romanini (s/d) define o objeto dinâmico (OD) da seguinte maneira:

O objeto dinâmico é qualquer coisa que o signo professe representar, mas pode fazê-lo apenas de uma maneira imperfeita. Pode ser uma qualidade, uma emoção, um indivíduo, um hábito, um objeto concreto como uma cadeira, um padrão da natureza etc. Se for um primeiro, o objeto dinâmico é uma possibilidade aberta e o signo será livre para imaginar mundos possíveis. Se é um segundo, é considerado um *fait accompli*, um passado que não pode ser negado. Se for um terceiro, é um padrão ou um diagrama de relações que perdura, como uma memória (seja a de uma pessoa, de um computador ou de um fóssil na rocha esperando ser descoberto).

Tomemos como exemplo a obra litográfica *Waterfall*, de Maurits Cornelis Escher (1961) (Ver Figura 1). Nessa obra, Escher não apenas faz referência a um objeto supostamente dinâmico (porque não o é) existente, mas sim a um objeto *impossível de existir*, ao menos durante o tempo em que forem vigentes certas leis e hábitos hoje determinando as semioses da natureza e da física, e a menos que o acaso, via tiquismo, cause uma descontinuidade brutal em certos aspectos da realidade endurecidos pela força do hábito. Sua obra surge para manifestar a descontinuidade e a subversão de uma lei até agora, ao menos no Planeta Terra, indiscutível: a da gravidade, entre outras melhor identificáveis por estudiosos mais afeitos aos fenômenos da natureza.

A realidade expressa na obra não corresponde a nenhuma possibilidade da realidade consensual, mas funciona como imagem possível em um mundo inventado e é fácil compreender seus princípios – o que não é fácil é identificá-los ou mesmo imaginá-los funcionando daquela maneira que zomba das regras mais básicas da natureza e, especialmente, da física. A atitude desafiadora de Escher nos mostra que, na arte, podemos e devemos criar aquilo que o mundo fenomênico consensual não nos oferece por vias naturais ou normais ou habituais, expandindo a semiosfera ilimitadamente nas vias da criatividade artística e mesmo científica, criando paradoxos visuais. A referência a objetos dinâmicos, entretanto, existe também aqui. Não devemos entender o fato de uma obra apontar para um objeto dinâmico apenas iconicamente, ressaltando suas qualidades e determinando tratar-se de coisas muito parecidas. Mas esta obra remete a objetos do mundo denominados quedas-d'água, aquedutos, rodas de água, ainda que suas funções e o fluxo da água estejam, em *Waterfall*, subvertidos. Mas a comparação, que Santaella associa à primeiridade e eu associo a uma etapa transitória entre a primeiridade (identificação de caracteres comuns entre entes) e a secundidade (choque e alteridade advindos do gesto comparativo/contrastivo), remete-nos, ao contemplar esta obra, aos objetos da realidade aos quais os componentes da obra de Escher inevitavelmente se referem. Assim, a arte e os mundos irrealis que ela cria são compostos por signos estéticos que podem possuir diversos objetos simultaneamente, bem como formar uma cascata de objetos, em que um objeto imediato vira representamen de outro objeto, dinâmico, ou melhor, de perspectivas e aspectos dele, e assim sucessivamente. Em resumo, a cascata “impossível” de Escher possui muitas qualidades comuns a uma cascata que respeite as leis da gravidade, e a representa por similitude, ainda que com elementos de diferença que tornam única, criativa e transformadora a obra de arte em questão. A arte, definitivamente, serve para permitir ao homem expressar o que é inexistente fora de sua mente de modo a oferecer ao fruidor novas maneiras de pensar questões fundamentais como a lógica e as leis que regem o funcionamento do mundo.

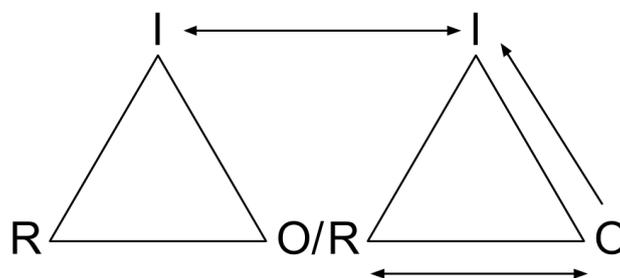


**Figura 1:** *Waterfall* de Escher (1951)

Pode-se, assim, concluir que os signos ficcionais funcionam tal e qual os não ficcionais, possuindo um objeto imaginado (imediatamente e signico) e realizando referência. Vejamos como Romanini (s/d) define o objeto imediato (OI):

É a forma que o signo em si mesmo, ou representâmen, carrega pelo menos como possibilidade de representar o Objeto Dinâmico. É, portanto, o fundamento do processo de significação. Idéias, conceitos e pensamentos dependem de o objeto imediato ser uma Terceiridade. Na fase da percepção, o OI é o próprio percepto (desde que o OI seja uma Primeiridade ou Segundidade). Nas fases mais complexas da significação, o OI, quando Terceiridade, se apresenta como o contínuo perceptivo que dá a noção de espaço. É por isso que idéias, conceitos e pensamentos envolvem a noção de espaço.

Acredito que, como nos casos indicados de Zamenin e do Sítio do Picapau Amarelo, o que se observa é uma dupla referência – primeiramente, a referência aos objetos ficcionais e, em segundo lugar, uma referência matizada a aspectos do mundo real (objetos dinâmicos) a partir dos objetos imediatos da criação ficcional que se tornam representamina nessa referência ao real ou, melhor dito, a aspectos do real. Entretanto, neste caso identifica-se uma via de mão dupla, já que o objeto imediato ficcional projetado pelos signos literários também é influenciado pelos objetos dinâmicos da realidade aos quais o texto alude e dos quais o leitor possui imagens em sua mente, possibilitadas pelas suas experiências colaterais com tais objetos dinâmicos (Ver Figura 2).



**Figura 2:** Nesta imagem, vemos dois signos com seus correlatos. O primeiro é o signo ficcional, que possui como objeto um referente imaginado, inspirado ou determinado pelo representâmen linguístico, dando origem a um pensamento ou interpretante. O objeto do primeiro signo, entretanto, funciona como representâmen do segundo, que tem como objeto aspectos do real (objeto dinâmico). Existe uma determinação mútua, indicada pelas setas, entre os objetos de ambos os signos e entre os interpretantes gerados por ambos. Nossa experiência do real (por exemplo, da cidade de Berlim) é o objeto do segundo signo, mas influi na criação mental do objeto do primeiro, o objeto ficcional. Nesta representação, observa-se o objeto dinâmico influenciando o objeto imediato do signo ficcional, mas devemos lembrar, com Romanini (s/d), que, numa relação intersigno, “o primeiro [correlato] determina os demais, e o segundo determina apenas o terceiro”.

## 4 Considerações finais

Neste texto, e com base nos autores cotejados, sempre tendo como norte a lógica ou semiótica de Charles Sanders Peirce, procurei demonstrar que, a despeito das considerações de Neuhaus (2014) a respeito de uma suposta ausência de objeto no caso dos signos estéticos, esse tipo de signo possui, de fato, no mínimo um objeto, criado pelo autor (uma vez que, segundo Peirce, o objeto de um signo pode ser criado, irreal ou meramente possível, podendo consistir ainda em um *esse in futuro*), podendo possuir, ainda, qualquer número de objetos. Deste modo, pode-se encarar o signo estético e, em especial, o ficcional, como possuindo um objeto inventado que, por sua vez, funciona como representâmen de uma nova relação signica possuindo aspectos do mundo real como objeto último, por iconicidade, indicialidade ou simbologia. Do mesmo modo,

encontram-se signos na ficção e na arte que fazem alusão direta a elementos da realidade, os quais seriam considerados seus objetos. ●

## Referências

- Borges, Priscila M.  
2010. *Mensagens cifradas*; a construção de linguagens diagramáticas. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC-SP.
- Ferrara, Lucrecia D.  
1978. *O texto estranho*. São Paulo: Perspectiva.
- Johansen, Jorgen D.  
1987. “The place of semiotics in the study of literature”. In: Oliveira, Ana Cláudia; Santaella, Lucia (Orgs.). *Semiótica da Literatura*. São Paulo: EDUC, pp. 13-26.

- Jolles, André  
1985. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix.
- Neuhaus, Stefan  
2014. *Grundriss der Literaturwissenschaft*. 4ª edição. Tübingen: A. Francke.
- Nöth, Winfried  
2005 [1995]. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 4ª ed. São Paulo: Annablume.
- Otsuka, Edu T.  
2009. Literatura e sociedade hoje. *Literatura e Sociedade (USP)*, p. 104-115.
- Peirce, Charles S.  
1931-58. *Collected papers of Charles S. Peirce*. C. Hartshorne, P. Weiss (eds.), v. 1-6, e W. Burks (ed.), v. 7-8. Cambridge: Harvard University Press.
- Prado, Laura A.  
2014. “Die Stadt der träumenden Bücher”: um estudo da metaficção a partir da *Fantasy* de Walter Moers. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã). São Paulo: FFLCH/USP, 143 f.
- Romanini, Vinicius  
s/d. *Minute Semeiotic*. <[www.minutesemeiotic.org](http://www.minutesemeiotic.org)>.
- Santaella, Lucia  
2000. *A teoria geral dos signos; como as linguagens significam as coisas*. 1ª ed. São Paulo: Cengage Learning.
- Silva, Tiago C.  
2010. Sobre a gênese da estética peirciana; estudos sobre o idealismo objetivo em uma relação entre Schelling e Peirce. *Cognitio-Estudos (PUC-SP)*, v. 7 nº 1, junho, pp. 68-98.
- Silveira, Lauro F.  
2007. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Ming, André

The object or referent of aesthetic signs: reflexions and discussions based on C. S. Peirce's logics

*Estudos Semióticos*, vol. 13, n. 1 (2017)

ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *There does not seem to be a consensus on the subject matter of objects or referents of aesthetic signs. Authors such as Neuhaus (2014) consider that the aesthetic sign does not have the object or referent, and that this is one of its most characteristic traces. Other authors, such as Johansen (1987), consider that this type of sign has objects or referents with special characteristics. In this article, we intend to analyze the position of these authors having as a point of support the semiotics or logic of Charles Sanders Peirce and its unfolding about the object, the second correlate of its triadic signic structure. To that end, and based on Santaella (2000), I will return to the main peircean considerations regarding the second correlate of the sign, highlighting the two main types of objects in this theory, namely, the dynamic and the immediate objects, and the relation between object, perception, reality and fiction. Considering Peirce's observation that a sign can possess any number of objects, I try to argue that not only aesthetic signs do possess objects, but that they can also be regarded as possessing at least two kinds: a fictional and created object and another one alluding to reality or to aspects of it, to which it ends up referring mainly by means of iconicity or symbology, also to aspects of the phenomenal consensual world, of physical or social reality. Examples of German literature, Brazilian children's literature and a work by Escher will be used.*

**Keywords:** *Semiotics ; Peirce ; Object of the sign ; Aesthetic signs*

---

### Como citar este artigo

Ming, André. Objeto ou referente dos signos estéticos: reflexões e discussões a partir da lógica de C. S. Peirce. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: { [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) }. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 13, Número 1, São Paulo, julho de 2017, p. 89-99. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 10/03/2017

Data de sua aprovação: 20/06/2017

---