

ALFA
Revista de Linguística
Abordagem Semiótica do Discurso

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Herman Jacobus Cornelis Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Apoio:



PROPe
Pró-Reitoria de Pesquisa

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

ALFA
Revista de Linguística
Abordagem Semiótica do Discurso

ISSN 1981-5794 (ON LINE)
ISSN 0002-5216 (IMPRESSA)

Alfa	São Paulo	v.53	n.2	p.329-651	2009
------	-----------	------	-----	-----------	------

Alfa: Revista de Linguística
UNESP - Univ Estadual Paulista,
Pro-Reitoria de Pesquisa
Rua Quirino de Andrade, 215
01049-010 – São Paulo – SP
alfa@unesp.br

Editoria Executiva
Cristina Carneiro Rodrigues
Gládis Massini-Cagliari
Marize Mattos Dall'Aglio Hattnher
Rosane de Andrade Berlinck
Sebastião Carlos Leite Gonçalves

Editor responsável
Arnaldo Cortina

Capa
Adriana Bessa Dammann

Revisão
Sílvia Maria Gomes da Conceição Nasser

Revisão dos Abstracts
Bento Carlos Dias da Silva

Assessoria Técnica
Ana Cristina Jorge

Diagramação
Marcelo Rubo Cazerta

Conselho Editorial

Ângela Cecília Souza Rodrigues (USP), Ataliba Teixeira de Castilho (USP), Bento Carlos Dias da Silva (UNESP), Christian Hudelot (CNRS), Claudia Maria Xatara (UNESP), Claudia Nivia Roncarati de Souza (UFF), Clélia Cândida Abreu Spinardi Jubran (UNESP), Daniel Leonard Everett (University of Manchester), Dermeval da Hora (UFPB), Diana Luz Pessoa de Barros (USP), Edair Gorski (UFSC), Esmeralda Vailati Negrão (USP), Ester Miriam Scarpa (UNICAMP), Fábio Lopes da Silva (UFSC), Helena Hatsue Nagamine Brandão (USP), Ieda Maria Alves (USP), Ingedore G. V. Koch (UNICAMP), Jacques Fontanille (Université de Limoges), Jacyntho Luís Brandão (UFMG), João Azenha Júnior (USP), João Wanderlei Geraldi (UNICAMP), John Robert Schmitz (UNICAMP), José Borges Neto (UFPR), Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP), Laurent Danon-Boileau (Paris V – CNRS), Leda Bisol (PUC-RS), Leonor Scliar Cabral (UFSC), Lúcia Teixeira (UFF), Luís Antônio Marcuschi (UFPE), Luís Carlos Travaglia (UFU), Maria Augusta Bastos de Mattos (UNICAMP), Maria Beatriz Nascimento Decat (UFMG), Maria Bernadete M. Abaurre (UNICAMP), Maria Helena de Moura Neves (UNESP), Maria Helena Vieira Abrahão (UNESP), Maria Luiza Braga (UFRJ), Maria Margarida Martins Salomão (UFJF), Maria Marta Pereira Scherre (UnB), Mariangela Rios de Oliveira (UFF), Mary Aizawa Kato (UNICAMP), Pedro de Souza (UFSC), Renata Coelho Marchezan (UNESP), Roberta Pires de Oliveira (UFSC), Roberto Gomes Camacho (UNESP), Rosa Virgínia Barretto de Mattos Oliveira e Silva (UFBA), Rosemary Arrojo (State University of New York), Seung Hwa Lee (UFMG), Silvana Mabel Serrani Infante (UNICAMP), Sírio Possenti (UNICAMP), Vera Lúcia Paredes Pereira da Silva (UFRJ), Zélia de Almeida Cardoso (USP).

Publicação semestral/*Bi-annual publication*

Alfa: Revista de Linguística / UNESP – Universidade Estadual Paulista – v.1 (1962) – v.23 (1977); v.24 (1980) – São Paulo, UNESP, 1962-1977; 1980 –

Semestral
Publicação suspensa de 1978-1979

ISSN 0002-5216 (Impressa) 1981-5794 (On line)

Os artigos publicados na Alfa: Revista de Linguística são indexados por:
The articles published in Alfa: Revista de Linguística are indexed by:

BLL – Bibliography of Linguistic Literature

CLASE – Cich-Unam – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades

Francis Database

IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Science Galé

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts

MLA – International Bibliography.

APRESENTAÇÃO

Este número da *Alfa*: revista de linguística trata da abordagem semiótica do discurso. Além da contribuição relevante de cada um dos artigos, juntos, os dezesseis trabalhos selecionados mostram as tendências e as preocupações atuais dos estudos da denominada semiótica discursiva ou semiótica da escola de Paris.

Originária, principalmente, dos trabalhos pioneiros de Algirdas Julien Greimas, a semiótica constrói-se a partir da reflexão sobre os mais diferentes aspectos relativos à produção de sentido. Sua evolução ao longo da segunda metade do século passado até o atual é marcada por diferentes estágios. Não é o propósito deste número da revista, porém, reconstruir essa história, mas expor e discutir o momento presente da teoria.

O volume foi organizado de modo a oferecer com uma “visada crítica” apresentada por alguns artigos que identificam e discutem questões teóricas e metodológicas que têm se mostrado relevantes para os novos desenvolvimentos da semiótica. Outros textos do volume delimitam seu foco em objetivos que têm ocupado a agenda da área e contribuem, assim, para o desenvolvimento dos estudos sobre as paixões, a temporalização e a linguagem poética. Um outro grupo de reflexões enfrenta o que, muitas vezes, mas nem sempre acertadamente, é identificado como fronteiras, zonas de reflexão não privilegiadas pela teoria, trazendo para o centro de suas problematizações a “exterioridade”, as relações sócio-históricas, a interação, a argumentação, a persuasão, os gêneros do discurso, o estilo.

Na reflexão das questões elencadas, muitos trabalhos exploram a perspectiva tensiva da semiótica, formulada inicialmente pelo francês Claude Zilberberg, que é também um dos articulistas deste número. É importante destacar, finalmente, que o interesse dos semioticistas pela interação, pela persuasão na linguagem tem promovido um processo de reflexão, evidente no volume, que vai da retórica à semiótica e desta para aquela.

Esse é o conjunto das pesquisas aqui coligidas, que cumpre o objetivo do volume de apresentar o que de mais atual se faz no campo semiótico. Convidamos, portanto, os leitores a dialogarem com os textos aqui apresentados.

*Arnaldo Cortina
Renata Coelho Marchezan*

SUMÁRIO/CONTENTS

ARTIGOS ORIGINAIS / ORIGINAL ARTICLES

- Um panorama da semiótica greimasiana
An outline of Greimasian semiotics
Ana Cristina Fricke Matte e Glauca Muniz Proença Lara..... 339
- Uma reflexão semiótica sobre a “exterioridade” discursiva
A semiotic approach to “Exteriority” in discourse
Diana Luz Pessoa de Barros 351
- Tocqueville et la valeur de la valeur
Tocqueville and the value of the value
Claude Zilberberg..... 365
- O “acontecimento” e o discurso literário do século XX
“Event” and the literary discourse in the 20th Century
Francisco Elias Simão Merçon..... 391
- A extinção que não se acaba – “Nenhum, nenhuma”
Extinction that does not end – “Nenhum, nenhuma”
Luiz Tatit 405
- Sobre sujeitos racionais e apaixonados
On rational subjects in love
Dilson Ferreira da Cruz 429
- Argumentação e persuasão: tensão entre crer e saber em “Famigerado”, de Guimarães Rosa
Reasoning and persuasion. Tension between believing and knowing in “Famigerado”, by Guimarães Rosa.
Waldir Bevidas e Ivã Carlos Lopes..... 443
- Percorrer por dentro, visitar: uma leitura de *A Mulher e a casa* de João Cabral de Melo Neto
To scrutinize; to visit all over: a reading of *A mulher e a casa* by João Cabral de Melo Neto
Diana Junkes Martha Toneto 457
- A enunciação musical em duas interpretações de um prelúdio de Chopin
Musical enunciation in two performances of a Chopin's piano prelude
José Roberto do Camargo Junior..... 479

▪ A paixão do funk pelo prazer: modo de ser <i>suingue</i> Funk passion for pleasure: a “ <i>suingue</i> ” way of being <i>Luciane de Paula e Marilda Franco de Moura Vasconcelos</i>	501
▪ La passion du désespoir dans le poème « Veni, vidi, vixi » de Victor Hugo The passion of despair in the poem “Veni, Vidi, Vixi” by Victor Hugo <i>Amir Biglari</i>	523
▪ Tempo e memória Time and memory <i>Mariana Luz Pessoa de Barros</i>	537
▪ O observador no desenrolar do processo: a aspectualização qualitativa do tempo no discurso cinematográfico The observer role in the process of unfoldment: qualitative aspectualization of time in cinematographic discourses <i>Odair José Moreira da Silva</i>	557
▪ Gêneros do discurso: uma abordagem semiótica Discourse genres: a semiotics approach <i>Regina Souza Gomes</i>	575
▪ Semiótica: da imanência à transcendência (questões sobre o estilo) Semiotics: from immanency to transcendency (matters of style) <i>Norma Discini</i>	595
▪ Prudência e aventura: revista “O cruzeiro” e formas de vida da mulher da década de 40 Caution and adventure: O Cruzeiro magazine and the woman in the forties <i>Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento</i>	619
ÍNDICE DE ASSUNTOS.....	639
<i>SUBJECT INDEX</i>	641
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHOR INDEX</i>	643

**ARTIGOS ORIGINAIS /
*ORIGINAL ARTICLES***

UM PANORAMA DA SEMIÓTICA GREIMASIANA¹

Ana Cristina Fricke MATTE²
Gláucia Muniz Proença LARA³

- RESUMO: O presente artigo busca dar uma visão geral da semiótica greimasiana (semiótica do discurso ou semiótica francesa), abordando questões relevantes para sua apreensão, tais como: o objeto dos estudos semióticos, a relação com o estruturalismo; a estrutura narrativa; a presença da enunciação no escopo da teoria; as várias semióticas; as paixões como limiar entre o contínuo e o descontínuo; a semiótica do mundo natural como viés para a compreensão de estudos sobre o contexto, a expressão e a percepção. A semiótica aqui abordada foi, desde o início, vista como uma disciplina em construção. Seu objeto, o texto, possui, por esse motivo, uma importância crucial para o avanço da própria teoria. As várias semióticas que ganharam corpo, sobretudo na França – como a musical, a da canção, a do texto literário, a visual ou plástica, a da dança etc. –, ao mesmo tempo em que compartilham a teoria em suas investidas analíticas, trazem de volta questionamentos e problematizações que impelem novos avanços teóricos. É no âmbito desse processo que se procura adotar uma “visada crítica” sobre a teoria, tendo como interlocutores não apenas semioticistas, mas também leitores interessados em geral.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Enunciação. Expressão. Conteúdo. Narrativa. Estruturalismo.

Introduzindo (e problematizando) a questão

Os primeiros comentários que chegam a qualquer pesquisador disposto a enveredar pelos caminhos da semiótica do discurso são, em geral, desanimadores. Se não se tratar de um indivíduo persistente, ele acabará desistindo antes mesmo de começar. E não estamos aqui falando das dificuldades inerentes à teoria (aliás, a toda e qualquer teoria), como, por exemplo, o uso da metalinguagem. As críticas a que nos referimos são aquelas que afirmam ser a semiótica uma teoria que desconsidera o contexto, que deixa de lado a história, que se mostra, enfim, imperdoavelmente estruturalista.

Evidentemente, muitas das análises que se valem da semiótica como teoria de base podem incorrer nesses “pecados”, se os textos forem superficialmente considerados. Este artigo pretende sugerir um outro olhar sobre a semiótica do

¹ Uma versão simplificada deste artigo foi publicada no livro *Algumas semióticas* (MATTE; LARA, 2009).

² UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte –MG– Brasil. – 31270-901 – a9fm@yahoo.com.

³ UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte –MG– Brasil. – 31270-901 – gmplara@gmail.com.

discurso – também chamada de semiótica francesa ou semiótica greimasiana (se quisermos homenagear seu fundador, o lituano Algirdas Julien Greimas) –, fornecendo subsídios mínimos para seu conhecimento e para a compreensão de seus limites e fronteiras.

Para tanto, faremos o caminho inverso daquele que usualmente se adota na apresentação de uma disciplina: mais do que dizer o que a semiótica é, buscaremos defini-la por aquilo que ela não é.

Semiótica: definindo o objeto e o ponto de vista

Se dissermos simplesmente que o objeto da semiótica é o sentido, em nada a estaremos distinguindo de outras disciplinas, como a filosofia, a antropologia, a sociologia, entre outras que se ocupam desse mesmo objeto. Cabe, portanto, já de saída, uma restrição: a semiótica, inspirada na fenomenologia, interessa-se pelo “parecer do sentido”, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam. Trata-se, pois, segundo Bertrand (2003, p.21), de uma “[...] abordagem relativista de um sentido, se não sempre incompleto, pelo menos sempre pendente nas tramas do discurso”.

Tomando, assim, o texto⁴ como objeto de significação, a semiótica se preocupa em estudar os mecanismos que o engendram, que o constituem como um todo significativo. Em outras palavras: procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a forma de um percurso global que simula a “geração” do sentido. Ao priorizar o estudo dos mecanismos intradiscursivos de constituição do sentido, a semiótica não ignora que o texto é também um objeto histórico determinado na sua relação com o contexto (tomado em sentido amplo)⁵. Apenas optou por olhar, de forma privilegiada, numa outra direção.

Uma teoria estruturalista ou pós-estruturalista?

Ser estruturalista é, hoje, em muitos domínios, quase um crime. De uns tempos para cá, começou-se a ouvir muito, no meio, em defesa contra essa acusação, a alegação de que a semiótica teria avançado para uma abordagem pós-

⁴ Lembramos que, para a semiótica, o texto resulta da junção de um plano de conteúdo (o do discurso), estudado por meio do percurso gerativo de sentido, com um plano de expressão (verbal, não-verbal ou sincrético).

⁵ Contexto, em sentido amplo, diz respeito às determinações histórico-sociais e ideológicas que incidem sobre o texto. Como veremos, a semiótica toma contexto, em linhas gerais, como os outros textos com os quais o texto em questão dialoga, examinando tais coerções nos próprios textos, e não como uma instância externa a que os textos remeteriam.

estruturalista. Para entender melhor nossa posição frente a essa polêmica, cabe retomar o evento do aparecimento dessa disciplina no âmbito da linguística.

A semiótica ganhou espaço no início da década de 1970, época em que, em seu bojo, os maiores avanços eram feitos no nível narrativo. Afinal de contas, o que é o nível narrativo senão funções e funtivos, relações lógicas, extemporais e praticamente esvaziadas de conteúdo figurativo e temático? O nível narrativo é desprovido de tempo, de espaço, de personalidade. Vamos a um exemplo. Se contamos a alguém a história do patinho feio começando com:

Era uma vez um cisne maravilhoso e muito feliz, que escondia por trás de sua exuberância uma história bastante dolorosa. Quando chegou ao lago onde agora vive com seus companheiros, ele sequer poderia imaginar que seu percurso de dor estava prestes a acabar.

Começamos contando a história pelo final. O que garante que este é o final da história, e não o começo, mesmo que sejam nossas primeiras palavras ao iniciar esse relato, é o nível narrativo. As figuras e a temporalidade do nível discursivo denunciam uma estrutura lógica de pressupostos e pressuposições, segundo a qual o estado atual do sujeito é um estado de realização, dada sua conjunção com o objeto-valor “felicidade”.

A realização pressupõe um percurso que vai da: a) potencialização do sujeito, passando por b) sua virtualização e c) sua atualização, antes de mudar seu estado inicial de disjunção, e chegando à d) realização. Em outras palavras, o cisne precisou a) perceber sua não conjunção com o objeto, b) querer ou dever alterar esse estado, c) munir-se dos saberes e poderes necessários para efetuar a mudança antes de, propriamente, d) realizá-la. Bem resumidamente e mais figurativamente falando: a) perceber-se um pato em falta com a identidade social, b) desejar ser aceito, c) crescer para poder ser d) reconhecido como cisne. Não importa a ordem em que esses estágios são apresentados, eles sempre têm, na narrativa, a mesma posição lógica.

Essa estrutura tão bem amarrada pode soar como uma armadura, inclusive porque a lógica da narrativa faz parecer que existem poucas possibilidades de mudanças entre os textos. Nessa perspectiva, diríamos que a análise exclusivamente narrativa de um texto vai, sim, excluir a história e o contexto, tendo pouco a dizer sobre a intertextualidade na maior parte dos casos. Portanto, em virtude da grande proeminência dos estudos narrativos da semiótica da época (a chamada “semiótica *standard*”), a semiótica como teoria estruturalista ganhou

uma imagem muito restritiva no que concerne aos interesses dos analistas do texto e do discurso.

No entanto, ao invés de ser uma armadura na qual devemos “enfiar” os heróis de nossas histórias, a narrativa funciona como uma espinha dorsal que equilibra valores e discurso. Diferentemente de engessar uma análise, a narrativa tem o poder de explicitar relações lógicas que o discurso manipula a fim de produzir efeitos de sentido. Em outras palavras: se a semiótica oferece modelos (enunciativos, narrativos, figurativos e passionais) para a análise, esses modelos não são dados de uma vez por todas, mas convocados ou revogados pelo exercício concreto do discurso.

E, evidentemente, não podemos falar que conhecemos uma teoria apenas por ter entendido uma parte de seus conceitos. O percurso que engendra o sentido, segundo a semiótica, agrega valores a oposições semânticas, no nível mais abstrato e profundo, permitindo estabelecer, nas sequências lógicas do nível sêmio-narrativo, pontos de referência. Assim referenciadas, as estruturas narrativas servem de suporte não apenas aos temas e figuras do discurso – que as ancoram, dentro de um universo de possibilidades semânticas, nas instâncias de tempo, espaço e pessoa, que, por sua vez, concretizam-nas em relação ao mundo dinâmico das coisas e dos seres –, mas também às pistas que denunciam a enunciação sempre pressuposta a qualquer evento de discursivização e textualização. Visto dessa forma, o percurso gerativo não mais aparece como estrutura estática, mas como um sistema dinâmico produtor de sentidos.

Assim, embora beba nas fontes antropológica e fenomenológica, a semiótica é, sim, em grande parte, estrutural e de inspiração hjelmsleviana. Não se manteve, no entanto, num puro formalismo – apreendendo o sentido via suas descontinuidades e centrando-se na análise das estruturas enunciadas, independentemente do sujeito da enunciação. Ao contrário, investiu nos campos da enunciação, das paixões, da expressão e da continuidade. Essas investidas, a nosso ver, não representam uma evolução da teoria semiótica no sentido de um pós-estruturalismo; significam, antes, que o próprio estruturalismo que a gerou já continha esses traços de modernidade que hoje lhe permitem atuar em espaços tão diferenciados, da ciência à poética.

Algumas palavras sobre a enunciação

Segundo Bertrand (2003), uma das principais críticas feitas à abordagem semiótica do texto refere-se à “ausência da enunciação”. Nessa perspectiva, o citado formalismo, ligado ao princípio de imanência reivindicado pelos

semioticistas, levaria os fenômenos estudados a entrar num “sistema fechado de relações”, quebrando o elo entre o discurso e seu sujeito.

Ora, se, num primeiro momento, os semioticistas, na maioria de seus trabalhos, assumiam uma boa distância do sujeito da enunciação, pressupondo-o pela própria manifestação do discurso, mas mantendo-o cuidadosamente dentro dos limites de pertinência que a teoria fixou ao privilegiar o texto-enunciado, tal situação alterou-se, na medida em que a semiótica foi, progressivamente, integrando, em seu quadro, as contribuições da linguística da enunciação. A concepção de discurso como interação entre sujeitos (enunciador e enunciatário) foi, aos poucos, “[...] se aproximando da realidade da linguagem em ato, procurando apreender o sentido em sua dimensão contínua e estreitando cada vez mais o estatuto e a identidade de seu sujeito [...]” (BERTRAND, 2003, p.18).

Não se trata, evidentemente, de abandonar a semiótica do enunciado, que destaca as articulações internas do texto ao estudar as regras de composição transfrástica, os princípios de coerência, as formas de estruturação articuladas em diferentes níveis, mas de associá-la a uma semiótica da enunciação, centrada nas operações de discursivização, que, dessa forma, reintroduz o sujeito do discurso e a dimensão intersubjetiva da interlocução.

Semiótica ou semióticas?

Pelo que foi dito anteriormente, já deve ter ficado claro para o leitor que a semiótica greimasiana é, antes de tudo, uma semiótica linguística, herdeira de Saussure. Segundo esse autor (SAUSSURE, 1967), a linguística faria parte de uma semiologia que se ocuparia de todas as linguagens. Essa semiologia integraria a psicologia social que, por sua vez, faria parte da psicologia geral.

Em um breve artigo, publicado originalmente em 1967 (GREIMAS, 1971), sobre as relações entre a linguística estrutural e a poética, Greimas expõe o paradigma semiótico como uma teoria pertencente à linguística, e não como uma teoria que engloba a linguística. Já no *Dicionário de Semiótica*, no verbete “semiótica” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.448-456), assume-se que o termo é empregado em múltiplos sentidos, ora como objeto, ora como teoria, ora como sistema, alterando-se de um para outro a relação englobante/englobado em relação à linguística.

Sem entrar no mérito da discussão sobre a relação englobante/englobado, sustentamos que a semiótica vai além da linguística, estendendo-se para outros domínios, como, por exemplo, a comunicação, as artes, a sociologia e, mais recentemente, a ciência da informação e a computação. Trata-se, pois, de uma teoria linguística com grande poder interdisciplinar, que permite análises textuais

nos mais diversos campos do conhecimento que dela podem valer-se para resolver problemas relativos à construção do sentido em diferentes objetos.

A semiótica como sistema também possui duas facetas: os sistemas semióticos podem ser tipificados segundo a oposição mundo natural *versus* mundo da linguagem, ou segundo as diferentes linguagens que aí se identificam. Logo, ouviremos também falar de semiótica da canção, semiótica visual etc., além de semiótica verbal. Essa aparente falta de limites para o uso do termo, dentro da semiótica francesa, decorre da própria história do termo, a que nos referimos acima. Como resultado, temos, na verdade, uma supervalorização do objeto maior da semiótica: a semiose propriamente dita, indo além de escopos teóricos, de áreas e de sistemas.

A semiose (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.447-448) é a própria função semiótica: processo de produção de sentido, o feito que permite às coisas dizerem o que nos dizem. O “espalhamento” desse objeto, até mesmo na própria conceituação da semiótica, indica que, para a teoria greimasiana, não se trata de explicar o texto pelas coerções do contexto (tomado em sentido amplo, como vimos) e da história, mas de discutir a interpretação de contexto e história como *efeitos da textualização* que, em última análise, constituem a instância que de fato os cria. Daí termos afirmado que a semiótica não ignora o texto como um objeto histórico, apenas assume um olhar diferente sobre as variáveis histórico-sociais, ou as condições de produção que engendram esse objeto.

Isso significa que, no escopo dessa teoria, somos seres de linguagem e somente por meio da linguagem apreendemos o mundo e o interpretamos. A semiótica francesa pretende-se uma teoria científica em construção: uma teoria capaz de minimizar (jamais excluir; jamais superar, apenas minimizar) os efeitos que os limites culturais, dos quais a linguagem é a representante maior, impõem sobre o analista.

Da descontinuidade à continuidade: um olhar sobre as paixões

Em sua introdução ao livro *Semiótica das Paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.9-20), Greimas traz à tona um problema que tem sido a pedra de toque da maioria dos avanços científicos em quase todas, senão todas, as áreas do conhecimento: a questão do mundo como contínuo. Para a linguística, a apreensão do mundo como descontínuo significou a criação de inúmeras e profícuas teorias, com avanços indubitáveis que duraram todo o século XX. Em virtude dessa fertilidade do tratamento dos fenômenos linguísticos como fenômenos discretizáveis, certas perguntas que imprimiam um sentido inverso ao tratamento dos dados foram sistematicamente deixadas de lado pelos cientistas.

No entanto, no seio da teoria semiótica, bem como no seio de muitas outras teorias e campos do conhecimento, alguns problemas não resolvidos, devido a essa postura, ganharam, no decorrer dos anos, importância tal que não mais puderam ser desprezados. As paixões semióticas congregam alguns desses problemas, desde a conversão entre os níveis e a dinâmica nada discreta do nível fundamental que implica a tensividade, até problemas relativos à actualização (dinâmicas de tempo, espaço e pessoa).

Quanto às paixões, cabe dizer que a semiótica, num primeiro momento, privilegiou as estruturas da ação, buscando explicar as transformações nos “estados de coisas”. Nesse caso, pouco ou nada se falava do sujeito que passava por essas transformações e que experimentava diferentes “estados de alma” na sua relação com o objeto-valor e com outros sujeitos (destinador, antissujeito). No entanto, os avanços no estudo da modalização do ser abriram, definitivamente, o caminho para a semiótica das paixões, que, diferentemente da lógica e da psicanálise (que enfocam as paixões apenas do ponto de vista taxionômico), voltou-se para a descrição do processo, buscando dar às paixões-lexemas e a suas expressões discursivas definições sintáticas (BARROS, 1988, p.61).

No quadro da semiótica, o sistema passional relaciona um nível social a um nível individual. A existência semiótica do sujeito passional depende dessa dinâmica, existindo no sujeito individualmente apenas como característica potencial, mas determinante de um estilo semiótico que funciona como pressuposto para determinadas escolhas desse sujeito. Somente uma avaliação cultural do modo de ação do sujeito pode transformar seu estilo em uma paixão moralizada. Portanto, a percepção de que um determinado modo de ser corresponde a um estilo normal ou excessivo/insuficiente depende da cultura em que se insere. Essa abordagem é corroborada pela análise do ponto de vista do sujeito passional, que não concorda com o excesso percebido pela sociedade em seus atos: para ele, trata-se sempre de justa medida⁶. Evidentemente, esse sujeito pode automoralizar-se, assumindo os valores da cultura à qual pertence para julgar seus atos como excessivos ou insuficientes.

A categoria excessivo/insuficiente não é discreta, é contínua; não se trata de posições, mas de faixas de posições possíveis ligadas a uma valoração. Sendo faixas, não são estáticas: dependendo do contexto, um mesmo ponto pode ser excessivo ou estar na justa medida. Os estudos dessas relações implicaram abordagens mais minuciosas dos fenômenos aspectuais, que começaram a ser discutidos como efeitos diretos do nível fundamental no discursivo. Uma primeira incursão nesse sentido foi a abordagem dos fenômenos do nível fundamental, as oposições de base

⁶ Um exemplo disso é o conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca. Para uma análise desse conto, remetemos o leitor a Matte e Lara (2007).

do texto. As categorias semânticas passaram a ser estudadas conforme suas profundidades extensas e intensas, que, correlacionadas, resultaram em modos de relação, substituindo os modelos discretos. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.9-10).

Esses avanços teóricos e metodológicos no sentido de lidar com os fenômenos contínuos tornam a teoria semiótica uma poderosa ferramenta para análises de linguagem que impliquem relações com a macrosemiótica do mundo natural, como é o caso da análise da expressão de emoções na fala, via fonética acústica e em direção à síntese computacional da fala emotiva. Da poética à tecnologia, novos horizontes de aplicações e questionamentos instigam o pensamento semiótico e apontam para um futuro de realizações e aplicações altamente produtivas para a ciência do século XXI.

É preciso que fique claro, no entanto, que essas “novas” formas de fazer semiótica não têm a pretensão de substituir a semiótica dita “clássica” – que tem no quadrado semiótico e no esquema narrativo canônico seus “estandartes” – mas apenas avançar em direção a outros pontos de vista e/ou outras coerências, o que tem o mérito de apontar para uma teoria nunca pronta e acabada, mas em contínua remodelação.

Semiótica do mundo natural: contextualização e expressão

Contextualização e expressão são questões centrais e de ordem completamente diversa para a semiótica atual, mas ambas podem ser analisadas como relativas ao campo da semiótica do mundo natural. Existe uma ponte um tanto quanto polêmica entre elas: a questão da percepção. Vamos pensar nessa tríade contexto/expressão/percepção como instâncias correlacionadas para lançar alguma luz sobre os caminhos possíveis.

O contexto (tomado como uma instância externa ao texto) costuma ser trazido por diversas teorias de análise do discurso como solução para problemas de compreensão textual. A semiótica foge dessa solução, pois acredita que a criação de efeitos de sentido está no texto e não em outro lugar. Se há algo além do texto são outros textos. Esse ponto de vista é sustentado pela noção básica de que, para a semiótica, texto não é um conceito restrito à linguagem verbal.

Assim, se o contexto de uma placa de PARE é uma determinada esquina, essa esquina só pode ser analisada como texto para ajudar a compreender o efeito de sentido provocado por essa placa. Colocada na porta do quarto de um adolescente vai ter outro sentido? Com certeza, pois o (con)texto no qual ela estará inserida não é mais a esquina, mas o quarto do tal adolescente.

Esse exemplo remete a apenas uma parte (a espacial) de um dos três tipos possíveis de contexto analisáveis pela semiótica: o *contexto situacional* (MATTE, 2004, p.101). Esse tipo de contexto inclui também o aspecto temporal (tomado, a exemplo do espacial, como um efeito de sentido *do/no* texto e não *para além do* texto). No caso do exemplo dado, uma placa de PARE na porta do quarto de um adolescente dos anos 1960 e na de um adolescente dos anos 1990 teria um sentido diferenciado em virtude da consideração de seu contexto histórico, ou seja, do cruzamento com textos relativos a esse contexto situacional específico.

Além disso, o contexto que a semiótica chama de *contexto interno* pode, nesse caso, ser representado pelo conjunto de placas de trânsito. A placa de PARE tem, nesse conjunto, um efeito de sentido no âmbito do dever-fazer, enquanto uma placa como CURVA SINUOSA À FRENTE tem um caráter de fazer-saber. A colocação da segunda placa na dita esquina causaria um problema de trânsito, já que ela é esperada em estradas e não em ruas. Também devemos considerar que uma placa de PARE, na esquina de uma cidade de interior, provavelmente tem um efeito mais drástico sobre a ação do motorista do que a mesma placa numa esquina de cidade grande, na qual os motoristas estão acostumados a parar, efetivamente, somente em sinais vermelhos ou engarrafamentos. Estamos, assim, considerando tanto o contexto situacional espacial quanto o contexto interno do conjunto de placas de trânsito.

Em todos esses casos, nosso exemplo não é passível de uma análise semiótica propriamente dita porque se trata da simulação de um texto, antes que de um texto concretizado. Teríamos que ter a imagem da placa; o endereço da esquina (uma foto poderia constituir um de seus (con)textos); uma cópia de um manual de trânsito com figuras de outras placas etc. Se a dita placa estivesse na porta do quarto do adolescente – e não na esquina – seriam necessários, por exemplo, um texto falando do adolescente dos anos 1960 ou daquele dos anos 1990; textos sobre essas épocas. Em outras palavras: precisamos de textos concretos para analisar, o que não cabe aqui.

O importante é mostrar que a semiótica possui recursos extremamente organizados para a análise do contexto. Contexto sem esses recursos é um conceito vago e infinito, impossível de ser analisado senão arbitrariamente. Com a semiótica, admitimos que a análise do contexto é sempre parcial e, portanto, é preciso definir de que contexto, especificamente, estamos falando.

É nesse sentido que o contexto entra como questão da semiótica do mundo natural. O mundo natural, a partir do momento em que entra no mundo da linguagem (seja ela qual for: visual, verbal, musical etc.), é um conjunto de textos formando um grande texto. O contexto pode ser definido a partir de alguns desses textos-componentes.

A expressão é outro tipo de problema que também remete à semiótica do mundo natural. Existem várias formas de lidar com o plano da expressão. Resumidamente, podemos citar duas: semiotizar o plano da expressão ou buscar teorias cujo foco seja o plano de expressão de determinada linguagem. É interessante observar que, no âmbito das artes, os estudos são preponderantemente focados no plano da expressão: o plano do conteúdo é, geralmente, abordado de forma bastante impressionista. Em casos como esse, a interdisciplinaridade é bastante profícua, já que permite integrar os avanços dos estudos semióticos do plano do conteúdo com os estudos do plano da expressão provenientes do campo das artes sobre o objeto em questão.

Podemos sugerir que uma abordagem desse tipo – interdisciplinar – nada mais seja do que uma contextualização teórica do objeto, que explora um contexto externo, em textos teóricos, ou um contexto situacional, em textos sobre história da arte. Cabe observar que se trata de uma contextualização bem mais complexa do que aquela que simplesmente insere novos objetos na análise.

A percepção do texto, numa visada semiótica tradicional, fugiria ao escopo da teoria. Contudo, o sujeito receptor é tanto papel narrativo da semiótica do mundo natural, quanto texto dentro de uma das inúmeras formas possíveis de contextualização. Sem ignorar as dificuldades de trabalhar a percepção, já que se trata de um fenômeno interno individual e, no limite, inacessível ao analista, podemos concluir que uma abordagem que faça um recorte da percepção como contexto, assumindo os limites da análise e definindo exatamente o objeto de estudo (por exemplo, respostas a um questionário, comentários livres sobre um determinado objeto comunicativo etc.) é totalmente pertinente no âmbito da análise semiótica e pode trazer luz a importantes questões do campo das ciências cognitivas, atualmente bastante resistente à abordagem semiótica dessas questões.

Considerações finais

Impossível concluir um artigo como este. Assumindo a postura de Greimas – postura essa que lhe era muito cara e que, a nosso ver, continua válida –, a semiótica é uma ciência em construção ou, antes, um processo. Nem mesmo os excertos teóricos mais sedimentados da teoria são imunes a revisões e questionamentos, pois trabalhamos sempre de forma indutivo-dedutiva, sempre num ir-e-vir entre o que a teoria diz sobre o objeto e o que o objeto diz sobre a teoria.

Essa postura exige maturidade por parte do analista, que não pode esperar que as “fórmulas semióticas” sejam aplicadas sem questionamento a novos objetos de estudo. Qualquer inadequação pode ser um sinal importante de que

a teoria precisa ser revista, na maioria das vezes em pontos específicos nunca antes suscitados por outros objetos e análises.

Fazer semiótica, portanto, é sempre correr o risco de, a qualquer momento, se ver obrigado a rever as próprias afirmações. Para quem gosta de verdades e certezas, talvez seja melhor, então, enveredar por outros caminhos teóricos.

MATTE, A. C. F.; LARA, G. M. P. An outline of Greimasian semiotics. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.339-350, 2009.

- **ABSTRACT:** *This paper presents an overview of the Greimasian semiotics theory (discourse semiotics or French semiotics), by outlining key topics such as its object of study, its relationship with structuralism, the narrative structure, the enunciation as a matter of its studies, the different theories named semiotics, passions as the threshold between continuity and discontinuity, and the semiotics of the natural world as the bias through which context, expression, and perception studies are filtered. Since its proposal, the Greimasian semiotics has been conceived of as a science in progress, and texts are the crucial objects for the advancement of the theory itself. The various French semiotics – musical semiotics, literary semiotics, plastic semiotics, etc. – share the same theoretical analytical tools, but, at the same time, have put forth specific questions and problems that contribute to new theoretical advances. Considering this ongoing process, the paper reviews the theory and aims the study at both semioticians and general audiences interested in the study of signs.*
- **KEYWORDS:** *Semiotics. Enunciation. Expression. Content. Narrative. Structuralism.*

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. Las Relaciones entre la lingüística estructural y la poética. In: SAZBÓN, J. (Org.). *Lingüística y comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971. p.163-177.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Barbosa Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo:

Ática, 1993.

HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1968.

MATTE, A. C. F. Politicamente correta Rosa Branca: intertexto e enunciação. *Alfa*, São Paulo, v.48, n.2, p.95-106, 2004.

MATTE, A. C. F.; LARA, G. M. P. Semiótica greimasiana: estado de arte. In: PINTO, J.; CASA NOVA, V. (Org.). *Algumas semióticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 67-76.

_____. A paixão da cólera em “O cobrador” de Rubem Fonseca. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W.; MENDES, E. (Org.). *Emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p.45-62.

SAUSSURE, F. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot & Rivages, 1967.

Recebido em fevereiro de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

UMA REFLEXÃO SEMIÓTICA SOBRE A “EXTERIORIDADE” DISCURSIVA

Diana Luz Pessoa de BARROS¹

- RESUMO: A semiótica discursiva não trata a “exterioridade” discursiva como “exterioridade”, ou seja, como algo exterior ao texto ou ao discurso, mas não deixa de examinar, sob outro prisma e com outros nomes, aquilo que, em outros quadros teóricos, é denominado “exterioridade”. Para a semiótica, as relações histórico-sociais, que participam da construção dos sentidos dos textos, podem ser examinadas, metodologicamente, de três formas: pela análise da organização linguístico-discursiva dos textos, em especial de seus percursos temáticos e figurativos; pelo exame das relações intertextuais e interdiscursivas que os textos e os discursos mantêm com aqueles com que dialogam; pela relação entre duas semióticas, a do mundo natural e a das línguas naturais, que deve ser observada não no nível das palavras e das coisas, mas no das unidades elementares de sua constituição.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica discursiva. Determinações histórico-sociais. Temas e figuras. Interdiscursividade e intertextualidade. Semiótica do mundo natural.

Considerações iniciais

Convidada a participar de uma mesa-redonda² em que estudiosos do discurso discutiram, a partir de perspectivas teóricas diversas, os diferentes tratamentos dados à questão da “exterioridade”, procuramos reunir trabalhos, análises e exemplos em que, em estudos anteriores, aproximamo-nos do tema, para apresentar uma reflexão mais sistematizada sobre a “exterioridade” do discurso, no quadro teórico da semiótica discursiva de origem francesa.

Três observações preliminares devem ser feitas:

– o termo “exterioridade” não faz parte da metalinguagem semiótica, mas pertence ao campo da Análise do Discurso Francesa (AD), em que o texto, considerado na perspectiva do discurso, tem relação “com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso: a memória do dizer).” (ORLANDI, 1998, p.54);

– a semiótica discursiva não trata a “exterioridade” discursiva como “exterioridade”, ou seja, como algo exterior ao texto ou ao discurso, mas não

¹ UPM – Universidade Presbiteriana Mackenzie. Centro de Comunicação e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras; USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística. São Paulo – SP – Brasil. 01405-002 – dianaluz@usp.br.

² Mesa-redonda organizada por Freda Indursky, no CELSUL, em Porto Alegre.

deixa de examinar, sob outro prisma e com outros nomes, aquilo que, em outros quadros teóricos, é denominado “exterioridade”, pois, para a teoria semiótica, os procedimentos que constroem os sentidos de um texto são de dois tipos: procedimentos linguístico- discursivos e relações com a sociedade e a História;

– as origens da teoria semiótica nos estudos de Saussure, Hjelmslev, Propp, Lévi-Strauss, Merleau-Ponty explicam a preocupação da teoria com os sentidos construídos nos textos e discursos e o “apagamento”, no discurso fundador, de questões teóricas e de objetos de análise, tais como a oralidade, a enunciação, o plano da expressão e o contexto, recuperados, porém, nos caminhos a seguir compreendidos.

Muitas das críticas que a teoria recebeu e continua a sofrer são, assim, as de que se trata de uma proposta reducionista e a-historicista, voltada apenas para o exame da estruturação dos textos e discursos. São críticas que só se justificam pelo desconhecimento da teoria e dos rumos por ela assumidos em seus quase 50 anos.

Para a semiótica, as relações histórico-sociais, que participam da construção dos sentidos dos textos, podem ser examinadas, metodologicamente, de três formas:

– pela análise da organização linguístico-discursiva dos textos, em especial da semântica do discurso, isto é, de seus percursos temáticos e figurativos, que revelam, de alguma forma, as determinações histórico-sociais inconscientes;

– pelo exame das relações intertextuais e interdiscursivas que os textos e os discursos mantêm com aqueles com que dialogam;

– pela relação entre duas semióticas, a do mundo natural e a das línguas naturais (ou mesmo outros sistemas semióticos), que, no dizer de Greimas (1970, p.52-56), deve ser observada não no nível das palavras e das coisas, mas no das unidades elementares de constituição dos dois sistemas de significação.

Temas e figuras do discurso: determinação ideológica inconsciente

Segundo Fiorin (1988, p.1-19), a semântica discursiva depende mais diretamente de fatores sociais, apresenta-se como o campo da determinação ideológica inconsciente, e é o nível em que as determinações sócio-históricas e ideológicas ocorrem de forma mais cabal. . Temas e figuras constituem a semântica discursiva: os temas são os conteúdos semânticos tratados de forma abstrata, e as figuras, o investimento semântico-sensorial dos temas. Os temas e figuras são determinados sócio-historicamente e trazem para os discursos o modo de ver e de

pensar o mundo de classes, grupos e camadas sociais, assegurando assim o caráter ideológico desses discursos. Alguns exemplos ajudarão a perceber a questão.

Vamos retomar dois exemplos de estudos anteriores, o primeiro, extraído de nossa tese de livre-docência (BARROS, D., 1985) e de um artigo sobre publicidade e figurativização, publicado na Revista *Alfa* (BARROS, D., 2004, p.12-13); o segundo, da análise (BARROS, D., 2002, p.51-52) de parte de um ensaio de Roberto Pompeu de Toledo (1996), *Pode deixar o carro aí mesmo, doutor*.

Na nossa pesquisa de livre-docência sobre redações de vestibular (BARROS, D., 1985), cujo assunto foi o de uma festa de desconhecidos, a análise dos textos mostrou o desenvolvimento de dois grandes temas nas redações dos jovens pertencentes às camadas médias da população (pequena burguesia tradicional e assalariada): o da família e o da ascensão social. Observe-se que cerca de 80% dos vestibulandos pertenciam às camadas médias.

O tema da família é, na verdade, o da passagem, em geral mal sucedida, à idade adulta, ou seja, passagem da dependência familiar infantil e adolescente à independência do adulto. Nas redações, o jovem das camadas médias sai do aconchego do lar, levado por um amigo, e para fazer novas amizades que, aos poucos, libertem-no do estreito círculo familiar. No entanto, ele, em geral, decepciona-se com esses amigos, velhos e novos, e volta à proteção da família, que nada exige, ou introduz os novos companheiros na rotina familiar, muitas vezes por meio da composição, pelo casamento, de um novo núcleo familiar.

O tema da ascensão social é, por sua vez, o da passagem do vestibulando da camada média a que pertence à “vida e festa de rico”, mudança de classe que o jovem vestibulando deseja e em que mostra acreditar.

Os dois temas fazem parte do que Décio Saes (1985) chamou de “consciência média” no Brasil. Os traços mais característicos dessa “consciência média” são: o medo da proletarização (decorrente da oposição entre o trabalho manual e o não manual), a ideologia da competência (a partir da justificativa da divisão social do trabalho pelos dons inatos e méritos adquiridos graças à escolaridade) e o desejo de ascensão social (ou de passar de produtor a consumidor). A esses elementos mais característicos, somam-se outros traços definidores das camadas médias no Brasil, tais como o autoritarismo, a defesa das instituições, como a família e a religião, e a moralização, entre outros. É fácil perceber que valores determinam os temas repetidos à exaustão nas redações.

Em relação às figuras, observe-se, como exemplo, que houve nas redações duas grandes organizações figurativas, a da casa e a da festa. Para cobrir o tema da família, a figura da casa, com a mãe e o pai, é aconchegante, pequena, macia, silenciosa, gostosa, quente, cheirosa, enquanto as figuras da festa têm cheiros

desagradáveis (fumaça, cigarro, drogas), gostos estranhos e amargos, são inóspitas, imensas ou apertadas, barulhentas, muito claras ou muito escuras.

No tema da ascensão social, por sua vez, a festa tem belas mulheres, muito luxo, pratos finíssimos, canapés, bebidas estrangeiras, mansão no Morumbi, piscina, um batalhão de empregados – governanta, copeira, garçons, porteiro, mordomo, manobrista. Não são festas com cachorro-quente, sanduíches ou churrasco, no fundo do quintal. São festas das novelas da televisão, que o vestibulando, das camadas sociais médias, não frequenta e que figurativiza com dificuldade, pela falta de mais informações, mas de que gostaria de participar.

As figuras tanto as da casa quanto as da festa são, tal como os temas que recobrem, também estereotipadas e determinadas pelos valores das camadas a que pertencem os vestibulandos. Esse fato pode ser mais bem observado se forem examinadas, separadamente, as redações dos vestibulandos que não pertencem às camadas médias da população, ou seja, dos 20% restantes (mais ou menos 14% da alta burguesia e 6% do proletariado). Essas redações não desenvolvem o tema da ascensão social. Em seu lugar, apresentam o da luta de classes.

O exame das redações mostra claramente a determinação sócio-histórica e ideológica dos discursos e, especificamente, a de seus percursos temáticos e figurativos, e aponta ainda ou principalmente o caráter inconsciente dessas determinações.

No segundo exemplo, analisa-se a parte que segue do ensaio *Pode deixar o carro aí mesmo, doutor* (TOLEDO, 1996, p.142):

Lá vem o grão-senhor em seu ginete. Ploc, ploc, ploc. Ouve-se o som do galope, ploc, ploc, cada vez mais próximo. Agora ele diminui a velocidade, ploc, enfim chega à porta do castelo. Então salta da montaria e enfiase direto castelo adentro -- claro que não se preocupa em amarrar o cavalo, menos ainda em desatrelá-lo. Não são coisas para pessoa de sua categoria. Quando chegou, o serviçal ao qual se dá o nome de palafreireiro, ou cavaleiro, ou estribeiro, já estava a postos para executar o serviço. Da mesma forma, quando o senhor voltar a sair, lá estará o criado, presto, com o ginete no jeito para que as augustas botas não se deem ao trabalho de outro passo senão galgar o estribo. Hoje o nome do palafreireiro é manobreiro, ou manobrista. Manobreiro no Rio de Janeiro, manobrista em São Paulo. Os tempos mudaram, e com eles os trajes e muitas outras coisas. Os castelos rareiam, como habitação, e os animais perderam terreno, como meio de transporte, mas no país chamado Brasil o equivalente do palafreireiro continua firme e forte, à porta dos restaurantes. “Boa tarde, doutor, pode deixar aí mesmo.” O doutor larga o carro onde lhe for de maior conforto. O manobrista (ou manobreiro) cuida do resto.

O tema, no texto citado, é o do atraso medieval do Brasil, em que se mantêm as desigualdades sociais e em que triunfam o interesse individual sobre o coletivo. O tema tem duas coberturas figurativas, que se relacionam metaforicamente: a do grão senhor, do castelo, do cavalo, do criado, das botas, do palafreireiro; a do manobrista, do doutor, do carro, do restaurante. O tema e as coberturas figurativas da semântica discursiva mostram que, nesse lugar discursivo, ocorrem, fortemente, as determinações ideológicas da linguagem. Opõem-se no ensaio dois discursos: o do direito ao privilégio da classe social dominante, o do caráter medieval e burro de uma elite que não se atualizou. A escolha desse texto como exemplo deveu-se, sobretudo, ao fato de o ensaísta nele explicitar a determinação ideológica dos discursos, como pode ser percebido, com clareza nas suas considerações finais:

Na verdade, a causa das causas, a origem de tudo, para além do dono do restaurante e da pobre figura do moderno palafreireiro, é uma certa maneira de ser – é a cabeça de um senhor (e uma senhora) acostumado(a) a ser servido(a) e assistido(a) nas atividades mais simples, mesmo que isso cause prejuízo e transtorno a terceiros. A manobra que se vê na porta dos restaurantes tem origem em hábitos tão entranhados na vida dos brasileiros mais ricos que lhes parecem naturais como a água que bebem, ou o ar que respiram. (TOLEDO, 1996, p.142).

Diálogos entre textos e discursos

O segundo modo de a semiótica examinar as relações entre texto e contexto é considerá-las como relações intertextuais ou interdiscursivas. Mantém-se o mesmo quadro teórico, já que são sempre textos que estão em exame, com duas decorrências: não se juntam perspectivas teoricamente contraditórias, e o analista do texto e do discurso tem a segurança teórica e metodológica advinda do fato de que com os textos sabemos e podemos trabalhar.

Os textos estabelecem diálogos com outros textos, seja no nível apenas dos conteúdos discursivos dos temas e figuras, seja no nível propriamente textual, em que as relações incluem também as aproximações entre planos da expressão. Daí a semiótica diferenciar interdiscursividade e intertextualidade. Os sentidos de um texto dependem sempre das relações, dos dois tipos apontados, que os textos mantêm com outros textos, com os quais concordam ou de que discordam. Em última instância, um texto dialoga com todos os outros textos em tempos e espaços diferentes. Para o exame de um texto são feitos recortes nos diálogos possíveis, com duas consequências metodológicas: a análise realizada não é a única possível, pois outras escolhas intertextuais podem ser efetuadas; a organização discursiva dos temas e figuras, examinada no item anterior, e as pistas que o texto traz de

recortes sócio-históricos indicam certas direções e restringem, dessa forma, as possibilidades de leitura.

Dois exemplos foram selecionados para mostrar o papel constitutivo dos diálogos intertextuais e interdiscursivos na produção dos sentidos dos textos: o primeiro é o exame do editorial *O samba do educador doido*, do *Jornal da Tarde*, de 9 de fevereiro de 1990 (BARROS, D., 1992), o segundo, o dos diálogos constitutivos das gramáticas do português (BARROS, D., 2008).

O editorial *O samba do educador doido* é um bom exemplo de pistas ou marcas de relações intertextuais, pois explicita o diálogo constitutivo de seus sentidos com o *Samba do crioulo doido*, de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto). Trata-se de uma alusão intertextual, para mostrar a ignorância, a burrice, o atraso e a loucura do professor das universidades públicas brasileiras, tal como ocorre com o “crioulo doido”, que conhece a História do Brasil pelos enredos das escolas de samba e que comete “erros” de português, ao usar a fala popular (*arresolveu*, etc.). Os trechos abaixo reproduzidos, do editorial e do samba, exemplificam o diálogo aludido:

Com erros grosseiros de português e com mentiras deslavadas, as três páginas do editorial do jornal da Andes mostram a que ponto podem chegar o embotamento de espírito e a alienação provocados pela deformação ideológica.

[...]

À luz do que acaba de ocorrer na União Soviética, **esse samba do educador doido** é mais uma prova da cegueira ideológica dos nossos docentes. No contexto da crise nacional é a demonstração de uma burrice que poderia ser cômica, caso não tivesse uma faceta trágica, na medida em que é essa gente que está (de) formando as novas gerações de estudantes universitários. (*O samba do educador doido*)

Foi em Diamantina
Onde nasceu JK
Que a Princesa Leopoldina
Arresolveu se casá
Mas Chica da Silva
Tinha outros pretendentes
E obrigou a princesa
A se casar com Tiradentes
[...]
Da. Leopoldina virou trem
E D. Pedro é uma estação também

O, ô , ô, ô, ô, ô
O trem tá atrasado ou já passou. (*Samba do crioulo doido*).

No segundo exemplo, retomamos alguns resultados de pesquisa sobre a questão do preconceito e da intolerância nas gramáticas do português do século XVI à atualidade (BARROS, D., 2008), para verificar o papel dessas gramáticas na produção e/ou na reprodução de preconceitos e de ações intolerantes. O estudo inspira-se em textos de Izidoro Blikstein (1992, 2002) sobre o racismo na gramática comparada das línguas indo-europeias, sobretudo no século XIX, que mostram como os neogramáticos alemães desenvolveram as noções de arianismo e de prevalência de línguas, culturas e raças sobre outras, que formaram a base teórica do nazismo.

O racismo, que, com muita frequência, está mascarado nas manifestações de intolerância e preconceito linguístico, é, historicamente, considerado como um conceito e uma ideologia que se constituíram a partir do século XIX, quando a ideia de raça, em sentido biológico e genético, se tornou critério de diferenciação social e política (CHAUÍ, 1993).

No discurso das gramáticas do português, procuramos as marcas da intolerância principalmente nos diálogos interdiscursivos constitutivos dos sentidos desses discursos gramaticais. Buscamos assim as pistas da intolerância difusa anterior ao século XIX, sobretudo nas gramáticas portuguesas do século XVI, as marcas da intolerância nas relações interdiscursivas explicitadas das gramáticas brasileiras dos fins do século XIX e início do XX e, finalmente, os traços das novas formas de intolerância, próprias da segunda metade do século XX, nos diálogos assumidos pelas gramáticas brasileiras do período.

No século XVI, a gramática de Fernão de Oliveira (1975), por um lado, tem a preocupação em mostrar que o português não é igual ao latim (a língua “original”), o que a afasta dos discursos sobre a “pureza” da língua primeira, organizados no século XIX, por outro, põe ênfase na valorização da língua portuguesa, o que faz o discurso da gramática dialogar em conformidade com o discurso nacionalista e racista que presidiu à formação dos impérios coloniais. O diálogo com discurso nacionalista, que manifesta a paixão do amor à pátria, está claramente estabelecido na gramática, pois para mostrar a superioridade da língua portuguesa sobre as demais, Fernão de Oliveira (1975, p.88) parte do princípio de que cada um fala como quem é, de que são os homens que fazem a língua e de que os portugueses são um povo antigo, virtuoso e nobre, portanto, a língua portuguesa só pode ser melhor que as outras (“eu juraria que quem folga de ouvir língua estrangeira na sua terra, não é amigo de sua gente, nem conforme à música natural dela”).

Já as questões étnicas necessárias à construção do discurso propriamente racista aparecem de forma mais diluída, menos explícita, em figuras corporais, como nas citações que seguem:

Vem que umas gentes formam suas vozes mais no papo, como Caldeus e Arábigos, e outras nações cortam vozes, apressando-se mais em seu falar, mas nós falamos com grande repouso, como homens assentados (OLIVEIRA, 1975, p.39).

As nossas vozes acabam sempre em voz perfeita e desimpedida, o que não consentem as letras mudas, mas, ao contrário, atam a boca e cortam as dicções, que é próprio de mudos e grosseiros, como vemos quase nas gentes de terras frias, os quais Dido Virgiliana, respondendo a Ilioneu, quer entender que pela pouca participação do sol são menos perfeitas... (OLIVEIRA, 1975, p.67).

Ainda no século XVI, a gramática de João de Barros (1957, 1971) constrói-se pelo diálogo em conformidade, no corpo do texto, com o discurso gramatical dominante de valorização da origem latina, e, nos exemplos que propõe, concorda também com o discurso ético-religioso da Igreja Católica, com o discurso político da monarquia e com o discurso ufanista português.

Os exemplos, criados pelo autor, constituem um verdadeiro tratado de ensinamentos morais, religiosos e políticos, com muitos casos do que chamamos de intolerância e preconceitos difusos, e com forte preconceito religioso. Dois trechos ilustram a questão:

Contra Lutero, entre os bons, per bom caminho (BARROS, J., 1957, p.46, para exemplificar as preposições).

“Ler as obras de Lutero: nunca obedecer ao papa, é o mais seguro pèra a salvação”. Como julgaremos estas palavras não serem heréticas? com os pontos, porque a parte nunca tem força neste entendimento e onde se acosta, ali cai. Aqui destrui a precedente e não a sequente, ca dizemos: “Ler as obras de Lutero: nunca, obedecer ao papa, é o mais seguro pèra a salvação” (BARROS, J., 1957, p.67).

Em síntese, as gramáticas do século XVI, tendo em vista os diálogos que mantêm com os discursos gramaticais, religiosos e políticos daquele período histórico, produzem e reproduzem discursos intolerantes e preconceituosos de três tipos:

- um discurso claro de intolerância e preconceito religiosos (na gramática de João de Barros);
- um discurso difuso da “pureza” da língua “original”, sobre as relações com o latim (na gramática de João de Barros);
- um discurso racista difuso e mesclado com outras formas de preconceito e de intolerância, entre as quais a linguística, que serviu de base para os discursos colonialistas e para justificar a dominação colonial.

A partir da metade do século XIX, o discurso das gramáticas brasileiras dialoga em conformidade com o discurso naturalista de ciência, com a visão biológica da língua, com os discursos de afastamento de Portugal e de identidade da língua e da nação brasileira (de constituição do Estado brasileiro). Em contrapartida, polemiza com o discurso da gramática *metafísica e cerebrina* anterior, considerado pouco científico, e com o discurso da desvalorização da variante linguística brasileira em relação à portuguesa. Mesmo havendo diferenças entre os autores, todos eles constroem a identidade brasileira, de modo mais ou menos tímido e para isso valorizam os usos brasileiros, os exemplos de coisas e fatos brasileiros e, sobretudo, dialogam com o discurso da ciência fundamentado em perspectivas teóricas diferentes das de Portugal e seus gramáticos.

O diálogo com o discurso naturalista de ciência e com o da visão biológica de língua, discursos científicos da época, deixa entrever, nas gramáticas brasileiras, traços da ideologia da origem das línguas e de sua pureza. Esses discursos ajudaram a criar e a embasar os discursos racistas do século XIX. Há, porém, uma diferença nos discursos das gramáticas brasileiras do século XIX: os discursos de identidade da nação-estado brasileira constroem-se também pela “mistura” (com índios, negros, imigrantes) e não apenas pela “pureza” linguística (e de povo, e de “raça”).

O discurso da gramática de Júlio Ribeiro (1881) constitui-se por meio de vários diálogos com outros discursos sociais da época: com os discursos da ciência e da linguística, com os discursos de diferenciação, em relação a Portugal, e de identidade da língua e da nação brasileira. Em relação aos discursos da ciência, dialoga em conformidade com o discurso naturalista da época, apresenta uma visão biológica da língua, mostrando mesmo as aproximações que existem entre a seleção nas espécies e a seleção nas línguas, ou seja, com os discursos que embasaram o racismo historicamente constituído do século XIX, na Europa.

Maximino Maciel (1887) volta-se principalmente para acirradas polêmicas científicas. Os diálogos de sua gramática com outros discursos são mais ou menos os mesmos dos encontrados na gramática de Júlio Ribeiro: com os discursos da ciência (com as ciências naturais e, sobretudo, biológicas) e da gramática, com os discursos de afastamento em relação a Portugal e de identidade nacional.

O discurso da gramática de João Ribeiro (1904, 1930) também dialoga fortemente e em conformidade com o discurso naturalista da época e com o da linguística anglo-saxônica: o autor assume explicitamente o caráter biológico da língua e o método histórico-comparativo. Desse quadro de valores científicos decorre o seu discurso de afastamento de Portugal e de identidade da língua e da nação-estado brasileira, mas dele também resulta sua vacilação entre o discurso de valorização dos usos brasileiros “misturados” e o discurso clássico purista da

ideologia da pureza da língua original e, conseqüentemente, de povos, nações, raças...

Em resumo, no século XIX, o exame das gramáticas brasileiras apontou um discurso ambivalente, decorrente das relações interdiscursivas mantidas, sobretudo, com os discursos científicos da época e com os de formação da nação-estado brasileira: de um lado, o discurso gramatical fundamentado na ideologia da “pureza original” linguística dos estudos histórico-comparativos e dos estudos biológicos e genéticos sobre a evolução da espécie e os caracteres hereditários, que contribuíram para a formação do racismo histórico étnico-linguístico, de outro, o discurso nacionalista de formação do Estado brasileiro, que se contrapõe ao discurso ideológico da “pureza original”, pois a identidade linguística brasileira valorizada é a da “mistura” com outras línguas e usos (de índios, negros, imigrantes).

No século XX, no Brasil, a gramática assume funções pedagógicas, principalmente, e nela predomina o discurso da norma prescritiva, ou seja, de valorização de certos usos em detrimento de outros³. Isso se deve ao diálogo com os discursos da hierarquização social em classes e da relação entre língua e sociedade segmentada, embora, devido ao cruzamento com os discursos da linguística e, em particular, com os da sociolinguística, haja mais gradação entre os usos proibidos e os prescritos, ou seja, aumenta fortemente o rol de usos possíveis. Essas variantes aceitas ou permitidas mostram que se alargaram os limites possíveis do uso para que se permaneça no domínio da norma culta. As gramáticas aproximam-se assim das gramáticas de usos, do fim do século.

Por outro lado, esse tipo de gramática, com o discurso da norma prescritiva e um leque maior de usos aceitos (mas não prescritos), insere-se, em boa parte, mas de forma tímida, no quadro de valores do que Chauí (1993) chamou de discurso racista da diferença, que se construiu a partir dos discursos anti-racistas do século XX. As diferenças são mantidas como diferenças, mas separadas, segregadas, sem misturas. Há lugar, portanto, nas gramáticas, para as diferenças, mas sem contaminação entre o uso apenas aceitável e o bom uso prescrito. Essas gramáticas, claramente prescritivas, mas que aceitam um leque maior de usos diferentes, contribuem para a construção e a divulgação do discurso racista atual, das diferenças aceitas, mas segregadas, sem mistura.

Os dois exemplos escolhidos procuraram mostrar o papel das relações intertextuais e interdiscursivas na constituição dos sentidos do texto. No primeiro exemplo, foi selecionado um caso simples e frequente de alusão intertextual, no segundo, um caso mais complexo de relações interdiscursivas diversas, algumas polêmicas, outras contratuais.

³ Ver Cunha (1970, 1972), Cunha e Cintra (1985).

Relações com a semiótica do mundo natural

Nesta última parte do artigo, há uma clara mudança de patamar de análise. Se os temas e figuras da semântica discursiva e os diálogos intertextuais e interdiscursivos apontaram as relações do texto com as determinações sócio-históricas e, em decorrência, com a ideologia, as correlações entre a semiótica do mundo natural e a semiótica das línguas naturais ou outros sistemas de significação a ela relacionados tratam de questões das ligações entre palavras e coisas, entre língua e mundo.

Greimas (1970), em “*Conditions d’une sémiotique du monde naturel*”, afirma que o plano da expressão (a forma da expressão) do mundo natural torna-se plano do conteúdo (forma do conteúdo figurativo) das línguas naturais. Disso resulta, segundo o autor, que:

a) la corrélation entre le monde sensible et le langage naturel est à rechercher non au niveau des mots et des choses mais à celui des unités élémentaires de leur articulation;

b) le monde sensible est immédiatement présent jusque dans la forma linguistique et participe à sa constitution, en lui offrant une dimension de la signification que nous avons ailleurs appelée sémiologique (GREIMAS, 1970, p.56).

Assim, por exemplo, as unidades elementares do plano da expressão do mundo sensível *alto* vs. *baixo*, *reto* vs. *curvo*, *côncavo* vs. *convexo*, *liso* vs. *áspero* tornam-se traços figurativos do plano do conteúdo nas línguas. Várias são as consequências teóricas dessa proposta de Greimas:

- um texto não deve ser considerado como estruturalmente homogêneo, isto é, composto por um sistema semiótico único;

- com as correlações entre duas semióticas, a do mundo natural⁴ e a das línguas naturais, a semiótica apresenta outra perspectiva de exame do referente;

- como as figuras do plano do conteúdo se constituem a partir do plano da expressão de outra semiótica, elas assumem o papel de produzir efeitos de sensorialidade no plano do conteúdo do texto;

- distinguem-se duas dimensões no universo imanente da significação, a semiológica e a semântica propriamente dita, que se caracterizam pelos termos da categoria metassêmica *exteroceptividade* vs. *interoceptividade* (GREIMAS, 1966) e de que decorrem relações diferentes entre os sistemas semióticos em geral e a semiótica do mundo sensível: é na dimensão semiológica que o mundo

⁴ Mundo natural, na proposta de Greimas, não se opõe a cultural e sim a artificial.

natural oferece aos outros sistemas semióticos os elementos sensoriais - visuais, sonoros, táteis, etc. - constitutivos do plano de conteúdo figurativo desses sistemas; na dimensão semântica, ao contrário, são os sistemas semióticos em geral que participam da construção dos sentidos do mundo.

Os desenvolvimentos atuais da semiótica francesa, com os estudos sobre a percepção e os campos perceptivos (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), dão continuidade a esse tipo de preocupação no quadro teórico da semiótica e constroem novos sentidos para a “exterioridade”.

O exame da “exterioridade”, na perspectiva semiótica, assume, portanto, rumos seguros e diferenciados: uma das direções considera as relações do texto com sua historicidade, analisando, sobretudo, os temas e figuras do discurso e os laços intertextuais e interdiscursivos; a outra examina as correlações entre os sistemas de significação e o mundo, considerado também como uma semiótica. Com o primeiro bloco de preocupações, a semiótica dialoga teoricamente com a História, a Sociologia, a Antropologia e com outros estudos do discurso, tais como a Análise do Discurso Francesa ou os estudos sobre a interação, e insere-se fortemente no quadro das disciplinas humanas e sociais. No segundo caminho, a teoria semiótica mantém relações estreitas com os estudos cognitivos. Os dois campos são complementares na busca empreendida pela semiótica dos sentidos dos textos e do homem.

BARROS, D. L. P. de. A semiotic approach to “Exteriority” in discourse. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.351-364, 2009.

- *ABSTRACT: Semiotics of discourse does not deal with discourse “exteriority” as “exteriority”, in the sense of something that is external to the text or discourse, but also does not abstain from examining, under a different light and with different terms, that which is, in other theoretical approaches, known as “exteriority”. In Semiotics, socio-historical relations that participate in the construction of meaning in texts may be methodologically examined in three ways: through the analysis of the linguistic and discourse organization of texts, especially their thematic and figurative trajectory; through the exam of intertextual and interdiscourse relations weaved between texts and discourses; through the relation between two semiotics, that of the physical world, and that of the natural languages, which should not be searched for between words and things, but between the elementary units that constitute each semiotics.*
- *KEYWORDS: Semiotics of discourse. Socio-historical determinations. Themes and figures. Interdiscourse and intertextual relations. Semiotics of the physical world.*

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. de. Preconceito e intolerância em gramáticas do português. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *A fabricação dos sentidos: estudos em*

homenagem a Izidoro Blikstein. São Paulo: Humanitas; Paulistana, 2008. p.339-363.

_____. Publicidade e figurativização. *Alfa*. São Paulo, v.48, n.2, p.11-31, 2004.

_____. A comunicação humana. In: FIORIN, J. L. (Org.) *Introdução à Linguística: objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002. v.1. p.25-53.

_____. Procedimentos de desqualificação de discursos. *Itinerários*, Araraquara, n.3, p.149-164, 1992.

_____. *A festa do discurso: teoria do discurso e análise de redações de vestibulandos*. 1985. 592p. Tese (Livre-docência em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

BARROS, J. de. *Gramática da língua portuguesa: cartinha, gramática, diálogo em louvor da nossa linguagem e diálogo da viciosa vergonha*. Reprodução fac-similada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971.

_____. *Gramática da língua portuguesa*. 3.ed. Organizado por José Pedro Machado, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1957.

BLIKSTEIN, I. Linguistique, Indo-Européen et Racisme. *Cahier International du Centre d'Études et de Documentation de la Fondation Auschwitz*, Bruxelas, v.1, p.85-95, 2002.

_____. Indo-europeu, linguística e... racismo. *Revista da USP*, São Paulo, n.14, p.104-110, 1992.

CHAUÍ, M. de S. Racismo e cultura. *Princípios: revista de formação*, São Paulo, n.29, p.60-66, maio 1993.

CUNHA, C. *Gramática da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: FENAME, 1972.

_____. *Gramática do português contemporâneo*. Belo Horizonte: B. Álvares, 1970.

CUNHA, C.; CINTRA, L. F. L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 137).

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Lopes et al. São Paulo: Discurso; Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. Conditions d'une sémiotique du monde naturel. In: _____. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. p.49-91.

- _____. *Sémantique structurale: recherche de methode*. Paris: Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- MACIEL, M. A. *Grammatica analytica*. Rio de Janeiro: Typ. Central, 1887.
- OLIVEIRA, F. *Gramática da linguagem portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1975.
- _____. *Grammatica da linguagem portuguesa*. 3.ed. Direção de Rodrigo de Sá Nogueira. Edições José F.: Lisboa, 1956.
- ORLANDI, E. P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- RIBEIRO, João. *Grammatica portugueza*. 21.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1930.
- _____. *Grammatica portugueza*. 11. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1904.
- RIBEIRO, Júlio. *Grammatica portugueza*. São Paulo: Typ. De Jorge Seckler, 1881.
- SAES, D. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- TOLEDO, R. P. Pode deixar o carro aí mesmo, doutor. *Veja*, São Paulo, n.1447, p.142, 5 jun. 1996.

Recebido em abril de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

TOCQUEVILLE ET LA VALEUR DE LA VALEUR

Claude ZILBERBERG¹

- RÉSUMÉ: Si le livre toujours admiré, *De la démocratie en Amérique* de Tocqueville est une analyse, alors l'étude proposée se présente comme l'analyse d'une analyse. L'ouvrage de Tocqueville étant, pour le chapitre étudié, une réflexion sur l'incompatibilité de la qualité et de la quantité, les notions de nombre, de densité, de quotient et de produit deviennent pertinentes. Les opérations préférentielles auxquelles les sujets se livrent sont pour le régime aristocratique principalement des opérations de tri, pour le régime démocratique des opérations de mélange. La tension entre le régime aristocratique visant avant tout la permanence de la qualité et le régime démocratique selon Tocqueville l'accroissement d'une quantité qui en fin de compte l'appauvrit, cette tension est examinée ici sous quatre points de vue : le tempo, la tonicité, la temporalité et la spatialité. Enfin, les régimes sociaux ne se contentent pas d'affirmer des valeurs : ils projettent encore une esthétique et une éthique concordant avec les valeurs spécifiques qu'ils professent.
- MOTS-CLÉS: Concession. Corrélation. Événement. Implication. Mélange. Opération. Tri.

Tout ce qui est d'ordre grammatical est d'ordre syntagmatique.
Hjelmslev (1928, p. 154).

Le concept de valeur occupe une place centrale dans la réflexion sémiotique, à un double titre : au titre de la circulation de la valeur entre les différents actants ; au titre de l'analyse de la valeur, ou selon une dénomination réflexive : la valeur de la valeur. L'ouvrage célèbre de Tocqueville (1992) *De la démocratie en Amérique* réunit ces deux aspects. Comme la pratique sémiotique actuelle porte sur des corpus étroits et dans la supposition que la cohérence a pour manifestante la redondance, nous avons choisi pour corpus le chapitre XI du second livre intitulé *Dans quel esprit les Américains cultivent les arts*.

Physionomie du sens

Si l'on adopte la convention en vertu de laquelle une grandeur est, pour une aire culturelle identifiée et stable, dans la dépendance des prédicats que

¹ Séminaire Intersémiotique de Paris, Paris – France. zilberberg.ca@gmail.com.

les sujets qui la convoquent lui reconnaissent, il paraît juste d'accorder au sens, au traitement de la signification, les propriétés suivantes : le sens est partagé, asymétrique et résonnant.

Le sens est partagé, ou ce qui revient au même : duel. Un sens premier s'oppose à un autre, parce que ce premier sens suppose un sens second dont il se détache parce qu'il en est solidaire. Toute entreprise de description du sens argumentée et développée suppose un sens second avec lequel le sens décrit fait couple. Tout sens vise l'exclusivité, la virtualisation de ce sens second lequel établit pourtant une parité régulatrice.

La problématique de l'asymétrie concerne la question de la structure des systèmes. Le succès du binarisme en son temps a fait accroître que le sens s'opposait à sa négation : tantôt on a professé que /blanc/ avait pour équivalent /non-noir/, tantôt que /non-noir/ avait pour équivalent /blanc/. Dans *La catégorie des cas*, Hjelmslev (1972, p. 112-113, c'est moi qui souligne) développe une autre possibilité :

Ce choix d'un seul terme de la zone comme base du système dépend d'un principe selon lequel une seule case doit être choisie comme **intensive**, alors que les autres sont **extensives**. La case qui est choisie comme intensive a une tendance à **concentrer** la signification, alors que les cases choisies comme extensives ont une tendance à **répandre** la signification sur les autres cases de façon à envahir l'ensemble du domaine sémantique occupé par la zone².

Le traitement de la signification devient, sous ce préalable, une affaire de **densité** : comment émaner une densité par catalyse supérieure ? comment, si elle est obtenue, la maintenir en l'état ? C'est la tâche de la structure fondamentale que nous examinerons dans un instant.

Enfin le sens est résonnant ou, pour le dire plus nettement encore, touchant. Il s'agit de répondre à la question ardue : quelle est la place de l'affectivité dans l'économie de la signification. Aussi longtemps que la rationalité a prévalu, l'affectivité a été tenue tantôt comme seconde, tantôt comme un simple habillage de structures "logico-sémantiques". Pour la théorie greimassienne, au moins jusqu'à la parution de *Sémiotique des passions* (GREIMAS; FONTANILLE, 1991), l'importance de l'affectivité était considérable en fait, mais non en droit : le carré sémiotique ne devait son efficacité qu'à cette phorie dont le traitement syntaxique devenait le garant de l'adhésion de l'énonciataire à la proposition

² Dans une étude intitulée *Structure générale des corrélations linguistiques*, Hjelmslev (1985, p.33) discute les propositions d'un linguiste russe A.M. Peškovskij : «[...] il paraît qu'un système est souvent organisé sur l'opposition entre des termes précis d'un côté et des termes vagues de l'autre.» In *Nouveaux essais*, Hjelmslev (1985, p. 33, c'est moi qui souligne) ajoute : «[...] la doctrine de M. Peškovskij se montre particulièrement féconde pour la description des systèmes à deux termes.»

de sens qui lui était adressée. Dans *La philosophie des formes symboliques*, Cassirer (1985) accorde sous la dénomination, de notre avis malencontreuse, de «*phénomène d'expression*» à l'affectivité la première place. L'attitude qui consiste à "dépsychologiser", puis à "repsychologiser" la perception est repoussée, puisque ce qui est rétabli n'a pas la qualité de ce qui a été soustrait :

Elle [cette théorie] doit au préalable ôter la vie à la perception, la convertir en un complexe de simples contenus de l'impression sensible pour ensuite ranimer ce "matériau" mort de la sensation grâce à l'acte de pénétration affective. Mais la vie qui lui échoit ainsi en partage reste en dernière analyse une simple apparence de l'illusion psychologique. (CASSIRER, 1988, p.89).

Si nous allons jusqu'à qualifier le sens de "touchant, c'est parce qu'il nous semble que la circulation des affects devrait être ajoutée à la circulation des messages, des biens et des femmes, qui a été reconnue comme capitale dans le fonctionnement des cultures³. C'est le but prioritaire de la tragédie dans l'analyse intacte qu'Aristote (1980) a conduite dans la *Poétique*. Nous pouvons en dire tout autant de la rhétorique tropologique et de la structure phrastique si l'analyse de cette dernière n'avait pas été faussée par la faveur accordée à l'insipide phrase déclarative.

La structure fondamentale

Il convient donc, de notre point de vue, de promouvoir l'affectivité comme dimension constituante, catalysable en droit si le plan de l'expression vient à manquer. Ce disant, nous évitons le double écueil qui consiste tantôt à accorder toute la place à l'affectivité, tantôt à ne lui en laisser aucune. Par simple commodité, nous désignons l'affectivité comme intensité. Sous ce préalable, nous envisageons la tensivité comme le lieu virtuel, où l'intensité comme somme des états d'âme et l'extensivité comme somme des états de choses se recourent conformément à l'épistémologie hjelmslevienne qui ne reconnaît comme objets à décrire que les «*intersections*» (HJELMSLEV, 1971b, p.36) auxquelles les dimensions et les sous-dimensions donnent lieu.

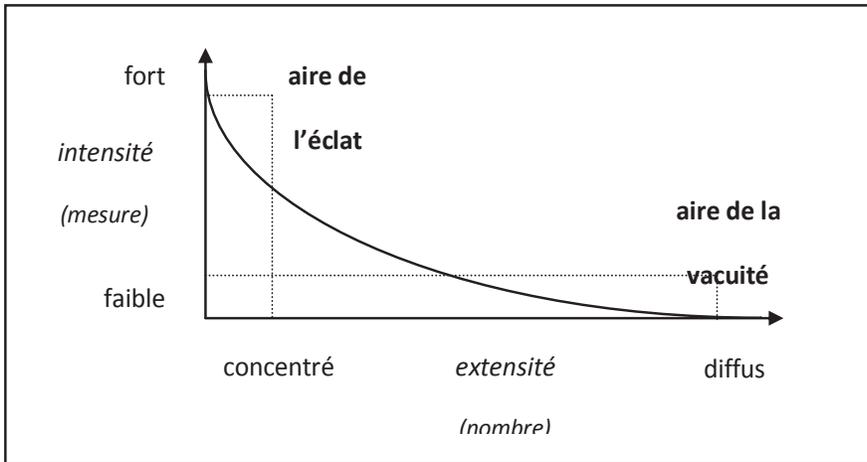
Nous recevons l'intensité et l'extensivité comme des dimensions solidaires en raison de la "spécialité" que chaque dimension contrôle. Dire que l'intensité

³ «*Sans réduire la société ou la culture à la langue, on peut amorcer cette "révolution copernicienne" [...] qui consistera à interpréter la société, dans son ensemble, en fonction d'une théorie de la communication. Dès aujourd'hui, cette tentative est possible à trois niveaux : car les règles de la parenté servent à assurer la communication des femmes entre les groupes, comme les règles économiques servent à assurer la communication des biens et des services, et les règles linguistiques, la communication des messages.*»(LÉVI-STRAUSS, 2005, p.95).

traite des affects revient à dire qu'elle les *mesure*. Le rapport est de synonymie: l'affect n'**a** pas une mesure, il **est** cette mesure. Ce souci prévient tous les autres, notamment le souci de la détermination des antécédents ou des corrélats. L'extensité, de son côté, apprécie le degré d'encombrement du champ de présence. La visée n'est plus la mesure, mais le **nombre**. Le point de vue tensif aborde la question du sens sous l'angle de la **quantité**: comme mesurable dans le cas de l'intensité, comme dénombrable dans le cas de l'extensité. Dans les limites de notre propos, la question du sens se présente comme le commerce, l'ajustement, compte tenu de la diversité des conditions, des circonstances, des frictions, d'une mesure intensive et d'un nombre extensif.

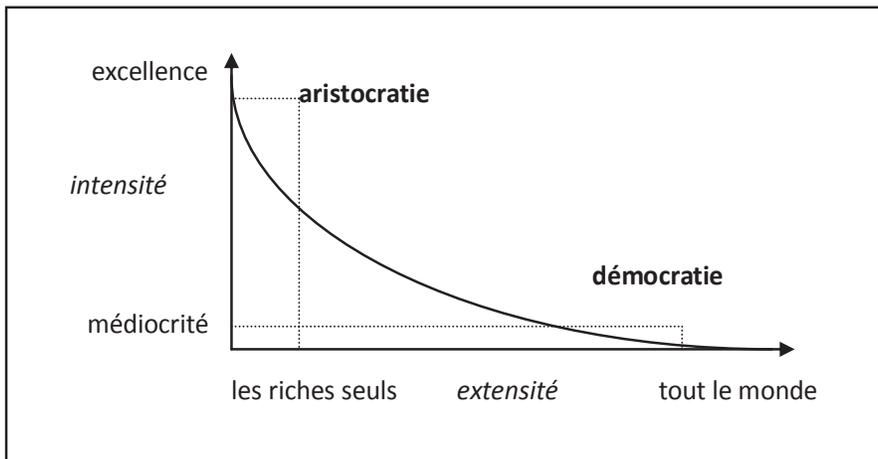
Si maintenant nous envisageons le recouplement de l'intensité et de l'extensité, deux possibilités apparaissent: **(i)** la corrélation converse qui voit l'intensité et l'extensité croître ou décroître de conserve; **(ii)** la corrélation inverse qui voit l'intensité et l'extensité croître ou décroître en raison inverse l'une de l'autre. Pour des raisons qui nous échappent en partie, la seconde possibilité est, dans les corpus qu'il nous est arrivé de traiter, de loin la plus répandue, et notamment dans *De la démocratie en Amérique* où ce principe intervient incessamment comme une loi d'airain.

L'intensité et l'extensité se présentent comme des dimensions graduables, ouvertes, orientables et réversibles. La dimension de l'intensité a pour fonctifs basiques la tension [fort *vs* faible], tandis que la dimension de l'extensité a pour fonctifs basiques la tension [concentré *vs* diffus]. La structure linguistique la plus proche est celle de **l'accent rythmique** qui oppose une grandeur accentuée à un nombre variable de grandeurs inaccentuées. Le rabattement des deux dimensions l'une sur l'autre produit deux intersections remarquables : [fort + concentré] et [faible + diffus] que nous recevons comme les définitions respectives de l'éclat et de la vacuité. Du point de vue sémiotique, les définitions des grandeurs proprement sémiotiques ont pour contenu une **complexité** située, c'est-à-dire une région particulière de l'espace tensif. Mais cette définition de la définition est équivoque, puisqu'elle se définit à la fois comme une «*division*», ce qui est la position de Hjelmslev dans les *Prolégomènes*, et comme une complexité, comme un emboîtement de dimensions. Il est aisé d'avancer une représentation graphique de ces tensions élémentaires :



Graphique 1 – L'éclat et la vacuité

Le lecteur de *De la démocratie en Amérique* n'a aucune peine à reconnaître que Tocqueville adresse l'aristocratie à l'aire de l'éclat et la démocratie à celle de la vacuité. Deux phrases tirées du chapitre que nous avons retenu le disent expressément : «Quand il n'y avait que les riches qui eussent des montres, elles étaient presque toutes excellentes. On n'en fait plus guère que de médiocres, mais tout le monde en a.» (TOCQUEVILLE, 1992, p. 45).



Graphique 2 – Aristocratie et démocratie

Le même raisonnement vaut pour les “beaux-arts” : «Ils [les artistes] multiplient leurs œuvres et diminuent le mérite de chacune d’elles.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.54).

Cette application soulève deux questions épineuses, celle du métalangage et celle de la nécessité. Sur le premier point, il ressort que la distance entre le langage-objet et le métalangage est, probablement pour les grands textes, bien moindre que ce que l’on suppose, et la force persuasive de ces énoncés reconnus s’explique en partie au moins par cette intimité. Sur le second point, comment se défaire du sentiment que le produit des valences intensive et extensive ébauche un **principe de constance**, à savoir que les produits de la multiplication mentale, dans un cas de l’excellence par un nombre admis comme restreint de détenteurs, dans l’autre de la médiocrité par un nombre jugé exhaustif de détenteurs, ces deux produits tendraient, nonobstant l’hétérogénéité du multiplicande et du multiplicateur, vers l’égalité. Par voie de conséquence, la valeur devient pour Tocqueville, une affaire de quotient, c’est-à-dire de **division** mentale de la valence intensive du degré d’**«excellence»** des montres par la valence extensive du nombre des propriétaires de montre. Dans cette formulation directe, il est aisé de reconnaître le pessimisme personnel latent de Tocqueville si l’on conçoit le pessimisme comme la potentialisation, puis la projection d’une déception non surmontée. En second lieu, ce dispositif foncièrement simple est une structure sémiotique dès lors que l’on définit cette dernière par le concours des trois données suivantes : la catégorie, le paradigme, et la rection. Selon Hjelmslev (1971a, p.152): «Il est facile de voir [...] que ces trois notions [la catégorie, le paradigme et la rection] se conditionnent mutuellement. La catégorie est un paradigme muni d’une fonction définie, reconnue la plupart du temps par un fait de rection [...]» L’intensité et l’extensité, en vertu de la gradualité et de la progressivité qu’elles chiffrent, sont bien évidemment des paradigmes ; ce sont des catégories puisqu’elles occupent une place dans la chaîne, selon le cas une place de dividende, ou une place de diviseur ; enfin, pour Tocqueville, l’intensité, le degré d’**«excellence»** des montres, est la catégorie régissante, l’extensité, le nombre variable des possesseurs de montres, la catégorie régie. Deux interprétations de cet exercice peuvent être proposées : **(i)** une interprétation enthymémique ayant pour assiette un “si... alors...” agréé par la *doxa* ; **(ii)** une interprétation mimétique, “balzacienne”, à savoir que les grandeurs possédées et affichées par les sujets leur sont des “miroirs”. À cette contrainte inflexible, Tocqueville donne le nom de **«nécessité»**.

Reste la question du contenu **opératoire** de la rection, c’est-à-dire de ce qui advient entre un régissant et un régi. Nous reprenons à notre compte la proposition suivante de Valéry (1973, p.1283) : «Il s’agit de trouver la construction (cachée) qui identifie un mécanisme de production avec une perception donnée.» Sous ce préalable, il y a lieu de supposer un «mécanisme de production» que la catalyse

de la quantité rend en partie pensable, puisqu'il se présente, selon le point de vue adopté, comme une division ou une multiplication élémentaires. Le mérite de l'espace tensif, quoiqu'il ne nous appartienne pas de le dire, ne réside-t-il pas dans le fait qu'il accueille moins des termes substantiels que des **produits** et des **quotients**, c'est-à-dire – par réciprocité – des termes complexes à un titre ou à un autre ? Ainsi, les termes requis, sur lesquels s'appuie l'analyse des énoncés, appartiennent **déjà** à la sémiose, puisque, pour le plan de l'expression, ils se présentent comme des «*intersections*» de dimensions et pour le plan du contenu comme des opérations identifiables.

Cette structure fondamentale définit le *quid* du texte. Elle convoque les catégories les plus abstraites que nous puissions concevoir : la mesure et le nombre selon un double arrangement que la raison doxale peut recevoir : ce qui est fort l'est du fait de sa restriction, de sa contention, ce qui est faible l'est en vertu de son étendue, de son extension. Cette structure propose une direction, un horizon, mais il reste à partir de cette impulsion majeure à bâtir un **monde**, ou plutôt deux : celui de l'éclat aristocratique, puis par retournement des composantes de cette possibilité, celui de la vacuité démocratique, puisque telle est la double visée du *faire* persuasif selon Tocqueville.

La sémantique

Même si à la longue la distinction entre la sémantique et la syntaxe entre les termes et les opérations n'est pas tenable, il est courant et commode de les distinguer, puisque cette distinction procure du moins un ordre de présentation. La sémantique tensitive a pour tâche d'identifier d'une part les sub-valences intensives de tempo et de tonicité, d'autre part les sub-valences extensives de temps et d'espace traitées par le discours retenu.

Le tempo

Nous plaçons le tempo au premier rang dans la mesure où toute grandeur cognitive et/ou affective est – comment le dire ? – sous condition de tempo. Valéry (1973, p. 1091) voit en lui un «facteur d'existence⁴». Sur ce premier point, l'analyse de Tocqueville (1992, p.139) est catégorique :

Et, lors même que l'industrie est libre, l'immobilité naturelle aux nations aristocratiques fait que tous ceux qui s'occupent d'un même art finissent

⁴ «*Etre pour une pensée, c'est gagner à la course – comme le spermatozoïde qui sera élu. Ainsi la vitesse sera un facteur d'existence.*» (VALÉRY, 1973, p.1091, c'est moi qui souligne).

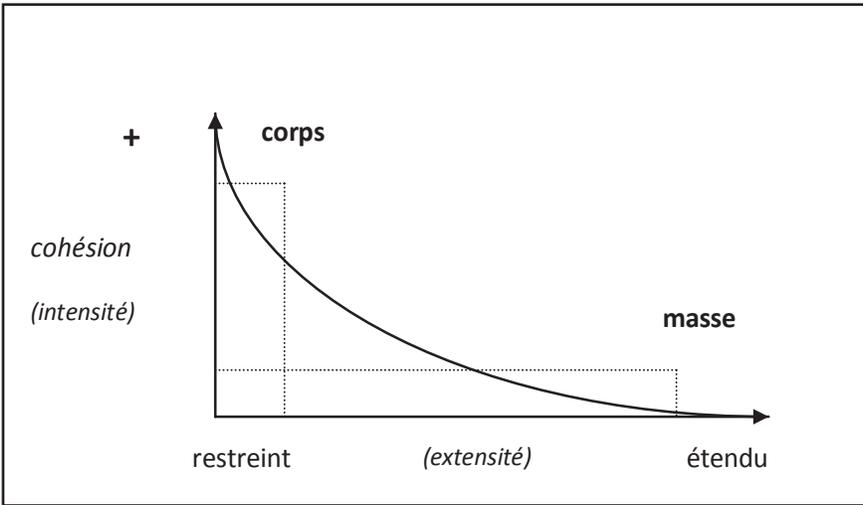
néanmoins par former une classe distincte, toujours composée des mêmes familles, dont tous les membres se connaissent et où il naît bientôt une opinion publique et un orgueil de corps.

Ce choix est solidaire d'une morphologie qui intéresse déjà la syntaxe extensive, celle qui opère par tris et par mélanges. «*Ceux qui s'occupent d'un même art*» forment une «*classe distincte*» qui présente deux caractéristiques : (i) la continuité temporelle en laquelle on peut voir une imperfectivité aspectuelle ; (ii) une fermeture du point de vue extensif, celui qui traite du nombre de la classe envisagée et qui scinde la masse des sujets en deux groupes opposés : les proches qui forment une famille ou une quasi-famille : "ils se connaissent tous", et les autres qui deviennent des étrangers compte tenu d'une tendance à la polarisation qu'il convient de décrire. Les proches manifestent selon Tocqueville un «*orgueil de corps*» ; selon le Petit Robert, le "corps" comporte le trait /solidarité/, ce qui nous permet de projeter la matrice suivante :

Tableau 1 – Matrice 1

surcontraire tonique ↓	sous-contraire tonique ↓	sous-contraire atone ↓	surcontraire atone ↓
membre d'un corps	proche	distinct	étranger
proximité + solidarité	proximité sans solidarité	distance sans hostilité	distance + hostilité

La détermination du tempo engage la démarche sémiotique laquelle consiste, de notre point de vue, dans le commerce de la mesure et du nombre, puisqu'il est question de formuler la relation entre une gradation intensive et une partition extensive : comment passer de l'une à l'autre ? Ce que montre la matrice, l'organisation matricielle, c'est qu'il est nécessaire de disposer : (i) pour l'intensité, d'une paire de superlatifs dûment établis : les surcontraires ; (ii) pour l'extensité, d'une composition d'opérations ; dans le cas qui nous occupe, nous supposons d'abord le tri d'un mélange qui dans une nation fait apparaître un «*monde à part*», puis le tri d'un tri, qui sépare ce «*monde à part*», en «*familles*», puis enfin le mélange d'un tri qui mélange ces «*familles*» et qui aboutit à «*ce qu'ils [les membres de ces familles] se connaissent tous*» et qu'ils soient **solidaires** les uns des autres. L'être et le faire ordinaires des groupes sociaux est justifiable du point de vue tensif :



Graphique 3 – Corps et masse

Cette «immobilité naturelle aux nations aristocratiques» entre dans une matrice simple :

Tableau 2 – Matrice 2

s_1 ↓ immobile [≈ plus que lent]	s_2 ↓ lent	s_3 ↓ rapide	s_4 ↓ précipité
---	--------------------	----------------------	-------------------------

Cette sub-valence particulière de tempo propre à l'aristocratie se transmet à l'ensemble du corps social. Cette lenteur extrême est régissante, donc modale, et à ce titre elle empreint les actants et les opérations qui leur sont confiées. Cette prévalence accordée à la lenteur aboutit à une certaine **naturalisation**. La nature lente et reproductrice est, pour quelques-uns et non des moindres, capable d'une activité esthétique qui à leurs yeux est bien au-delà du faire humain : la nature semble jouer avec les formes, les matières, les couleurs et produire des «chefs d'œuvre». En second lieu, eu égard à la distinction entre les activités et les processus avancée par Cassirer (1985, p.238, c'est moi qui souligne) dans *La philosophie des formes symboliques* :

Et, dans ce dernier cas, on trouve à nouveau deux formes différentes d'organisation linguistique, selon que l'expression verbale est saisie comme expression d'un **processus** ou comme expression d'une

activité, selon qu'elle est plongée dans le cours objectif des événements ou que le sujet agissant et son énergie sont mis en valeur et prennent une position centrale.

nous dirons que la nature, en vertu d'une concession intrigante, nous procure souvent le sentiment de se livrer à une activité, dans l'exacte mesure où, de leur côté, les sujets sont souvent moins les agents que les assistants, les témoins d'un processus.

Cette lenteur n'est pas adverbiale, n'est pas un complément circonstanciel de manière, mais la condition de l'excellence : «[...] l'intérêt du corps est que chaque artisan produise des chefs-d'œuvre.» (TOCQUEVILLE, 1992, p. 65). Cette visée s'oppose à celle des nations démocratiques lesquelles, sous ce même rapport, apprécient la vitesse : «[...] la visée des arts [dans les nations aristocratiques] est donc de faire le mieux possible, et non le plus vite ni au meilleur marché.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.67). Le dernier segment concerne une distinction coextensive au texte de Tocqueville (1992, p.68), à savoir la distinction entre les **valeurs d'absolu**, éclatantes et réservées, et les **valeurs d'univers** médiocres et accessibles à tout sujet qui souhaite les posséder : «[...] il [l'ouvrier] conçoit maintenant qu'il y aurait un moyen plus expéditif de s'enrichir, ce serait de les vendre à tous.» Le prix est la médiation entre le degré d'excellence dans l'ordre de l'intensité et le temps mis pour fabriquer l'objet dans l'ordre de l'extensité. Soit un système simple :

Tableau 3 – Système

<i>définissants</i> ↓	<i>définis</i> →	aristocratie ↓	démocratie ↓
valeur →		valeur d'absolu	valeur d'univers
tempo →		lenteur	vitesse

Cette distinction concerne autant les sujets que les objets qui partagent la même identité structurale :

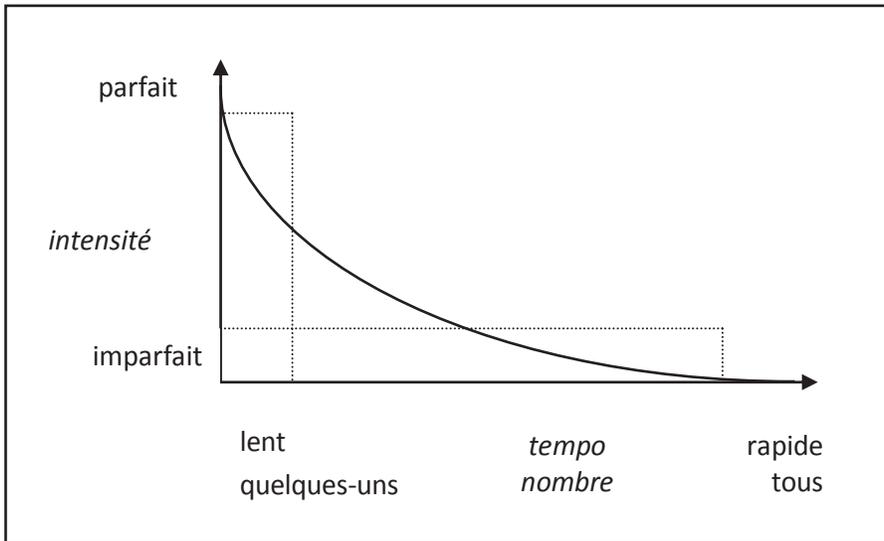
Dans les pays où la richesse, comme le pouvoir, se trouve concentrée dans quelques mains et n'en sort pas, l'usage de la plupart des biens de ce monde appartient à un petit nombre d'individus toujours le même ; la nécessité, l'opinion, la modération des désirs en écartent tous les autres. (TOCQUEVILLE, 1992, p. 69)

La tonicité

La tonicité a pour manifestante la relation des sujets et des objets à la «*perfection*». Du point de vue paradigmatique, la «*perfection*» est la superlativité même puisque pour *Le Petit Robert* est “parfait” ce “qui est au plus haut, dans l'échelle des valeurs ; qui est tel qu'on ne puisse rien concevoir de meilleur.” Du point de vue syntagmatique, la «*perfection*» implique la perfectivité aspectuelle, l'accompli. Du point de vue sémiotique, la «*perfection*» se définit par la permanence : «[...] elle [la classe aristocratique] éprouve toujours les mêmes besoins et les ressent de la même manière.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.84) Aux yeux de Tocqueville, il existe une concordance certaine entre ce «*goût de la perfection*» et le régime aristocratique, de la part bien sûr des membres de la classe supérieure, mais également de la part des membres de la classe inférieure, les paysans : «Il arrive souvent que, chez ces peuples [aristocratiques], le paysan lui-même aime mieux se priver entièrement des objets qu'il convoite, que de les acquérir imparfaits.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.88). L'auteur de *De la démocratie en Amérique* ne s'en tient pas là. Pour saturer sa démonstration, il s'attache à montrer comment les citoyens d'un régime démocratique en viennent à se contenter de «*choses imparfaites*». Tandis que «la classe aristocratique se tient immobile au point de grandeur où elle est placée» (TOCQUEVILLE, 1992, p.92), le régime démocratique se caractérise par la permanence... du changement. Les citoyens «*dont le patrimoine se divise et décroît*» conservent le goût des biens qu'ils ne peuvent plus se procurer et leur désir se porte bientôt sur des biens à leur portée. Ou bien : leur désir croît plus vite que la possibilité de le satisfaire. Ainsi, que ce soit par potentialisation ou par actualisation, ne pouvant acquérir un objet «*parfait*», ils en viennent à ajuster leurs désirs à leurs ressources. Bref, qu'ils s'appauvrissent ou qu'ils s'enrichissent, les citoyens d'une société démocratique ne sont plus, en raison des changements incessants qui surviennent, en mesure de se conjoindre à la «*perfection*». Les ouvriers déchiffrent peut-être plus vite le changement de la structure tensive qui est intervenu :

Il [l'ouvrier] s'efforce d'inventer des procédés qui lui permettent de travailler, non pas seulement mieux, mais plus vite et à moindres frais, et, s'il ne peut y parvenir, de diminuer les qualités intrinsèques de la chose, sans la rendre entièrement impropre à l'usage auquel on la destine. (TOCQUEVILLE, 1992, p.98).

La double dépendance de la «*perfection*» à l'égard du tempo et du nombre qui est l'une des constantes de ce chapitre de *De la démocratie en Amérique* est aisée à projeter graphiquement :



Graphique 4 – La perfection

La temporalité

La révérence à l'égard de la lenteur du tempo est le fait aussi bien des producteurs des biens que des consommateurs qui partagent la même visée de la «*perfection*» : les premiers comme les seconds mesurent à sa juste valeur cette **durée** que le tempo ralenti du *faire* autorise ; ils ont «le goût de ce qui est très bien fait et très durable.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.102). En matière de temporalité, nous formons l'hypothèse que la structure la plus simple, donc la plus probable, oppose la **brièveté** à la **longévité**, opposition qui convient à l'intelligence de ce chapitre de *De la démocratie en Amérique*, puisque, comme il a déjà été dit, la «[...]classe aristocratique se tient immobile au point de grandeur où elle est placée, sans se resserrer, ni s'étendre [...]» (TOCQUEVILLE, 1992, p.109) La matrice de la temporalité sémiotique se présente ainsi:

Tableau 4 – Matrice 3

surcontraire tonique ↓	sous-contraire tonique ↓	sous-contraire atone ↓	surcontraire atone ↓
permanence	longévité	brièveté	instantanéité

En raison du primat de la complexité, tous les termes sont complexes et concessifs. L'attachement de l'aristocratie à la longévité est, pour Tocqueville (1992, p.6), de résistance, puisque le devenir historique irrécusable à ses yeux se confond avec l'égalisation progressive des conditions : «Lorsqu'on parcourt les pages de notre histoire, on ne rencontre pour ainsi dire pas de grands événements qui depuis sept cents ans n'aient tourné au profit de l'égalité.» Tocqueville (1992, p.112) présente la marche vers la démocratie comme irrésistible et inéluctable :

Le développement graduel de l'égalité des conditions est donc un fait providentiel, il en a les principaux caractères : il est universel, il est durable, il échappe chaque jour à la puissance humaine ; tous les événements, comme tous les hommes, servent à son développement.

Dans ces conditions, le faire aristocratique évoqué prend un tour **concessif**, puisque cette thématization du devenir historique sur une durée de sept cents ans s'inscrit dans la proposition concessive : **bien que** l'histoire se confonde avec le progrès de la démocratie, la «*classe aristocratique se tient immobile*», c'est-à-dire **résiste** ; en sollicitant le dictionnaire, nous admettons que cette durée est de l'ordre de la persévérance, laquelle n'est pas sans mérite, puisque "persévérer", c'est "continuer de faire, d'être ce qu'on a résolu, par un acte de volonté renouvelé."

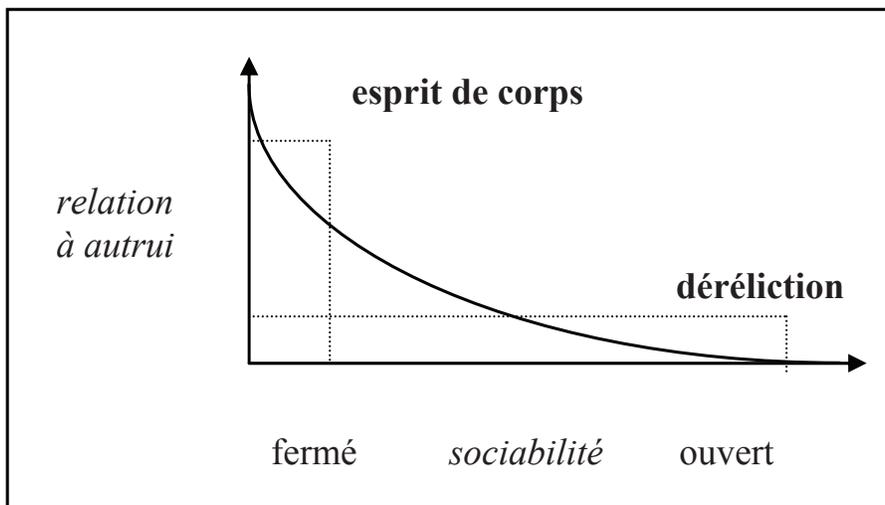
La spatialité

En raison du sujet abordé, la spatialité dans ce chapitre n'est pas figurative, mais figurale : elle est de l'ordre de la vision, et non de la vue. Les dimensions extensives, le temps et l'espace, étant régies par les dimensions intensives, le tempo et la tonicité, la temporalité et la spatialité doivent concorder avec la lenteur et l'éclat. L'alternance propre à la spatialité renvoyant de notre point de vue au couple [ouvert vs fermé], il est clair que le /fermé/ est en concordance avec les sub-valences intensives mentionnées. Dans le monde aristocratique, une classe sociale, qu'elle soit supérieure ou inférieure, tend à former un «*monde à part*», un «*corps*» qui a pour assiette modale un «*orgueil de corps*». La matrice de la spatialité sémiotique aligne :

Tableau 5 – Matrice 4

surcontraire tonique ↓	sous-contraire tonique ↓	sous-contraire atone ↓	surcontraire atone ↓
hermétique	fermé	ouvert	béant

L'espace dans une société démocratique manifeste l'ouvert/ : «[...] chaque profession est ouverte à tous, [...] la foule y entre et en sort sans cesse [...]» Selon Tocqueville (1992), la clôture et l'étroitesse qui en résulte sont la condition de la bonne perception d'autrui et de la sympathie pour autrui ; dans une société démocratique, les «[...] différents membres deviennent étrangers, indifférents et presque invisibles les aux autres, à cause de leur multitude [...]». Le faire social a pour alternance une transivité altruiste et une réflexivité égotiste : «chaque ouvrier [est] ramené vers lui-même» La corrélation entre la spatialité et la sociabilité se présente ainsi :



Graphique 5 – Esprit de corps et déréliction

Bilan

Le bilan de notre investigation des quatre classes de sub-valences intensives et extensives se présente ainsi :

Tableau 6 – Classes de sub-valences

<i>définissants</i> ↓	<i>définis</i> → aristocratie ↓	démocratie ↓
<i>tempo</i> →	immobilité	vitesse
<i>tonicité</i> →	éclat	médiocrité
<i>temporalité</i>	longévité	brièveté
<i>spatialité</i> →	fermeture	ouverture

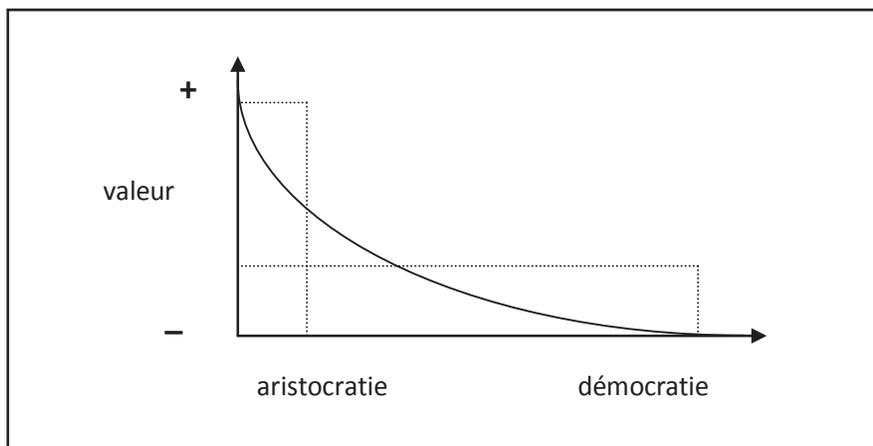
La syntaxe

La syntaxe tensive est plus compliquée que la sémantique, parce que son nombre est plus élevé. La sémantique tensive distingue une sémantique intensive et une sémantique extensive. La syntaxe connaît cette même distinction, mais elle ajoute une troisième syntaxe : la **syntaxe jonctive**. La syntaxe intensive procède par augmentation et diminution, la syntaxe extensive par mélange et tri, la syntaxe jonctive par implication et concession.

La syntaxe intensive

Comme son nom l'indique, la syntaxe intensive se préoccupe de l'intensité. Cette syntaxe est particulièrement bien accordée à la pensée de Tocqueville, obsédé par le déclin inexorable du monde aristocratique et par l'expansion du modèle démocratique. Dire que la syntaxe intensive a pour objets des augmentations et des diminutions n'est qu'une approximation. Tout objet étant, comme il a été dit plus haut, complexe, la syntaxe intensive traite la composition de deux opérations ; ce qui donne "sur le papier" quatre possibilités : [augmentation + augmentation] : [augmentation + diminution], [diminution + augmentation] et [diminution + diminution], soit plus simplement : *plus... plus..., plus... moins, moins... plus..., moins... moins...* Si l'une de ces possibilités est récurrente, nous admettons que nous sommes en présence d'un **style syntaxique**. Ce que nous avons appelé la structure fondamentale munie de son équivalent graphique combine deux

procès : l'un relatif à l'advenir de la valeur du point de vue de l'énonciateur, le second relatif à la transformation du système social, soit :



Graphique 6 – Aristocratie et démocratie

À cette représentation graphique correspond l'énoncé opératoire suivant : le décroissement de la valeur est solidaire du déclin de l'aristocratie et solidaire de l'ascension de la démocratie.

Le passage suivant rapporte l'un à l'autre deux accroissements s'effectuant à des vitesses distinctes :

D'autre part, on voit toujours dans les démocraties un très grand nombre d'hommes dont la fortune croît, mais dont les désirs croissent bien plus vite que la fortune et qui dévorent des yeux les biens qu'elle leur promet, longtemps avant qu'elle les livre. Ceux-ci cherchent de tous côtés des voies plus courtes vers ces jouissances voisines. (TOCQUEVILLE, 1992, p.134).

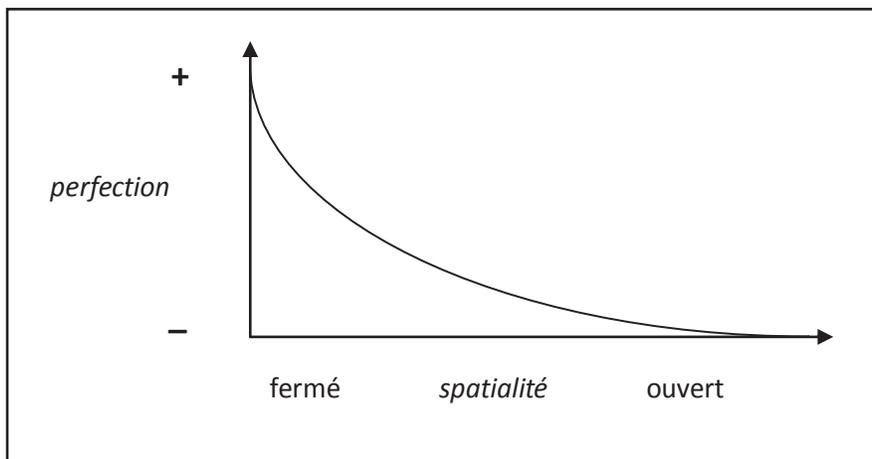
La syntaxe extensive

Comme son nom l'indique, la syntaxe extensive traite de l'extensité, c'est-à-dire des variations de densité du champ de présence. Elle procède par **tris** et **mélanges**. La pertinence de l'efficacité de cette syntaxe pour la compréhension du discours toquevillien est d'emblée atteinte, puisque le régime aristocratique a pour ressort tant diachronique que synchronique la perpétuation d'une sévère opération de tri. Si nous recourons à la terminologie de Hjelmslev (1985), le monde aristocratique actualise le "ou... ou..." et virtualise le "et... et...".

Régies par les dimensions intensives, le tempo et la tonicité, les dimensions extensives ont deux fonctions : **(i)** elles font office de plan de l'expression pour les dimensions intensives ; **(ii)** elles font office de conditions en établissant un "si... alors" péremptoire pour une démarche argumentative classique. Sous cette précision, on comprend que Tocqueville (1992, p.132) écrive : «Lorsque [...] chaque profession est ouverte à tous, [...] la foule y entre et en sort sans cesse [...]» Le passage du /fermé/ à l'/ouvert/ est d'abord solidaire de la substitution du mélange au tri, ensuite solidaire de la production massive d'objets imparfaits :

C'est de la perfection de leurs travaux que dépend principalement le gain qu'ils [les ouvriers dans une nation aristocratique] attendent. Il n'en est plus ainsi lorsque tous les privilèges étant détruits, les rangs se mêlent et que tous les hommes s'abaissent et s'élèvent sans cesse sur l'échelle sociale. (TOCQUEVILLE, 1992, p.134).

Ce qui donne graphiquement :

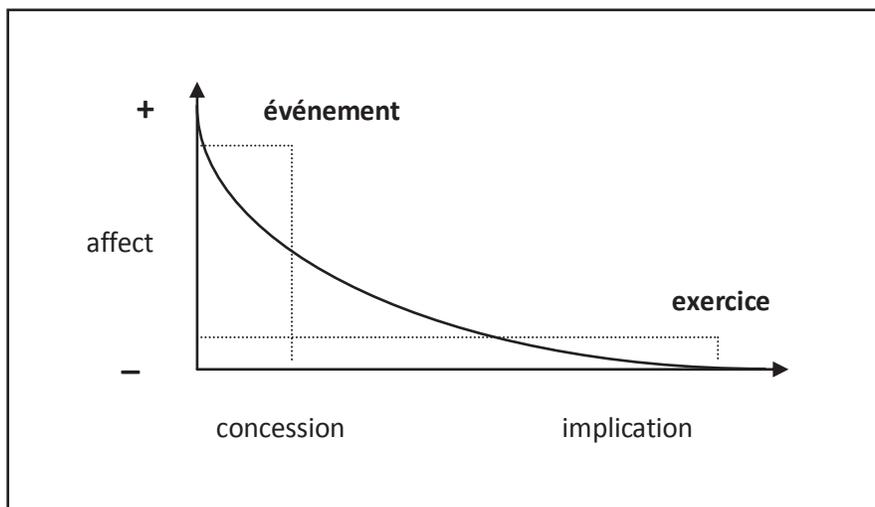


Graphique 7 – Fermé et ouvert – tri et mélange

La syntaxe jonctive

La syntaxe jonctive procède selon le cas par implication ou par concession. Ce palier syntaxique s'est imposé à nous pour rendre compte de cette grandeur capitale pour le discours : l'**événement**. Nous dirons d'un mot que l'événement dans le plan du contenu a pour plan de l'expression la **surprise** et pour manifestante discursive préférentielle l'exclamation que Fontanier (1968, p.370)

décrit ainsi : «L'Exclamation a lieu lorsqu'on abandonne tout-à-coup le discours ordinaire pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit de l'âme.» Nous avons établi ailleurs la dépendance de l'événement à l'égard de la concession (ZILBERBERG, 2007), et son couplage avec l'exercice, ce qui nous permet de produire le graphique suivant :



Graphique 8 – Événement et exercice

La syntaxe jonctive a pour objets les corrélations établies par la syntaxe intensive et la syntaxe extensive. Dans le premier cas, si, par exemple, deux augmentations sont corrélées ensemble par une implication admise, la syntaxe jonctive, si elle intervient, interviendra en plaçant l'implicative causale dans la proposition subordonnée concessive et placera la diminution ainsi découverte dans la proposition principale. Il en ira de même à propos de la syntaxe extensive qui porte sur les tris et les mélanges.

Ce n'est pas tout. Dans le chapitre de l'ouvrage de Tocqueville que nous avons retenu et qui traite de la relation entre la «*perfection*» des objets et le régime social, nous relevons le paradoxe suivant : si nous adoptons comme clef interrogative la relation entre le faire et l'être, nous pouvons dire que sans rien faire, en se contentant d'être «*au point de grandeur où elle est placée*», l'aristocratie demeure conjointe à la valeur. La relation de la bourgeoisie à la valeur est symétrique et inverse : la bourgeoisie est active, entreprenante et industrielle et pourtant sa relation à la valeur est moins étroite, puisqu'elle se contente d'«*objets imparfaits*». Le ne-rien-faire aristocratique est affirmatif, tandis que le savoir-faire et le vouloir-faire démocratiques sont déceptifs. Au titre de la syntaxe jonctive, le traitement de la valeur dans ce chapitre relève d'une double concession.

Autres directions de sens

La problématique de la valeur, de la «*perfection*» des artefacts selon Tocqueville, concerne ce qu'il est convenu d'appeler la dimension esthétique.

L'esthétique

Dans ce chapitre, l'esthétique est trois fois dépendante. Du point de vue social, elle suppose une classe fortunée, une classe "qui ne compte pas" et qui soit en mesure de rémunérer et la durée du travail accompli par des artisans hautement qualifiés et la "noblesse" des matières employées : «Dans les aristocraties, les ouvriers ne travaillent donc que pour un nombre limité d'acheteurs, très difficiles à satisfaire ; c'est de la perfection de leurs travaux que dépend principalement le gain qu'ils attendent⁵.» (MOLIÈRE, 1972, p.57). En second lieu, l'esthétique chère à Tocqueville (1992, p.136) est tributaire de la durée, ou plus exactement de la permanence et de la reproduction qui sont la forme même du régime aristocratique : «Les hommes qui la composent [la classe aristocratique] puisent naturellement dans la position supérieure et héréditaire le goût de ce qui très bien fait et très durable.» Dans ce passage, la texture discursive est fortement implicative.

En dernier lieu, l'esthétique est dans la dépendance de la syntaxe extensive. Tocqueville envisage l'esthétique sous le rapport du tri et du mélange du "beau" et de l'"utile". Nous savons que l'aristocratie est à la fois l'agent et le patient d'une inlassable opération de tri : elle exige le tri et proscrie le mélange : mais «[...]elles [les nations démocratiques] préféreront habituellement l'utile au beau, et elles voudront que le beau soit utile.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.137). Le péché des nations démocratiques est donc double : préconiser le mélange du "beau" et de l'"utile" et «*préférer*» celui-ci à celui-là.

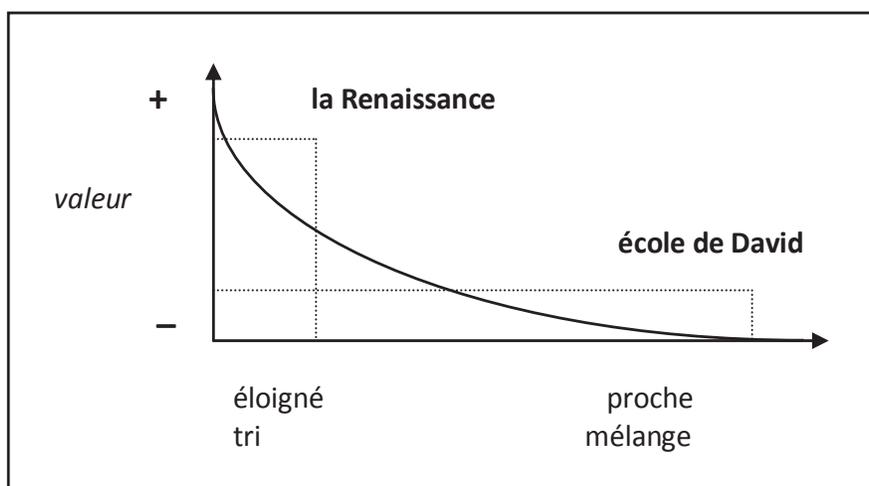
Dans la dernière partie du chapitre, Tocqueville fait le procès de l'art contemporain en le comparant à celui de la Renaissance. Le critère qu'il adopte est celui de la **distance** existant entre l'œuvre et l'énonciateur. En vertu de ce critère, deux paradigmes fournis peuvent être relevés :

⁵ La scène trois de l'acte quatre du *Don Juan* de Molière, entre le personnage principal et son créancier, M. Dimanche, donne une idée du rapport de la noblesse à l'argent.

Tableau 7 – Paradigmes

proche [l'art contemporain] ↓	éloigné [l'art de la Renaissance] ↓
le corps	l'âme
les mouvements	les sentiments
les sensations	les idées
la nature	au-delà de la nature
le réel	l'idéal
l'homme	la Divinité
petits objets de la vie privée	grands sujets sollicitant l'imagination

L'analyse de Tocqueville relève d'une sémiologie qui a pour plan de l'expression la distance à l'énonciateur et pour plan du contenu une opération de tri, qui forme la basse continue de ce chapitre. Du point de vue tensif, nous avons la projection suivante :



Graphique 9 – La Renaissance et l'école de David

L'éthique

Les motifs de la valeur et de la moralité sont dans le texte de Tocqueville extrêmement proches l'un de l'autre, au point parfois de se confondre. De deux choses l'une : ou le sujet est conjoint à la valeur, ce qui est le cas dans une nation aristocratique pour un nombre restreint d'individus ; ou il ne l'est pas, ce qui est le cas dans une nation démocratique. Mais si le sujet ne l'est pas, il doit le **paraître**, ce qu'il obtient en s'entourant d'objets qui n'ont que l'apparence de la «*perfection*» : «Ne pouvant plus viser au grand, on cherche l'élégant et le joli ; on tend moins à la réalité qu'à l'apparence.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.162). Le savoir-faire des artisans d'une nation démocratique devient un savoir-tromper : «Les artisans qui vivent dans les siècles démocratiques ne cherchent pas seulement à mettre à la portée de tous les citoyens leurs produits utiles, ils s'efforcent encore de donner à tous leurs produits des qualités brillantes que ceux-ci n'ont pas.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.132). L'imposture n'est pas personnelle, mais matérielle : c'est l'imposture du luxe⁶. Elle conduit à mélanger non plus le "beau" et l'"utile", mais le vrai et le faux ainsi qu'à **multiplier** les produits au titre de l'opération, à **diviser** leur valeur au titre du résultat : «Ils [les artistes] multiplient leurs œuvres et diminuent le mérite de chacune d'elles.» (TOCQUEVILLE, 1992, p.167). Dans l'esprit de Tocqueville (1992, p.168), le mélange est funeste, car la confrontation entre l'ouvrage parfait et l'ouvrage imparfait tourne curieusement à l'avantage de l'ouvrage imparfait : «Du moment où l'on aura inventé l'art de fabriquer de faux diamants, de manière qu'on ne puisse plus les distinguer des véritables, on abandonnera vraisemblablement les uns et les autres et ils redeviendront des cailloux.» Ainsi prévenu, le sujet est invité à développer un contre-programme visant à démêler le vrai du faux à partir du carré suivant :

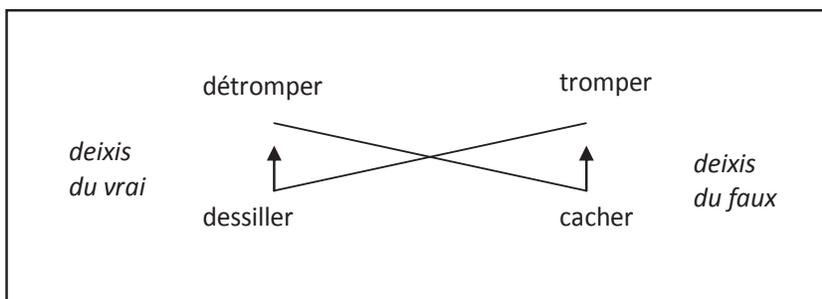


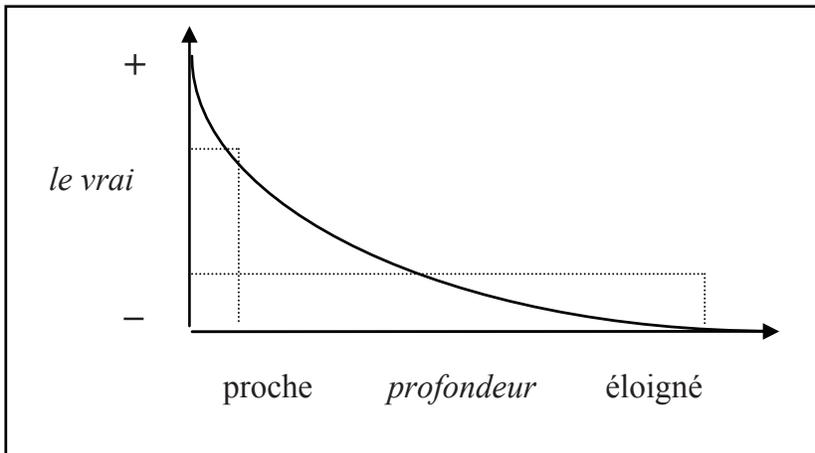
Figure 1 – Carré 1

⁶ Tocqueville n'est pas le seul à penser que la modernité consiste à mélanger le vrai et le faux. Rousseau (1969, p.6) mentionne cette thèse dans son premier discours : «On n'ose plus paraître ce qu'on est ; et, dans cette contrainte perpétuelle, les hommes qui forment ce troupeau qu'on appelle société, placés dans les mêmes circonstances, feront tous les mêmes choses si des motifs plus puissants ne les en détournent.» Dans la même perspective, Don Juan dans la pièce de Molière (1972) commet l'irréparable à partir du moment où, pour se sauver, il choisit l'hypocrisie – et pas avant.

Il reste à doter ce carré d'un plan de l'expression. À cet égard, Tocqueville (1992, p.188) a recours à la **profondeur** visuelle en opposant la vision éloignée sujette à l'illusion à la dessillante vision rapprochée :

Lorsque j'arrivai pour la première fois à New York [...] je fus surpris d'apercevoir, le long du rivage, à quelque distance de la ville, un certain nombre de petits palais de marbre blanc dont plusieurs avaient une architecture antique ; le lendemain, ayant été pour considérer de plus près celui qui avait particulièrement attiré mes regards, je trouvai que ses murs étaient de briques et ses colonnes de bois peints. Il en était de même de tous les monuments que j'avais admirés la veille.

Soit graphiquement :



Graphique 10 – Profondeur

Pour finir

Il est courant de rattacher la sémantique au système et la syntaxe au procès. Toutefois, quand on dit cela, on n'a pas dit grand-chose. Qu'attendre d'un système ? quelles sont les questions qu'il convient de se poser à son sujet ? Il paraît raisonnable de se proposer d'évaluer la cohérence et la stabilité du système retenu. À cet égard, il nous semble que dans ce chapitre que les sub-valences extensives de la durée et de la fermeture sont les **gardiennes** des sub-valences de la lenteur et de la tonicité. En ce qui regarde la syntaxe, sa complexité est pour l'instant embarrassante. L'analyse doit discerner celle des trois syntaxes qui sert de **pivot**. Dans ce chapitre de *De la démocratie en Amérique*, c'est la syntaxe des tris et des mélanges qui, nous semble-t-il, sert de pivot et déclenche

l'assomption d'une signification inédite. L'événement déclenchant la séquence factuelle est pour Tocqueville le moment où les classes en viennent à se mélanger. Un paragraphe curieux et désenchanté décrit ce moment singulier :

Lorsque j'arrive dans un pays et que je vois les arts donner quelques produits admirables, cela ne m'apprend rien sur l'état social et la constitution politique du pays. Mais, si j'aperçois que les produits des arts y sont généralement imparfaits, en très grand nombre et à bas prix, je suis assuré que, chez le peuple où ceci se passe, les privilèges s'affaiblissent, et les classes commencent à se mêler et vont bientôt se confondre. (TOCQUEVILLE, 1992, p.190).

Afin de mettre en évidence l'intérêt de cette notion de pivot, nous distinguons entre séquence antécédente et séquence induite et nous désignons comme séquence mélangeante le moment où «*et les classes commencent à se mêler*», et comme séquence révolutionnaire le moment où les privilèges sont abolis, ce qui fait ressortir l'ampleur de la permutation opérée par Tocqueville:

Tableau 8 – Séquences

	séquence antécédente ↓	séquence induite ↓
l'historiographie courante →	séquence révolutionnaire	séquence mélangeante
Tocqueville →	séquence mélangeante	séquence révolutionnaire

La lecture de l'advenu change du tout au tout : pour l'historiographie, par convention doxale, c'est la révolution qui, en mettant fin aux privilèges, rend possible le mélange des classes ; selon Tocqueville dans ce chapitre, la révolution est la sanction d'un processus continu dont la lenteur est telle que l'opération propre à ce processus échappe au discernement des sujets ; l'événement lui-même n'est pas inaugural, mais conclusif. La différence est d'importance. Pour l'historiographie, la séquence antécédente est, selon la terminologie proposée par Cassirer, une "activité" réalisatrice d'une visée émanant des sujets, tandis que dans la perspective développée par Tocqueville la séquence antécédente est un "processus" actualisant au fil d'un temps ralenti la séquence révolutionnaire. Dans le premier cas, les sujets sont les agents de leur histoire ; dans le second, ils sont les patients d'une histoire qui se fait d'abord sans eux, si bien que, pour

participer à leur propre histoire, ils doivent d'abord la déchiffrer, ce à quoi le texte pénétrant de Tocqueville les convie.

ZILBERBERG, C. Tocqueville and the value of the value. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.365-389, 2009.

- **ABSTRACT:** *If the book still admired, De la démocratie en Amérique by Tocqueville is an analysis, then the proposed study appears as an analysis of an analysis. As far as the studied chapter is concerned, Tocqueville's work being a reflection on the mutual incompatibility between quality and quantity, the ideas of number, density, quotient and result become relevant. For the aristocratic regime, the preferential operations the subjects are engaged in are mainly sorting operations, for the democratic regime they are operations of blending. The tension between the aristocratic regime aiming above all at the permanency of quality and, according to Tocqueville, the democratic regime aiming at the increase of a quantity, which is bound impoverish it, this tension is examined here from four points of view: tempo, tonicity, temporality and space. Eventually, social regimes do not merely assert values: they also project an aesthetics and an ethics matching with the specific values they profess.*
- **KEYWORDS:** *Blend. Concession. Correlation. Event. Implication. Operation. Sortout.*

RÉFÉRENCES

ARISTOTE. *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

CASSIRER, E. *La philosophie des formes symboliques*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988. t.3.

_____. *La philosophie des formes symboliques*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985. t.1.

FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.

GREIMAS, A.J.; FONTANILLE J. *Sémiotique des passions*. Paris: Les Editions du Seuil, 1991.

HJELMSLEV, L. *Nouveaux essais*. Paris: PUF, 1985.

_____. *La catégorie des cas*. Munich: W. Fink, 1972.

_____. *Essais linguistiques*. Paris: Les Editions de Minuit, 1971a.

_____. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Les Editions de Minuit, 1971b.

_____. *Principes de grammaire générale*. Copenhague: Host & Son, 1928. (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Historik-filogiske Meddelelser, XVI, I).

LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 2005. T.1.

MOLIÈRE, J. B. P. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. T.2

ROUSSEAU, J. J. *Le contrat social*. Paris: Classiques Garnier, 1969.

TOCQUEVILLE, A. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1992. (Coll. Bibliothèque de La Pléiade).

VALÉRY, P. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973. T.1. (Coll. Bibliothèque de La Pléiade).

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.13, p.13-28, jun. 2007.

Recebido em janeiro de 2009.

Aprovado em abril de 2009.

O “ACONTECIMENTO” E O DISCURSO LITERÁRIO DO SÉCULO XX

Francisco Elias Simão MERÇON¹

- RESUMO: Central na obra de Claude Zilberberg, o conceito de “acontecimento” tem um papel inegável nos estudos semióticos, uma vez que anima as discussões sobre a possibilidade de investigação num universo de sentido ainda pouco explorado (o da afetividade), especialmente se o compararmos com os estudos da narratividade de herança proppiana. Um ponto importante que a investigação sobre o acontecimento traz para os estudos semióticos é a possibilidade de traduzir as operações discursivas de determinados textos, em termos de regimes discursivos do **fato** ou do **acontecimento**, a partir do reconhecimento de duas lógicas operantes distintas, respectivamente a **implicativa** e a **concessiva**. Este artigo faz parte de uma investigação maior que procura depreender e descrever as operações discursivas de algumas obras representativas do discurso literário do século XX, nas quais o “acontecimento” parece exercer um papel significativo. A título de ilustração das reflexões desenvolvidas no presente texto, serão abordadas obras de autores como Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Dino Buzzati e Samuel Beckett.
- PALAVRAS-CHAVE: Acontecimento. Fato. Lógica concessiva. Lógica implicativa. Semiótica literária.

Introdução

No momento em que a astrofísica se centraliza novamente na história do cosmos e no acontecimento que o fundamenta, agora em que, todas as isotopias confundidas, a novidade torna-se o valor para servir e desservir, seria incompreensível que a semiótica continuasse a agir como se o acontecimento não existisse.

Claude Zilberberg (2007, p.16).

É comum a crença de que, no desenvolvimento de uma ciência, deve existir uma racionalidade profunda, subjacente a transformações de superfície e marcada por traços de linearidade e continuidade que assegurem, assim, sua identidade. Mas a investigação arqueológica no terreno de uma dada ciência revela que, em sua história, são as descontinuidades suas características mais fundamentais,

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística - São Paulo – SP – Brasil. 05422-103 – franciscomercon@gmail.com.

podendo ter, em suas vizinhanças epistêmicas, formações discursivas distintas². Nesse caso, a ciência é vista como um **discurso da ciência** e, longe de uma idealidade pura, teria parte de sua história escrita sob a pena de outras ordens, por exemplo, da ordem econômica, biológica, ética, técnica, política, social etc. Nada mais marcante, portanto, para uma ciência como a semiótica – que fez parte da corrente de pensamento estruturalista, acusada erroneamente de imobilidade pelo adágio “as estruturas não descem para a rua”³ –, do que introduzir em suas bases epistemológicas a noção de “acontecimento”.

Na obra do semioticista francês Claude Zilberberg, podemos acompanhar os diferentes modos de presença do conceito “acontecimento” (em francês, “*événement*”) a partir de três publicações recentes, o que nos revela o grau crescente de importância que o semioticista dá ao conceito: primeiro, ele aparece, no subtítulo do artigo intitulado *Précis de grammaire tensive* (ZILBERBERG, 2002, p.111-143), como “*Pour une sémiotique de l'événement*”. Depois, adquire maior extensão ao figurar como capítulo do livro *Eléments de grammaire tensive* (ZILBERBERG, 2006a), com o título “*Centralité de l'événement*”. Por fim, surge como título de artigo em “*Pour saluer l'événement*” (ZILBERBERG, 2008). Se a tendência que assinalamos estiver correta, teria o próximo livro de Zilberberg, em seu título, a palavra “acontecimento”? Em todo caso, é assim que o acontecimento chega à semiótica francesa, apresentando uma crescente gradação extensiva (parte de artigo – parte de livro – totalidade de artigo⁴) em relação conversada com a intensidade crescente, como podemos constatar nos respectivos títulos, por meio de sintagmas cuja natureza semântica é marcada por um incremento de tonicidade: “*Pour une...*” (expressão típica dos manifestos), “*Centralité...*” e “*Pour saluer...*”⁵.

As consequências da presença do “acontecimento” nos estudos semióticos ainda são incalculáveis. Trata-se de um conceito que precisa ser amplamente testado em sua fecundidade analítica para comprovar sua operacionalidade e sua

² Por exemplo, nesse sentido, podemos acompanhar, desde o século XIX, a crescente aproximação das ciências humanas com a matemática (FOUCAULT, 2000), quando a formalização do pensamento se torna assim um procedimento recorrente na tentativa de dar maior cientificidade às ciências do homem, embora, como ressalta Foucault (2000, p.483) seja “[...] pouco provável que a relação com as matemáticas [...] seja constitutiva das ciências humanas na sua positividade singular.”

³ Para uma melhor compreensão das críticas feitas ao estruturalismo, especialmente durante o maio de 68 na França, ver “As estruturas não descem para a rua” (DOSSE, 2007, p.151-152).

⁴ Nota-se que as articulações sêmicas aqui em consideração são: **gênero discursivo mais extenso** (livro científico) *versus* **gênero discursivo menos extenso** (artigo científico) e **parte** (de uma obra) *versus* **totalidade** (de uma obra).

⁵ Apenas a título de curiosidade, para completar a semiotização das ocorrências da noção de “acontecimento” na obra de Zilberberg, estas parecem conter em si uma cifra crescente de aceleração, que pode ser constatada a partir da série decrescente dos anos de publicação das obras: 2002, 2006 e 2008. Se a evolução da série se cumprir (4 anos, 2 anos), teremos, em breve (em 2009, próximo termo previsto pela série), no mercado, uma nova obra do autor.

permanência. Mas parece que não seríamos levianos ao ressaltar que a noção de acontecimento tem uma singularidade inegável: ela abre uma possibilidade de investigação num universo de sentido ainda pouco explorado, se o compararmos, por exemplo, com os estudos da narratividade de herança proppiana e mesmo com o modelo consagrado como percurso gerativo de sentido. Ao contrário das relações lógicas – comuns às operações intelectivas e previstas pelo modelo em seus diferentes estratos – a noção de acontecimento teria, então, a função de preencher uma parcela de ordem mais sensorial e, especialmente, afetiva da significação em seu momento original. Assim, a nosso ver, o sentido, em Zilberberg, parece ser privilegiado não tanto em termos de geração, mas em termos de um epicentro que foi palco de um acontecimento.

Fato e acontecimento em A náusea, de Sartre

Em suas publicações, Zilberberg normalmente introduz a noção de acontecimento numa relação de oposição a termos como “fato”, “estado”, “funcionamento” e “exercício”. Dessas oposições, destacaremos uma que merece nossa atenção: acontecimento *versus* fato.

A primazia da complexidade sobre a simplicidade nos leva a ver as figuras do acontecimento e do fato como resultantes de arranjos específicos das valências tensivas (intensidade e extensidade) e de suas respectivas subvalências (tonicidade e andamento; temporalidade e espacialidade):

[...] o fato tem como correlato intenso o *acontecimento*, ou, o que equivale dizer: o fato é o resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são as marcas do acontecimento. Em outras palavras, o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como o diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. (ZILBERBERG, 2007, p.16, grifo do autor).

Vê-se que a carga tímica sofre uma variação quantitativa: **enfraquecida** no fato (“enfraquecimento das valências [...] de andamento e de tonicidade”), **acentuada** no acontecimento (“eminente do ponto de vista intensivo”). Quanto à extensidade, o acontecimento é da ordem do **raro** (“unicidade do ponto de vista extensivo”); e o fato, do **numeroso**. Numa situação limite de diminuição excessiva da carga tímica, temos ainda a “[...] desolação, o tédio completo em que o mundo mergulharia se os acontecimentos e os fatos desertassem.” (ZILBERBERG, 2007, p.16).

Essa variação da cifra tensiva em ambos os fenômenos (**fato** e **acontecimento**) vai desencadear duas orientações discursivas prototípicas, a saber, a do **discurso do exercício** e a do **discurso do acontecimento**, que serão, obviamente, problematizadas de diversas maneiras pelos mais variados textos.

Vejamos agora como essas questões se apresentam no romance *A náusea*, de Sartre (2006). O personagem Roquentin faz o seguinte registro na abertura de seu diário:

O melhor seria anotar os acontecimentos [as ocorrências] dia a dia⁶. Manter um diário para que possam ser percebidos com clareza. Não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, ainda quando pareçam insignificantes, e sobretudo classificá-los. É preciso que diga como vejo esta mesa, a rua, as pessoas, meu pacote de fumo, já que foi isso que mudou. É preciso determinar exatamente a extensão e a natureza desta mudança. (SARTRE, 2006, p.11).

O mundo ao redor de Roquentin é um mundo sem sentido. As ocorrências diárias, os “pequenos fatos” não são percebidos “com clareza”, escapam-se “as nuances” da vida cotidiana, enfim, não se percebe o devir, o fluxo ininterrupto das coisas que o cercam (“esta mesa”, “a rua”, “as pessoas”, “meu pacote de fumo”). De fato, um mundo em que não se percebem as diferenças é um mundo sem sentido cuja extensão não pode ser determinada; trata-se, portanto, de um mundo inclassificável. A contraparte **subjetal** e **afetiva** desse mundo “insignificante” (desprovido de intensidade) é Roquentin, um sujeito entediado cujo estado de alma é comum a quem vive num mundo, por sua vez, marcado pela desolação.

O trecho acima revela uma série de programas narrativos que o sujeito Roquentin tem de realizar com vistas a recuperar o mínimo de carga tímica nas ocorrências diárias “para que possam ser percebidas com clareza”. O estado de desolação do mundo ao seu redor faz com que os fatos não o afetem sequer minimamente para serem considerados fatos (por isso, a expressão “pequenos fatos”⁷). Mas Roquentin parece saber o gesto para conter esse estado limite de desolação: “O melhor seria anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para que possam ser percebidos com clareza.” (SARTRE, 2006, p.11).

Um olhar mais cuidadoso nessa configuração *événementielle* que o trecho de Sartre apresenta nos faria reconhecer os “fatos” e os “pequenos fatos”, bem como a noção de “acontecimento”, abordada por Zilberberg (2007), como se esses fossem grandezas instaladas no campo de presença do sujeito. A maneira, por

⁶ É preciso ressaltar que o termo “acontecimentos” é, nessa frase, empregado pelo narrador no sentido de “ocorrências”, de “fatos” corriqueiros.

⁷ É importante, aqui, entender a expressão “pequenos fatos” como fatos de pouca importância ou, em termos semióticos, de muito pouca intensidade.

sua vez, como essas grandezas se instalam no campo de presença é chamada por Zilberberg (2007, p.17) – que retoma um termo de Cassirer (1988) – de “modos de eficiência”. A ideia, aqui, é a de que esses modos de eficiência vão determinar as ações dos sujeitos. Assim, quando sob o controle do sujeito, a entrada de uma grandeza no campo de presença não apresentaria forte penetração afetiva no sujeito, que poderia seguir seu curso realizando seus programas narrativos, ainda que estes fossem, por vezes, temporariamente interrompidos por contraprogramas ou antissujeitos. Em *A náusea*, de Sartre, é como se Roquentin quisesse reparar o estado de tédio sem que isso lhe comprometesse a situação de sujeito que se encontra “[...] instalado na ordem racional, programada e compartilhada do conseguir, [quando é] senhor de suas esperas sucessivas [...]” (ZILBERBERG, 2006b, p.198).

Percebe-se, assim, que a expectativa de Roquentin é que sua experiência com o mundo não o retire de uma **ontologia regional dos fatos**, em meio aos quais ele pode, na condição de sujeito, circular livremente. Sem muitas pretensões, ele busca transformar os “pequenos fatos” em simplesmente “fatos” (e nada mais que isso), o suficiente para que possam ser “percebidos com clareza”, vistos em suas “nuanças” “e sobretudo [ser] classific[ados].” (SARTRE, 2006, p.11).

Mas, com o passar do tempo, opera-se uma transformação perturbadora na relação de Roquentin com o mundo: os objetos começam a adquirir certa pregnância e invadem o campo de presença de Roquentin, retirando-lhe o “[...] controle e o domínio da duração [e da espacialidade], [...] [e a possibilidade] de comandar o tempo [e o espaço] ao seu bel-prazer.” (ZILBERBERG, 2006b, p.9):

Os objetos não deveriam tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são úteis e nada mais. E a mim eles tocam – é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles exatamente como se fossem animais vivos. [...] junto ao mar, quando segurava aquela pedra. Era uma espécie de enjoo adocicado. Como era desagradável! E isso vinha da pedra, tenho certeza, passava da pedra para as minhas mãos. Sim, é isso, é exatamente isso: uma espécie de náusea nas mãos. (SARTRE, 2006, p.23).

A pregnância do inesperado é sempre desestabilizadora, pois que sua lógica é da ordem da concessão: embora sejam coisas mortas – e, por isso, não deveriam tocar –, os objetos tocam “como se fossem animais vivos”, daí a sensação de náusea em Roquentin (SARTRE, 2006, p.23). De acordo com a terminologia de Zilberberg (2007), diríamos que o modo de eficiência que aí se opera é da ordem do sobrevir⁸.

⁸ “Se a grandeza se instala sem nenhuma espera, denegando ex abrupto as antecipações da razão, os cálculos minuciosos do sujeito, teremos a modalidade do sobrevir.” (ZILBERBERG, 2007, p.18, grifo do autor).

Ainda que não se trate propriamente do acontecimento limite explorado por Zilberberg (2007) (ou seja, um acontecimento no seu grau máximo), esse fenômeno, em *A náusea*, que transborda a dimensão do fato e que perturba Roquentin, parece fazer parte do regime do acontecimento (ou o que preferimos chamar de “ontologia regional do acontecimento”), pois que faz participar elementos sensoriais e afetivos – de modo imprevisível e prenante – no campo de presença do sujeito perceptivo. As posições actanciais de sujeito e objeto se confundem, de modo que o sujeito que toca é também tocado.

A sintaxe do acontecimento em A metamorfose, de Franz Kafka

Uma obra que opera no âmbito da ontologia regional do acontecimento e explora a noção em seu grau limite é a novela *A metamorfose*, de Franz Kafka (1997), que conta a história do caixeiro-viajante Gregor Samsa, transformado, de modo inesperado, num “inseto monstruoso”, e de sua família, que passa a ter de conviver com a presença de um ser estranho dentro de casa. O acontecimento da metamorfose é introduzido já nas três primeiras linhas da novela: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1997, p.7).

A metamorfose de Gregor surge na vida dos Samsa como um acontecimento que irrompe em meio a um cotidiano – assim como em *A náusea*, de Sartre – marcado pela desolação, pelo marasmo, pelo enfraquecimento da carga tímica, tanto na relação sujeito/objeto (“profissão cansativa”, “cansativa de viajar”) como nas relações intersubjetivas (“convívio humano que [...] nunca se torna caloroso”). É o que podemos constatar nas reflexões de Gregor, enquanto ele ainda se encontra na cama:

– Ah, meu Deus! – pensou. – Que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia – viajando. [...] me é imposta essa cansativa de viajar, [...] um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. (KAFKA, 1997, p.8).

É nesse universo de excessivo entorpecimento, sem qualquer expectativa de algo novo, que irrompe a metamorfose de Gregor. Não há nada na história – tanto no nível do enunciado quanto no da enunciação – que seja semelhante a uma previsibilidade ou explicação para a transformação de Gregor num inseto. Ela irrompe no cotidiano dos Samsa contra todas as expectativas. O caráter extraordinário de tal metamorfose e sua tonicidade – vale lembrar que se trata de um “inseto monstruoso” – em contraste com o caráter ordinário e monótono do cotidiano dos Samsa revela a sintaxe tensiva subjacente a esse fenômeno.

Pensar em termos sintáxicos é levar em conta a forma de uma grandeza e sua posição na cadeia. É assim que Zilberberg (2007) é levado a fazer as seguintes considerações sintáticas do acontecimento, que serão elucidativas para compreendermos a situação de Gregor depois da metamorfose:

O acontecimento é, portanto, essa grandeza estranha, por assim dizer, extra-paradigmática, ou melhor, essa grandeza se manifesta a princípio no plano sintagmático por uma antecipação e, desse mesmo fato, espera sua identidade paradigmática. A fórmula do acontecimento comporia assim uma antecipação sintagmática e um retardamento paradigmático. O acontecimento rompe o ajuste sintagmático comum do sintagmático e do paradigmático. (ZILBERBERG, 2007, p.18-19).

É exatamente nessa zona de sentido, de limites pouco precisos, que se encontra Gregor depois da transformação. A metamorfose é algo que chegou de modo inesperado (como a “antecipação sintagmática” de uma grandeza, marcada pela tonicidade) e que “espera sua identidade paradigmática” (ou Gregor, ou inseto). A partir daí é fácil deduzir que essa imprecisão é que torna a presença de Gregor embaraçosa dentro de casa, pois a família não sabe qual decisão tomar com relação ao seu destino (se inseto, então para fora de casa; se ainda Gregor, então faz parte da família)⁹.

Mas, no final da novela, opera-se a completa transformação da identidade de Gregor, quando ele começa a ser apreendido pela família não mais como Gregor, mas como um ser ameaçador que “vai matar a ambos [pai e mãe].” (KAFKA, 1997, p.75). E somente com o transcorrer do tempo e o afastamento espacial é que foi desfeita a incerteza quanto à identidade paradigmática dessa grandeza estranha que se tornara Gregor com a metamorfose. Assim, a transformação figurativa é percebida pela família Samsa (sobretudo por Grete, a irmã de Gregor) como transformação atorial (Gregor é um “monstro”) e actancial – Gregor é o antissujeito que “vai matar a ambos [pai e mãe].” – da grandeza que até então tinha limites pouco precisos.

Vejam os trechos em que a ambiguidade da percepção da grandeza é desfeita, prevalecendo, a partir daí, não mais a percepção, mas o juízo e, conseqüentemente, a sanção negativa aplicada contra Gregor. Vê-se que, nesse momento, a metamorfose passa da condição de acontecimento e se torna um fato, do qual se pode falar e, sobretudo, fazer julgamentos: “– Queridos pais – disse a irmã – Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro [...] precisamos tentar nos livrar dele.” (KAFKA, 1997, p.74); “ – Precisamos tentar nos livrar *disso* – Isso ainda vai matar a ambos [...] não é possível suportar em

⁹ Se considerarmos o cotidiano como uma cadeia sintagmática, a questão da família Samsa, com relação a Gregor, seria: “A que paradigma pertence este ser estranho?”

casa esse eterno tormento.” (KAFKA, 1997, p.75, grifo do autor); “É preciso que isso vá para fora [...] é o único meio, pai. Você simplesmente precisa se livrar do pensamento de que é Gregor. Nossa verdadeira infelicidade é termos acreditado nisso até agora.” (KAFKA, 1997, p.75-76).

A novela de Kafka (1997) parece, com isso, ser um caso exemplar em que os dois regimes discursivos de que fala Zilberberg (2007) (o regime do fato e o regime do acontecimento) ora se confundem, ora se distinguem em proveito de um ou outro regime. Vale a pena, ainda, ressaltar que cada um dos regimes elege sua narrativa correspondente. Enquanto no regime do acontecimento prevalecem as forças tensivas, visto o impacto de o acontecimento deixar o sujeito “petrificado, sem poder sair do lugar” (ZILBERBERG, 2006b, p.20), o regime do fato permite que o sujeito retome suas ações ordinárias e restabeleça seu domínio sobre o tempo e o espaço¹⁰.

Esses exemplos de Kafka e Sartre são apenas alguns dos muitos casos em que o acontecimento, na literatura moderna, adquire papel de extrema relevância no desenrolar da trama, para não dizer central. Há ainda aquelas narrativas em que o acontecimento é virtualizado e, por isso, vivenciado apenas na forma da expectativa daquele que vive num ambiente marcado pela monotonia. É esse o caso, por exemplo, de *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati (2005), que conta a história de Drogo, jovem tenente que passa a vida num forte (Forte Bastiani), junto com outros militares, à espera de uma suposta invasão dos tártaros. No entanto esse esperado acontecimento nunca ocorre; e, com isso, muda o quadro da trama do romance: as consequências da expectativa não atendida fornecem a essa ausência um incremento de tonicidade limite, de modo que as coisas mais banais do cotidiano do Forte (como o luzir das estrelas, ao longe, no horizonte, animais que se movimentam ao redor do Forte durante a noite etc.) passam a irromper como acontecimentos que assombram a vida dos militares, trazendo consequências irreversíveis para eles.

Uma obra, em certo sentido semelhante a essa história de Buzzati, é a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (2005). Nela, também, há uma crescente expectativa que é criada pela ausência, em palco, do personagem principal (Godot), que só faz intensificar o acontecimento de sua chegada que, no entanto, nunca ocorre.

Essas ocorrências substanciais do acontecimento em obras literárias de grande representatividade reforçam ainda mais a necessidade de nossa investigação. Creio, também, em que um melhor entendimento do funcionamento

¹⁰ Este último caso fica bastante evidente no final da novela: quando não havia mais a presença de Gregor no ambiente familiar, a família retoma seu cotidiano, elaborando planos para futuras realizações (“perspectivas do futuro”) de programas narrativos, como “mudança de casa”, “um apartamento menor e mais barato, mas mais bem situado”, “procurar um bom marido para [Grete]”. (KAFKA, 1997, p.84).

desse fenômeno – em toda a sua complexidade – seria de grande contribuição para a compreensão das disposições passionais dos personagens, uma vez que o acontecimento instaura forças tensivas (por exemplo, de atração ou de repulsão), passíveis de serem analisadas, antes mesmo de se configurarem como paixões (estas, menos profundas) e ações.

Crítica dos conceitos

O percurso de geração do sentido, tal como concebido pela semiótica greimasiana, tem como nível mais fundamental o lugar de articulação de semas cuja generalidade possibilita a compreensão do universo semântico dos discursos em termos bastante simples. Assim, se tomarmos um universo discursivo delimitado, como o das narrativas míticas, folclóricas, veremos que as categorias “**natureza versus cultura**” e “**vida versus morte**” são as grandes motivadoras das relações que dão significação a determinado texto em seu nível mais profundo. A natureza conceitual dessas categorias e as relações lógicas (de contradição, implicação e contrariedade) que articulam os termos da categoria no quadrado semiótico revelam respectivamente sua origem intelectual e implicativa. O mesmo pode ser dito a respeito da noção de valor e das relações de pressuposição lógica que estão na base do esquema narrativo canônico¹¹.

Embora esse sistema de previsibilidades dê conta de um vasto universo discursivo – e que tem mostrado sua fecundidade sobretudo na análise de textos literários –, ele deixa escapar uma parcela mais dinâmica do sentido, frequentemente encontrada em obras, como as que apresentei anteriormente, de autores representativos do discurso literário do século XX¹².

É aí que o acontecimento parece trazer a sua contribuição: ele radicaliza a problematização da instabilidade no processo de significação, ao desfazer por completo a “sintonia comum do sintagmático e do paradigmático.” (ZILBERBERG, 2007, p.19). Esse descompasso somado a seu caráter imprevisível retira do sujeito a possibilidade de realizar a síntese das inúmeras percepções que ele tem do objeto que, por sua vez, transfiguraliza-se¹³ a cada instante. O sujeito fica, então,

¹¹ Sanção, que pressupõe uma ação, que, por sua vez, pressupõe uma manipulação.

¹² Essa falta fica ainda mais evidente quando da investigação de outras semióticas (sobretudo quando se tem o plano de expressão como preponderante no processo de significação), como é o caso, por exemplo, das linguagens musical e pictórica, em que, respectivamente, as nuances de timbre e de tonalidade (variação de sombra e luz) de cor não se ajustam muito bem às oposições categóricas como as que encontramos no quadrado semiótico.

¹³ É importante ressaltar, aqui, que – nessas circunstâncias em que o objeto migra e escapa a todo instante de uma apreensão estável – a mudança que se dá não é da ordem do figurativo, mas se opera num nível que vem sendo chamado por Zilberberg (2006a) de “nível figural”. Por isso o emprego de “transfiguraliza”.

impossibilitado de apreender o objeto em sua forma estável e o faz somente a partir de perspectivas as mais variadas.

Nas palavras de Sémir Badir (2007), o que Zilberberg (2006a) faz é apenas trazer ao processo de significação – impregnado de sintaxe implicativa – a sua contraparte lógico-concessiva de direito:

A uma sintaxe implicativa, é preciso fornecer a contraparte de uma sintaxe *concessiva* [...]. Esta condição é essencial para assegurar à estrutura seu caráter dinâmico e migratório. Por isso o pensamento do *acontecimento* ocupa um lugar central no pensamento de CZ [Claude Zilberberg] [...]. (BADIR, 2007, p.96, tradução nossa, grifo do autor)¹⁴.

A cifra tensiva – com o “[...] duplo *incremento* das sub-dimensões do andamento e da tonicidade [...]” (ZILBERBERG, 2006a, p.143, tradução nossa, grifo do autor)¹⁵ – que subjaz à noção de acontecimento não apenas traz a contraparte concessiva da sintaxe, mas, como nas palavras do próprio Zilberberg (2006a, p.143, tradução nossa), “[...] se traduz para esse sujeito [que vivencia o acontecimento] como por sua ruína modal instantânea [...]”¹⁶ Assim, essa contraparte tensiva de que fala Badir (2007) parece tanto preencher uma lacuna epistemológica da teoria semiótica quanto resolver um problema de análise.

Saussure tinha razão

Talvez tenha sido Saussure (1997, p.65) quem primeiro anteviu a existência dessas articulações tensivas, como podemos notar em “O fonema na cadeia falada”, segundo capítulo do *Curso de linguística geral*, em que o linguista constata haver na cadeia falada o que ele denomina “tensões ou articulações sustentadas”. Saussure (1997) observou que, ao contrário da ocorrência isolada e estável do fonema, a articulação dos fonemas, quando articulados em dois sons combinados, sofre uma coerção imposta pelos limites do nosso aparelho fonológico:

A liberdade de ligar as espécies fonológicas é limitada pela possibilidade de ligar os movimentos articulatorios. [...] um grupo binário implica certo número de elementos mecânicos e acústicos que se condicionam reciprocamente; quando um varia, essa variação tem, sobre os outros,

¹⁴ “À une syntaxe implicative, il faut envisager de donner le pendant d’une syntaxe **concessive** [...]. Cette condition est essentielle pour assurer à la structure son caractère dynamique et migratoire. Aussi la pensée de **l’événement** occupe-t-elle une place centrale dans la pensée de CZ [...]” (BADIR, 2007, p.96, grifo do autor).

¹⁵ “ le double **surcroît** de tempo et de tonicité ” (ZILBERBERG, 2006a, p.143, grifo do autor).

¹⁶ “ se traduit pour le sujet par as déroute modale instantanée ” (ZILBERBERG, 2006a, p.143).

uma repercussão necessária, que poderá ser calculada. (SAUSSURE, 1997, p.63).

Ora, Saussure fala de algo que podemos sintetizar como cálculo da variação do efeito recíproco dos fonemas, quando articulados num grupo binário. Por uma simples questão de isomorfismo dos planos da linguagem, acreditamos que semelhante fato se dá também no plano do conteúdo da linguagem verbal, com as restrições de sua especificidade, é claro. E parece que é esse o projeto que Zilberberg (2006a) tem seguido com a noção de “gramática tensiva”¹⁷. Poderíamos ainda acrescentar que o fonema seria, então, resultado da abstração desse condicionamento recíproco dos fonemas, quando articulados numa cadeia falada.

A esse respeito, podemos dizer – retomando agora as discussões anteriores – que o que o acontecimento faz é explorar ao máximo essa relação de dependência recíproca tal como Saussure constatou haver na cadeia falada, ou seja, nos sons da voz humana articulados linguisticamente uns em presença e sob a dependência dos outros. E Saussure ainda vai além por não apenas constatar esse fato, mas também defender a ideia de este que pode ser calculado.

Considerações finais

*[...] colocar o objeto escolhido [...] no centro do mundo; quer dizer, no centro de minhas “preocupações”; [...] abrir uma certa alavanca para passar de um lugar a outro no meu espírito, e a pensar nela ingenuamente e com fervor (amor).
Francis Ponge (1997, p.45-46).*

Parece que não é inoportuno ver aqui que a preocupação de Saussure (1997) (o cálculo “tensões ou articulações sustentadas”) se traduz em Zilberberg (2006a) como elementos de gramática tensiva. Também não seria inoportuno dizer que, numa leitura anacrônica da história do pensamento, as reflexões de ambos encontram eco em pensadores de tempos e áreas distintas, ainda que cada um

¹⁷ A esse respeito, Sémir Badir (2007, tradução nossa) assinala a herança hjelmsleviana presente no termo “gramática” – “[...] termo que designa o domínio do conhecimento da morfologia e da sintaxe [...]” –, ressaltando, porém, a sua especificidade em Zilberberg: “A gramática tensiva põe o acento menos sobre as categorias [...] que sobre a *sintaxe discursiva* [...]”. Confira Badir (2007, p.79, grifo do autor): “[...] *le terme désignant le domaine de connaissance de la morphologie et de la syntaxe. [...] La grammaire tensiva met ainsi moins l’accent sur les catégories [...] que sur la **syntaxe discursive**.*”

tenha sua característica e seu problema específicos: em Bachelard (2000), na forma de equacionar a relação entre o racional e o concreto; em Bergson (2006), na unidade da ciência com a metafísica; em Husserl (2006), na inter-relação entre o noético e o noemático (respectivamente consciência que apreende e objeto visado pela consciência); em Merleau-Ponty (1999), com a noção complexa de corpo, que anula a separação clássica entre sujeito e objeto, ao pressupor ao mesmo tempo ambos os termos da relação.

Todos esses autores, na especificidade de cada um, parecem apresentar uma recusa tanto da mera especulação do pensamento quanto do empirismo ingênuo de acesso direto aos dados como método de investigação para se chegar ao conhecimento. Certamente a semiótica não é uma filosofia, pois suas preocupações com o ser não têm caráter ontológico. Mas, em sua tentativa de alargar a parcela da significação que lhe é de direito, ao investigar o “acontecimento”, ela fatalmente se põe em fronteiras com outras disciplinas e áreas do conhecimento. O lado bom disso é que, ao mesmo tempo, ela impõe naturalmente a sua maneira de abordar as questões, sempre se valendo de suas bases epistemológicas (princípio da imanência, da diferença, da dependência etc.), instrumentalizando conceitos para serem aplicados em análises concretas. Os conceitos, no entanto, têm sua maneira própria de resistir a essa instrumentalização. Por isso, o que buscamos aqui, neste trabalho, foi apenas apresentar algumas reflexões, que pudessem se somar a tantas outras, cujo objetivo principal é uma melhor compreensão da pertinência do “acontecimento” no âmbito da semiótica e do discurso literário de século XX.

MERÇON, F. E. “Event” and the literary discourse in the 20th Century. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.391-404, 2009.

- **ABSTRACT:** *Crucial to the work of the French semiotician Claude Zilberberg, the concept of “event” plays an important role in semiotics studies, for it fosters debates on the possibility of research of the meaning universe of affection, a meaning realm dully explored, especially when compared with the Proppian-driven narrative studies. The analysis of the concept of “event” opens up to semiotics the possibility of translating the text discourse operations in terms of **fact** or **event**, two distinct discourse regimes, by means of their two distinct logical procedures: the **implicative** logic and the **concessive** logic, respectively. This study is part of a broader investigation that aims to describe discourse operations of some representative literary works of the 20th Century, in which the “event” seems to play a significant role. This paper claims are grounded on the analysis of works by Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Dino Buzzati, and Samuel Beckett.*
- **KEYWORDS:** *Event. Fact. Concessive logic. Implicative logic. Literary semiotics.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *O novo espírito científico*. 3.ed. Tradução de Juvenal Hahne Júnior. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BADIR, S. *Claude Zilberberg. Éléments de grammaire tensive. Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, 4 out. 2007. Disponível em: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1757>>. Acesso em: 18 jul. 2008.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERGSON, H. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUZZATI, D. *O deserto dos tártaros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CASSIRER, E. *La philosophie des formes symboliques*. Paris: Éditions de minuit, 1988. 3v.

DOSSE, F. *História do estruturalismo: o canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. Bauru: EDUSC, 2007.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HUSSERL, E. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias e Letras, 2006.

KAFKA, F. *A metamorfose*. 14.ed. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 2.ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PONGE, F. *Métodos*. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SARTRE, J. P. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ZILBERBERG, C. Pour saluer l'événement. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, 1 abr. 2008. Disponível em: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2485>>. Acesso em: 20 jul. 2008.

_____. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, v.7, n.13, p.13-28, jun. 2007.

_____. *Éléments de grammaire tensiva*. Limoges: PULIM, 2006a. (Nouveaux Actes sémiotiques).

_____. Síntese de gramática tensiva. *Significação*, São Paulo, v.1, n.25, p.163-204, 2006b.

_____. Précis de grammaire tensiva. *Tangence*, Paris, v.1, n.70, p.111-143, 2002.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

A EXTINÇÃO QUE NÃO SE ACABA – “NENHUM, NENHUMA”

Luiz TATIT¹

- RESUMO: Este artigo coteja duas visões de construção do sentido, uma formulada de maneira científica pela semiótica de Algirdas Julien Greimas e outra elaborada em termos literários pela pena de João Guimarães Rosa. A partir de uma análise do conto “Nenhum, nenhuma”, do escritor brasileiro, o autor desvenda as oscilações tensivas (de intensidade e extensidade) que regulam a trama narrativa da história, mostrando que os diferentes graus de tonicidade e/ou velocidade dos afetos revelados pelas personagens configuram com maior precisão as causas de seus encontros ou separações. O próprio enunciador manifesta sua fidelidade a uma das personagens do conto por meio de ajustes tensivos (ambos cultivam a duração, a longevidade) que asseguram entre eles uma identidade profunda. Esse plano de interação dificilmente seria reconhecido por um enfoque exclusivamente narrativo e discursivo.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Sentido. Tensividade.

Introdução

A novela “Nenhum, nenhuma”, incluída no volume *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa², exhibe quatro personagens, além do próprio enunciador, que atraem nossa leitura bem mais para os seus estados subjetivos que para as suas poucas ações efetivas. Na verdade, eles comprovam que mesmo as cenas literárias consideradas pouco “movimentadas” contêm forças de atração e envolvimento do leitor baseadas na amplitude do campo de conteúdo selecionado (mais extenso, menos extenso), nas variações de acento, de ênfase, atribuídas a elementos desse campo (mais intenso, menos intenso), bem como nas oscilações de andamento (mais rápido, mais lento), que regem o mundo íntimo dessas personagens. Muitas vezes, são essas gradações de extensidade e intensidade que mantêm vivo o interesse de um conto, independentemente do comportamento pragmático de seus atores. Seus encontros ou desencontros fundamentam-se, antes de tudo, em sutis ajustes tensivos.

O enunciador desta novela tenta recuperar, por meio de seus pontos tônicos, um período remoto de sua vida, na infância, em que ocorreram fatos cruciais, mas pouco nítidos para a apreensão imatura de uma criança. As lembranças se

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística - São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – tatit@usp.br.

² Quase todas as citações deste artigo referem-se a essa novela inclusa em Rosa (1968). Em vista disso, não vemos necessidade de repetir essa menção bibliográfica toda vez que elas reaparecerem ao longo do texto. Preservaremos, evidentemente, as menções aos demais textos teóricos utilizados.

confundem com as distâncias, de maneira que não há certeza nem do tempo nem do espaço em que se deram os episódios. Tudo se resume a “lampejos”, que identificam muito mais intensidades de sentimento que referências concretas. Aliás, a própria “veracidade” dos fatos relatados é posta em dúvida, já que nada restou para comprovar ou esclarecer os eventos penosamente reconstituídos pela memória.

Em outras palavras, o que se passou numa determinada “mansão” rural (“casa-de-fazenda”), encoberta por “serras e serras... à beira de algum rio, que proíbe o imaginar”, numa data (“1914”) que “não poderia ser aquela”, envia ao enunciador alguns sinais capazes de justificar a existência humana, mas, ao mesmo tempo, esses mesmos sinais podem também se reportar a personagens e ações que sequer existiram. Daí o mote poundiano adotado ao longo de todo o texto: não saberemos “nunca mais”.

Temos, assim, já de partida, um modo de dizer mobilizado bem mais pela crença na intensidade subjetiva das apreensões que pela compreensão objetiva dos encadeamentos narrativos. Alguns pontos de saliência iniciais, altamente tonificados, são decisivos para que o enunciador reconstitua o conteúdo até então desfeito na “porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade.” Entre eles, podemos destacar (1) a beleza da Moça (“a mais formosa criatura que jamais foi vista”), (2) a extraordinária longevidade da velhinha (“velhíssima”, “ancianíssima”), ultrapassando em muito o limite temporal de vida cabível a um ser humano (“além de todas as raias do viver comum e da velhez”) e (3) a resposta extrema da Moça ao pedido de união que o Moço lhe formula; ela crê que deveriam adiar a decisão de casamento para a hora da morte, quando então estariam seguros de que o amor entre eles teria sido por toda a vida. Pela alta densidade de presença obtida e pelo impacto causado no universo subjetivo do enunciador, esses três fenômenos lhe serviram de balizas para a recordação minuciosa – e possível – dos conteúdos vividos.

Potencialização

Para a semiótica da presença, a memorização supõe, de um lado, o retorno dos dados *realizados* à condição de norma ou sistema em nosso universo cognitivo. De outro, supõe uma reabsorção da experiência sensível num quadro em que o tempo interno do sujeito, suspenso pelo choque do acontecimento, começa a se recompor até poder se *reatualizar* em discurso, não mais com a agudeza sensorial de sua apreensão direta inicial, mas com a inteligibilidade necessária para se tornar também um fato social. Por isso, dizemos que memorização em si corresponde à *potencialização*, combinando os aspectos átonos e tônicos da acepção do termo.

No primeiro caso, potencializar significa passar de um estado de realização para um estado “potencial”, latente, inativo, configurando uma amenização do impacto da experiência para que esta possa durar na mente do indivíduo. No segundo, potencializar refere-se a tornar mais potente, intensificar, reforçar um conteúdo na memória para que, cedo ou tarde, seja sentido como falta e se reatualize em novo processo discursivo. Essas diferenças de intensidade estão diretamente associadas à densidade de presença (concentração) que os elementos de uma prática semiótica qualquer obtiveram no auge de sua *realização*.

Há uma atividade contínua de potencialização átona na assimilação regular dos ritos, hábitos e estereótipos que vão se tornando quase automáticos ao longo de nossa vida, e na incorporação que fazemos dos célebres “traços das operações sintáticas anteriormente efetuadas”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.402), tão mencionados pelos semioticistas. Trata-se, aqui, de elementos memorizados, disponíveis, que desfrutaram de pouca densidade de presença quando em estado de realização. Possuem, portanto, uma atonia básica que transita por todos os modos de presença sob a forma de *gramática* ou de *rito*, inconscientes, mas que, por outro lado, assegura a estruturação de novas práticas significantes. Não são jamais motivos para a reatualização dessas práticas, mas constituem condição inerente para que elas se efetivem³.

Já à potencialização tônica pertencem os conteúdos que se realizaram com alta densidade de presença e que, em seguida, integraram-se no universo subjetivo como crenças essenciais, assumidas, e que, provavelmente, serão incentivos para novas atualizações. Ou seja, aquilo que fora força, tonicidade, em realização, torna-se diferença, destaque, em potencialização. Na passagem de um modo a outro se presume que haja perda de densidade e, portanto, atenuação do impacto que caracteriza a apreensão inicial. Entretanto, um conteúdo que tenha tido presença marcante na experiência do sujeito sempre conservará uma espécie de saudade da comoção, cujo valor tônico incita as reatualizações e as futuras realizações em novas formações semióticas.

Os três pontos de saliência do conto, numerados anteriormente, que ajudam o enunciatador a reconstituir as ocorrências esmaecidas na memória, constituem, assim, potencializações tônicas que dão respaldo à aventura de restabelecer o enredo de “Nenhum, nenhuma”. A esses pontos, foi acrescentado mais um: a dúvida. O sentimento de que algo fora ocultado ao Menino num dos quartos da fazenda, durante a primeira fase de sua estadia, também carregava a tonicidade suficiente para mais tarde lhe servir de referência aos esforços de recordação (“*A dúvida que isso marcou, no Menino, ajuda-o agora a muito se lembrar.*”)⁴.

³ A associação entre potencialização e memorização vem sendo estabelecida por C. Zilberberg em numerosas passagens de sua obra. Ver, por exemplo, Zilberberg (2006a, p.142, p.185).

⁴ O itálico que comparece nas diversas citações desta análise é próprio do conto original.

Não era uma dúvida qualquer, mas o pressentimento de que o caminho interdito lhe furtava um saber essencial (“todos pensavam esconder-lhe o que havia num determinado quarto, e mesmo o passo do corredor para onde dava aquele quarto”). Ali, soubera depois, era mantida Nenha – redução de “nenhuma” –, a velhinha que já ia além do período regular de vida.

Embora parecesse realmente uma representante do além, Nenha é descrita como a própria negação da Morte ou de qualquer entidade sobrenatural (“a velhinha não era a Morte, não... *Antes, era a vida*”, “não era sombração, mas sim pessoa”). Na verdade, ela ingressava na “perpetuidade” assim como o Menino ingressava na vida. Surgem daí algumas identidades irresistíveis para o pequeno visitante da fazenda. A velhice a fez encolher de tal sorte que se tornara “pequenina como uma criança”. Acomodavam-na “num cesto, que parecia um berço”. Esses traços infantis são captados pelo garoto como uma possibilidade de supressão brusca do longo intervalo de tempo e, por conseguinte, da distância espacial que o separa da velhinha (“o Menino de repente se esqueceu e precipitou-se: queria brincar com ela!”), não fosse a pronta intervenção dos adultos para conservar o afastamento prudente entre os personagens.

Por isso, apesar das diferenças evidentes que definem, de um lado, o personagem mais jovem e, de outro, o mais velho, não há uma oposição polar entre ambos. O fato de já ter ultrapassado a fronteira entre a vida e a morte faz de Nenha uma figura situada em outra dimensão, onde afloram mais afinidades que disparidades em relação ao Menino. Podemos encontrar uma oposição mais aguda se confrontarmos o papel do Menino com o do velho, o Homem alto, pai da Moça, cuja subjetividade permanece obscura ao longo do texto. Enquanto aquele devota uma atenção especial às relações humanas entretidas no interior da fazenda, esse Homem, “sem aparência” e “sem aspecto”, se mostra alheio a tudo que ali ocorre. Enquanto o Menino entra na vida querendo compreender os seus conteúdos essenciais, o Homem velho, acometido de doença fatal, já sabe que em breve deixará essa vida e, portanto, não mais se envolve com o destino dos que ficam.

O principal foco de observação do Menino recai sobre o relacionamento do casal que se acha justamente no apogeu da juventude, no ponto para o qual ele próprio se dirige. É ali que cria o simulacro do seu período futuro, no qual vê encenada uma história de desencontro amoroso que o abala profundamente. A Moça e o Moço, atores que a princípio parecem concebidos um para o outro, tornam-se expressão máxima da fatalidade do desencontro e sinal da preponderância dos valores descontínuos sobre os contínuos, tanto no tempo como no espaço, de acordo com o curioso princípio: se o amor estará sujeito a alguma ruptura no decorrer de toda a

vida, não há razão para se constituir um vínculo aqui e agora (*“E como saber se é o amor certo, o único? Tanto é o poder errar, nos enganos da vida...”*). Esse ponto de vista, a um só tempo fundamental e insensato, defendido pela Moça, desorienta o Moço (*“simples homem, são em juízo”*), e, por extensão, o Menino, que a esta altura sofre o efeito inebriante dos encantos da jovem marcados pela alta tonicidade (*“formosura tão extremada”*).

Distribuição aspectual das personagens

As relações entre esses papéis narrativos são mais complexas. Fascinado pela figura da Moça, o Menino enxerga-se no Moço, ator que reúne as condições aparentemente ideais para conquistá-la e que até mesmo já conta com sua estima (*“A Moça e o Moço, quando entre si, passavam-se um embebido olhar, diferente do dos outros.”*). Nesse sentido, o lado sensato de sua mente infantil solidariza-se com a visão do Moço, a ponto de se mostrar igualmente abatido pela proposta drástica contida nas palavras da Moça (*“Ouvindo a resposta da Moça, o Menino estremeceu, queria que ela não tivesse falado”*). Mas há outro lado em sua maneira de sentir e pensar que intui uma verdade naquela declaração extremada da jovem e que o põe em conflito velado com o pretendente. Essa perspectiva, que vai se ampliando ao longo da novela, explica, em discurso, sua antipatia ciumenta pelo Moço, mas sobretudo, em nível profundo, sua predileção pelos valores contínuos, os que permitem conceber uniões duradouras. São valores regidos pelo andamento desacelerado e pela correspondente dilatação do tempo e espaço subjetivos, e que são identificados pelo enunciador desde que faz sua primeira descrição do casal no auge do convívio amoroso: *“Mas a Moça estava devagar, Mas o Moço estava ansioso”*. O alentecimento que cifra as atuações da jovem e lhe permite esperar o quanto for necessário para atingir os seus propósitos contrasta com a avidez acelerada do jovem que só consegue abraçar projetos a curto prazo.

Tal incompatibilidade tensiva adiciona mais uma descontinuidade, agora no interior da geração que sucede à do Menino, num quadro de relações já caracterizado pela perda dos elos parentais. O protagonista encontra-se separado de seus familiares e não sabe dizer se tem algum vínculo com as pessoas da fazenda. O Homem alto, pai da Moça, já não se comporta como tal, apenas cumpre os ritos finais de seu ocaso, abstraído dos outros.

Da velhinha Nenha, ninguém mais lembra o real laço de parentesco (*“Não sabiam mais quem ela era, tresbisavó de quem [...] apenas com a incerta noção de que fosse parenta deles”*). A privação da memória decorrente da idade ultra-avançada, a morte sucessiva de diversas ancestrais femininas da família, seus períodos vividos entre *“estranhos”*, tudo isso contribui para o seu

isolamento genealógico (“daí, rompido o conhecimento”). O desvelo com que é tratada se deve bem mais à bondade natural da Moça que a alguma ligação de ordem familiar.

Assim, embora estejam juntas na fazenda e, em alguns casos, pareçam cultivar afeições recíprocas, as pessoas que ali convivem não se pautam por vínculos sanguíneos ou sociais muito bem definidos. Jamais saberemos o que realmente as congregou naquele lugar e naquele momento histórico, mas é certo que preencheram posições decisivas no íntimo do Menino e que tiveram nele o seu denominador comum. Em outras palavras, o modo pelo qual os fatos foram potencializados no mundo subjetivo do Menino e, agora, reatualizados pelo enunciador apresenta-se como a única fonte para a religação de personagens até certo ponto “avulsas” e para uma reflexão minuciosa sobre, justamente, a profundidade da junção, valor semiótico indispensável no reconhecimento dos processos narrativos (“*Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido*”).

Já vimos que a memorização de um acontecimento de tonicidade elevada se converte em diferença e destaque no âmbito da potencialização, o que contribui para o seu retorno em práticas semióticas futuras, não mais como evento inesperado por certo, mas como conteúdo essencial já elaborado no interior do indivíduo. Não podemos esquecer, porém, que entre os efeitos causados por esse tipo de acontecimento figura também o desarranjo imediato do universo subjetivo de quem sofre o seu impacto.

A ideia de que algo importante sobrevém e se impõe à trajetória de vida autodelineada pelo sujeito pressupõe um embate de andamentos antagônicos. Aquilo que irrompe, que se apresenta de maneira abrupta, traz sempre um coeficiente de alta velocidade que é incompatível com a evolução constante, mas passo a passo, de nossa história de vida. A aceleração produz rupturas no modo contínuo próprio da desaceleração. Por isso o Menino se “estremece” e se sente “atoradoado” – poderíamos acrescentar, estarrecido – diante da resposta pouco ortodoxa da Moça. Vive ali a força de um acontecimento imprevisto que invade seu íntimo, interrompe seu tempo subjetivo e, nesse ato, fratura sua própria identidade. Em razão dessa desordem interna geral, o Menino se sente ora como “ninguém” (“Atoradoado o Menino tomado quase incôncio, como se não fosse ninguém...”), em oposição a todos os outros personagens da fazenda, ora como parte integrante desse grupo dos outros, numa autêntica oposição participativa (“... ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha”), nos termos definidos por Hjelmslev⁵. O enunciador se atém ao último formato, do qual extraímos a seguinte ordenação aspectual:

⁵ De acordo com o linguista dinamarquês, o sistema sublógico que estrutura as línguas naturais prevê tanto as articulações lógicas, baseadas na exclusão, como as articulações pré-lógicas que incluem a oposição

DEMARCAÇÃO INCOATIVA	EXTENSÃO DURATIVA	DEMARCAÇÃO TERMINATIVA	EXTENSÃO INCOATIVA-DURATIVA
<i>início da vida</i>	<i>meio da vida</i>	<i>final da vida</i>	<i>além da vida</i>
Menino	Moça-Moço	Homem velho	Nenha

Quadro 1 – Ordenação aspectual

É essa, em princípio, a distribuição das personagens no espaço tensivo criado no interior da novela. Ao constatar que pode ser todos ao mesmo tempo (“uma só vida”), o Menino descansa o olhar em Nenha (“em quem trouxe os olhos”), reforçando sua identidade incoativa com a “menina ancianíssima” e sugerindo a perpetuação desses ciclos vitais a partir da mesma configuração aspectual. Enquanto o Homem velho representa a totalização de uma vida, a velhinha representa sua infinitização. Um ser destinado a acabar, outro, destinado a durar, mas ambos já desconectados dos conflitos diários que ocasionam as transformações ao longo da existência. O Homem dirige-se ao “nunca mais”, um dos *Leitmotiven* do conto; Nenha, ao “para sempre”. Duas expressões que perfazem respectivamente as faces negativa e positiva da mesma determinação.

Imutabilidade

O limite terminativo, que aspectualiza a função do Homem, e a expansão temporal além da vida, que caracteriza a velhinha, são categorias reiteradas nos dois principais gestos da Moça: o que põe fim a sua relação com o Moço (nunca mais) e o que a leva a viver “para sempre, na soledade”. O ponto em comum entre o “nunca mais” e o “para sempre” é a *imutabilidade*, principal valor cultivado pela Moça e que deve ser aqui examinado com mais atenção.

Uma coisa é a luz (tônica, veloz e enfocada) que a Moça irradia e que penetra no mundo interno do Menino fazendo com que este receba sua formosura como algo irresistível, entre o sublime e o fantástico, capaz de afetar, por si só, suas crenças mais profundas. Outra coisa são os valores agregados a essa personagem, todos eles determinados pela desaceleração da velocidade e pela dilatação do tempo subjetivo, que exigem do Menino, não apenas a introjeção pura e simples da experiência impactante, mas a adesão aos conteúdos extensos que essa lhe traz. O primeiro sinal dessa aceitação plena de tudo que provém da Moça é emitido pelo próprio enunciador quando associa sua bela figura feminina ao tema da “paz”, extenso por natureza: “A lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz, *que, se a 1gum dia eu encontrar, aqui, o que está*

participativa do tipo: *a versus a + b + c* (HJELMSLEV, 1978, p.158).

por trás da palavra 'paz', ter-me-á sido dado também através dela". É o brilho concentrado que causa a difusão de uma serenidade de ânimo.

Do mesmo modo, o que fez perdurar a data de 1914 nas lembranças do enunciador, como a que estaria inscrita no quarto-escritório da fazenda – mesmo que o enunciador a considerasse improvável –, foi sem dúvida a voz da Moça (“Foi a Moça quem enunciou, com a voz que assim nascia sem pretexto, que a data era a de 1914? E para sempre a voz da Moça retificava-a”), a que tem o poder de expandir os conteúdos no tempo e torná-los imutáveis a despeito de qualquer outra evidência. Ou seja, embora a personagem da Moça tenha invadido o íntimo do Menino à maneira de um acontecimento, no sentido semiótico do termo, ela própria, em sua caracterização atorial, resiste à aceitação de fatos inesperados que possam transtornar suas esperas vitais (“A Moça não queria que coisa alguma acontecesse”). Decorre daí o instante crucial do conto em que ela rejeita o pedido de união enunciado pelo Moço, cujas consequências poderiam transformar sua vida, e, mesmo sofrendo, volta-se para a velhinha que, seguramente, não lhe apresenta qualquer ameaça de mudança (“ela se abraçava com o incomutável, o imutável”).

A perspectiva temporal “para sempre” assegura o liame entre as mulheres do conto. De um simples olhar da Moça para a velhinha já se depreende que a longa duração é o valor preponderante (“Olhava para a Nenha, extremosamente, de delonga, pelo curso dos anos, pelos diferentes tempos, ela também menina ancianíssima”). Se o Menino “de repente” “precipita-se” – ambas expressões de aceleração –, achando que poderia brincar com a velhinha, a Moça intervém, mas se servindo de uma intensidade descendente (“com brandura, sem o repreender”), como se apenas precisasse reduzir o andamento que regeu o impulso do garoto. São esses gestos de permanência, de longo prazo, que a tornam, no dizer do enunciador, “insubstituível”, na mesma medida em que Nenha está, como vimos, na esfera do “incomutável”.

É próprio da Moça manter para sempre sua beleza impecável, como se fosse personagem de conto de fadas (“era a mais formosa criatura que jamais foi vista, e não há fim de sua beleza. Ela poderia ser a princesa no castelo, na torre”). Ela é um misto de inteireza espacial e conservação temporal, dois atributos que se consubstanciam na cena em que traz um copo d’água para a velhinha: “A Moça trazia a água, vinha com nas duas mãos o copo cheio às beiras, sorrindo igual, sem deixar cair fora uma única gota – a gente pensava que ela devia de ter nascido assim, com aquele copo de água pela borda, e conservá-lo até a hora de desnascer: dele nada se derramasse”.

Nessa plenitude, nada falta (nem “uma única gota”), nada excede (ou “derrama”), e tudo cabe exatamente no período de existência que lhe é reservado

(do “nascimento” ao “desnascimento”). A expressão figurativa de tal perfeição está na imagem do sorriso da jovem reproduzida pela linha da água na borda superior do copo.

Portanto, os valores da inteireza e da permanência emanados da Moça convertem-se em crença e critério de discernimento no íntimo do Menino que se esforça para “ler” os conteúdos humanos criados à sua volta. Não lhe escapam nem mesmo as mazelas que também são inerentes aos contos de fadas (“Em redor da altura da torre do castelo, não deviam de revoar as negras águias?”). Elas se concentram, em princípio, no silêncio absorto do Homem velho que cultiva o seu segredo (enfermidade fatal) como se fossem flores, indiferente ao cotidiano que o cerca. É o personagem que encarna os valores-limite do conto, sobretudo em sua configuração terminativa, mas que suporta de maneira resignada o fardo de conhecer – e, ao mesmo tempo, desconhecer – o seu destino. Em relação à proximidade da morte, “Ele sabe. Mas não sabe por que!”. Já no início da estória, diante da indefinição de sua aparência, quando o enunciador tenta em vão identificá-lo, pela semelhança sonora dos nomes, com “um desses velhos tios” conhecidos, a conclusão se impõe como um caso de complexidade que se estenderá por todo o texto: “os dois, o ignorado e o sabido, se perturbam”. De um lado, portanto, o Homem traz ao Menino a consciência dos limites entre a vida e a morte, entre a paz, já associada à Moça, e a angústia (“*Mesmo um menino sabe, às vezes, desconfiar do estreito caminhozinho por onde a gente tem de ir – beirando entre a paz e a angústia*”; de outro, lhe traz um exemplo sereno de convivência com o “ignorado”, já que todo o trabalho do enunciador-Menino consiste em decifrar o desconhecido a partir dos destaques impressos na memória (“*Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas*”). E quanto mais conhece o que lhe parece essencial, menos reconhece o que lhe parecia familiar, correlação inversa que o acompanha até o final da novela: “Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?”.

Do nunca mais ao para sempre

Acontece que a perspectiva temporal “nunca mais”, a face negativa da imutabilidade, parece ser um elemento constante na composição figurativa dos homens. É o horizonte para o qual o Homem velho naturalmente se dirige, mas é também a sina do Moço, recusado pela Moça, e de quem nunca mais se ouviu falar, após a volta do Menino à sua casa. E não se pode esquecer que, à medida que o Moço, rejeitado, afasta-se da fazenda, levando consigo o Menino, o único

personagem que insiste no adeus final, postado à soleira da porta, é o Homem velho cuja fisionomia permanece indefinida como ao longo de toda a novela. Essa cadeia de imutabilidades negativas que atinge os personagens masculinos é uma ameaça real ao futuro do Menino, e o desenrolar dos fatos não contesta essa predestinação. Assim que o casal se separa de uma vez por todas – para sempre ou para nunca mais voltar, a depender do ponto de vista – o Menino só tem por alternativa seguir o Moço, que, por sua vez, aceita sua companhia como se estivesse cumprindo uma missão. No ato da separação, o enunciador-Menino se acha de tal modo aglutinado ao Moço que chega a dizer: “ela se separava da gente”.

Tudo isso justifica os sentimentos ambíguos que o pequeno experimenta em relação ao rapaz. Caso a união com a Moça se completasse, algo de si, de sua porção masculina, cantaria vitória, pois estaria superando o estigma da supressão temporal (nunca mais) e ingressando no universo da plenitude e das longas durações tão caro à jovem. Nesse caso, o Moço estabeleceria a ponte necessária para que o Menino alimentasse a esperança de também conquistar o “para sempre” (“Mas o Menino queria que os dois nunca deixassem de assim se olhar”), mesmo que isso representasse, ao mesmo tempo, uma vida de sofrimento e resignação. Mas o fato de a Moça não aceitar a proposta do Moço, embora o amasse, apontando-lhe as insuficiências afetivas que sacrificariam qualquer projeto a longo prazo, confirma a intuição do Menino figurativizada como ciúmes precoces do rapaz. Ele pressente que o Moço não está à altura dos projetos da Moça. Esta lhe diz, textualmente: “– ‘*Você ainda não sabe sofrer...*’”. E quando aprofunda a questão, cobrando do Moço uma capacidade de espera (esperar até a hora da morte) que ultrapassa em muito a do senso comum, para que pudessem ter certeza de que viviam o “amor certo, o único”, aparecem então todos os sinais da efemeridade que rege a conduta do Moço num plano raso e desprovido de ambições espirituais (“Disseste: que era um simples homem, são em juízo, para não tentar a Deus, mas para seguir o viver comum, por seus meios, pelos planos caminhos!”). Sua filiação aos conteúdos provisórios que tendem à extinção (nunca mais), característica do setor masculino da novela, ganha força na duplicidade de sentido da expressão “varões” contida no trecho: “Desesperado, o Moço, lívido, ríspido, falava com a Moça, agarrava-se aos varões da grade do jardim”.

A imutabilidade positiva (para sempre), valor que se vai firmando no decorrer do conto como o mais precioso na ainda breve história de vida do Menino, adquire um coeficiente tensivo bastante próximo do que caracteriza o processo de potencialização tônica definido anteriormente: atenuação de uma realização conjuntiva cuja alta densidade de presença tenha provocado no sujeito uma

saudade da comoção e, por isso, tenha se preservado na memória com forte probabilidade de reatualização. Essa noção já surge assimilada culturalmente em máximas do cotidiano como *quem foi rei nunca perde a majestade*. A intensidade do “rei” distende-se, mas, ao mesmo tempo, preserva-se – poderíamos dizer estende-se – na ideia de “majestade”. Ao restituir, portanto, os elementos potencializados, os que serviram de base para a reconexão dos dados em sua memória – já que “a memória não é, pois, uma acumulação, mas uma construção” (VALÉRY, 1973, p.1234), o enunciador-Menino desenvolve sua estratégia de perenização dos acontecimentos que até então pareciam fadados a desaparecer. Pretende com isso converter o “nunca mais” em “para sempre”, como se praticasse os ensinamentos, aparentemente absurdos, deixados pela Moça.

Na linha de raciocínio desenvolvida na novela, aquilo que causa impacto deixa rastros indeléveis que podem ser encontrados, ou reconstruídos, mesmo que já se tenha passado muito tempo: “[...] a operação da memória é independente do tempo decorrido desde o acontecimento.” (VALÉRY, 1973, p. 1235). Baseado nisso, o enunciador põe em destaque os modos de apreensão e de potencialização dos conteúdos que, mais tarde, ajudaram-no a recuperar as sequências de fatos vivenciados na fazenda. Mostra que o olfato pode desempenhar importante papel na subsistência das lembranças, principalmente no caso de um garoto que ainda não havia adquirido a faculdade da leitura. Era pelo cheiro que o Menino reconhecia a data (1914) estampada no escritório da fazenda e sentia os impactos que depois permaneceriam em sua memória. O enunciador qualifica essa capacidade sensorial como a “mais vivaz” e “persistente”. Se esse último adjetivo fala por si, o termo “vivaz” merece atenção especial, já que comporta uma combinação entre forte intensidade e ampla extensidade. No primeiro caso, encontramos em suas definições conceitos como “célere”, “enérgico”, “intenso”, “penetrante”, “vivo” (velocidade + tonicidade); no segundo, expressões que caracterizam o que “pode viver muito tempo” ou o “que pode durar muito” (permanência no tempo)⁶. Pois é o “cheiro vivaz”, com essa propriedade intensa e extensa, “que fixa na evocação da gente o restante”, ou seja, as peças e partes da mobília de madeira que ocupam o escritório do casarão. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, é esse mesmo “cheiro” que *nunca mais houve*, segundo o enunciador.

Como tudo que se deu naquela longínqua fazenda num breve período, o cheiro também se extinguiu, mas deixou seus valores marcados pela força expressiva e pelo potencial de permanência. É Valéry (1973, p.1235), mais uma vez, quem traz uma boa síntese de tudo isso: “O que nos toca persiste e se projeta nas coisas seguintes. O intenso tem, portanto, uma qualidade própria – que é a de persistir além da duração de sua causa.” E o poeta francês ainda se alia a Guimarães Rosa – ou vice-versa – na escolha do olfato como ordem sensorial prevalente nesse caso:

⁶ Acepções retiradas do Dicionário Houaiss (2001).

“Não apenas o intenso, mas a impressão que encontra ressonância no sentido ou no sujeito. Assim como ocorre com o odor”. O cheiro vivaz, intenso e durativo reproduz, assim, na dimensão sensorial, a cifra tensiva que rege a personagem da Moça. E quando aplicado a ela mesma, no nível discursivo, o cheiro se torna ainda mais *vagoroso* para assegurar maior longevidade. É o que depreendemos dos adjetivos “meigo” e “grave”, na cena em que o Menino sente de perto o aroma que vem do corpo da Moça (“cheirava a vem de verde e a rosa, mais meigo que as rosas cheiram, mais grave.”).

A luta para que as lembranças esparsas se organizem e se fixem na memória com alguma coerência, se não narrativa pelo menos afetiva, atinge proporções dramáticas no universo subjetivo do enunciador. O seu esforço de recuperação dos fatos e de suas conexões é tanto maior quanto mais “tênuas” (menos intensos) se mostram os conteúdos vivenciados. No anseio de obter concretude suficiente para lastrear os pontos vagos de sua recordação, o enunciador se transfere, em alguns momentos, da dimensão temporal para a espacial, tentando recompor as “coisas” que caracterizavam a fazenda (“*Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para a lgo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por espaço, os castiçais, os baús, arcas, canastras*”), atendo-se em especial àquelas que se preservam no tempo (“*talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram: o comprido espeto de ferro, na mão da preta, o batedor de chocolate, de jacarandá*”). Mas permanece-lhe a dúvida: será que sua infância teria a consistência dessas “coisas” que perduram? Independentemente da resposta, o enunciador só conta com o que o Menino foi capaz de memorizar (“Infância é coisa, coisa?”).

Mais uma vez, o processo de potencialização tônica se evidencia como triagem de elementos concentrados, com alta densidade de presença, que possam, no entanto, durar no âmbito da memória até se reatualizar em nova criação semiótica, como, por exemplo, o próprio conto que ora analisamos. Mais uma vez, é o mito da imutabilidade positiva, concebido e representado pela Moça, que se apodera do enunciador-Menino. Tal processo é descrito na passagem do texto que acabamos de comentar, referente à duração das “coisas”, pelas expressões “extrair e reter”, ou seja, pela operação de triagem do que pode realmente permanecer.

Crença na fábula

Com o desaparecimento, ao longo do tempo, das pessoas que poderiam explicar a presença, ou as razões da presença, do jovem protagonista na desconhecida fazenda onde ocorreram os eventos narrados, somente as reminiscências, que despontam aqui e ali no **agora** enunciativo projetado no texto, trazem elementos para reconstituir os conteúdos tão profundamente vivenciados pelo Menino.

Mesmo essas lembranças, verdadeiras pontas de *iceberg*, não se beneficiam da celeridade peculiar às evocações que decorrem da elipse do tempo intermediário. O “clarão reminiscente” não brilha de imediato. Trata-se, na verdade, de um “difícil clarão” que “assoma” de modo “muito lento”, depois de perfazer uma “longuíssima viagem”, como a realizada pela luz das estrelas. E quando já é possível entrevê-lo, falta ainda sua maior parte, a que ficará para sempre submersa no plano do ignorado. Quem encarna esse enorme hiato da memória (“imensa omissão”) é Nenha, cuja longa existência não está mais conectada com a história pregressa. Ela sela para sempre o que nunca mais saberemos (“condenados segredos”), embora nos deixe a certeza de que esses fatos inacessíveis fizeram (ou fazem) parte de seu mundo interior.

Para o Menino, essa condição representa um movimento peculiar na balança tensiva: quanto mais descrece a vitalidade de Nenha, mais se acentua o seu poder de encantamento. De fato, o seu vigor não apenas se atenua com a velhice, mas sobretudo experimenta uma espécie de fragilidade intensificada, ou seja, perde incessantemente funções ativas e, no entanto, jamais se extingue por completo. Essa capacidade de suportar cada vez *mais menos* (intensidade às avessas), esquivando-se da esperada extenuação final, já é em si a origem do processo de encantamento que arrebatou o Menino desde o seu primeiro contato com a velhinha.

Em outras palavras, a operação implicativa, típica de um decréscimo progressivo de tonicidade, só se completa nesse caso com o advento de uma operação concessiva de acréscimo inesperado e inconcebível de... atonia (ZILBERBERG, 1999, p.60). E o garoto, que apenas começava a estabelecer um quadro de crenças possíveis a partir de valores preconizados pelo senso comum, vê-se de repente diante do desafio de crer no “inacreditável” (“Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável”), outra operação concessiva que exige um salto subjetivo, agora no plano ascendente: além de estabelecer suas crenças, o Menino deve também recrudescê-las. Trata-se, aliás, da mesma operação que lhe permite crer nos argumentos, igualmente inacreditáveis, lançados pela Moça para justificar sua recusa ao Moço. O pensamento concessivo está na base da adesão do Menino a valores considerados fictícios por romperem com a linearidade lógica das operações implicativas, do gênero *crer no acreditável*. É com ele que o protagonista transpõe a fronteira que poderia existir entre realidade e ficção e passa a crer também naquilo que o encanta, mesmo que a princípio lhe soe como inacreditável.

Adotar o estilo concessivo significa aumentar a velocidade das operações mentais para não desperdiçar os saltos intuitivos que permitem aproximações instantâneas de elementos aparentemente paradoxais. Ao recorrer às “coisas que mais perduram” como meio para reavivar a memória que vem se dispersando

em conteúdos passageiros, o enunciador lança mão de um recurso implicativo: objetos inanimados, concretos e resistentes pouco se submetem à ação do tempo e, portanto, constituem balizas naturais para a atividade reminescente. A partir de coisas que se preservam materialmente, pode-se em princípio recompor passo a passo os fenômenos de ordem mais abstrata. Por outro lado, ao se servir das fortes impressões deixadas por Nenha para restituir suas lembranças, o enunciador-Menino faz uso de uma antilogia típica do pensamento concessivo: embora seja um ser humano e, como tal, tenda a uma fragilização orgânica com o passar do tempo, Nenha insiste em durar nos termos de uma lógica paradoxal marcada pela equação *menos vigor = mais vida*. Claro que essa combinação contraintuitiva pode ser analisada e nuançada de modo a restaurar as etapas suprimidas em sua formulação (“vigor” diz respeito à intensidade, enquanto “vida”, à extensidade etc.), mas essa desaceleração apenas quebraria o encanto que a velocidade provoca na primeira apreensão, quando franqueia o limite que separa a realidade da ficção. É dentro de um universo encantado que o Menino compreende melhor não apenas a existência de Nenha, mas também da Moça e de suas condutas.

O tanto de atonia que se sobrepõe ao já enfraquecido físico de Nenha sem jamais consumi-lo definitivamente, esse *mais menos* ilimitado, garante ao Menino, como vimos, a passagem para um mundo fabular, onde os personagens existem para sempre mesmo que sofram ameaças de desaparecimento – ou de mergulho nas instâncias do nunca mais. Na verdade, essas ameaças são marcas do mundo “real” necessárias para a valorização do mundo imaginário. O enunciador-Menino consegue aquilatar a proeza perseverante da velhinha justamente por depreender que seu estado orgânico, via de regra, caracterizaria iminência de morte e que, contrariamente, essa iminência, nos episódios lembrados, é sempre postergada, reproduzindo a tensão entre *fugacidade* e *permanência*, tão presente nos esforços de memória realizados pelo protagonista. Desse ponto de vista, a sobrevida de Nenha, entre o efêmero e o duradouro, constitui um modelo de funcionamento que reforça a crença que o enunciador deposita em suas lembranças.

Portanto, transpondo-se para o plano das representações fabulares e valendo-se da coexistência dos fatos fugazes com os fatos permanentes, que se manifesta tanto na sobrevida da velhinha como em suas próprias tentativas de recordação, o Menino exprime-se ora em função da transitoriedade, ora em função da perenidade. Assim, quando vê Nenha imóvel, no cesto, ele tem a impressão de que Nenha entrou no sono profundo e, então, movido pelo encantamento, formula a pergunta mais fascinante do conto: “Ela beladormeceu?”. A fragilidade daquele ser delineia para o observador a exata dimensão do efêmero: “A vida era o vento querendo apagar uma lamparina”. Afigura aquelas lembranças que lhe escapam antes que possa reconhecê-las.

Mas o Menino é também capaz de enxergar na velhinha o lado duradouro da lembrança, para o qual, aliás, Valéry (1973, p.1234) cria uma definição na mesma isotopia figurativa de Guimarães Rosa: “Imagem da lembrança – um fogo, ou uma lamparina, que continua aceso depois que a lenha ou o óleo já se consumiram. A chama sobrevive ao combustível.” Essa força de permanência encontra-se, por exemplo, no movimento dos olhos de Nenha: “*No que vagueia os olhos, contudo, surpreende-se-lhe o imanecer da bem-aventura, transordinária benignidade, o bom fantástico*”. Nesse instante, o Menino formula a pergunta contrária: “*Ela agora está cheia de juízo?*”. Se, por um lado, a mente da velhinha já não se lembra de nada, por outro, sua sobrevida parece bem mais um fato de lembrança⁷ (a “chama”) que um fato de energia vital (o “combustível”), o que reforça o projeto do enunciador de restituir sua experiência servindo-se apenas dos lampejos da memória, ainda que se incomode profundamente com as enormes lacunas encontradas durante o processo.

Percurso antagonista

O conto “Nenhum, nenhuma” apresenta uma força antagonista de grande intensidade que lança alguns de seus atores num campo de desconhecimento, apaga importantes traços de memória que poderiam esclarecer seus episódios e ainda estabelece como destino fatal a extinção (“nunca mais”). Os que aderem a essa força, ou pelo menos a aceitam passivamente, tratam-na como se fosse uma correnteza implacável contra a qual nada se pode fazer. O Homem velho é a expressão maior desse não-saber, com sua aparência indefinida, quase invisível, seu silêncio sepulcral e seu desconhecimento resignado dos motivos que o trouxeram ao limiar da morte. O Moço, por sua vez, não hesita em aprovar esse desconhecimento, reforçando-o com a pergunta: “*E para que saber por que temos de morrer?*”. Em outra passagem, sua imaturidade e ignorância emocional são captadas – e sutilmente reveladas – pela Moça num fragmento de frase que chega aos ouvidos do Menino: “*Você ainda não sabe sofrer...*”. E, acima de tudo, o Moço não sabe responder à Moça se o amor que sente por ela duraria até o final de seus dias, questão que faz pleno sentido no universo observado pelo Menino, onde os limites do senso comum são constantemente ultrapassados pelas infinitudes do imaginário mobilizadas pelas personagens femininas.

Lembremos, por exemplo, que a Moça é dotada de formosura nunca vista no mundo “real”, o que lhe permite surgir ora como a “princesa no castelo”, ora como a “madrinha num casamento, num teatro”, *embora* não se furte jamais à missão prática e cotidiana de zelar pela vida de Nenha. Tal operação

⁷ Segundo o Dicionário Houaiss (2001), a definição metafórica de “sobrevida” é justamente “lembrança da vida de alguém”.

concessiva justifica uma vez mais a passagem veloz – sem gradação – das cenas triviais para as situações inacreditáveis e se converte em critério de avaliação positiva dos indivíduos capazes de executar esse salto. Não era o caso do Moço que, aliás, mostrava-se consciente de “seguir o viver comum [...] pelos planos caminhos”. Importante frisar, desde já, que o único traço de velocidade exibido pelo setor feminino da novela é justamente o salto repentino do campo prático ao campo mítico, valendo-se da lógica concessiva. Mas o objetivo desse salto, dessa passagem para o imaginário fabular, é cultivar, com paciência épica, a vagarosidade e o alongamento temporal que, a partir de certo limite, só é concebível no reino imaginário. Já o Moço, cuja pressa nas ações cotidianas adapta-se apenas a projetos efêmeros e superficiais, não reúne as condições necessárias para a realização da mesma proeza.

A força antagonista do não-saber manifesta-se no interior do Menino pelas constantes ameaças de esquecimento oriundas das “camadas angustiosas do olvido”. É aqui, no plano da recordação, que o enunciador trava sua batalha decisiva para fazer jus à memória da Moça. É aqui que ele lembra, deslembra e “desdeslembra”, num esforço hercúleo para não apenas recuperar os pontos salientes de sua experiência, mas também conectá-los numa ordem que lhe faça sentido nos dias atuais e lhe facilite a compreensão dos conteúdos essenciais ainda não decifrados. Esquecer-se do que se passou significaria exibir a mesma incapacidade de seu rival, o Moço, de se manter fiel à lembrança da Moça por toda a vida. Daí o seu sentimento de missão a cumprir: “*O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo*”. O passado lhe chega como uma nuvem e “*as nuvens são para não serem vistas*”, diz o enunciador em reflexão que sucede justamente sua caracterização do silêncio do Homem velho.

O enunciador-Menino vislumbra com nitidez os pontos tônicos de sua memória, mas se aflige quando vê se desfazerem os elos que lhes dão coerência numa espécie de névoa escura difícil de dissipar (“*Cerra-se a névoa, o escurecido, há uma muralha de fadiga*”). O seu trabalho se assemelha ao do psicanalista que “inventa” uma ordem para dar consistência ao discurso aparentemente atabalhado do paciente. Mas como ambas as funções residem no mesmo ator, com todas as formas de “esconde-esconde” (sublimações, resistências etc.) que isso implica, o sujeito debate-se contra si mesmo (“*Luta-se com a memória*”), mostrando-se às vezes vencido pelo cansaço, às vezes recuperado para traçar novos vínculos (“*é uma ponte, ponte*”). No primeiro caso, sente os efeitos de um **encolhimento** afetivo e cognitivo, processo descendente que pode levar à extinção; a viagem do Menino ao lado do Moço (“Falido, ido”) e seu reencontro final, claramente decepcionante, com os pais, constituem representações fiéis desse esgotamento contínuo do mundo subjetivo. No segundo, sente-se capaz

de restabelecer o sentido global de suas experiências, a partir das conexões entre lembranças avulsas, e de expandir consideravelmente o seu mundo interior; a árdua restauração da memória empreendida pelo enunciador durante toda a história ilustra o movimento ascendente de conquista desse saber, processo que contribui para a neutralização das ações do antissujeito. O cruzamento das direções com os pontos de vista pode ser assim resumido:

DIREÇÕES PONTOS DE VISTA	<i>ascendente</i>	<i>descendente</i>
	<i>narrativo (actancialização)</i>	sujeito
<i>existencial (potencialização)</i>	lembrança	esquecimento
<i>modal (cognição)</i>	saber	ignorar
<i>temporal (imutabilidade)</i>	para sempre	nunca mais

Quadro 2 – Direções e pontos de vista

Portanto, o antissujeito, neste conto, é o actante que abrevia as longas durações e mina tanto as propostas de grande envergadura anunciadas pelos personagens do enredo quanto as tentativas de recomposição mnésica realizadas pelo enunciador. É quem promove uma espécie de desperdício de conteúdos humanos ao manifestar indiferença por seus tópicos essenciais ou incapacidade de discerni-los em meio à dispersão dos fatos cotidianos. Em termos tensivos, é quem propaga a baixa tonicidade e a insuficiência seletiva, em suma, a falta de pertinência. Ora, sem a presença de ênfases ou destaques, o mundo se torna rasteiro e desimportante (pequeno demais, na concepção rosiana) e sem a possibilidade de escolha, confuso e desinteressante (grande demais, idem). Em ambos os casos, impera a força antagonista que, no texto em exame, combina atonia e generalização indistinta. Contra esse estado geral, debate-se o sujeito, função identificada com as personagens femininas, mas sem dúvida centralizada no enunciador-Menino. Cabe a este último procurar uma terceira via, nem tão pequena (ou seja, de intensidade não tão tênue) nem tão grande (ou seja, de extensidade não tão dispersiva): “*Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutra de-repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento*”. Em outras palavras, o projeto do sujeito prevê aumentar a intensidade afetiva e concentrá-la em valores

essenciais. Mas o título do conto – “Nenhum, nenhuma” – privilegia a atuação do antissujeito.

Percurso do sujeito

O percurso do sujeito, porém, exige uma articulação mais refinada das noções semióticas de intensidade e extensidade. Talvez possamos estudá-lo a partir da ação inesperada e decisiva da Moça em resposta ao pedido de união que lhe foi formulado pelo Moço. Já vimos que o impacto desse momento no universo subjetivo do Menino foi determinante para a potencialização e posterior recuperação dos conteúdos vividos na mencionada “casa-de-fazenda”. O que nos preocupa agora são os fundamentos tensivos presentes na atuação específica da Moça, personagem que melhor traduz as intenções do sujeito.

Em relação às duas noções citadas, a Moça só reconhece um amor comprovadamente pleno, em oposição a todos os outros que estejam expostos a interrupções ou simples enfraquecimento dos laços afetivos com o passar do tempo. Nesse sentido, ela acentua a importância de um amor exclusivo, puro, livre dos equívocos que permeiam os amores comuns (“*E como saber se é o amor certo, o único? Tanto é o poder errar, nos enganos da vida*”). Não é difícil constatar que a Moça concentra alta intensidade num único elemento selecionado na dimensão da extensidade, deixando de lado toda e qualquer modalidade amorosa que não contemple o seu critério de escolha. A correlação inversa é nesse caso evidente: aumento de intensidade associado à redução de extensidade.

Entretanto, ao enunciar seu argumento, nossa personagem mobiliza apenas uma das duas subdimensões da intensidade, qual seja, a tonicidade. Claro que leva em conta a outra subdimensão, o andamento, mas em sua face tênue, desacelerada, justamente para eliminar qualquer efeito de “acontecimento” ou alteração brusca (“A Moça não queria que coisa alguma acontecesse”), que, conforme já dissemos, não se coaduna com o perfil da jovem. Por outro lado, no âmbito da extensidade e de suas subdimensões (temporalidade e espacialidade), a Moça também sugere combinatórias pouco usuais. Para estabelecer a singularidade do seu amor, identificado por meio de rigorosa triagem, a protagonista alonga ao extremo o tempo de espera para que o casal pudesse optar pela união sem correr o risco de cometer enganos (“esperar, até a hora da morte”). Com isso, elimina a possibilidade de um amor ao mesmo tempo efêmero e tônico, como o previsto, por exemplo, no conhecido verso de Vinicius de Moraes (1975, p.77): “Mas que seja infinito enquanto dure.” Na perspectiva da Moça, que tanto impressionou o Menino em sua passagem pela fazenda, o amor só seria “infinito” **se** durasse toda a existência. Uma espera dessa proporção justifica plenamente o andamento desacelerado que lhe foi atribuído desde o início pelo enunciador: “Mas a Moça

estava devagar”. Para ela, com exceção da operação concessiva que lhe permite, num abrir e fechar de olhos, recorrer a outro plano de sentido, não há saltos nem solução de continuidade. A vida é uma gradação a ser percorrida com muita paciência.

Mas além da óbvia correlação inversa entre andamento e temporalidade (menos velocidade, mais duração), o projeto amoroso da Moça ainda prevê uma correlação conversiva entre tonicidade e temporalidade (mais tonicidade, mais duração). O amor é tanto melhor (“certo”, “único”) quanto mais possa durar. A projeção da alta tonicidade sobre o tempo longo garante o efeito de “persistência”, um dos mais valorizados pela jovem e, sem dúvida, pelo enunciador-Menino em seu esforço de recordação, mas não pelo Moço. Este, como vimos, confessava não estar preparado para transcender o “viver comum” ou os “planos caminhos”. A ideia de crer no inacreditável, na pureza de princípios só alcançada no mundo fabular, não faz parte de seus projetos de vida. Considerando que “[...] a morfologia do espaço adotado mede a *fidúcia* de nossa relação com o outro” (ZILBERBERG, 2008, p.18), o choque ideológico instaurado no âmago das tentativas de entendimento entabuladas pelo casal acusa o rápido fechamento de um espaço que, a princípio, estava aberto.

De fato, a Moça e o Moço não apenas trocavam olhares, mas também chegavam a tocar-se mutuamente (“O Moço pegou na mão da Moça [...] A Moça, agora, era que pegava na mão dele”), o que indica uma proximidade franqueada por um espaço anteriormente desobstruído. A partir da condição temporal estabelecida pela jovem (“esperar, até à hora da morte”), as diferenças pessoais dos pretendentes se acirram, todas elas amparadas por andamentos opostos. A espera transcendente proposta pela Moça está de acordo com seu próprio estilo calmo e determinado – desacelerado – que pode ser extraído das marcas isotópicas a ela associadas ao longo do texto (“devagar”, “mais meigo”, “mais grave”, “coisas muito mansas”, “firme e doçura”, “imutável”), mas, de modo algum, concilia-se com o estilo acelerado do Moço, delineado em série totalmente distinta (“ansioso”, “curto”, “sem se sofrear”, “nervoso”, “desesperado”), que o faz cúmplice de um tempo efêmero repleto de dúvidas e hesitações. Assim, o espaço em que se insere a Moça fecha-se definitivamente ao Moço, ainda que suas afeições por ele se mantenham intactas. A incompatibilidade fiduciária isola os actantes que pareciam criados um para o outro.

Num primeiro momento, podemos ter a impressão de que a ruptura narrativa entre os personagens manifesta a lei geral do desencontro que leva ao encontro futuro, característica habitual das histórias de amor: disjunção espacial que tem como fundo a conjunção temporal, ou seja, o vínculo à distância; o que hoje é concretamente ruptura promete ser algum dia união, na medida em que o laço afetivo permanece e se converte em fundamento para a espera (“Ela não

concordou. Ela só olhava com enorme amor para o Moço. Então, ele deu-lhe as costas”). Mas não é o que se verifica nesse caso particular. O fechamento espacial sobrevém ao Moço com o impacto próprio de um acontecimento inesperado (“Soturno, nervoso, o Moço não podia entender, considerar no impeditivo”), que, como tal, rompe também a continuidade temporal interna ao sujeito, a mesma que sustenta suas crenças ideológicas. Daí a desorientação expressa no modo como o rapaz se afasta de sua ex-namorada: “O Moço viera com tropeço, apalpando as paredes, como os cegos”. Não se trata, portanto, de um fechamento espacial simples, sintaticamente implicativo, do tipo que constitui pré-requisito para uma abertura posterior – tudo que está fechado, em princípio, pode ser aberto –, mas de uma oclusão intensificada que não permite reabertura em condições normais. A semiótica diria que, além do “fechado”, há o “hermético”, cujo descerramento é considerado impraticável. É dessa natureza o espaço demarcado na resposta da Moça e que leva o Moço a associar sua oclusão ao domínio do sagrado, do impenetrável (“Obrigara-se por um voto?”).

Mesmo não se tratando de um espaço propriamente sagrado, a circunscrição em que a Moça se insere vai de par com sua rigorosa triagem já comentada acima para encontrar o amor “certo” e “único”. A tonicidade que recai sobre esse amor específico provoca um efeito de pureza que, igualmente, põe de lado os valores mundanos. Nesse sentido, a concentração da extensidade equivale ao fechamento do espaço tensivo no que estamos chamando de percurso do sujeito. Delineia-se, então, a prova decisiva perante a qual o Moço deixa transparecer suas insuficiências e seu sentimento de derrota: como se desprender da generalidade implicativa reconhecida no senso comum para compreender e, mais que isso, adotar valores que dependem de uma capacidade de crença bem mais intensificada? Em outras palavras, como abrir um espaço fiduciário hermeticamente fechado, onde coisas impossíveis acontecem e onde se acredita no inacreditável, se não forem empregadas as operações concessivas, as que permitem ao sujeito subverter uma ordem narrativa? A tonicidade desse fechamento, responsável pelo efeito de hermeticidade, exige do Moço uma disposição de abertura igualmente acentuada que, tudo indica, não faz parte de seu universo subjetivo.

Epílogo

Mas tal energia de oclusão impede até mesmo a aproximação do Menino (“Tanto, de uma vez, ela se separava da gente, que mesmo o Menino não podia querer ficar com ela, consolá-la”), obrigando-o a estabelecer aliança com o antissujeito por absoluta falta de autonomia e de oportunidade para manifestar suas escolhas pessoais. Ambos os personagens dão início, assim, ao longo percurso de afastamento da fazenda, rumo ao nunca mais. Os que ali permaneceram (Nenha,

o Homem velho e a Moça) não mais serão vistos. Durante a viagem a cavalo, em contato físico direto com o Moço, o Menino mergulha numa profunda reflexão sobre a proximidade e o distanciamento que retratam, na esfera espacial, as uniões e as separações ocorridas no mundo afetivo. Afinal, ele também fora vítima indireta da forte oclusão que definiu para sempre o futuro dos jovens pretendentes.

Inicialmente, estar próximo do Moço só fazia aumentar no Menino a sensação de distância da Moça. A necessária convivência ao longo do percurso o submete a uma cumplicidade totalmente indesejável (“A viagem devia de ser longa, com aquele Moço, que falava com o Menino, com ele tratava mão por mão, carecia de selar palavras”). As lamúrias do amante rejeitado consolidam sua convicção em favor das provas de amor exigidas pela Moça. Quando o Moço, imerso em devaneios, indaga se a ex-namorada teria razão em querer esperar até a hora da morte para saber se realmente teriam vivido o amor “único”, o Menino não tem coragem de responder, mas manifesta, interna e intensamente, sua concordância com a Moça (“O Menino não respondeu, só pensou, forte: – ‘*Eu também!*’”).

Ao assumir sua oposição ao Moço (“Ah, ele tinha ira desse moço, ira de rivalidades”), o Menino tenta ao menos diminuir a proximidade de seus corpos, já que não poderiam, no lombo do mesmo animal, cultivar uma real distância entre si (“Pedi: se podia vir à garupa, em vez de no arção? Ele queria não ficar perto da voz e do coração desse Moço, que ele detestava”). Mas logo em seguida, diante do pranto sincero do Moço desolado, o Menino também chora e imagina que, se pudesse querer bem a esse rapaz, talvez se sentisse mais próximo da Moça (“O Menino sentia: que, se, de um jeito, fosse ele poder gostar, por querer, desse moço, então, de algum modo, era como se ele ficasse mais perto da Moça, tão linda, tão longe, para sempre, na soledade”). Toda essa dinâmica espacial se extingue bruscamente com a chegada do Menino ao lar. O Moço também não será mais visto.

O reencontro do filho com os pais, depois de tudo que se passou na fazenda, é átono e dispersivo. Seu pai cuida da construção de um novo “muro” no quintal e sua mãe, depois de beijá-lo, quer ter notícias de “muita gente”, além de verificar se sua roupa estava em ordem e se não perdera seus santinhos e medalhinhas pendurados ao pescoço. Captando intuitivamente as coordenadas tensivas próprias do antissujeito, o Menino intensifica a própria chegada com choro e grito sem deixar de assinalar a falta de concentração dos pais em conteúdos que de fato deveriam merecer a atenção: “E eu precisei de fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: – ‘Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que algum dia, sabiam!...’”. Com esse acontecimento encerra-se a grande experiência que marcou a infância do protagonista. Bem mais tarde, terá início o trabalho do enunciador de combate ao esquecimento e de recuperação de um saber relevante cujo registro ficará *para sempre* nas

linhas desse conto. É assim que ele presta homenagem ao projeto da Moça que tem como cifra a alta intensidade associada à longa duração, fórmula ao mesmo tempo sublime e transcendente.

TATIT, L. Extinction that does not end – “Nenhum, nenhuma”. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.405-427, 2009.

- *ABSTRACT: This paper compares two views of meaning construction, one formulated in scientific terms following the semiotics of Algirdas Julien Greimas and the other formulated in literary terms following the writings of the Brazilian writer João Guimarães Rosa. The analysis of Rosa's short story "Nenhum, nenhuma" unveils the tensive oscillations (from intensity to extensity) regulating the story plot and showing that the different degrees of tonicity and/or speed of the affections revealed by the characters configure the causes of their encounters or separations with more precision. The enunciator itself manifests its fidelity to one of the short story characters through tensive adjustments (both cultivating duration, longevity), assuring a deep identity between them. This interaction plan would hardly be unveiled through an exclusive investigation of the narrative and discursive focus.*
- *KEYWORDS: Semiotics. Meaning. Tensivity.*

REFERÊNCIAS

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV, L. 1978. *La categoría de los casos: estudio de gramática general*. Traducción del español Félix Piñero Torre. Madri: Gredos, 1978.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORAES, M. V. M. *Vinicius: antologia poética*. 12.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio. 1975.

ROSA, J. G. Nenhum, nenhuma. In: _____. *Primeiras estórias*. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968. p.49-57.

VALÉRY, P. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973. t. 1. (La Pléiade).

ZILBERBERG, C. Contribution à la sémiotique de l'espace. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2008. Disponível em: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2696>>. Acesso em: 25 de nov. 2008.

_____. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006a.

_____. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP, 2006b.

_____. Sémiotique de la douceur. *Tópicos del Seminario*, Puebla, n.2, p.31-64, 1999.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

SOBRE SUJEITOS RACIONAIS E APAIXONADOS

Dílson Ferreira da Cruz¹

- RESUMO: Desde seu nascimento, a Retórica convive com um cisma insuperável: de um lado, Platão afirma que o orador deve buscar o bom e o verdadeiro; tem de seguir a lógica e sustentar-se com um discurso sóbrio, no qual prevalece a razão, o *logos*, e para o qual as coisas interessam pelo que são em si mesmas. No outro extremo da ágora está Cícero, para quem a Retórica não tem que procurar pela essência de nada, mas fazer com que a opinião do orador, seja ela verdadeira ou não, passe a ser também a do auditório. Para tanto, a lógica, tão acalentada por Platão, é de bem pouca valia, pois o orador, se quiser ter sucesso, deve levar os corações da cólera à doçura ou desta àquela. Como se vê, é uma retórica alicerçada sobre o *pathos*, ou, como diriam os semioticistas, no estado das almas. Este artigo se propõe a pensar essa questão utilizando o instrumental da semiótica dita tensiva com o objetivo de mostrar que, no discurso do grego, predominam as valências ligadas à extensidade, ao inteligível, às características dos objetos; ao passo que, nos ensinamentos do romano, são as valências relacionadas à intensidade, ao sensível, que se destacam.
- PALAVRAS-CHAVE: Retórica. Semiótica. Tensividade. Platão. Cícero. *Pathos*.

Introdução

O sujeito sempre esteve no cerne da reflexão semiótica. Afinal, a narratividade é engendrada pela sucessão de relações de junção (conjunção ou disjunção) que o sujeito estabelece com objetos ao buscar a liquidação de suas faltas. Se, por um lado, o valor investido em tais objetos facilmente explica o que os torna desejáveis ou repulsivos; por outro, explicar a origem do valor não é tarefa tão simples, como também não o é determinar o valor que o sujeito atribui ao próprio valor. Para resolver essa questão, é preciso, mais uma vez, recorrer ao próprio sujeito, cuja posição permanece central na semiótica, não apenas como constituinte essencial do processo de narratividade, mas também como elemento definidor do próprio valor. Ou seja, previamente ao surgimento do objeto, o sujeito é responsável pela constituição de um protótipo que, em um primeiro momento, seria, para lembrar os termos de Hjelmslev (1975), uma massa de sentido amorfa. Indo um pouco mais além, pode-se pensar que, previamente à narratividade, constitui-se um determinado sistema axiológico no interior do qual os valores adquirirão valor para o sujeito e, desse modo, tornar-se-ão aptos a engendrar a narrativa.

¹ UPM Universidade Presbiteriana Mackenzie . Centro de Comunicação e Letras São Paulo SP Brasil. 01241-001 dfc70@hotmail.com.

Nas páginas seguintes tentaremos examinar um objeto que é receptáculo de valores que têm valores muito distintos, conforme o sujeito que a ele visa e o apreende. Como se trata de algo tão especial quanto antigo – Retórica – convém que se faça um breve retorno no tempo; apenas alguns séculos.

Um pouco de Retórica

Ainda durante seus primeiros anos, logo após o sucesso obtido pelas escolas de Empédocles, Córax e Tísias – e talvez por causa mesmo do êxito obtido por esses mestres –, a Retórica passou a ser alvo de inúmeras críticas. Algumas provinham de oradores famosos, como Isócrates, que condenavam o proceder de seus pares, a quem acusavam de reduzir a então jovem ciência a um comércio pouco edificante. Outras críticas, mais contundentes, provinham de filósofos, mais exatamente de Platão, que, por meio de discursos que primavam justamente pela retórica, criticava não apenas os oradores, mas a própria Retórica, ou melhor, a retórica por eles praticada, a qual o grego considerava não uma ciência, mas puro charlatanismo.

As críticas de Platão provocaram reações que não procuraram propriamente negá-las, mas mostrar que os defeitos apontados pelo filósofo eram, na verdade, qualidade. Esse fato é fundamental, pois a divergência não decorria de opiniões díspares quanto à natureza da Retórica, mas do valor atribuído a tal natureza. Em outras palavras, como se verá adiante, a discordância decorria do valor atribuído ao valor.

Um dos primeiros a concordar com as observações de Platão, mas a recusar seu julgamento, foi seu discípulo mais famoso, Aristóteles, que, em seus tratados sobre a Retórica, acabaria por mostrar que a importância e a utilidade da ciência residiam, justamente, nos aspectos que seu mestre tanto combatia. O Estagirita não foi o único a pensar desse modo; suas ideias foram retomadas séculos depois por Cícero, que lhes conferiu um tom mais prático e contundente. O romano não hesita em afirmar que, de fato, a Retórica era tal e qual Platão a descrevera, mas observa que aí residia seu valor e não, como pensava o filósofo, seu opróbrio. Em outras palavras: o objeto é o mesmo; e o valor investido também – ou quase –, porém o valor do valor é diametralmente oposto em cada um dos casos. Naturalmente, o que faz com que tudo seja assim é o olhar do sujeito.

De antemão, é preciso afirmar que este artigo não tem a pretensão de esgotar a questão, mas busca apenas utilizar o instrumental oferecido pela semiótica para estudar a concepção de um e de outro pensador. Para tanto, serão utilizados fragmentos das obras de Platão e Cícero nas quais cada um expõe com bastante minúcia seu ponto de vista. Para representar o grego, escolhemos dois diálogos

que têm a Retórica como tema central: *Górgias* e *Fedro*, ambos do século IV a.C. Para defender as ideias do cônsul romano, o eleito foi *De oratore*, escrito por volta de 55 a. C. e no qual Cícero defende com veemência, elegância e muita clareza seus pontos de vista.

Platão explica que o objetivo do orador, isto é, daquele que produz discursos, é a busca pela verdade, a qual não pode ser obliterada pelas opiniões pessoais daquele que usa da palavra:

Assim, meu camarada, quando a verdade é ignorada e as opiniões são a única preocupação, a arte dos discursos torna-se, parece-me, uma arte ridícula e sem valor. (PLATÃO, *Phédre*, 262a-262c).

Para Platão, embora a persuasão sempre se faça presente, a Retórica vale por seu teor de verdade; as qualidades estéticas ou o poder persuasivo do discurso são irrelevantes e, por mais notáveis que estes podem ser, se a Retórica não for verdadeira, ou melhor, se não conduzir à verdade, seu **valor** será nulo. Na visão de Platão, a Retórica não lida com opiniões (no plural), mas com a verdade (no singular). Assim, é legítimo supor que, para cada situação, o discurso deve procurar a verdade e esta deve ser perene. Enfim, para Platão, a Retórica seria um processo ao longo do qual o orador e ouvinte seriam conduzidos à verdade; portanto, ao conhecimento da essência das coisas e das causas que as produzem. O convencimento nasceria das evidências decorrentes das operações lógicas realizadas pelo sujeito, o qual, por meio do raciocínio e da observação depreenderia categorias, classes e elementos e compararia uns e outros até que se chegasse àqueles que constituiriam, por exemplo, o bom, o belo e o verdadeiro. Desse modo, o orador, ou melhor, o filósofo, não estaria manifestando uma opinião, mas mostrando o caminho da verdade àqueles que a buscam.

No extremo oposto está Cícero, que se interessa pela Retórica não por ela levar à verdade, tarefa que ele julga ociosa, mas por ensinar os meios pelos quais se pode obter a persuasão dos ouvintes. O que se busca, portanto, não é demonstrar a essência de nada, mas fazer com que o ponto de vista do orador passe a ser também o de seu destinatário:

A tarefa essencial do orador é fazer parecer aos olhos dos que o escutam tal como ele deseja que seja: para tanto, é preciso uma dignidade de vida sobre a qual esses sábios retóricos [i. e., os gregos] nada dizem em seus preceitos; é preciso que os ouvintes experimentem os sentimentos que ao orador interesse inspirar; ora, ele não terá sucesso sem os meios de excitar coração humano e sem que a linguagem a ser empregada o leve de um lado a outro. (CÍCERO, *De L'orateur*, I; XIX).

A comparação da citação acima com a que a antecede fala por si mesma e evidencia que a Retórica mostra-se diversa para os dois autores não apenas em termos teleológicos; o grego visa ao ser, ao passo que o romano, ao parecer, mas também em termos metodológicos: para Platão, o caminho para o ser é constituído pela razão e, em síntese, por operações lógicas; para Cícero o parecer será obtido por meio dos sentimentos que o orador souber despertar em seu público. O que um despreza, o outro acolhe: para o cônsul de Roma, não são apenas questões relativas à persuasão que importam, as técnicas para tornar o discurso esteticamente atraente são importantes; não por si mesmas, claro, mas por seu aspecto patêmico, emocional. Em outras palavras, mais retóricas, onde Platão via o *logos*, Cícero enxerga o *pathos*. De acordo com essa passagem, a Retórica vale por sua eficácia e não por sua ética, e seu valor reside no poder de fazer adeptos. O teor de verdade é irrelevante, pois a preocupação não é apenas de natureza veridictória, mas, primordialmente, epistêmica: o ser e o parecer encontram-se subordinados ao crer ser, mas o crer-ser.²

Em Górgias, Sócrates também assinala a existência de duas espécies de persuasão, uma das quais – a mesma professada por Cícero – seria falsa, e a outra, baseada na lógica, verdadeira:

[Sócrates] Então, tu queres que admitamos que existem duas espécies de persuasão, uma que produza convicção e sem ciência e a outra que produz a ciência?

[Górgias] Perfeitamente

[Sócrates] Dessas duas persuasões, qual é operada pela retórica nos tribunais e nas outras assembleias relativamente ao justo e ao injusto? É a que faz nascer a convicção sem a ciência ou a que engendra a ciência?

[Górgias] É evidente, Sócrates, que é aquela da qual nasce a convicção.

[Sócrates] Ao que parece, a retórica é, portanto, a operadora da persuasão que faz crer e não a que faz saber relativamente ao que é justo e injusto?

[Górgias] Sim

(PLATÃO, Górgias, 454 d-455b)

O levantamento do que se obteve até agora indica que, para os dois retóricos, está em jogo um mesmo objeto, a Retórica, cujo valor seria decorrente, para Platão, de sua capacidade para conduzir à verdade, ao ser, e, para Cícero, de sua habilidade para ganhar a adesão dos ouvintes, portanto, para crer-ser. Para o grego,

² Segundo a semiótica, as modalidades veridictórias são constituídas por dois esquemas: o da manifestação (parecer / não-parecer), e o da imanência (ser/não-ser). Já as modalidades epistêmicas estão relacionadas às competências do enunciador para executar seu fazer persuasivo (fazer-crer) e do enunciatário para exercer seu fazer interpretativo (crer-ser). Como se pode concluir, ambas estão relacionadas, mas ao passo que Platão lida com as primeiras, Cícero trabalha com as últimas.

a persuasão juntamente com as questões estéticas e afetivas não têm qualquer valor; para o romano, são essenciais. Enfim, cada autor tem uma concepção diferente do valor do discurso, ou melhor, do valor do valor do discurso. Para melhor enfrentar essa questão, convém recordar brevemente o conceito de valência, pois é por meio dele que o valor se constitui.

Outro tanto de Semiótica

Na física, o conceito de valência indica o poder de atração de um átomo, sua capacidade de manter determinado número de elétrons orbitando em torno de seu núcleo. Na semiótica, ele está relacionado ao poder de atração de um objeto, o qual implica a associação, pelo sujeito da percepção, de ao menos duas profundezas (entendidas aqui como duas perspectivas) de modo que entre elas se estabeleça uma relação direta ou inversa e, conseqüentemente, que a variação de uma tenha efeito de sentido igual ou contrário na outra. Ao se relacionarem, tais profundezas – que nesse momento passarão a ser consideradas valências – irão variar em termos de tensividade, a qual pode traduzir-se em variações de intensidade (forte ou fraca) e de extensidade (abertura ou fechamento do campo de presença), conforme a natureza da valência em questão. A intensidade pode ser traduzida em termos de energia que torna a presença do objeto mais ou menos perceptível e está relacionada ao afeto, à euforia ou disforia provocados pelo objeto. Já a extensidade está relacionada à sua morfologia, à sua configuração, sua utilidade para o sujeito da percepção; enfim, às suas características merológicas. A intensidade estaria relacionada ao estado de alma do sujeito, ao passo que a extensidade, ao valor que o objeto assume para ele. Voltemos a nossos oradores.

Viu-se que, para Platão, o valor do discurso depende da verdade, a qual está relacionada à razão. Antes de verificar o que isso significa em termos tensivos, convém que se conheça um pouco mais do pensamento do filósofo:

Aí está, Fedro, o que me encanta: as divisões e as sínteses; aí reside o meio de aprender a falar e a pensar. E se encontro alguém capaz de ver as coisas em sua unidade e em sua multiplicidade, eis o homem a quem procuro como a um deus. Os que são capazes de tal façanha, Deus sabe se tenho ou não razão de aplicar-lhes esse nome, são estes que eu chamo dialéticos. (PLATÃO, Phédre, 266a-266d).

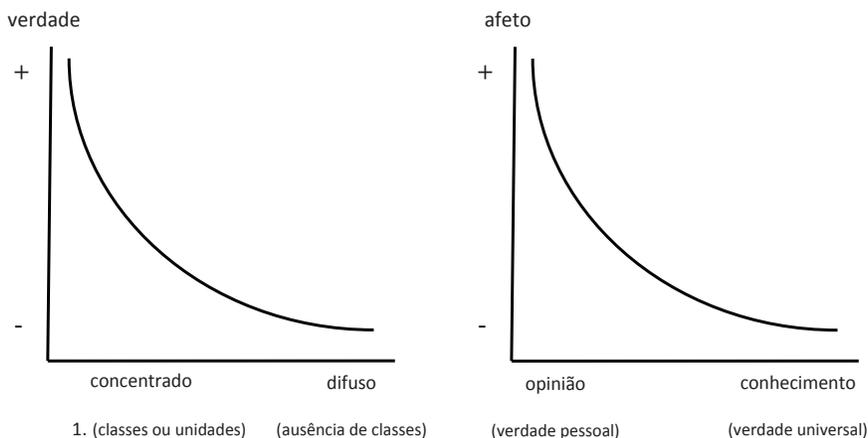
Para Platão, a verdade é o resultado final de uma série de operações lógicas por meio das quais são constituídas categorias, classes, elementos e relações de hierarquia e oposição entre eles. Em termos tensivos, o método do filósofo implica a realização de sucessivas seleções ou operações de triagem, que dividem uma totalidade em classes e subclasses e classificam os elementos no interior de cada

uma. A verdade brotaria naturalmente de tal processo, desde que os oradores fossem sábios e criteriosos na observação da realidade e em sua classificação. Em tal operação, não há lugar para questões estéticas ou afetivas, pois tanto umas quanto outras apenas turvariam a mente e desviariam os dialéticos de sua busca. O afeto e a estética não seriam, portanto, apenas desnecessários, mas prejudiciais à empreitada realizada pelo filósofo. Tal ideia é confirmada por um trecho de Górgias:

Se há duas maneiras de falar ao povo, uma delas é uma adulação e uma declamação vergonhosa; a outra é honesta. Reconheço a que trabalha para tornar as almas dos cidadãos as melhores possíveis, que se aplica a dizer sempre o melhor, quer isso agrade ou desagrade o auditório. (PLATÃO, Górgias, 502c – 503b).

O pensamento de Platão é claro: tocar o afeto, o *pathos*, do auditório não seria uma forma honesta de discursar, pois não conduziria à verdade; a única forma lícita de usar da palavra é a que leva à edificação do cidadão. Em suma, a Retórica deve necessariamente ser ética, e, para tanto, há um só caminho: a razão. O que Cícero ainda há pouco considerava a *excitação do coração do homem*, chama-se, para Platão, adulação; e a linguagem empregada para tanto não passaria de *declamação vergonhosa*. Para o grego, o papel da Retórica é purificar – ou seja, filtrar – as almas para torná-las as melhores possíveis, mesmo que isso desagrade ao público, isto é, mesmo que o resultado em termos tímicos seja negativo. Enfim, conclui-se que, na retórica de Platão, predominam as valências ligadas à extensidade, isto é, à razão, a aspectos cognitivos e às características merológicas das grandezas com as quais o orador trabalha. Seu método consiste em fazer sucessivos cortes em uma dada realidade até que se chegue a uma unidade que possa ser classificada de acordo com sua verdadeira natureza (o bem, o mal, o justo, o belo) e confrontada com outros elementos da realidade. Ora, se o objetivo último dessa retórica é a unidade, então ela deve buscar, por meio de operações de filtragem, a maior concentração possível até que se chegue ao indivisível, ao *melhor*. Os gráficos a seguir ilustram essa relação:

Figura 1 - Operações de filtragem e a verdade na retórica de Platão



Como se pode ver, os dois gráficos relacionam intensidade, no eixo vertical, e extensidade, no horizontal, mas o fazem com enfoques distintos. No da esquerda, a intensidade se refere ao maior ou menor grau de veracidade presente em um discurso, o qual seria decorrente de operações de filtragem, relativas à extensidade, as quais produzem o fechamento do campo de presença (portanto, concentração) ou sua abertura (logo, dispersão). Assim, quanto maior o fechamento, ou quanto mais depurações forem realizadas, isto é, quanto mais numerosos forem os procedimentos de classificação, maior o teor de verdade do discurso. No gráfico da direita, a intensidade é vista, como é mais habitual, em termos de carga afetiva, ao passo que a extensidade, é considerada em relação ao número de sujeitos para os quais determinada ideia é verdadeira. Assim, o discurso com maior teor afetivo estaria relacionado à divulgação de opiniões pessoais, ao passo que o verdadeiro conhecimento prescindiria, ou melhor, recusaria tal estado passional. Enfim, quanto mais se reduz o afeto, mais se caminha rumo ao conhecimento universal.

Realizando o mesmo raciocínio, mas seguindo as palavras de Platão, vê-se que à medida que o verdadeiro retórico exercita sua dialética e realiza mais **sínteses e divisões**, mais caminha rumo à unidade, conseqüentemente, à verdade e, obviamente, maior a veracidade de suas palavras. Como nesse mundo não há lugar para o afeto, ou como este é visto como uma *adulação e declamação vergonhosas*, quanto maior a carga afetiva do discurso (gráfico da direita), mais suas palavras serão consideradas uma opinião pessoal, seja por que refletem os interesses do orador, seja por que são produzidas com vistas apenas a seduzir o auditório e ganhar sua adesão, sem qualquer preocupação com a verdade. Por outro lado, à medida que a carga afetiva do discurso diminui, ou que esta deixa

de ser relevante, mais ele será portador de um conhecimento real, portanto, de uma verdade que não é a de um indivíduo, mas universal. Em outras palavras, a manipulação de categorias espaço-temporais e do conteúdo lógico-cognitivo do discurso, inerentes à extensidade, contribui para a obtenção do saber, ao passo que o aumento da intensidade, portanto, do afeto, teria o resultado contrário, de afastar o ouvinte do saber, logo da Verdade.

A visão de Cícero é completamente oposta: a persuasão – não o saber – deve ser obtida por meio da paixão (do *pathos*) e não, como no caso estudado anteriormente, mediante a razão ou o *logos*:

De resto, sabe-se que o principal mérito do orador consiste em levar o coração humano à cólera, ao ódio, ao furor, ou reconduzi-lo desses sentimentos violentos à doçura e à piedade. É realmente preciso conhecer a natureza humana, saber o que é o homem; o que pode excitá-lo e acalmá-lo, caso se deseje, pela palavra, atingir seu objetivo [isto é, a persuasão]. (CÍCERO, De L'orateur, I-III).

Segundo o romano, o orador não usa da palavra para conduzir seu interlocutor à verdade, mas para levá-lo a um estado emocional tal que o predisponha a crer naquilo que o orador deseja que ele creia. Daí decorre outra conclusão acerca da Retórica de Cícero: a principal profundidade com a qual ela trabalha é a emoção: quanto mais intensa a carga afetiva do discurso, maior, em princípio, a persuasão. Em tal contexto, a verdade é incidental, pois o objetivo é a persuasão e, para tanto, a lógica é de pouca serventia. O orador deve, ao contrário do que propunha Platão, tocar o *pathos*, isto é, levar o *coração humano à cólera, ao ódio, ao furor, ou reconduzi-lo desses sentimentos violentos à doçura e à piedade*, pois esse é o melhor meio de persuadir, pouco importando se isso fará do ouvinte um cidadão melhor ou não. No entanto, como fica subentendido na passagem acima, isso não impede que o discurso tenha também um aspecto lógico-cognitivo, desde que este não adquira proporções excessivas. Tal ideia fica mais clara em outra passagem:

O orador, ao contrário, usa tudo o que, na vida ordinária, recomenda-se evitar como mau e penoso e, pelo seu discurso, o apresenta como ainda pior e mais duro; do mesmo modo, tudo o que parece ao homem vulgar desejável e excitante, ele amplifica e o embeleza por meio de sua palavra. Ele se arranja para não ter o ar de um sábio no meio de loucos; ele não quer que seus ouvintes o tomem por um retórico grego ridículo, ou que ao louvar seu espírito e admirar sua sabedoria, constatem que são eles próprios privados de razão. (CÍCERO, De L'orateur, I - LII).

A passagem como um todo e especialmente os advérbios **mais** e **pior** confirmam que a Retórica, na visão de Cícero, deve trabalhar com a intensidade,

isto é, com variações de mais e de menos. As paixões devem ser intensificadas e os julgamentos, emotivos, para que, de acordo com as intenções do orador, se obtenha a persuasão. Contudo, isso não significa que o discurso deva ser desprovido de um conteúdo cognitivo, mas que o saber expresso deve ser moderado ou atenuado pela afeição, de maneira a não intimidar o ouvinte, mas, uma vez mais, ganhá-lo pela emoção, pela empatia. Razão e emoção não precisam estar necessariamente em campos opostos, mas tão somente a primeira deve ser subordinada à segunda. Se tal relação for representada em um gráfico, ver-se-á que intensidade e extensividade caminham na mesma direção, e que o aumento da intensidade leva à persuasão, entendida como consenso no gráfico da esquerda, assim como operações de abertura estão relacionadas à maior empatia entre orador e auditório (gráfico da direita).

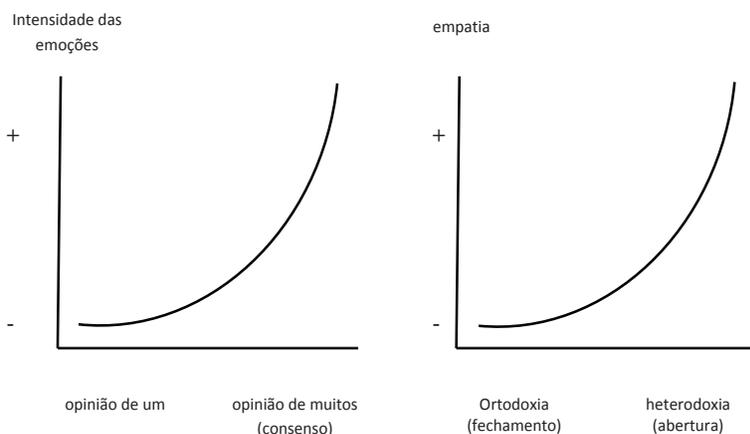


Figura 2 - Intensidade e extensividade na retórica de Cícero

Na visão de Cícero, extensividade e intensidade apresentam o mesmo comportamento, pois afeto e conhecimento não se excluem mutuamente como acontecia na visão de Platão, mas variam na mesma direção, embora se possa dizer que o primeiro tenha um peso maior que o segundo. No gráfico da esquerda pode-se observar que o aumento da carga emotiva do discurso tem como contrapartida, na visão de Cícero, a obtenção da adesão do auditório, o que pode ser visto pelo fato de uma opinião pessoal transformar-se em um consenso. Naturalmente, o gráfico da direita também contrapõe valências ligadas à intensidade e extensividade, mas o enfoque agora é centrado nas relações entre saber e empatia. Para Cícero, o apego à ortodoxia reduz a empatia entre orador e auditório, ao passo que a heterodoxia produz o efeito contrário, abordagem que seria inviável para Platão,

pois tanto a heterodoxia quanto o afeto estariam, por razões distintas, fora do escopo da retórica³.

Colocando-se em um gráfico as duas valências estudadas, o afeto e a razão, é possível contrapor as concepções do discurso e da oratória dos dois autores:

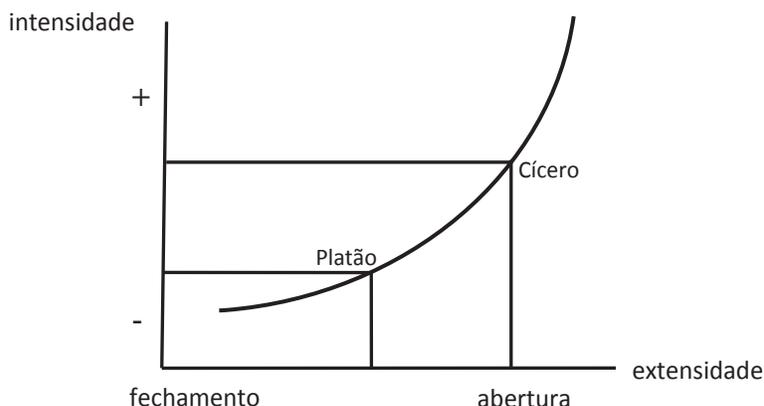


Figura 3 - Intensidade e extensão nas retóricas de Platão e Cícero

Como se pode ver, a Retórica, na versão de Platão, deve ser pouco intensa ou mesmo átona em termos afetivos e deve guiar-se por operações de filtragem, ou de fechamento que permitam a delimitação e definição do objeto estudado, pois, conforme se tem dito, seu sistema busca a unidade e realiza-se por meio de exclusões sucessivas de tudo o que não se enquadre na categoria buscada. A Retórica de Cícero, por sua vez, privilegia o *pathos* em detrimento do *logos*, por isso ela é tônica em termos afetivos e trabalha com operações de abertura cujo objetivo último é justamente ganhar a empatia do auditório. Em outras palavras, na Retórica de Platão, prevalece o regime de absoluto, ao passo que na de Cícero predomina o regime de universo, em que reina a mistura como meio de buscar a maior quantidade possível de elementos que conduzam à persuasão. Detenhamo-nos mais longamente sobre tais questões.

Conforme citado, as valências relacionadas à intensidade e à extensão podem variar de forma converso ou inversa. No primeiro caso, mais intensidade implicará ainda mais extensão e vice-versa, No segundo, um aumento em uma das variáveis acarretará uma redução na outra. A consequência prática é que, em um regime em que intensidade e extensão apresentam um comportamento

³ É preciso explicar que se entende por ortodoxia a obediência rigorosa, isto é, sem concessões de qualquer espécie, a uma doutrina ou pensamento, tal como faz Sócrates em relação às ideias que professa. Daí a ideia de fechamento. Já a heterodoxia está relacionada a um posicionamento mais flexível dentro de um sistema de valores, que admite a inclusão de elementos que, em princípio, ser-lhe-iam estranhos. A ortodoxia está, portanto, relacionada a operações de filtragem, ao passo que a heterodoxia, a operações de mistura.

convergente, haverá uma tendência à expansão, à abertura para recepção de novos valores, e tal movimento sempre será visto de forma positiva. Por esse motivo, será dito que, em tal regime, vigente na Retórica de Cícero, predominarão os valores de universo, em que a mistura de grandezas é vista como sinal de completude, de totalidade.

Em um regime em que intensidade e extensidade apresentam um comportamento divergente, como o de Platão, predominarão os valores de absoluto. Isso significa que o acréscimo em um tipo de valência acarretará a redução de outra, de modo que tal movimento resultará em um processo de filtragem, o que acabará por acarretar a redução dos elementos com os quais se trabalha em prol de uma dada pureza, da homogeneidade ou mesmo de determinada lógica. Daí a ideia de valores de absoluto. Nesse caso, o aumento das duas valências provocaria um efeito de incongruência, de disparate, de absurdo. Por outro lado, a redução de uma não seria mais vista como deficiência, mas como a obtenção de maior grau de verdade ou coerência. Voltemos à Retórica.

Quando se comparam as retóricas de Platão e de Cícero segundo o regime de valor com o qual cada autor trabalha, percebe-se que os dois pensadores estão em campos opostos. Examinem-se novamente as ideias de Platão:

É este o orador do qual eu falo: que segue a arte e a virtude, que, em todos os discursos e em todas as suas ações, quer dê, quer retire qualquer coisa do povo terá em mente sem cessar os meios de fazer nascer a justiça na alma de seus concidadãos e de banir a injustiça, de nelas fazer germinar a temperança e afastar a incontinência; em uma palavra, de introduzir todas as virtudes e excluir todos os vícios. (PLATÃO, Górgias, 504c-505b)

Vê-se claramente que o processo de busca da verdade implica a realização de diversas filtrações para que, em um processo de depuração, sejam introduzidas todas as virtudes e excluídos todos os vícios até que a injustiça seja separada da justiça e a incontinência afastada da temperança; enfim, até que se chegue a uma classe de um único elemento, pois categorias como a verdade, a justiça, o bom ou o belo são frequentemente absolutas para Platão, que, por exemplo, propõe-se a descobrir qual o maior dos males ou a maior das virtudes. Naturalmente, em tal busca, a conjugação de opiniões diversas seria absurda. Aliás, uma das críticas de Platão aos retóricos refere-se ao fato de estes apresentarem opiniões superficiais e confusas – leia-se misturadas – sobre as ideias que defendem.

Para Cícero tudo se passa de forma bem diferente: a práxis do orador não implica operações de filtragem, mas de mistura, não um saber profundo e específico, mas genérico e superficial. Se Platão recusava uma retórica que

fosse fundada em opiniões, mas não é outra a base de sustentação buscada pelo romano:

Tudo o que faz o orador repousa sobre opiniões, não sobre uma ciência. Falamos diante de pessoas que nada sabem, e aquilo que dizemos, nós mesmos não o conhecemos. Por isso, sobre questões idênticas nossos ouvintes pensam e julgam tanto de um modo quanto de outro, e acontece frequentemente a nós próprios de termos de defender causas opostas... cada um de nós sustenta sucessivamente posições contrárias ao passo que a verdade é apenas uma. A arte de que nós falamos repousa, portanto, sobre a mentira; não se chega quase nunca à verdade; procura-se captar as opiniões, frequentemente com erros. (CÍCERO, De L'orateur, II, VII).

Como se vê, não há uma triagem do conhecimento, mas antes uma mistura, ou melhor, um amálgama heteróclito que reúne saberes díspares e mesmo antagônicos. Cícero reconhece que a verdade é uma só, mas isso não impede o orador de reunir elementos contrários, desde que isso contribua para a persuasão. Observe-se o plural: Cícero busca captar opiniões, mesmo que isso leve a erros, desde que o resultado final seja a persuasão. Por outro lado, o fato de o orador defender causas opostas, ou mesmo de não conhecê-las a fundo, não representa incongruência ou má-fé, mas demonstra sua habilidade e competência.

Conclusão

Os valores se constituem, de forma muito diferente num caso e noutro: para Platão, que apresenta uma retórica do absoluto, a exclusão é vista como um processo de purificação em que pequena quantidade é sinônimo de pureza, ao passo que Cícero a vê como incompletude ou rarefação (basta lembrar a passagem em que ele acusa os gregos de nada saberem sobre a vida). Por outro lado, a mistura, que parece aos olhos de Platão ser um disparate ou um despropósito, é vista por Cícero como índice da profusão de argumentos, da completude do discurso e mesmo da habilidade do orador, capaz de defender causas opostas com a mesma habilidade. O resultado final da análise confirma que, para Platão, o valor do valor da Retórica está no fato de essa ciência (que ele associa à dialética) levar à verdade, isto é, fazer-saber, ao passo que, para Cícero, está no fato de ela levar à persuasão; isto é, fazer-fazer.

Uma síntese das principais características do discurso na visão dos dois autores é apresentada abaixo:

Platão	Cícero
A Retórica vale pela verdade	A Retórica vale pela persuasão
Predomínio da extensidade (<i>logos</i>)	Predomínio da intensidade (<i>pathos</i>)
Intensidade e extensidade em relação inversa	Intensidade e extensidade em relação conversa
Valores de absoluto	Valores de universo
Realização de operações de filtragem	Realização de operações mistura
Retórica como fazer-saber	Retórica como fazer-fazer

Quadro 1 – Comparativo das retóricas de Platão e Cícero

A conclusão final é que as próprias valências nascem de sistemas axiológicos distintos, que apresentam uma noção de valor também díspar. É tal sistema que define as regras de funcionamento das duas valências e são estas que terminarão por definir o valor do objeto. Definindo e sendo definido por ele está o sujeito. A constituição do objeto surge como uma decorrência desse sujeito que olha e apreende o mundo exterior, privilegiando um ou outro tipo de valências e estabelecendo entre elas uma relação conversa ou inversa, a qual é responsável pela geração do valor. A forma como se estabelece essa tensividade está no cerne da relação sujeito-objeto a qual irá engendrar a busca pela conjunção ou disjunção dando origem a todos os dramas que a semiótica tem-se proposto a descrever e a todas as ideias que a retórica se presta a propagar.

Cruz, D. F. On rational subjects in love. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.429-442, 2009.

- *ABSTRACT: Rhetoric has dealt with an unbearable schism since its birth: on the one hand, Plato claimed that the speaker must search for good and truth. He has to follow Logic and be supported by a sober speech, the logos, in which reason prevails; for Plato things are worth per se. On the other, on the other extreme of the Agora, we have Cicerus, for whom Rhetoric does not have to search for the essence of things, but to make the speaker's opinion, either true or false, prevail over the audience's. Thus Logic, which was revered by Plato, is downgraded, for if the speaker is to succeed, he must change the mood of the audience from anger to kindness, or vice-versa. Rhetoric is thus based on pathos, or as semioticians would say, on states of soul. Accordingly, this paper aims to think over this question with the recourse to the tensive tools of semiotics to show that the Greek discourse is dominated by the extensivity valence, by intelligibility, by object characteristics, and, on the other hand, the Roman discourse is dominated by the intensity valence and by sensitivity.*
- *KEYWORDS: Rhetoric. Semiotics. Tensivity. Plato. Cicerus. Pathos.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985.

CÍCERO. *De l'orateur*. Texte établi, traduit et anoté par François Richard. Paris: Garnier Frères, 1932.

CRUZ, D. F. *O ethos dos romances de Machado de Assis: uma leitura semiótica*. São Paulo: Edusp: Nankin, 2009.

FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1998. (Nouveaux actes sémiotiques).

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tension et signification*. Liège: L'Arca, 1998.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1993. (Hachette Université, Linguistique).

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção estudos, 43).

MEYER, M. *L'histoire de la rhétorique des grecs à nos jours*. Paris: Le livre de Poche, 1999.

PLATÃO. *Górgias*. Texte traduit et anoté par Èmile Chambry. Paris: Garnier Frères, 1967.

PLATÃO. *Phédre*. Texte traduit et anoté par Èmile Chambry. Paris: Garnier Frères, 1964.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em julho de 2009.

ARGUMENTAÇÃO E PERSUASÃO: TENSÃO ENTRE CRER E SABER EM “FAMIGERADO”, DE GUIMARÃES ROSA

Waldir BEIVIDAS¹

Ivã Carlos LOPES²

- RESUMO: Diferentemente de outras teorias mais próximas da retórica, a semiótica da Escola de Paris nunca foi muito pródiga ao tratar dos problemas de persuasão e argumentação. A partir de uma constatação simples como essa, procuramos, neste artigo, pôr à prova certos dispositivos semióticos que têm suas consequências nesse domínio, a começar pela problemática modal do crer e do saber. Seus valores são examinados num tipo de situação específica, a saber, quando as personagens confrontadas se acham em circunstância de ameaça imediata a sua integridade física. Nesse sentido, discutimos três tópicos principais: (i) a interação dos valores modais do saber e do crer, componentes de um mesmo universo cognitivo; (ii) as modulações tensivas do medo e das paixões correlatas; (iii) as formas de raciocínio inferencial mobilizadas pelas personagens do relato, e notadamente as ilações *abduativas* postas em cena. O texto escolhido para a verificação do alcance e dos limites de tais dispositivos semióticos é o conhecido conto de Guimarães Rosa, “Famigerado” (*Primeiras histórias*, obra originalmente publicada em 1962).
- PALAVRAS-CHAVE: “Famigerado”. Guimarães Rosa. Narratividade. Paixões. Crer. Saber. Persuasão.

O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo
Guimarães Rosa (1985, p.14).

No final dos anos 80 passados, diferentes semioticistas reconheciam, entre outras insuficiências, não ter a disciplina cuidada, até então, de desenvolver mais diretamente uma *teoria da argumentação* ou estudo sistemático de uma racionalidade argumentativa. A instância de “manipulação” (FAZER-FAZER), mormente através do *fazer persuasivo* [FAZER-SABER / FAZER-CRER] – COM O SEU correlato: *fazer interpretativo* [CRER-SER/PARECER] –, parecia cobrir satisfatoriamente o regime das trocas interativas entre actantes narrativos e, por extensões daí decorrentes, entre parceiros da comunicação, em ato e situação. Ora, frente

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística, São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – waldirbevidas@gmail.com.

² USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística, São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – lopesic@usp.br.

à enormidade dos estudos argumentativos (provenientes da Retórica e de algumas de suas herdeiras contemporâneas, como a Análise do Discurso/AD e a Pragmática), temos de reconhecer que ainda hoje mínguem no campo semiótico estudos mais sistemáticos sobre possíveis estratégias sintáticas e semânticas, modais e tensivas, que possam matizar singularmente os movimentos cognitivos da argumentação, sob o ponto de vista da semiótica.

Todavia, antes mesmo de procurarmos pistas para uma teorização semiótica da argumentação, não podemos ignorar ou abandonar alguns postulados e atitudes epistemológicas que estão fincadas na base da teoria. Desde um texto de rememorável importância, que pode ser considerado espécie de marco de implantação ou entrada da Semiótica no Brasil (“*L'énonciation: une posture épistémologique*”, texto publicado em 1974 a partir de palestras proferidas no ano anterior), Greimas insiste, breve, mas com muita clareza, que, se assumimos integralmente a epistemologia saussuriana – e sua semiótica a assumiu –, temos de reconhecer que a ciência não descobre ou explora alguma “verdade”, verdade intrínseca ao mundo real, algo de efetivamente ‘verdadeiro’ no mundo. Verdade e verdadeiro estão excluídos dessa epistemologia saussuriana. Ao invés disso, a ciência cria “pontos de vista” sobre a massa bruta desse real e, com isso, cria os “objetos” que constituirão sua arena exploratória. Sua tarefa então não é mais aquela, positivista, de encontrar “verdades parciais” aqui e acolá, mas de ‘construir’ uma “veridicção” interna na composição de seus conceitos descritivos. Excluída por definição toda a verdade, a ciência só pode ser um discurso que tenta legitimar sua “veridicção” própria no rigor da *coerência* interna dos seus conceitos, na abrangência da *exaustividade* da descrição e na clareza da *simplicidade* de suas definições e formulações: são os três princípios de base da teoria segundo Hjelmslev (2006, p.11).

Então, por todo desejo eventual de ecumenismo, de convivência pacífica e harmoniosa com disciplinas afins, ela não pode, no entanto, ceder ao aparente conforto de importar conceitos já dados em outros campos do saber – por exemplo, no presente caso, os de argumentação ou persuasão –, importá-los de outras disciplinas (da Retórica, da Pragmática, da AD) e transportá-los direta e singelamente para a sua arena cognitiva, sem passar pelo crivo das demais construções conceptuais da teoria, como se eles por si sós, por essa simples importação, bastassem para dar conta de um ou outro recanto da própria semiótica, recanto por vezes ainda carente de uma formulação própria.

Fazê-lo significa incorrer exatamente no que ela pode e talvez deva prevenir sobre atitudes de algumas disciplinas, de uma AD, por exemplo. Esta, ao que tudo indica e salvo engano, compõe-se contínua e paulatinamente de conceitos emprestados em vários ramos do saber. Basta consultarmos seus dicionários, ou o rol dos conceitos aí intervenientes, para verificarmos que são conceitos, alguns

procedentes da região psicanalítica, outros da região pragmática, outros tantos da região filosófica, sociológica e mesmo, num ou noutro caso, da semiótica. Segundo pensamos poder dizer, a partir da epistemologia saussuriana da semiótica, tal procedimento incorre exatamente na atitude que estamos vendo com suspeição: a de que a verdade estaria contida em vários lugares do saber, preenchidos por essas disciplinas afins (cada porção em um lugar), ao modo de cada tijolo de uma casa. Basta garimpá-la nos conceitos oferecidos aqui e ali, e construímos uma boa teoria, digamos, mais verdadeira e adequada aos objetos. Certa ou erradamente, entendemos nisso uma postura epistemológica um tanto “positivista”: a de considerar que o mundo oferece parcelas de verdade distribuídas aqui e ali, nas disciplinas laterais, e, coletadas as porções de verdade colhidas nessas disciplinas afins, isso enfim nos daria ensejo a construirmos uma vasta disciplina ecumênica onde os conceitos importados ladeariam uns aos outros e conviveriam serena e irmanamente. Ecumenismo de uma verdade abrangente ou colcha de retalhos veridictórios? Eis uma pergunta que esses tipos de atitude teórica têm de se colocar.

Se deixamos entre parênteses definições sugeridas recentemente pelos estudos pragmáticos sobre a argumentação – dar razões ou boas razões, mais fortes ou menos fortes para se admitir uma conclusão e uma adesão; partir de razões ou argumentos aceitos para chegar aos menos assegurados –, podemos preliminarmente nos valer do discurso do senso comum, dicionarizado. O dicionário de uma língua sempre foi uma fonte preciosa para a Semiótica, que vê nele a própria arena do imaginário humano na distribuição das significações e efeitos de sentido dos signos. Ela preza o dicionário mais do que, por vezes, formulações fortemente amarradas ao dispositivo teórico das disciplinas que tratam de um ou outro conceito.

No caso da *persuasão*, vêmo-la distribuída numa intersecção interessante com a *demonstração* e a *argumentação*. Aqui a língua estabelece gradientes, por exemplo, o de estatuto lógico: *demonstrar* tem um sentido mais lógico, digamos ‘superior’, de estabelecer uma verdade de modo evidente e rigoroso. Num degrau ‘inferior’, *argumentar* tem menor força lógica, a de apresentar razões ou raciocínios para se obter uma conclusão. Por fim, *persuadir*, no degrau menos nobre da hierarquia, embora o mais abrangente é levar a pensar, a querer, a crer, a fazer (através de adesão completa, tanto sentimental quanto intelectual). Poderíamos simplificarmente apresentar essa hierarquia dizendo com brevidade: um teorema se demonstra, por uma idéia se argumenta, por uma intenção se persuade. Nessa simples observação das definições de um dicionário do senso comum, revelam-se dois movimentos tensivos: uma diminuição do SABER acoplada a um aumento do CRER nessa mesma ordem. Uma demonstração se fundamenta no saber e prescinde do crer ou minimiza-o; uma argumentação tenta fazer prevalecer um saber (novo)

sobre o crer (anterior); e uma persuasão promove um crer adesivo, ainda que, para fazê-lo, tenha de atropelar algum saber.

Assim, ao invés de atacar esses conceitos (persuasão, argumentação, demonstração) pelos ângulos de incidência de uma ou outra disciplina, a semiótica procurou primeiramente verificar, no amplo movimento interno que foi o estudo das *modalizações* sintáticas dos discursos, exatamente como se dispõem no tabuleiro dos discursos os movimentos do *saber* e do *crer*. Isso, sobretudo porque, diferentemente das teorias da comunicação então concorrentes, ela entendeu que a comunicação entre os homens é menos a transferência ou transmissão de informações, um *fazer-saber*, e mais um contrato fiduciário, incidente sobre o *crer*, um *fazer-crer*. Noutros termos, sem garantias de uma verdade intrínseca do mundo, nosso pouco de saber sobre o mundo está plenamente invadido pelo nosso *crer* nos outros. De toda forma, antes de partir para definições mais empenhadas sobre a argumentação, a demonstração e a persuasão, ela se lançou no interior do universo cognitivo partilhado pelo saber e o crer.

Numa primeira fase da teoria, é consensual dizer que o “ponto de vista” lançado sobre o modo de construção da significação dos discursos foi incidente no seu aspecto “gerativo” e descrito sob as relações de contrariedade e contradição acionadas pelo quadrado semiótico. Podemos dizer, resumidamente, que o universo das modalidades do saber e do crer foi descrito em termos “categoriais”, isto é, alocado nas categorias previstas no quadrado semiótico. Então vimos esse espaço teórico ser descrito em termos de FAZER-SABER/FAZER-NÃO-SABER/NÃO-FAZER-NÃO-SABER/NÃO-FAZER SABER; FAZER-CRER/FAZER-NÃO-CRER/NÃO-FAZER-CRER/NÃO-FAZER-NÃO-CRER. Numa segunda fase da teoria, estamos atualmente assistindo a uma sobreposição, a esse ponto de vista categorial, de um ponto de vista “gradual”, “tensivo”, não mais como articulações contrárias ou contraditórias, mas como segmentações vetoriais, isto é, que apontam para uma tensão a aumentar cada vez mais de intensidade, ou para uma distensão/relaxamento que diminua mais e mais, ou no menos e menos de tensão para o polo inverso. Trata-se do ponto de vista tensivo, que vem a complementar e, por vezes, retificar o ponto de vista gerativo/categorial. Mas esse novo ponto de vista não é totalmente recente. Senão vejamos.

Se tomarmos a sugestão de Greimas (1983, p.115-133) de que entre o saber e o crer – que defende como um “mesmo universo cognitivo” em texto memorável do livro *Du Sens II* –, há um jogo “elástico” que força, de um lado, para uma tensão de polarização categórica e, de outro, para uma distensão que pode fazê-los confundirem-se, então talvez seja cabível pensar na hipótese de que possamos definir semioticamente, com mais propriedade, a argumentação (na inter-relação diferencial com seus correlatos, persuasão e demonstração) examinando justamente essa elasticidade tensiva entre o crer e o saber. Tendo

discutido teórica e liminarmente a questão em estudo anterior (LOPES; BEIVIDAS, 2007), propomos agora uma verificação local do alcance operatório de tais noções, quando do trabalho com textos concretamente manifestados.

A pesquisa aqui lançada quer testar, ilustrativamente num conto de Guimarães Rosa, até que ponto se pode manter como recorrente esta hipótese, simplificada ao mínimo necessário: o *crer tensiona* e o *saber distensiona*. Mais e mais crer, maior tensão; mais e mais saber, maior distensão, estando nas valências intermediárias e “elásticas” desses vetores a nossa situação geral de homens sem garantia de verdade. Espera-se com isso que, examinando com mais exaustividade esses movimentos vetoriais tensivos do saber e do crer, possamos encontrar, nesses conceitos de demonstração, argumentação e persuasão, outros efeitos de sentido inusitados até o presente momento. O laboratório de nossa experiência ilustrativa, aqui, é um conhecido conto de Guimarães Rosa (em *Primeiras estórias*, cuja publicação original data de 1962), “Famigerado”.

“Foi de incerta feita...”

Ao relatar a confrontação, numa cidadezinha de sua região natal, entre um sujeito instruído e o cavaleiro que surge inopinadamente a cobrar esclarecimentos, Guimarães Rosa (1985) nos fornece fértil material para refletir sobre as relações entre o crer e o saber, tais como se concretizam nesse universo tão singular. A par da óbvia determinação exercida pelas posições sociais de umas e outras personagens (o médico do lugarejo, o jagunço de grande notoriedade...), e que responde em parte pela relevância literária da obra, queremos chamar a atenção para as determinações *táticas* dentro dessa breve história e para o modo como estas atuam na dimensão cognitiva do relato. Estamos nos referindo às três grandes dimensões reconhecidas tradicionalmente pela teoria semiótica da narratividade, a saber, a dimensão pragmática (domínio do fazer), a cognitiva (domínio do saber e do crer) e a dimensão tímica ou afetiva (domínio do sentir). Como se sabe, ação, cognição e paixão constituem os três polos básicos ao redor dos quais a semiótica estrutura os conteúdos de uma história, procurando compreender-lhes a interação e organicidade. Diferenciadas essas três linhas da narratividade, é claro que a análise deve ser também capaz de enxergar-lhes as múltiplas interconexões para ter alguma operacionalidade descritiva, uma vez que os textos concretamente existentes vivem a entremesclar, na sua variedade de efeitos de sentido, as coisas que a paciente dissecação metodológica tem a obrigação de discriminar em categorias bem delimitadas.

Tudo leva a pensar, num primeiro momento, que um dos fatores de discriminação entre o *saber* e o *crer* reside na frequente convocação, pelo crer, não apenas da dimensão cognitiva da narratividade, como igualmente da sua

dimensão tímica; a teoria semiótica das modalidades não se pronuncia, ela mesma, sobre a questão de decidir se o crer estaria original ou legitimamente vinculado a um ou outro desses âmbitos narrativos, contentando-se em constatar a tendência “invasiva” dessa modalidade por relação às dimensões do relato. Os variados modos de interação modalidades/dimensões deixam-se ver também na interface do saber com o fazer (dimensão cognitiva/dimensão pragmática), interface implicada, por exemplo, na distinção costumeira entre os discursos científicos (ligados à construção de um objeto-saber), tecnológicos (saber fazer, isto é, *savoir-faire* ou *know-how*) e didáticos (fazer saber).

Para nossos propósitos imediatos, o que deve ocupar o primeiro plano é a observação dos jogos entre saber e crer, bem como as tensões aí envolvidas. O aumento e a diminuição da carga passional – do medo, antes de mais nada – em “Famigerado” está na dependência das ilações feitas por aquele que, nessa história, diz “eu” (vamos chamá-lo narrador) a partir do que lhe é dado captar da aparência e dos modos do sertanejo “solerte” (Damázio, dos Siqueiras) que lhe vem à porta, seguido por três outros cavaleiros pouco à vontade, constrangidos a obedecer-lhe as ordens.

Oscilação tensiva do medo

Sob o ponto de vista das modulações da tensão passional, a história de “Famigerado” não se deixa reduzir a um esquema direcional único, seja este ascendente ou descendente. É inegável que o final da narrativa estabiliza um estado distenso para o médico/narrador, mas isso se dá ao cabo de uma série de oscilações tímicas ao longo das quais ele, o interpelado, tendo sido tomado de inquietude – por ele chamada, no § II, de “grande dúvida”, num uso do termo cognitivo em lugar do tímico – logo de início, percorrerá diversos valores da escala passional centrada no medo, desde a desconfiança (parágrafos iniciais) até o pavor, no § XV, ápice passional do texto, quando lhe ocorre que o matador possa ter comparecido, tangido por intriga de terceiros, para lavar com o sangue dele, médico, a honra supostamente maculada.

Podemos registrar, de passagem, que tal pico passional se dá justamente quando o doutor concebe a hipótese dessa intriga urdida por um terceiro mal-intencionado e não identificado, o que de pronto significa a abertura de um leque dificilmente delimitável de fontes do seu aperto presente em face de Damázio. Discorrendo sobre a escala passional do medo – temor, terror... –, Jacques Fontanille (2005) assinala, entre suas características, a variabilidade das fontes potenciais desses sentimentos. Desde os estados em que a fonte do medo é difusa ou identificável a custo (inquietude, ansiedade), passando pelos medos experimentados diante de um objeto bem singularizado (sobressalto, espanto)

até os estados de terror, em que todo e qualquer objeto pode se converter em fonte de medo³. Toda a extensão do campo perceptivo de um dado sujeito pode, portanto, ser atravessada de ponta a ponta pelas múltiplas espécies de medos; para retornarmos a “Famigerado”, não é de admirar que o máximo de intensidade passional esteja situado no ponto de maior indeterminação, para o médico/narrador, da fonte última de seu embaraço, ao mesmo tempo em que o sujeito reparador do imaginado dano se mantém ali, perfeitamente palpável e pronto para liquidá-lo.

O texto gerencia, portanto, os ascensos e descensos de tensão pela ótica desse narrador, surpreendido, um dia qualquer, pela chegada a sua casa daquele grupo de cavaleiros desconhecidos. Desde esse instante, o medo e os sentimentos conexos assaltarão o narrador com intensidade variando em função daquilo que, a cada momento, ele pode diretamente *observar* (a linguagem somática sincretizada no comportamento de seus visitantes, por exemplo) e das *inferências* que irá fazendo a partir de tais observações, somadas aos saberes e crenças constitutivos de sua posição social (médico do vilarejo). Para o leitor, podemos esquematicamente dizer que as coisas reportadas como *observadas* pelo narrador são da ordem do saber, ao passo que as coisas *inferidas* por ele são, em princípio, da ordem do crer: o narrador crê que Y porque observa (sabe) que X. Acrescentemos a tais componentes da cena presente o peso das coisas que são do seu conhecimento por ouvir-dizer, e que são ora “saberes” de seu campo de atuação profissional (“Sei o que é influência de fisionomia”, § II), ora informações nas quais ele pode “crer” em maior ou menor medida (“Damásio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas [...]. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara...”). Juntos, esses conteúdos cognitivos interagem para compor o quadro modal em que evolui o narrador.

Ocorre que serão, para o narrador, as ilações produzidas que, afinal de contas, determinarão, para além do simples quadro modal, seus estados de ânimo. Essas ilações, quando seu tipo de raciocínio é identificável, apresentam-se:

(i) ora como implicações: “se X, então Y”. É o que se vê, por exemplo, logo no II §, quando o narrador infere, da “cara de nenhum amigo” de seu recém-chegado visitante, suas disposições belicosas: “Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra.”;

(ii) ora como concessões: “embora X, ainda assim Y”. No § IV, embora Damázio fale com o narrador em tom mais calmo, para este ainda prevalecem as impressões que anota a seguir: “Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és”;

³ Confira Fontanille (2005).

(iii) ora, enfim, como um raciocínio menos nítido, que talvez se possa chamar de abduutivo, numa acepção próxima da de Peirce, pelo qual o narrador tenta adivinhar as intenções cifradas de Damázio, num movimento que é decerto mais da ordem tímica do que propriamente da ordem cognitiva⁴. Como no seguinte trecho do § XI: “A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios.” Esse ponto, especialmente pertinente para o texto em exame, voltará a nos ocupar dentro de instantes.

Táticas temporais

Ao longo do diálogo, ambas as partes, narrador e Damázio, trabalham as durações de forma a obter o que buscam, valendo-se, cada qual à sua maneira, da assimetria social, cultural e situacional que as diferencia.

Damázio, apesar de querer tirar a limpo a dúvida sobre o caráter insultuoso ou não do qualificativo a ele atribuído pelo moço do governo, começa apenas a entrar no assunto e logo parece arrepender-se, passando a tergiversar, lançando-se num “jogo sonso” por fora do tópico que ali o traz, até que retorna subitamente a este, fazendo ao narrador a pergunta central sobre a significação de *famigerado*.

Quanto ao narrador, a situação intimidante o leva a arquitetar suas possibilidades de escapatória frente àquele cavaleiro, possivelmente vindo para executá-lo, cujo renome de feroz assassino desrecomenda cruzar-lhe o caminho. Se o *incipit* do conto corresponde a um acontecimento sucedido sem prenúncio (“o evento”), todo o restante do texto nos expõe a luta cognitiva do médico para, uma vez quebrado o sossego do dia no arraial, tentar recobrar algum domínio da situação ou, conforme diz o próprio narrador, tentar minimizar a “extrema ignorância em momento muito agudo” (ROSA, 1985, p.14). Em outras palavras, ele se esforça por restituir, no desenrolar do diálogo, algo das etapas temporais queimadas quando da irrupção desestabilizante do homem armado. “Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar” (§ IV). É com o mesmo propósito de ganhar tempo, de organizar-se taticamente, que o protagonista, já perto do desfecho do episódio, enunciará aquela série de sinônimos de *famigerado*, todos opacos para o jagunço (“célebre”, “notório”, “notável”), a fim de poder adequar sua última resposta às reações do outro. O narrador, aí, está mineiramente “esperando pela cor da fumaça”, o que deve lhe permitir escapar do pior.

⁴ Uma das definições mais conhecidas de “abdução” em Peirce (2009): “A abdução é o processo de formulação de uma hipótese explicativa. [...] A dedução prova que algo deve ser. A indução mostra que algo é operatório de fato. A abdução apenas sugere que algo pode ser”.

Essa busca do resgate de uma duração repentinamente pulverizada traduz o dispositivo explicitado por Zilberberg em escritos recentes, sob a denominação de *modos de eficiência*: “a maneira como uma grandeza é passível de penetrar no campo de presença” (ZILBERBERG, 2006, p.222, tradução nossa). Em síntese, a ideia é que o eixo geral do *advir* [fr. *advenir*] no discurso se bifurca em um modo do *sobrevir* [fr. *survenir*] – brusca irrupção do inesperado, seja ele disfórico ou eufórico para o sujeito – e um modo do “*pervir*” [fr. *parvenir*], retro-neologismo em português, aqui proposto para assinalar o valor de percurso, de trajetória progressiva a ser trilhada numa velocidade minimamente razoável, vale dizer, suficientemente desacelerada para que o sujeito não perca o controle do que está vivenciando.

Sem anunciar-se, e principalmente sem avisar, o sobrevir virtualiza a atitude modal do sujeito, cujas competências validadas ele aniquila **ex abrupto**. [...] o sujeito se esforça por reconstituir o tempo da atualização, o tempo das preparações e dos cálculos que, justamente, o sobrevir exterminou. (ZILBERBERG, 2006, p.233)

Sacudido pelo irromper dos cavaleiros a sua porta (o sobrevir), o narrador multiplicará as tentativas de dominar o que se passa, tendo de recorrer a todo e qualquer indício do interlocutor para poder traçar um percurso de recuperação da sua competência modal (reconstrução de um “pervir”), dentro de circunstâncias adversas.

O conto mostra, assim, um microuniverso particularmente enviesado em que cada um vai sondando como pode, pelos meios disponíveis na situação do aqui-e-agora, as intenções do outro, no intuito, se não forçosamente de eliminá-lo, pelo menos de obter o que lhe importa. Esse tipo de colóquio não pode deixar de evocar as formas “obliquas” da inteligência que, ao longo da história e nas mais diversas latitudes, acompanharam, contrabalançando-a – ora com mais intimidade, ora mais à distância, ora em pé de igualdade, ora relegadas a estatuto inferior –, a inteligência apolínea e clara baseada no pensar racional. “Famigerado” traz, nas sonsas simulações e dissimulações de cada personagem perante as outras, um concentrado dessa inteligência torta, de tipo prático, de quem precisa “se virar”; daí a constante interação e mesmo a permeabilidade das dimensões cognitiva e pragmática, que no nosso caso se traduz numa **tática** do confronto mais ou menos velado. Essa forma de pensamento (e de ação) é comentada por M. Détéienne e J. P. Vernant que, ao falar da Grécia antiga em *Les ruses de l'intelligence*, explicam:

A métis é realmente uma forma de inteligência e pensamento, um modo do conhecer; envolve um conjunto complexo, porém muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais a combinar o faro, a sagacidade, a precisão, a flexibilidade de espírito, o ardil, a esperteza,

a atenção vigilante, o senso da oportunidade, habilidades diversas, experiência longamente adquirida. Aplica-se a realidades fugazes, moventes, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à mensuração precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso. (DÉTIENNE; VERNANT, 1974, p.10).

No texto de Guimarães Rosa, não custa reconhecer que essa inteligência prática/tática – de tipo predominantemente abduativo, nos termos de Peirce (2009) – ocupa lugar de relevo, com importância ao menos equivalente, para não dizer superior, à do raciocínio propriamente argumentativo dirigido à razão. A parte final do diálogo não deixa dúvida a esse respeito: instado pelo pistoleiro a definir o termo *famigerado*, o letrado local começa por “habitar preâmbulos”, busca algum auxílio nos três cavaleiros mudos e enumera, logo a seguir, alguns sinônimos do termo em pauta, todos eles desconhecidos do sertanejo que o interroga. Ante a insistência de Damázio, o médico ainda profere algumas palavras “difíceis”, sendo interrompido pela impaciência do valentão, que exige a tradução em miúdos daquele palavrório erudito. Somente aí é que esclarece: “Famigerado? Bem. É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...”, acrescentando, para dissipar qualquer resto de má disposição do outro, “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...”. Distensão de Damázio. Notemos que sua inquietude sobre a possível ofensa à honra se esvai graças à proferição, pelo doutor, de algo que é, no mínimo, uma meia mentira. “Importante” não é o mesmo que *famigerado*, nem, menos ainda, “que merece louvor, respeito”. Quer dizer que o médico age, dada a circunstância mais que embaraçosa, como um verdadeiro *trickster*, papel tão recorrente na literatura, mas também nos mitos e lendas pelo mundo afora. Vale a pena ouvir, mais uma vez, Détienne e Vernant sobre esse ponto:

De maneira mais geral, a *métis* grega levanta o problema da posição ocupada na economia dos mitos de numerosos povos pela personagem do tipo “trapaceiro”, aquela que os antropólogos anglo-saxões costumam designar pelo nome de *trickster*, o enganador. (DÉTIENNE; VERNANT, 1974, p. 13).

Para nosso protagonista/narrador, importa, em primeiro lugar, desembaraçar-se do impasse em que se vê metido involuntariamente. Que, para tanto, deva forçar um pouco a flexibilidade semântica da língua não chega a constituir-lhe embaraço de maior monta: “Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu *sincero* disse...”. O termo aí sublinhado por nós indica bem a disposição de solucionar da melhor forma a situação, isto é, na prática, de salvar a própria pele. Jogo de astúcias, todo truncado, da defrontação entre os homens desse mundo de Guimarães Rosa. Num âmbito mais geral, vemos aí os efeitos, para o sujeito narrativo (nesse caso, o médico), da aproximação, sem aviso prévio,

da morte: (i) intensificação passional, variando em razão direta da menor ou maior proximidade do instante fatal que o protagonista *crê* ser iminente desde aquele ponto inaugural da chegada dos cavaleiros; (ii) alteração, em consequência, das relações entre as ordens cognitiva, pragmática e tímica, por conta da necessidade premente de valer-se, tanto quanto possível, de toda a *métis*, de toda a finura e sutileza que lhe esteja ao alcance.

É apenas ao improvisar uma saída pela tangente que o nosso médico esquiva a possível ferocidade do renomado assassino surgido para espremer-lhe uma pronta resposta; dessa maneira, querendo ou não, é ao agir como autêntico velhaco ou *malandro* que o doutor se safava da linha de tiro. Nisso, ele se irmana a outra figura de personagem “notável” apenas evocada nesse conto, a figura do padre do São Âo, único homem douto daqueles sertões além do médico, e a quem Damázio evita consultar porque, como ele diz, “com padres não me dou: eles logo engambelam” (§ XVI). “Engambelar” é exatamente, nem mais nem menos, o que faz o doutor com o jagunço nessa história. Temos aí uma senha que se presta, sem dúvida, à reflexão sobre a inserção cultural do conhecido conto rosiano. Não sendo esse nosso propósito no presente estudo, vamos nos contentar em observar que nosso breve itinerário nos levou, primeiramente, de uma pequena *retórica* da argumentação-persuasão para uma *gramática* modal e tensiva e, desta, para as pistas iniciais (dadas as questões de caráter das personagens em pauta) em direção a uma peculiar *dialética*... da malandragem. Qualquer semelhança com antigas tradições do ensino das Humanidades não será mera coincidência.

Para concluir

Um dos traços caracterizadores da abordagem semiótica, a singularizá-la em meio às disciplinas vizinhas, sempre foi sua condição de “intermediária” quando nos reportamos às duas grandes linhas de investigação que, desde a Antiguidade, alimentaram os estudos sobre a linguagem, a saber, as tradições que F. Rastier⁵ denomina “lógico-gramatical”, por um lado, e “retórico-interpretativa”, por outro. A distinção entre elas liga-se, entre outras coisas, à preferência pela dissecação de pequenos enunciados – palavras, sintagmas ou frases – muitas vezes descontextualizados (na linhagem lógico-gramatical) ou pela interpretação de textos situados no interior de conjuntos mais vastos, como por exemplo, os gêneros de discurso a que estes pertencem, ou ainda o intertexto que lhes trabalha a significação (na linhagem retórico-hermenêutica). Os primeiros passos da semiótica de A. J. Greimas foram bastante marcados pelo desejo de “gramaticalizar” as amplas estruturas transfrasais dos textos e tal desejo levou à

⁵ Consulte-se, a propósito, a breve apresentação dessas duas tradições nas páginas iniciais do artigo de Rastier (2008).

edificação desse “sistema de sistemas” – cuja fecundidade analítica, em que pesem suas amplamente apontadas insuficiências, está há tempos demonstrada – que é o percurso gerativo. Na fase mais recente, exames epistemológicos tais como, entre outros, o de Rastier, tendem a valorizar mais e mais a faceta retórico-hermenêutica, defendendo a pertinência das variáveis contextuais para uma boa leitura do texto em si, ideia que ninguém em sã consciência pensaria em rejeitar.

De nossa parte, pensamos ser um trunfo da semiótica essa condição dúplice, ou, se se quiser, ambígua. Para aqueles que não suportam ambiguidades, e são legião mesmo hoje em dia nas ciências da linguagem, essa condição tem tudo de condenável; mas, para nós, são valiosas ambas as perspectivas a que nos referimos, e os estudos semióticos não devem prescindir de uma nem de outra. Sem sua atividade “gramaticalizante”, a semiótica acabaria por dissolver-se num discurso intuitivo e interpretativo em meio a tantos outros que se engalfinham sempiternamente na guerra das ideologias políticas, éticas, estéticas, etc. Por outro lado, se não se importasse minimamente com a inserção contextual dos textos que examina, a semiótica se arriscaria a ficar desmontando e montando quebra-cabeças intratextuais, perdendo de vista a relevância que pode levar ou não esses mesmos textos a circularem nas trocas humanas. É preciso reconhecer que há muito por fazer em prol da integração dessas duas perspectivas, que, na maior parte do tempo, entreolham-se com desconfiança, mas que podem colaborar proveitosamente pela compreensão do discurso e do texto.

BEIVIDAS, W; LOPES, I. C. *Reasoning and persuasion: tension between believing and knowing in “Famigerado”*, by Guimarães Rosa. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.443-455, 2009.

- **ABSTRACT:** *In order to check up the virtues and limits of Paris School semiotic models about relations between reasoning and persuasion in imaginary situations where fiction characters find themselves intimidated or threatened, we discuss in this article (i) the interaction of modal values of believing and knowing; (ii) the modulation of confidence and fear along with oscillations of an emotional tension-line; (iii) inferences characters draw in a rather abductive way while trying to guess each other's secret intentions. These issues are examined in a short story, “Famigerado” (in Primeiras Estórias, 1962), by well-known Brazilian writer João Guimarães Rosa.*
- **KEYWORDS:** *“Famigerado”. Guimarães Rosa. Narrativity. Passions. Believing. Knowing. Persuasion.*

REFERÊNCIAS

DÉTIENNE, M.; VERNANT, J. -P. *Les ruses de l'intelligence: la mêtis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1974.

FONTANILLE, J. *Peur, crainte, terreur, etc.* In: RALLO-DICHTE, E.; FONTANILLE,

J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris: Belin, 2005. p. 215-216.

GREIMAS, A. J. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LOPES, I. C.; BEIVIDAS, W. Veridicção, persuasão, argumentação: notas numa perspectiva semiótica. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 9, n. 1, p.32-41, 2007.

PEIRCE, C. S. *Collected papers: pragmatism and pragmaticism*. v.5. Disponível em: <<http://www.textlog.de/7658.html>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

RASTIER, F. Rhétorique et interprétation des figures. In: BADIR, S.; KLINKENBERG, J. -M. (Dir.). *Figures de la figure: sémiotique et rhétorique générale*. Limoges: PULIM, 2008. p.81-101.

ROSA, J. G. Famigerado. In _____: *Primeiras estórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.13-17.

ZILBERBERG, C. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM, 2006.

Bibliografia Consultada

BADIR, S.; KLINKENBERG, J. -M. (Dir.). *Figures de la figure: sémiotique et rhétorique générale*. Limoges: PULIM, 2008.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. L'énonciation: une posture épistémologique. *Significação: revista brasileira de semiótica*, Ribeirão Preto, n.1, p.9-25, 1974

RALLO-DICHTE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris: Belin, 2005.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

PERCORRER POR DENTRO, VISITAR: UMA LEITURA DE A MULHER E A CASA, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Diana Junkes Martha TONETO¹

- RESUMO: O objetivo deste artigo é tecer algumas considerações sobre a poética cabralina a partir da leitura do poema *A mulher e a casa*, publicado em *Quaderna*. Para tanto, serão usados instrumentais da semiótica de linha francesa, notadamente, os conceitos de tensividade, iconicidade e plasticidade, pois se acredita que tal arcabouço teórico permite reflexões interessantes sobre o poema e, extensivamente, sobre o projeto poético de Cabral, apreensível em sua leitura. Mais do que pontuar a existência da figura feminina, do erotismo ou dos diálogos com Le Corbusier, todos esses aspectos importantes para o texto em questão, pretende-se mostrar como essas instâncias articulam-se em regime de mistura, configurando um adensamento da palavra poética, de modo que se pode perceber a conversão da linguagem dos objetos – *casa*, *mulher* em objeto da linguagem – *poema*. A plasticidade do signo poético seduz o leitor e este, manipulado pela estesia do texto, aceita a jornada. Entre a fratura e a escapatória, é instaurado, então, o espaço intervalar da leitura.
- PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto. *A Mulher e a Casa*. Semiótica tensiva. Iconicidade. Plasticidade.

Uma leitura, algumas escolhas

João Alexandre Barbosa (1975), em *A Imitação da Forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, logo nas páginas iniciais, afirma que toda leitura do poema termina por uma extração da linguagem pela linguagem. É tarefa do crítico, portanto, proceder a esse gesto extrativo sem tornar árido o território do poético: para um mesmo poema cabem muitas análises, e a crítica não deve restringir a leitura do texto, que é sempre *uma* leitura, mas ampliá-la; como disse várias vezes o mesmo João Alexandre Barbosa, “a tarefa da crítica é perguntar”. Neste artigo, o olhar inquiridor dirigido ao poema *A Mulher e A Casa*, de João Cabral de Melo Neto, é semiótico, especificamente, semiótico-tensivo; isso significa que as escolhas de leitura aqui realizadas não são aleatórias: elas partem de uma percepção do texto artístico que prioriza a gradação como modo de produção de sentido, em termos de contraponto e reiteração, intensidade e extensidade, e também entende que esta produção de sentido é mediada pelo corpo do sujeito (poeta, eu-poético, leitor) que, ao perceber o mundo, significa-o.

¹ UNAERP – Universidade de Ribeirão Preto. Curso de Letras. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14110-000 – dianarud@uol.com.br; dtoneto@unaerp.br.

Considera-se aqui o poema como um sistema semissimbólico em que a proximidade entre os planos de conteúdo e expressão é acentuada não apenas pela correspondência entre elementos isolados, mas, sobretudo, entre categorias presentes em um e outro plano (FLOCH apud SILVA, 1995, p.55-60), ou ainda, como ensina Marchezan (2004, p.150), “[...] sistema semissimbólico é aquele em que o significante significa [...]”². Amalgamados, conteúdo e expressão engendram, tensivamente, a significação: a organização sintática, a estruturação do texto, os jogos sonoros, enfim, os múltiplos elementos que permitem dizer que se trata de um texto poético são espelhos do dinamismo e da tensividade que modulam a relação do homem com o entorno: o *ser e o estar no mundo*, como diria João Cabral.

Sobre a poética cabralina

O Cabral aqui apresentado não é de modo algum um lírico nos moldes tradicionais; tampouco é o antilírico a que muitos se referem, ao menos não o é no sentido comumente atribuído ao prefixo *anti*. O (anti)lirismo cabralino de se que tratará aqui, ao longo da leitura do poema *A mulher e a casa*, configura-se, segundo o que aponta Donald Schüler (apud BRANDÃO, 1992, p.43): se entendido etimologicamente, *anti* é estar em posição de diálogo e não necessariamente em posição antagonônica. Assim, a antilira cabralina é aquela que, ao dialogar, subverte; ao negar o falar de si, fala de si pelas coisas; ao negar a melodia, privilegia o ritmo. Ao privilegiar o ritmo, não canta, mas percebe, pelo “olhar-tátil” (LIMA, 1995, p.300), a regularidade e a cadência, usufrui do contraponto e da reiteração. O ritmo da poesia cabralina é, pois, condicionado pela visualidade que impulsiona também a preocupação plástica tão recorrente em sua obra. É através do percurso do olhar que João Cabral dialoga com as formas do mundo, proferindo sua linguagem áspera:

Tenho a impressão de que a poesia puramente lírica é a poesia cantada. [...] [Eu] realmente não tenho ouvido para música. [...] Mas o negócio é que música não é só melodia. Música é ritmo também. E minha poesia é musical, no sentido de que é fortemente rítmica. [...]

Procuo fazer uma poesia que não seja asfaltada, que seja um calçamento de pedras, em que o leitor vá tropeçando e não durma, nem seja embalado. [...] Ritmo não é velocidade, ritmo é cadência, ela pode ser rápida ou lenta. (MELO NETO, 2003, p.154-160)³.

² A consideração do poema como sistema semissimbólico pela semiótica greimasiana é relativamente bem aceita, e acreditamos que dispensa aqui maiores digressões. Para detalhamento sobre a eficácia do conceito de semissimbolismo nas artes verbais e visuais, confira Pietroforte (2007).

³ As citações referem-se à entrevista de João Cabral de Melo Neto concedida a José Geraldo Couto, em 1994, para o “Caderno Mais!” da Folha de São Paulo. Posteriormente, essa entrevista foi, em conjunto com outras,

O lirismo cabralino é um lirismo de tensões, em que o ritmo e a cadência são fundamentais tanto quanto é fundamental o tropeço do leitor, forçado pelo *cante a palo seco*, “vibrante e forte”, como aponta Marchezan (2003, p.191), que fala de si pelo falar das coisas; entre o distanciamento desejado do objeto e a conformação do objeto no poema, reside a pedra de toque da obra cabralina: a imitação da forma. Nesse ponto, parece estabelecer-se a tensão máxima do lirismo em Cabral – a mulher e a casa, por exemplo, mais do que cantadas, são imitadas sob diferentes prismas, de modo que o sujeito poético delas não se distancia, mas a elas se funde; quando isso acontece este sujeito está falando de si:

Sempre evitei falar de mim,
Falar-me. Quis falar das coisas.
Mas na seleção das coisas
Não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
De falar-me uma confissão,
Uma indireta confissão,
Pelo avesso, e sempre impudor?
(MELO NETO, 2007, p.9).

A corporalidade da escritura é, conseqüentemente, a escritura da corporalidade do poeta que *sente e percebe* o mundo através e na medida exata dos objetos imitados. Portanto, em João Cabral, o exercício de falar da coisa, a tentativa de desmetaforização, “[...] transforma o discurso da imagem [percebida] na própria imagem do discurso poético [proferido].” (BARBOSA, 1975, p.170) e devido a isso o poeta, arquiteto da linguagem, integra-se às camadas mais profundas do *fazer*: aquilo que era “emoção abstrata causada pela imagem passa a ser imagem concreta imitada”; aquilo que era pulsão lírica converte-se em concretude poética, em lirismo subversivo.

Ao voltar-se sobre as próprias engrenagens, a partir do movimento centrípeta da imitação da forma, a poesia cabralina questiona-se sobre os objetos do mundo, questiona-se a si mesma e ao fazer poético de que é fruto. Evidentemente, isso faz todo o sentido em uma poética que é herdeira de preceitos poéticos da modernidade em que a metalinguagem é crucial:

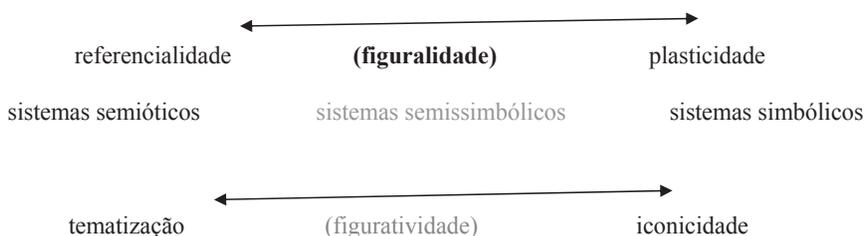
A obra de João Cabral [...] figurativiza mesmo uma concepção teórica que, mais do que dar conta de sua poesia, encontra ecos nas concepções poéticas da chamada poesia da modernidade. [...] [Encontramos na] obra do poeta uma crítica permanente da poesia, uma atitude de desconfiança com relação à tradição, com relação ao código que a veicula, e numa relação em cadeia com o universo de valores sobre os quais se assenta

organizada em livro e publicada em 2003.

toda a sociedade. Trata-se [...] de uma poesia que questiona o seu modo de produção enquanto poesia dentro dos limites do próprio poema, instaurando, a todo momento, uma tensão que convida o leitor, mais que a decifrá-la, recifrá-la. (BALDAN, 1992, p.79).

O primeiro passo para a recifração da palavra poética cabralina é o estudo das atitudes do poeta diante dos objetos a imitar. João Cabral é movido por um *querer-fazer*, ou talvez até um *dever-fazer* criativo, que o mobiliza a *competencializar-se* para *realizar a performance* da imitação da forma. Essa competência, que faz convergir *mimesis e poiésis*, é atingida pela aprendizagem do olhar que se multiplica em ritmo, cadência e, sobretudo, na linguagem dos objetos, em seu modo de ser (BARBOSA; STERZI, 2006). Podemos dizer que em João Cabral a imitação das formas transcende a iconicidade, porque, mais do que ícones dos objetos imitados, as formas cabralinas são dotadas de plasticidade.

A iconicidade⁴ é uma forma de persuasão que cria o efeito de transferência de pregnância na relação entre o objeto e sua representação pela saturação de figuras (TEIXEIRA, 2004). A figuratividade do texto é resultado do processo de criação estética do poema à medida que este possibilita a passagem da tematização à iconicidade; quando a iconicidade se intensifica ao extremo, a referencialidade cede lugar a uma plasticidade que também tende ao máximo. A plasticidade revela, então, um adensamento maior do signo poético, porque privilegia a focalização sobre a dimensão figurativa do discurso, e isso faz com que sejam criados efeitos plásticos a partir da materialidade discursiva, aos quais se podem chamar *figuralidade*; conseqüentemente, a plasticidade acentua a correspondência entre os planos de expressão e conteúdo. A relação entre a iconicidade e a plasticidade nada mais é do que a existência de uma qualidade segunda (plástica) que se desdobra a partir de uma qualidade primeira (icônica) (TEIXEIRA, 2004). Esquemáticamente:



Esquema 1 – Figuralidade/figuratividade.

⁴ Para ampla e instigante discussão acerca dos ganhos teóricos da utilização dos conceitos de iconicidade e plasticidade pela semiótica greimasiana, confira Teixeira (2004).

A riqueza da análise em termos de iconicidade e plasticidade está no fato de que, por meio dela, pode-se pensar na possibilidade de plenitude de uma linguagem poética que beiraria os sistemas simbólicos pelo atingimento da máxima plasticidade; ao mesmo tempo, deve-se aceitar a impossibilidade dessa plenitude, pois que, como sistema semissimbólico, no poema a plasticidade *tende ao máximo*, é um vetor orientado na direção do símbolo, mas não chega a tornar-se um. O poema é, portanto, a busca da plenitude e a afirmação de sua impossibilidade; é a revelação da falta, incompletude. Em maior ou menor grau, com variações entre os poetas, o poema e a voz do eu - poético nele instaurada expõem-nos à fratura do mundo, das coisas, do poeta – o poema é “uma indireta confissão, pelo avesso, sempre impudor.” (MELO NETO, 2007, p.9).

No evitar falar *das* coisas para falar **as** coisas, o antilirismo cabralino é sutilmente confessional: na seleção dos objetos o poeta se reconhece (SECCHIN, 1996) e reconhece a imperfeição do poema – inscrição na tela do parecer. Mas o poema, mais do que fratura, é também sua escapatória, é a transformação que a vivência sensível opera em si, quebrando estereótipos para entreabrir novas possibilidades de sentido (OLIVEIRA, 2002). Se em João Cabral a fratura engendra o poema, para além dela, o poema permite-lhe repensar o mundo das coisas, ver e dar a ver-se. Nesse lirismo de tensões, a apreensão da realidade e a imitação da forma são moduladas pelo olhar:

Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar, é escolher estratégias discursivas propícias a uma simulação de objetividade, onde as impregnações mais visíveis do sujeito se camuflam em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê. (SECCHIN, 1996, p.78).

Por esse mecanismo de ver e imitar o que é visto, o discurso poético cabralino é experimentado na tensão máxima entre a composição poética, fechada em si mesma, intransitiva, voltada para o significado do poema enquanto articulador do espaço real e poético, para usarmos os termos de João Alexandre Barbosa (1974), e a comunicação poética, que se abre à leitura, transitiva, voltada para a significação, segmento da realidade que ele, o poema, incorpora, aclara e intensifica. O ápice dessa tensão é a própria imitação da forma que tende à iconicidade e, mais do que isso, à plasticidade. Em *Quaderna*, onde está publicado o poema *A mulher e a casa*, isso não é diferente.

O (anti)lirismo em Quaderna

Quaderna foi escrito entre 1956 e 1959. É um livro que parece diferenciar-se dos demais porque em certa medida traz à superfície dos poemas temas líricos por

excelência, entre os quais se destacam a figura feminina e o erotismo. É justamente por isso que o lirismo de tensões já mencionado se acentua nesse trabalho de Cabral. Como uma programação matemática, os poemas são organizados em quadras/ oitavas e refletem a obsessão do poeta pela regularidade; essa preocupação com o cálculo, todavia, é também a responsável por acentuar a tensão entre a lógica matemática e geométrica e a pulsão plástica (ROLAND, 2008).

A regularidade é, sem dúvida, laço (um entre vários) que une Cabral a Le Corbusier, segundo apontam muitos estudos e como o poeta diversas vezes declarou: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier” (CABRAL, 1972 apud BARBOSA, 1990b, p.110). Em *Quaderna*, a regularidade rítmica assume função poético-comunicativa crucial; ela será a porta de entrada da poética em ação nos poemas; ao lado dela, outras lições aprendidas de Le Corbusier (1977) perpassam os textos: espaços vastos e íntimos, libertação dos estilos asfixiantes, contraste cheios e vazios, satisfação dos desejos visuais.

Para Le Corbusier (1977), o ritmo é uma equação (harmonia, igualação, compensação, estado de equilíbrio), ou seja, o ritmo é regularidade que deve ser usada em oposição a composições marcadas de arbitrariedade (acaso). Para Cabral de Melo Neto (2003), o ritmo é parte crucial da (sua) poesia, como ele disse várias vezes, inclusive em entrevista a José Geraldo Couto. Diante da regularidade rítmica de *Quaderna*, diante do controle que qualquer composição ritmada revela e da importância que assume na obra cabralina em questão, poderíamos pensar no ritmo como um grande esforço do poeta para buscar a harmonia das formas corbusianas; esforço para tratar a composição poética como trabalho de arte e não apenas inspiração (MELO NETO, 1986, p.378-379).

Aqui é preciso afastar-se do jogo de influências apontado pelo próprio poeta e lembrar que esse acaso que Le Corbusier quer evitar em suas construções e contra o qual Cabral luta em seus poemas remete à luta mallarmeana contra o acaso; por isso, podemos dizer, com Baldan (1992), que a poética cabralina *figurativiza* a concepção teórica da modernidade. A dimensão de Le Corbusier para Cabral ganha outro prisma se pensarmos no arquiteto como devedor das poéticas dos chamados “poetas malditos” franceses e também das vanguardas, sobretudo os futurismos. Nesse sentido, ambos seriam, então, herdeiros de uma mesma modernidade, de modo que em Cabral, Mallarmé e Le Corbusier são influências não excludentes, que operam em regime de mistura, porque há Mallarmé e há um Mallarmé em Le Corbusier; atuando ora intensamente, ora extensamente, cada uma dessas influências modulará o olhar e o fazer do poeta, sua percepção do fazer artístico.

Certamente, o meio mais viável para entender tudo isso é o enfrentamento dos textos, ou seja, o poema é a forma de *entender a poética de um poeta pela*

poesia, de modo que a leitura que fazemos de Cabral deve perseguir, como aponta João Alexandre Barbosa (1974, p.11), “um antes”, não a intenção do poeta, mas a do poema, porque é ele o contato com a realidade do leitor e exige deste uma leitura intervalar, livre de andaimes, talvez uma leitura abissal próxima da vertigem, pois, no intervalo, entre as linhas-versos, emaranhamo-nos e isso é o desejável (BARBOSA, 1974, 1990a). A apreensão do caráter artístico do poema e da obra de arte, de um modo geral, não é dada pela trilha do fio de Ariadne, como um roteiro, ou seja, a simples busca da compreensão não assegura a apreensão do artístico; é preciso entender que se trata de fio de Aracne: a compreensão está na própria busca, na travessia, no emaranhado do texto-tecido, *uroboro*.

Entrar no poema *A mulher e a casa* é aceitar *um* caminho e encontrar *um* poeta; não João Cabral, mas certo João Cabral, alguém cuja subjetividade pode ser fisgada do texto, e só dele, porque é no poema que, como parceiros de um mesmo jogo, poeta e leitor se encontram; o primeiro é reconhecido pelo segundo como aquele que se deixa patemizar pelas palavras-coisas, pelas imagens do mundo que o rodeiam e interferem na singularidade de sua experiência:

Do mesmo modo que ele [o poeta] cria a sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, e a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte [...]. Por isso, ele procura realizar a sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, *mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos*. [...] A composição literária oscila entre os dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho da arte. [...] são ambas conquistas de um homem [...]. Por este lado, ambas as ideias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem. E embora elas se distingam no que diz respeito à maneira como essa experiência *se encarna*, essa distinção é acidental [...] apenas quero dizer que a composição é um domínio *extremamente sensível* no qual prontamente repercutem as transformações que ocorrem na história literária. (MELO NETO, 1986, p. 380-381; grifo nosso).

O leitor é aquele que patemizado pela palavra sedutora do poema aceita questionar-se sobre o poema, sobre si mesmo, sobre o mundo das formas cabralinas. Como sistema semissimbólico, o poema é um texto em que a exacerbação figural parece criar um efeito de sentido cuja compreensão pode ser alcançada se se aceitar de um lado o extremo rigor construtivo do texto; e de outro, a transcendência dos limites do inteligível, posto que tal exacerbação figural passa a requerer uma abertura ao sensível e à pregnância da poesia que se ergue do texto. A leitura do poema de Cabral que será feita a seguir pauta-se, portanto, nessa abertura ao sensível (afirmada pelo próprio poeta), à pregnância

da poesia que se ergue do texto, partida de um jogo, viagem e partida, para fundar o universo poético *encarnado* na palavra e a "*cosa mentale*" que os versos de Cabral evocam.

A mulher e a casa: lirismo, tensividade, iconicidade e plasticidade

A mulher e a casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas.
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

A mulher e a casa é um dos mais belos poemas de *Quaderna*. É composto de quartetos distribuídos em oito estrofes. A redondilha maior, que percorre o poema todo, é de início imperceptível, pelo inusitado que a comparação entre a mulher e a casa sugere ao leitor; nas quadras finais, porém, o ritmo das sete sílabas métricas se torna exuberante: o movimento do corpo do eu-poético que percorre a casa espelha o jogo amoroso; ambos são engendrados pelo “lirismo” *do cante* de redondilhas que garante a cadência tão valorizada por João Cabral. Já na primeira estrofe, a figura feminina e a casa emergem de comparações que tendem ora ao erotismo evocado pela primeira, ora ao rigor construtivo inerente à segunda. A imitação da mulher e da casa ocorrerá no texto em conformidade com a intensificação da função poética, entendida aqui nos moldes jakobsonianos. Quanto mais intensa a imitação das formas, mais intenso se torna o dominante poético no texto.

Um movimento de leitura inicial poderia sugerir que *A mulher e a casa*, a começar pelo título, é um poema que apresenta a forma-mulher e a forma-casa em regime de triagem (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), isto é, ou predomina a mulher, ou predomina a casa; a comparação não chegaria a impor que mulher e casa se misturassem; o texto, segundo essa perspectiva de leitura, sugeriria apenas que a imitação da mulher pode se beneficiar dos atributos da casa e vice-versa. Nesse espectro, tanto é possível a leitura do erotismo, associado à figura feminina, quanto é viável a leitura do caráter construtivo-metalinguístico associado à casa e que mostram um Cabral leitor de Mallarmé ou de Le Corbusier.

O que se propõe aqui é que a esse primeiro movimento de leitura se sobreponha outro, que ao tratar o poema como sistema semissimbólico, marcado pela tensividade das correspondências entre expressão e conteúdo, conduza à percepção de algumas relações entre os dois planos que apontem para uma coexistência de mulher e casa em termos de regime de mistura, isto é, uma forma não assume preponderância sobre a outra, mas misturam-se de tal modo que o que é atributo de uma passa a ser da outra, sem distinção clara entre ambas; mais do que imitar a forma-mulher ou a forma-casa, ao fundi-las, o poeta imita uma forma-mulher-casa. Sob essa perspectiva, várias possibilidades de leitura do poema também se amalgamam: ao se tratar do erotismo, forçosamente estar-se-á tratando da construção e, por conseguinte, da metalinguagem; Mallarmé e Le Corbusier também falam aqui a mesma linguagem: a de João Cabral.

Há também um caminho de leitura que poderia apontar para *A mulher e a casa* como um poema em que prevalece a interioridade, inclusive pela reiteração da palavra “dentro” ao longo de todo o texto. Mas, ampliando um pouco esse ponto de vista, a interioridade torna-se ambígua, pois o dentro parece abrir-se em janelas; a mais visível delas é o “riso franco de varandas”, que na esteira do

que propõe Le Corbusier (1977), sugere a área acristalada da casa, lugar por onde deve entrar a luz; mas não só aí estão a claridade e a iluminação.

Há outros claros visíveis *nessa casa que parece sombria*. Há uma chama interna (erótica) que o poeta procura acender, enquanto percorre a casa/corpo da mulher, a que algumas reiterações sonoras abertas, no interior de pelo menos um verso em cada estrofe, aludem, considerando-se, inclusive, aquelas mais suaves; é o caso de “detrás”, “plácida”, “franco”, “para”, “será”, “suas”, “paredes”, “vazios”, “espaços”, “não”, “espaços”, “quais”, “organizando-se”, “estâncias”, “paredes” e, é claro, “vontade”; somando-se a isso, a recorrência de assonâncias em /a/, regularmente apresentadas no final dos versos pares, com exceção de *revestidas* que está em verso ímpar, também evoca luminosidade, como se esta entrasse pelas “janelas” da casa-poema: “claro”, “elegância” e “varanda”; “nunca”, “contemplada”, “contemplá-la”; “abra”, “fechadas”; “nada guarda”; “áreas”, “salas”; “aconchegadas”, “revestidas”; “cavas”; “causas”, “visitá-las”⁵.

De fato, a observação atenta dos versos revela que os sons abertos estão nas bordas, nas margens, nas “janelas do poema”, opondo-se aos sons mais fechados presentes no início de cada verso; assim, o poema é *dentro* iluminado mesmo na mais profunda interioridade, quer pela luz que emana do corpo da mulher desejada, assim como acontece em outro poema de *Quaderna* – “Paisagem ao telefone”: “a água clara não te acende/ libera a luz que já tinhas” (LIMA, 1995, p. 310); quer pela luz que entra seriadamente pelas “janelas da casa” a evocar os espaços vastos de Le Corbusier.

Além da luminosidade, vale notar ainda a reverberação das sibilantes que suavemente deslizam pelos versos, como é deslizante o discurso erótico pelo corpo do poema, enquanto a construção da casa pode ser sugerida pelas aliterações de /p/, /d/ e /k/, presentes no texto todo. Essa aparente dissonância em praticamente todos os versos é, de fato, regularidade, pois as paronomásias em eco mantêm-se mais ou menos estáveis no interior dos versos, e a todo o momento o jogo especular entre som e sentido age para promover a fusão das formas mulher e casa.

É importante lembrarmos aqui as lições de Roman Jakobson (1999) sobre a proximidade de som e sentido. Entretanto, para além da relação binária

⁵ Naturalmente, as relações aqui estabelecidas são possíveis para o poema de Cabral. É o poema, dadas as suas especificidades, que convoca o estabelecimento dessas relações; em outro poema, as assonâncias poderiam significar algo totalmente diverso. O mesmo vale para as demais paronomásias e outros elementos do plano de expressão aqui elencados. A crítica a esse tipo de trabalho analítico procede à medida que, em muitos casos, a observação das relações semissimbólicas atuantes nos textos estéticos pode desencadear, no lugar de uma reflexão, apenas uma lista de correspondências entre os planos, previamente construída, ou ainda, uma particularização absoluta, risco, aliás, bem apontado por Lucia Teixeira (2004). Todavia, para a presente leitura de Cabral, ainda que sejam inevitáveis, num primeiro momento da análise, a estaticidade e a particularização das relações semissimbólicas é a partir de seu estabelecimento que, a nosso ver, viabiliza-se a identificação dos processos tensivos e dinâmicos, em termos de iconicidade e de plasticidade, que engendram a construção de sentido do poema em questão.

estabelecida pelo linguista russo, deve-se notar que os jogos sonoros presentes em *A mulher e a casa* mais do que revelar o dominante poético, mais do que afirmar a existência da função poética dominante, demonstram as relações tensivas de mistura estabelecidas pelo poeta entre a mulher e a casa e entre ambas e o seu próprio fazer poético.

Determinado som não equivale apenas a um determinado significado, mas, ao lado de outros procedimentos expressivos, cada elemento sonoro engendra, icônica e plasticamente, a significação, marcada pela disseminação dos sentidos, que se estendem sinestésicamente pelo poema⁶, fazendo referência à casa, à mulher, à mulher-casa, ao fazer poético em termos de gradações intensas e/ou extensas; por isso, além de estabelecer relações unívocas entre um som e um significado, o que é, naturalmente, um passo importante para a leitura do poema, deve-se observar que a sonoridade não é o único meio de significar.

Há uma tensão entre ritmo e sentido em Cabral, que se desdobra em uma volátil preocupação sonora e uma forte organização imagética e cromática, como se o poeta tensionasse elementos da composição versificada a outros da composição não versificada (a arquitetura, as artes visuais); essa tensão caminha, se a pensarmos como o percurso gerativo de sentido, num duplo processo: tanto de metaforização de alguns elementos, ainda que essa metaforização advenha da negação metafórica na singularidade de cada poema, quanto de metonimização, pelos recortes das coisas e do mundo que transformam a linguagem do objeto no objeto da linguagem poética em ação no poema (BALDAN, 1994).

O que se tenta sublinhar é que a riqueza do plano expressivo pode ser mais bem compreendida se os seus elementos forem tratados não em relação de subordinação, mas de tensividade, em gradações extensas que tendem a um ou outro elemento, em termos de duração; ou em situações tensivas intensas, que permitem a concentração de todos e marcam-se pela pontualidade. São esses elementos articulados que possibilitam ao poeta o trabalho de imitação das formas, ou ainda, a fusão das formas imitadas, quer pelo parentesco sonoro orquestrado no poema, quer pelo parentesco visual fragmentado e múltiplice como as imagens de um caleidoscópio, quer pelos valores intrínsecos da casa e da mulher.

Quanto mais intensamente imita, ao mesmo tempo, a mulher e a casa, mais a linguagem da poesia no poema se impregna de suas formas. Tensivamente poderíamos admitir que a forma imitada é uma via de mão dupla, pois a linguagem da poesia imita o objeto que a imita simultaneamente; apesar disso, o objeto mantém sempre sua pregnância objetual, ou ainda, figural, uma vez que está imerso em “[...] uma rede de representações que vão se acumulando e constituindo

⁶ O aspecto sinestésico em poemas de Cabral foi também apontado por Pietroforte (2007), a partir da análise de outro poema de Quaderna: “Jogos frutais”.

uma ideia, um conceito [...] por meio do qual somos capazes de reconhecê-l(o), de novo concret(o).” (TEIXEIRA, 2004, p.224). O poeta cria possibilidades de acesso à plasticidade pela elaborada organização do plano expressivo de seu texto, exigindo do leitor um olhar-tátil e a sensibilidade para perceber o ritmo e a cadência do cante cabralino, cante “que como a pedra, entranha a alma.” (PIETROFORTE, 2007, p.66).

O efeito de claro-escuro, ancorado na sonoridade, cria um lastro visual, uma seriação, em termos de ritmo e cadência, pela reiteração de alguns aspectos ou pelo contraponto de outros, que processa tanto o “aspecto lunar” (o dentro), que Costa Lima (1995) percebe nas obras de Cabral marcadas pela tradição simbolista, como *Pedra do sono*, quanto o “concreto-solar” da mensagem poética, apontado pelo crítico como característico das obras subsequentes ao *Engenheiro* (LIMA, 1995). Nesse poema, portanto, João Cabral faz convergir aspectos importantes de sua trajetória até então. O poema, além de metalinguístico, é metapoético porque nele Cabral repensa seu próprio fazer criativo, figurativizado na mulher e na casa (poesia) e, principalmente, figurativizando-o pela conversão da linguagem dos objetos (mulher e casa) na linguagem do objeto (poema).

A metalinguagem aqui não é apenas da ordem da reflexão, mas também da apropriação: só é possível transformar a mulher e a casa em objetos de linguagem pela apropriação de suas respectivas linguagens; por isso, a mulher e a casa, a partir do tratamento que recebem no poema, assumem o estatuto de objetos com alto grau de pregnância, com o máximo de equilíbrio e clareza, apesar do transbordamento do erotismo e da mensagem cifrada a que o discurso poético do poema obriga. A clareza cria no poema uma ambiguidade formal, uma tensão entre o dentro e o fora: o sentido erótico sugere o dentro, mas o metalinguístico se abre, pois que, para ser notado, depende de uma leitura que perceba a carnadura do verbo (PIETROFORTE, 2007), a sua materialidade; de outro ponto de vista, o erotismo sugere o claro que emana do corpo da mulher, e a metalinguagem se fecha pela dificuldade de apreensão do trabalho criativo do poema. Nesse labirinto, resta-nos seguir a trilha do eu-poético.

Quando percorre a casa, o eu-poético percorre o corpo feminino desejado e busca também *um* corpo de mulher-casa que potencialmente se iguale à poesia, uma vez que a leitura da metalinguagem também é viável nesse poema. A busca vai do zero, do rodear a casa, vai das bordas silenciosas e claras situadas a um passo do abismo branco que é o fim do verso, ao zênite (o poema mesmo ou o ápice do jogo amoroso). A luta mallarmeana contra o acaso parece aqui contundente. O trabalho de construção, a métrica, o ritmo do poema, as paronomásias, enfim, tudo reflete o trabalho do poeta para vencer o acaso, até mesmo o tamanho dos versos. Em uma poética em que a preocupação com a concretude é extrema sob todos os pontos de vista, o verso, que em termos mallarmeanos *existe para remunerar o*

defeito das línguas, transforma-se, no poema cabralino, em ícone, que figurativiza os corredores do corpo da mulher e da casa, os labirintos do discurso poético.

A regularidade dos versos evoca a regularidade da construção da casa. Num edifício, numa casa, deve haver equilíbrio entre cômodos e andares. Vale a pena aqui tirar proveito dos pontos de contato entre a poética de Cabral e as lições arquitetônicas corbusianas. Para Le Corbusier (1977), duas formas de acesso à casa deveriam ser consideradas: as rampas, localizadas nas áreas externas, e as escadas espiralares, na área interna. Pensando o poema como casa construída (ROLAND, 2008), é interessante que o leitor se pergunte se o movimento de fora para dentro não estaria acontecendo por “rampas” e o de dentro para fora por “escadas espiralares”. Há um *enjambement* muito suave em alguns versos que poderia sugerir o aspecto retilíneo das “rampas”; esse retilíneo também está em *Quaderna* na cana-corpo da mulher de *Jogos frutais* ou no desfolhar da *Bailadora andaluza*, na estrada do *Motoneiro de Caxangá*; está na estrutura de *A Mulher e a casa*.

A visualização da “escada espiralada” poderia ser apreendida tanto na circularidade rítmica da nasalização nada desprezível, iterativa, (“menos”, “vem”, “franco”, “elegância”, “franco”, “varandas”, “nunca”, “contemplada”, “quando”, “com”, “não”, “recintos”, “organizando-se”, “sugerindo”, “estâncias”, “aconchegadas”, “vontade” e, é lógico, “dentro”, entre outros), quanto pode ser percebida, ainda e principalmente, na retomada entre uma estrofe e outra, como se o poeta estivesse, dessa vez, fazendo outro percurso para entrar na casa, iniciando no topo, no zênite, e descendo ao bloco térreo, a terra, ao que há de mais fecundo. Essa “escada”, cujos “degraus” têm sempre sete sílabas métricas, tanto dá impulso rítmico ao conceito construtivo da casa e ao jogo erótico, quanto à reflexão metalinguística do poema; é, por assim dizer, um caminhamento proprioceptivo no sentido de integração do homem com o ambiente casa, ou no sentido do gozo, que é também zênite; e no sentido da *realização da performance* da palavra poética.

Em termos construtivos, a verticalidade curvilínea da escada faz eco ao bloco inteiro, ou melhor, ao edifício regular que é o poema com suas quadras e versos de igual medida. Isso pode explicar por que a sonoridade espelha-se ao longo de todos os versos, por que a reiteração é acentuada, por que o desejo descrito pelo eu-poético é resumido “em percorrer por dentro, visitar” e por que todos esses aspectos, somados ao lirismo da mulher, assumem papel de contraponto para uma poética dita racional, antilírica. Cria-se aqui uma interessante oposição público-privada, presente nos projetos de casas em série de Le Corbusier. A “escada espiralar”, como nos projetos do arquiteto franco-suíço, estaria na área privada do poema, no dentro, por onde poderia caminhar o poeta que percorre o corpo da mulher desejada e a casa; e as rampas nas bordas, na área mais pública, por

onde entraria, metaforicamente, esse homem que quer assediar a casa, a mulher, a realidade com sua palavra.

Não é à toa que Roland (2008) chame a atenção para os laços entre literatura e arquitetura em Cabral, destacando que, como leitor de Le Corbusier, Cabral deve também entender a casa como máquina de comover; não é à toa também que pontua a tensão entre o matemático e o plástico como algo engendrado pelo cálculo. Submersos nele, ou melhor, subprodutos dele, as diversas redes de relações entre texturas, gostos e sons que surgem no poema são lexicalizadas por meio de palavras calculadas, palpáveis (PIETROFORTE, 2007), estas, mais do que espaços, são também tempo e mais do que tempo e espaço, são carne e pensamento: gostos, sons, imagens encarnados no concreto cimento da palavra mineral e pedra, ao sabor da mulher cabralina.

Pensando ainda em termos construtivos, há também algumas diagonais interessantes no poema, como a diagonal da palavra “casa”, no final do segundo verso e no início da terceira estrofe; há uma diagonal entre a “mulher” do segundo verso e o “homem” do primeiro verso da última estrofe, como que a uni-los e que pode ser lida das mais poéticas (líricas?) ou arquitetônicas maneiras. Há uma diagonal entre o primeiro “dentro” e o último “dentro”, que acompanha a busca do vazio corbusiana, “exijam o vazio” (LE CORBUSIER, 1977, p.85); ou do nada mallarmeano; e o eu-poético cabralino, sujeito do *fazer*, quer ver “o que dentro fizeram,/com os vazios com o nada”. No poema, a palavra “dentro” aparece uma única vez internamente, nas demais vezes, como para justamente promover a tensão, surge tangenciando as bordas, aquelas que são claras. Assim, a reiteração do “dentro”, mais do que o fechamento a que uma leitura superficial poderia conduzir, poderia sugerir, pela abundância da ocorrência, espaços íntimos, mas também vastos; formas novas e contraste de cheios e vazios.

É preciso destacar que existem ainda muitas outras referências em João Cabral; ele cria, borgianamente, seus precursores, sem dúvida alguma. Dentre elas, vale destacar, para os propósitos desta leitura, a dicção de Francis Ponge. A retificação da imagem e o tratamento da imagem como coisa encontra ecos na poética pongiana: “cada uma das coisas do mundo pode gabar-se de ser a forma do mundo.” (PETERSON, 2002, p.17). Em *A mulher e a casa*, a mulher-casa é a forma do universo poético; ambas constituem o *ser* e o *estar* no mundo construído a partir do poema.

Para além da casa, a cidade

Por fim, é importante tratar de uma oposição que pairou sobre as considerações feitas anteriormente. A oposição *público x privado*. Para ampliar um pouco mais

a leitura de *A mulher e a casa*, podemos estabelecer relações entre a casa do poema e a cidade, ou melhor, certo conceito de cidade (sobretudo Sevilha) para João Cabral. Afastando-se um pouco do par mulher-casa, é possível pensar na espacialidade sugerida pelo poema como um percurso do *flanêur* pela cidade, seu deslumbramento pela *flanêrie* (mulher, casa, labirintos, ruas ou um boulevard).

As gradações de passagem do privado e do público poderiam ser pensadas como gradientes e valências nos termos de Fontanille e Zilberberg (2001), ou seja, há um par de valências em tensão que determinam o valor “privado” e outro par que determina o valor “público”. Esses valores construíram-se historicamente como um *continuum* público-privado, sem que houvesse distinção clara entre eles em determinado momento da história. Com o passar do tempo, as esferas públicas e privadas foram separadas, o que era contínuo tornou-se descontínuo. A atual divisão entre ambas é da ordem da tensividade porque as valências que engendraram esses valores operavam num regime de mistura (público e privado) e gradativamente passaram a um regime de triagem (público ou privado), de modo que entre o fora e o dentro, entre o eu e o mundo, entre os espaços de fora e o que fizeram com os espaços de dentro haverá sempre tensão; ao se tornarem categorias intensas, o privado, de um lado, e o público, de outro, passaram a operar descontinuidades, dentro/ fora; escuro/claro.

Tal questão parece importante para a leitura do poema como um espaço/tempo semissimbólico, palco de descontinuidades e tentativas de estabelecimento de continuidades (mulher e casa, dentro e fora, privado e público), articuladas no jogo expressão/conteúdo, já discutidas aqui, ainda mais porque, desse ponto de vista, a discussão sobre o antilirismo de Cabral também ganha novas configurações. Dada a estrutura de *Quaderna*, a leitura de cada poema isoladamente conduz a um caminho; a leitura do conjunto leva a outros. Chama-se a atenção aqui para a possibilidade de lermos *A mulher e a casa* em consonância com *Sevilha*:

A cidade mais bem cortada
que vi, Sevilha:
cidade que veste o homem
Sob medida
[...]
O sevilhano usa Sevilha
com intimidade,
como se só fosse a casa
que ele habitasse.

Com intimidade ele usa
ruas e praças;
com intimidade de quarto
mais que de casa.

Com intimidade de roupa
 mais que de quarto;
com intimidade de camisa
mais que casaco.

E mais que intimidade,
 até com amor,
como um corpo que se usa
 pelo interior.

(MELO NETO, 1997, p.236).

É importante observar aqui como a casa e, depois, a mulher, “corpo que se usa/ pelo interior” é também a cidade. Casa, mulher e cidade se amalgamam e, numa reconfiguração do *flanêur*, o poeta percorre a mulher-casa-cidade, ou a cidade-casa-mulher. Em termos de tensividade, misturam-se os ambientes, misturam-se os corpos; a experiência é mediada pelo corpo, corpo que é e constrói sentidos. Em outro poema, “Viver Sevilha”, publicado em *Sevilha andando*, também fazendo uso da metáfora do corpo feminino, o poeta sugere que o mundo se civilize, *sevilhize-se*:

[...]
mas que é dentro e fora Sevilha,
toda mulher que ela é, já disse
Sevilha de existência fêmea,
A que o mundo se sevilhize.
(MELO NETO apud LEITE, 2003, p.53)

A cidade cabralina é, como aponta Sebastião Uchôa Leite (2003), corpórea, um lugar da memória que evoca saudade (Recife), paisagens dispersas, sejam elas geográficas ou femininas, como em *Paisagem ao telefone*; um lugar, enfim, de que se deve apropriar-se, como de um corpo de mulher:

[...] Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flanêur*. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o [...].
[...] tudo é de fato rosto; todas as coisas têm o grau de presença encarnada, que permite perseguir em tudo, como num rosto, os traços manifestos [a forma?]. (BENJAMIN, 1989, p.186-187).

A cidade cabralina tem acentos míticos assim como têm acentos míticos a mulher e a casa; são todas, como sugere outro poema de Cabral, “mito em carne viva”. As ruas, os corredores e salas, a figura erótica feminina conduzem o poeta-flanador a um tempo infinitamente perdido, que só é reencontrado no espaço do texto, nos labirintos de dentro, iluminados pela claridade das portas abertas de uma poética compulsiva, mais do que fratura, escapatória.

Considerações Finais

Como se apontou no início deste artigo, esta é *uma* leitura de *A mulher e a casa* que não exclui outras, mas que fundamentalmente se pergunta sobre as distintas maneiras de encarar o poema de Cabral, ou considerando as formas mulher e casa, ou ambas, ou a metalinguagem, ou ainda, em clave mais inclusora, uma leitura que se pergunta sobre a possibilidade de ler um projeto extremamente bem calculado que estabelece pontos de contato cruciais entre um poema e outro. Pergunta-se também sobre a validade de uma discussão sobre o lirismo ou antilirismo cabralinos, já que, pelo exposto aqui, o que se vê é uma tensão lírica: nem um lirismo canônico, nem um antilirismo cerebral.

Pela leitura do poema *A mulher e a casa*, pela observação de seu ritmo pulsante e de sua visualidade, é possível compreender que “[...] não é a explosividade emotiva que orienta a sua determinação lírica, mas sim a instauração de uma linguagem orientada para a autonomia que constrói uma qualidade emotiva implosiva.” (BARBOSA, 1974, p.22). O lirismo cabralino é capaz da ruptura pelo *cante a palo seco*, que subversivamente canta a mulher em redondilhas. É pelas bordas claras, que obrigam a abertura, que o espaço público da leitura penetra surdamente. Não é senão pelos olhos do eu-poético que são vistas as formas corpóreas do dentro sob a luz da palavra poética zenital; não é senão pelo ritmo que impõe ao seu discurso que percebemos que o erotismo modula o lirismo da figura da mulher, de tal sorte que é urgente sublinhar que a mulher e a casa falam a mesma linguagem, a da poesia e, portanto, a da arquitetura do poema.

O leitor não se relaciona com as formas imitadas diretamente; ele o faz pela mediação da palavra do poeta; é a voz do eu-poético quem primeiro instaura o desejo de usufruir dos objetos, é a paixão do poeta pela mulher-casa, casa-poesia, latente no texto, que patemiza o leitor e acaba por figurativizar as próprias paixões deste leitor, seus desejos e a certeza de que é difícil estar completamente em casa quando esta é um poema. A tensividade manifestada em *A mulher e a casa* só é dada se o leitor se dispuser à estesia, se ele encarar a leitura como algo que deve ser feito nos intervalos do discurso poético, no esgarçar do tecido; para além da fratura é escapatória.

Diante da casa, do morar, do emocionar, do visitar, João Cabral tem razão: é necessário o cante, o cante sem, o silêncio para contemplar do alto a fluidez da mulher fruta, gaiola, bailadora, ou da primeira Maria de os *Três mal-amados*; todas uma coisa só: casa, cidade, paisagem; um entorno só: mulher e poema são valorizados utopicamente porque têm vida própria, erguem-se, volume e superfície, pelo texto e do texto pela ação de uma palavra que assedia a realidade. As mulheres cabralinas são casa; seu corpo é lugar de habitar; as cidades também são mulheres e casas; as palavras são mulheres, casas e cidades: as palavras são

lugar de habitar. O corpo que sente a corporalidade do poema é o do eu-poético e também o do leitor que se deixa seduzir proprioceptivamente pelo que sente através da leitura.

Para além do apolíneo, há, em João Cabral, uma pulsão barroca, dionisiaca, um cante, sim, de um grito que um galo antes, um cante de muitos cantes; coro que modula as paixões em cena nas formas imitadas. Extração da linguagem pela linguagem, que só se deixa extrair, pedra que é, se o leitor a percorrer, por dentro, se visitá-la.

TONETO, D. J. M. To scrutinize; to visit all over: a reading of *A Mulher e a Casa* by João Cabral de Melo Neto. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.457-477, 2009.

- **ABSTRACT:** *This paper discusses aspects of Cabral's poetics by analyzing the poem "A mulher e a casa", published in "Quaderna". Notably, the French semiotics concepts of tensivity, iconicity, and plasticity, taken to be powerful analytical tools, are deployed to study both the poem itself and Cabral's project. More than stressing individual aspects as the woman's presence, the eroticism, or its dialogue with Le Corbusier, this paper demonstrates that all of them together are crucial to the text meaningfulness. These aspects are intermingled into a complex pattern that confers density on the poetic word in a way that the objects of language (woman, home, and house) are converted into the language of the object – the poem. The poetic sign plasticity invites the reader to adhere to the text. Guided by the poet through the corridors and rooms he creates, the reader accepts the esthesia experience semiotically. The reading space is carved between rupture and escape.*
- **KEYWORDS:** *João Cabral de Melo Neto. A mulher e a Casa. Tensive semiotics. Iconicity. Plasticity.*

REFERÊNCIAS

BALDAN, M. L. O. G. *Entre o som e o sentido: aspectos da poética de Roman Jakobson*. 1994. 317 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. A poética de João Cabral. In: COVIZZI, L. M. C. et al. (Org.). *Literatura brasileira em curso*. Araraquara: FCL – UNESP, 1992. p.79-90.

BARBOSA, J. A. O dentro e o fora: a dimensão intervalar da leitura: crítica poética de Le Corbusier. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990a. p.25-34.

_____. Crítica poética de Le Corbusier. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990b. p.107-112.

_____. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo:

Duas Cidades, 1975. (Série universidade; 4).

_____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates ; 105).

BARBOSA, J. A.; STERZI, E. A função da crítica não é apaziguar. É perguntar. *K Jornal de Crítica*. São Paulo, v.4, p. 4-6, set. 2006.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.3

BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: A Ilíada. In: APPEL, M. B.; GOETTEMMS, M. B. (Org.). *As formas do épico: da epopéia sânscrita a telenovela*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1992. (Ensaio, 41).

FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP, 2001.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999. p.98-117.

LE CORBUSIER, L. *Por uma arquitetura*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção estudos).

LEITE, S. U. A poesia e a cidade. In: _____. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. p.13-60.

LIMA, L. C. *Lira antilira: Mario, Drummond, Cabral*. 2.ed.rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.197-331.

MARCHEZAN, R. C. Semiotização do estético, estetização da semiótica. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p.139-152. (Série Trilhas linguísticas, n 6).

_____. A palo seco. A olho nu: precisão e imprecisão de sentido. *Itinerário: revista de literatura*, Araraquara, n. especial, p.185-192, 2003.

MELO NETO, J. C. *João Cabral de Melo Neto: o artista inconfessável*. Estabelecimento do texto e seleção de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2007.

_____. Entrevista a José Geraldo Couto. In: SWARTZ, A. (Org.). *Memórias do presente: 100 entrevistas do Mais! Conhecimento das Artes*. São Paulo: Publifolha, 2003. p.154-164.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Poesia e composição: a inspiração do trabalho da arte. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo no Brasil: apresentação crítica dos principais*

manifestos vanguardistas. 9.ed. São Paulo: Vozes, 1986. p.378-396. (Vozes do mundo moderno, 6).

OLIVEIRA, A. C. *Prefácio de Da Imperfeição*. In: GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p.9-14.

PETERSON, M. A. manobra do texto. In: PONGE, F. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.17-26.

PIETROFORTE, A. V. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007. p.51-66.

ROLAND, M. T. F. A Casa: estreitos laços entre literatura e arquitetura. 2008. 159 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

SECCHIN, A. C. *Intermezzo cabralino*. In: _____. Poesia e desordem: ensaios sobre poesia e alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.61-90.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*: São Paulo. Ed. da UNESP, 1995. (Prismas).

TEIXEIRA, L. Station Bourse: o que os olhos não viram. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p.221-247. (Série Trilhas linguísticas, n. 6).

ANEXO

Para que se tenha ideia do trabalho matemático, da geometrização e dos jogos sonoros, assonâncias, aliterações, rimas em eco, apontados ao longo da leitura, reproduzimos, no poema abaixo, aqueles aspectos mencionados que julgamos mais interessantes e que dão conta de mostrar o trabalho de construção do poema, inclusive em termos de proximidade de som e sentido, nada desprezível.

TuA seDução é *menos*
De mulher Do que De cAsA:
pois *vem* De como é por **Dentro**
ou por DetrÁS dA fAchAdA.

Mesmo quanD EIA possui
tuA plÁciDA elegânciA,
esse teu reboco clAro,
riso franco De varanDAs,

umA cAsA não é nuncA
só para ser *contemplADA*;
melhor: *somente* por **Dentro**
é possível *contemplÁ-IA*.

SeDuz pelo que é **Dentro**,
ou serÁ, quando se *Abra*;
pelo que pode ser **Dentro**
De suAs pAredes fechAdAs;

pelo que **Dentro** fizeram
com seus vAzios, *com o nAdA*;
pelos espAços de **Dentro**
não pelo que **Dentro** guArDA;

pelos espAços De **Dentro**
seus recintos, suAs AreAs.
organizanDo-se **Dentro**
em correDores e sAIAs,

os quAis sugerinDo ao *homem*
estânciAs *AconchegADAs*,
pAredes *bem* revestiDAs
ou recessos *bons* de cAvAs,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que cAusAs:
A *vontA* De De *corrê-IA*
por **Dentro**, De visitÁ-IA.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

A ENUNCIÇÃO MUSICAL EM DUAS INTERPRETAÇÕES DE UM PRELÚDIO DE CHOPIN

José Roberto do CARMO JUNIOR¹

- RESUMO: O presente ensaio procura discutir as marcas enunciativas presentes na melodia tonal a partir da investigação de algumas propriedades comuns ao aparelho fonador humano e aos instrumentos musicais reais e virtuais. Analisando essas propriedades à luz da teoria glossemática de Hjelmslev (1975) e da semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2006), nossa investigação chegou aos seguintes resultados: (i) dado que o sistema musical e o sistema fonológico possuem categorias comuns, pode-se sustentar a existência de um parentesco genético entre expressão verbal e expressão musical; (ii) o efeito de sentido característico da melodia tonal é fruto de uma configuração sintagmática de suprassegmentos (cronemas, tonemas e dinamemas) hierarquicamente organizados; (iii) outras categorias do sistema melódico tais como o andamento, a dinâmica e o timbre – os foremas musicais – ocupam um papel à parte na hierarquia melódica e são as principais responsáveis pelas marcas deixadas no enunciado pela instância intérprete do sujeito da enunciação.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica musical. Tensividade. Categorias da enunciação. Glossemática. Plano da expressão.

A musicalização da semiótica

Em sua obra mais recente, *Éléments de grammaire tensive*, Claude Zilberberg (2006) mostra de que maneira a base da teoria semiótica poderia sofrer um ajuste conceitual, de modo a criar um lugar para a afetividade dentro do discurso teórico. Traduzida em categorias contínuas, como andamento e tonicidade, a afetividade ascende, na escrita de Zilberberg, à condição de termo pressuposto em toda geração de sentido. Esse enquadramento da questão, apresentado anteriormente por Fontanille e Zilberberg (2001) em *Tensão e Significação*, ganha agora, com os *Éléments*, o *status* de uma gramática do sentido.

Tecnicamente, o procedimento fundamental da proposta tensiva consiste em emprestar categorias do plano da expressão prosódica e musical para mapear os fluxos tensivo-fóricos presentes já nos estratos mais profundos do percurso gerativo. Daí que essa proposta tenha sido chamada algumas vezes de prosodização ou musicalização da semiótica (ZILBERBERG, 1990, p.43).

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas – Departamento de Linguística - São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – carmojr@usp.br. Bolsista de pós-doutorado (proc. Fapesp 2008/06656-7).

Dentro desse quadro, parece tentadora a possibilidade de aplicar os resultados da semiótica tensiva à linguagem musical, invertendo, de certo modo, o caminho até aqui trilhado por Zilberberg. Se as categorias prosódicas e musicais podem mapear as variações afetivas, não poderia a gramática tensiva lançar nova luz sobre o devir musical? Não seria a música uma semiótica feita sob medida para testar as hipóteses zilberberguianas?

É evidente que sabemos da estreita ligação entre afetividade (plano do conteúdo) e dinâmica² e andamento³ (plano da expressão). A questão é como traduzir esse saber intuitivo em termos de funções explicitamente definidas de modo que seus fúntivos possam ser exaustivamente analisados. É precisamente essa possibilidade que se mostra com o tratamento dado por Zilberberg (2006) à tensividade. Neste artigo, veremos como o esquematismo tensivo é uma ferramenta poderosa para tratar da dinâmica e do andamento. Veremos também que, a partir desses resultados, é possível montar uma equação envolvendo dinâmica, timbre, andamento e enunciação musical. Tomaremos como objeto de análise duas performances do prelúdio opus 28, n. 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, a primeira delas, na interpretação hoje clássica da pianista Martha Argerich (2008); e a segunda, na leitura de um “pianista virtual”, o *software* Logic Audio 4.0. A comparação dessas duas performances nos conduzirá a uma aproximação do conceito zilberberguiano de *forema* ao esquema de categorias que organiza a enunciação na linguagem musical.

Próteses musicais

Partimos de uma constatação óbvia, mas fundamental para compreendermos a enunciação musical: *um instrumento musical em si e por si mesmo nada enuncia*. Um instrumento musical é apenas o *instrumento* de um fazer musical e esse fazer pressupõe um *corpo*. Em outras palavras, consideraremos os instrumentos musicais na condição de “próteses” do sujeito da enunciação.

Foi Umberto Eco (1999, p. 303-304, grifo do autor) quem introduziu pela primeira vez o conceito de prótese num contexto semiótico. Vejamos como a questão é apresentada.

Geralmente chamamos prótese um aparelho que *substitui* um órgão que falta (por exemplo, uma dentadura), mas, em sentido lato, é prótese qualquer aparelho que estende o raio de ação de um órgão

² Dinâmica é uma categoria do plano da expressão que se refere à intensidade com a qual uma nota, um segmento ou toda uma peça musical é executada. A categoria se articula na oposição forte versus fraco.

³ Andamento é uma categoria do plano da expressão que se refere à velocidade com a qual uma nota, um segmento ou toda uma peça musical é executada. A categoria se articula na oposição lento versus rápido.

[...] as *próteses substitutivas* fazem aquilo que o corpo fazia, mas não faz mais por acidente, e tais são um membro artificial, uma bengala, os óculos, um marca-passo ou uma corneta acústica. Por sua vez, as *próteses extensivas* prolongam a ação natural do corpo: assim são os megafones, as pernas de pau, as lentes de aumento [...] poderíamos considerar prótese extensiva ainda a alavanca, que em princípio faz melhor aquilo que o braço faz; mas o faz a tal ponto, e com tais resultados, que provavelmente inaugura uma terceira categoria, a das *próteses magnificativas*. Elas fazem algo que talvez tenhamos sonhado em fazer com nosso corpo, mas sem nunca conseguirmos...

Como mostrou Fontanille (2003, p.159-174), a ideia semioticamente pertinente envolvida nesse conceito é de natureza modal. Ao substituir, estender ou ampliar um poder-fazer, a prótese confere ao corpo um suplemento modal tornando-se um “prolongamento semiótico” desse corpo. É nesse sentido que os instrumentos musicais, meios de discursivização musical por excelência, constituem casos exemplares de próteses, uma vez que são extensões de um /poder-fazer/ musical.

Da relação entre corpo e prótese, tal como formulada por Eco (1999) e Fontanille (2003), não participa qualquer ideia de gradação. Gostariamos, porém, de tentar refinar um pouco mais essa noção, em primeiro lugar, pensando a relação corpo/prótese em termos *juntivos*, e, em segundo lugar, distinguindo nessa junção diferentes *graus de intimidade* entre os juntivos da relação. De fato, parece que, no caso específico das próteses musicais, é crucial determinarmos qual a distância entre corpo e prótese, pois talvez aí resida uma das chaves para compreendermos o universo semiótico dos instrumentos de música e, particularmente, o da interpretação musical, o ato musical concreto.

Um exame ainda que superficial do conjunto das próteses musicais revela que essas podem ter diferentes relações com o corpo. Por exemplo, há uma diferença considerável entre o aparelho fonador humano (um *instrumento-corpo*) e um sequenciador musical digital (um *instrumento-não-corpo*). No primeiro caso, o corpo e a prótese se confundem, no segundo, são mediados por um *software*. E entre esses dois extremos parece haver certo número de graus intermediários. Vamos utilizar um modelo apresentado por Hjelmslev (1978) em *La Categoría de los casos* para representar essa gradação na junção entre o corpo e as próteses musicais.

Ao investigar a categoria dos casos de um grande número de línguas naturais, Hjelmslev (1978, p.135, grifo do autor, tradução nossa) descobriu que as relações expressas nos sistemas casuais seriam tributárias de três grandes campos ou dimensões semânticas: a *direção*, a *intimidade* e a *objetividade*. A segunda dessas dimensões representaria “[...] o *grau de intimidade* com que os dois objetos considerados no vínculo casual estão unidos [...]”. Por exemplo, quando se observa

entre dois objetos uma conexão relativamente íntima, dizemos que há uma relação de *coerência* entre esses objetos. Se, ao contrário, inexistente tal conexão, então há uma relação de *incoerência* entre esses objetos. Essa oposição fundamental pode ser representada espacialmente como na figura 1.

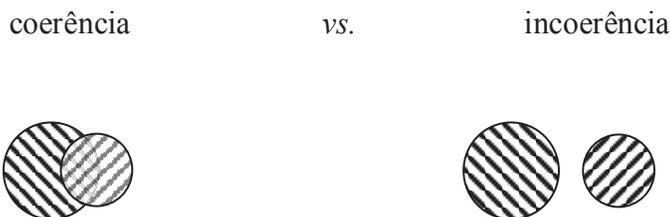


Figura 1 – Oposição coerência versus incoerência

Mas a ideia geral de coerência apresenta ainda duas variantes: numa delas, a *inerência*, o que está em jogo é a interioridade da relação (interioridade *versus* exterioridade); na outra variante, a *aderência*, o que está em jogo é o contato da relação (contato *versus* não-contato). Todas essas relações podem ser integradas numa escala que ordena os diferentes graus de intimidade observados entre dois objetos. Desse modo, *inerência*, *coerência*, *aderência* e *incoerência*, nessa ordem, perfazem um intervalo entre os pólos da conexão mais íntima entre dois objetos e a não-conexão absoluta, como mostra a figura 2.

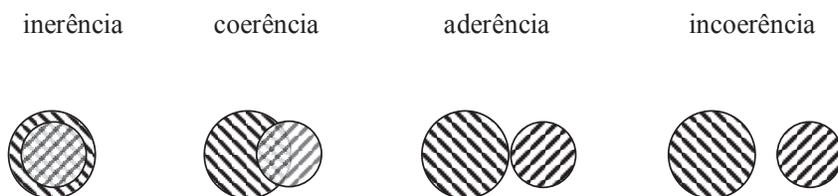


Figura 2 – Graus de intimidade do sistema casual

Se refletirmos sobre os instrumentos musicais a partir desse modelo, é possível afirmar que a voz é *inerente* ao corpo. A voz humana, o mais primitivo dos instrumentos musicais, parece ser um caso único de junção absoluta entre corpo e prótese. O aparelho fonador de um cantor é o sincretismo de um corpo e uma prótese, uma vez que a imersão da prótese no corpo é total, a ponto de confundir-se com ele. Daí ser a voz capaz de traduzir em som as menores alterações somáticas, o que faz dela um meio de expressão ilimitado. Os vibratos, os glissandos, as variações articulatórias de toda ordem têm origem em *gestos*,

ou seja, em movimentos corporais que o aparelho fonador traduz em expressão sonora associada conotativamente a significados. Pode-se falar então numa *fisionomia vocal* (HJELMSLEV, 1975, p. 122), que seria uma espécie de figuração timbrístico-prosódica do corpo. É essa fisionomia vocal que permite distinguir diferentes indivíduos; é também essa fisionomia vocal que revela nuances dos estados de alma desses indivíduos através de sua voz. Por essa razão, uma melodia cantada é portadora de uma gama de elementos de expressão que vai muito além daquilo que qualquer sistema de grafia musical, por mais elaborado que seja, pode vir a representar.

A relação entre corpo e prótese é diferente no caso dos instrumentos de sopro e de cordas. Aqui já se observa uma relação entre instrumentista e instrumento, que é apenas relativamente íntima, justamente porque há uma zona de interseção em que, a rigor, é difícil precisar onde termina o corpo e onde começa a prótese. Temos aqui uma relação de *coerência*. O pulmão, o diafragma, a língua e os lábios são partes integrantes de uma clarineta, de um trompete e de um saxofone, tanto quanto o são suas palhetas, pistões, chaves e tubos. As mãos e os dedos são partes constitutivas de um violino ou de um violoncelo, tanto quanto as cordas e as crinas de seu arco.

Em outras palavras, nos instrumentos de corda e de sopro ocorre uma conexão física entre corpo e prótese, de modo que a gestualidade do corpo ganha uma *extensão* sobre o elemento vibrante do instrumento sem, no entanto, confundir-se com ele.

Dada essa conexão, cada pequena modificação no ângulo ou na força com que o instrumentista empunha o talão de um instrumento de arco reflete-se no timbre produzido. E são muitas as variações de posição e força possíveis. A mesma variabilidade se verifica na embocadura dos instrumentos de sopro. Em ambos os casos estamos em presença de um número praticamente ilimitado de variações físicas do corpo que se refletem imediatamente em variações timbrísticas na prótese.

Mas, diferentemente da inerência, o que caracteriza a relação de coerência é a *relativa* intimidade entre corpo e prótese. No caso de um violino, por exemplo, as cordas, embora em contato direto com o corpo, mantêm relativa autonomia na produção da sonoridade final, na medida em que esta é determinada por fatores que escapam ao controle do corpo: cordas de aço e de tripa têm suas sonoridades características, o mesmo valendo para cerdas de nylon e de crina. Ou seja, diferentemente do que ocorre no aparelho fonador, o timbre de um violino ou de um fagote é apenas *parcialmente* controlado pelo corpo do instrumentista. Mas, como não há solução de continuidade entre os relatos em tais casos e como corpo e prótese coabitam um mesmo objeto sem estarem fundidos, dizemos que há uma relação de *coerência* entre corpo e prótese.

A relação de *aderência* caracteriza os instrumentos em que o contato corpo-prótese é mediado por algum tipo de mecanismo. O piano é um bom exemplo desse tipo de prótese. Dotado de um mecanismo dos mais complexos e sofisticados, o piano é o instrumento *extensivo* por excelência, pois pode substituir funcionalmente qualquer outro instrumento melódico-harmônico, ou até mesmo um conjunto orquestral inteiro. Mas a complexidade do mecanismo desse instrumento acaba por atuar como uma interface na relação corpo-prótese. A mais importante consequência semiótica dessa interface é o fato de o mecanismo do piano ocupar um “espaço” entre o corpo e o elemento vibrante responsável pela sonoridade do instrumento, reduzindo-lhes, desse modo, o grau de intimidade: no piano, o contato corpo/instrumento serve apenas para transferir a energia, a força do gesto. Daí o nome *piano-forte*. Essa distância entre o corpo e o elemento vibrante do instrumento explica a relativa “facilidade” com que é possível executar uma melodia simples nesse instrumento. Qualquer indivíduo sem treinamento musical precisa de pouco mais de alguns minutos para executar uma melodia simples ao piano; a mesma melodia exigiria meses de treinamento para ser executada ao violino ou ao trompete. Há uma razão bastante simples para isso: a participação do corpo é muito mais decisiva no violino e no trompete do que no piano. Isso não vale apenas para o piano;mas, a princípio, para vários outros instrumentos de teclado (o órgão de tubos, o cravo, o clavicórdio etc.) nos quais o contato do corpo com o elemento vibrante é mediado por um mecanismo.

O piano é construído de tal maneira que não há conexão entre o martelo e a tecla durante a última parte do movimento do martelo. Não interessa quão sutilmente vocês graduem seu “toque” sobre uma dada tecla, pois tudo o que vocês podem fazer é imprimir uma certa velocidade ao martelo, que então se deslocará livremente até o ponto em que atinge a corda. Como sabem, um impulso delicado exercido por um longo tempo é sob todos os aspectos equivalente a um golpe curto, forte, se ambos derem ao martelo a mesma velocidade final. A corda não tem meios de saber se o martelo obteve inicialmente sua velocidade do mais hábil dos pianistas ou se foi atirado da boca de uma espingarda de rolha – a corda emitirá exatamente o mesmo som. Um músico pode aprender a escolher o melhor efeito musical e, se ele se julga capaz de dar forma à nota por uma variação complicada da pressão sobre a tecla, deixem-no. O que ele está fazendo é uma espécie de dança que o ajuda a relacionar as várias partes de sua música em um todo coerente. (BENADE, 1967, p.103-104).

É claro que, se do ponto de vista técnico, não existe de fato um contato entre qualquer parte do corpo do pianista e a corda vibrante do piano, por outro lado, o pianista pode interferir, ainda que limitadamente, na composição timbrística final do instrumento. Isso não elimina, porém, o fato de que o contato corpo/prótese é menor no piano do que em instrumentos de sopro e de cordas.

É por isso que, em se tratando do piano e de outros instrumentos de teclado nos quais há uma mediação entre o corpo do instrumentista e o elemento vibrante do instrumento (como é o caso do órgão de tubos, do cravo, do clavicórdio etc.), podemos pensar numa relação de *aderência* entre corpo e prótese.

O corpo limita-se a ter um *contato* com o elemento vibrante, ainda que esse contato seja mediado por um mecanismo. A natureza desse mecanismo é tal que, ao executar uma melodia ao piano, o instrumentista acrescenta uma variável gestual (corporal) ao enunciado melódico: a *força do gesto*.

Por fim, há próteses musicais nas quais nem mesmo um contato mínimo com o corpo se realiza. Temos então uma relação de *incoerência*. Pertencem a essa classe os instrumentos musicais baseados em computador chamados *sequenciadores*. Somos mesmo levados a pensar que, enquanto os instrumentos musicais *stricto sensu* são extensões corporais do músico, os sequenciadores musicais são extensões da mente ou da inteligência do músico.

Esse tipo de instrumento é insensível ao gesto, uma vez que a conexão entre corpo e prótese é mediada não mais por um mecanismo, como no caso do piano, mas por uma interface *lógica* denominada MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*). Uma interface MIDI é, de fato, um *protocolo*, ou seja, um conjunto de instruções que determina como uma informação musical é codificada e processada nos diversos elementos que participam da geração, veiculação e reprodução do som (computador, periféricos, sintetizador, teclados, amplificadores etc.). Vimos que, no caso dos instrumentos tradicionais, a motricidade do corpo contém uma informação que a prótese musical traduz em som. Uma interface MIDI também contém e transmite uma informação (digital) que o periférico traduz em som. Entretanto, há uma diferença na qualidade da informação transmitida nos dois casos, qualidade que se constitui num valor semiótico. Nos instrumentos tradicionais, o som se origina num movimento corporal; nos instrumentos baseados em computador, o som se origina num código abstrato que perdeu seu liame corporal, se é que alguma vez o teve. No primeiro caso, temos um corpo ativo – pulmão, diafragma, língua, lábios e dedos – que participa da geração da sonoridade; no segundo, temos um corpo imóvel e atrofiado. Num instrumento musical baseado em computador, o corpo é hipostasiado no ponteiro do *mouse*.

A figura 3 apresenta um desses instrumentos virtuais, o *software* Logic Audio 4.0.4, com os compassos iniciais do prelúdio op. 28 em mi menor, de Frédéric Chopin.



Figura 3 – Compassos iniciais do prelúdio opus 28, n. 4, de F. Chopin

Nesse tipo de instrumento, a execução de uma peça envolve duas etapas: (i) a *atualização* do enunciado, que consiste na seleção e na inserção das notas na partitura; (ii) a *realização* do enunciado, quando então a peça é executada segundo as instruções do protocolo interno ao instrumento. Em ambas as etapas do procedimento, o corpo do instrumentista participa do processo apenas pela ação do *mouse*. Observe-se que a “leitura” da obra é feita nota a nota. As notas são inseridas uma a uma, e a execução segue o mesmo padrão, de modo que o prelúdio reduz-se a uma *lista de instruções* que o software executa.

Próteses reais e virtuais

A partir desses dados, podemos agrupar as próteses musicais em duas grandes categorias. De um lado, aquelas que mantêm algum grau de junção com o corpo em si: são as *próteses reais*, como a voz, o piano, o clarinete, o violino etc. De outro lado, aquelas que estão disjuntas do corpo: são as *próteses virtuais*, como o software Logic Audio 4.0, por exemplo. Essas duas categorias apresentam características enunciativas distintas. Uma prótese real carrega para o enunciado as marcas da instância “intérprete” do sujeito da enunciação pelo simples fato de ser um prolongamento desse sujeito, ao passo que uma prótese virtual não pode fazê-lo, uma vez que não tem vínculos, diretos ou indiretos, com essa instância.

Isso significa que na performance com um piano virtual, seja ela feita pelo músico iniciante, seja pelo virtuose, as *marcas do intérprete são reduzidas a zero*, criando-se o efeito de sentido de uma *ausência* ⁴.

Ao contrário, quando o músico interpreta uma obra num instrumento real, introduz nessa interpretação uma gestualidade. Talvez seja mesmo possível afirmar que uma interpretação musical não seja muito mais do que um modo particular de gesticular que se deixa traduzir em som. Interpretar Beethoven ou Debussy equivaleria, nesse caso, a atualizar a gestualidade de Beethoven ou de Debussy virtualizada na partitura musical. Essa gestualidade não pode ser reproduzida num instrumento musical baseado em computador. A interpretação não está inscrita numa partitura, a não ser por expressões sugestivas como “*cantabile*”, “*appassionato*”, “*con brio*” etc. Como analisar e descrever uma interpretação musical se ela é intraduzível simbolicamente?

Podemos lançar mão de certos expedientes para superar essa limitação, representando graficamente o que ocorre numa performance musical através das chamadas *waveforms*, em que é possível representar o andamento no eixo horizontal e a dinâmica no eixo vertical. A figura 4 apresenta o *waveform* dos 18 primeiros compassos do prelúdio op. 28/4, de Chopin, nas interpretações de Logic Audio (superior) e de Martha Argerich (inferior)⁵. Acima dos dois *waveforms* está a estrutura de suas células rítmicas.

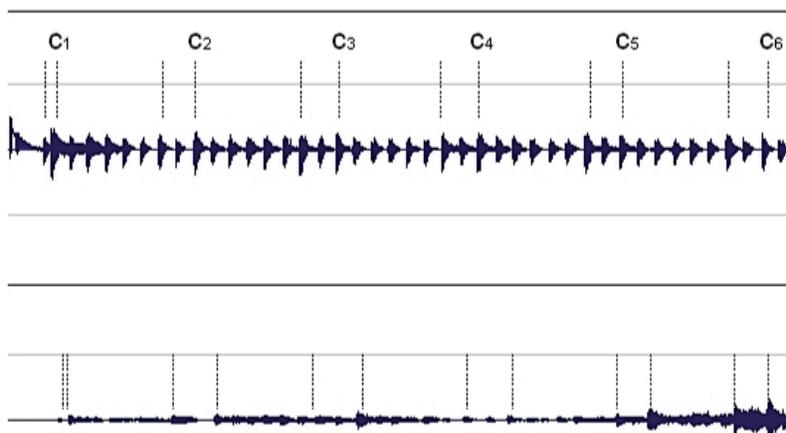


Figura 4 – Waveform dos compassos iniciais do prelúdio op. 28, n.4, de F.Chopin

⁴ Estamos criando aqui uma oposição diametralmente oposta entre próteses reais e próteses virtuais como mero recurso heurístico. De fato, um software profissional tem uma série de recursos técnicos que o tornam sensível, em maior ou menor grau, à gestualidade do músico, aproximando-se, portanto, de um instrumento real. A oposição é de fato gradual, o que não compromete o valor do argumento aqui desenvolvido.

⁵ Essas waveforms foram obtidas através do software Sound Forge 4.5 da XMAN 98.

Destacamos com linhas pontilhadas as distâncias entre os núcleos de cada uma das células melódicas e as notas que imediatamente os antecedem. Vemos que a interpretação do Logic Audio obedece estritamente à divisão de tempos estabelecida na partitura. Conseqüentemente, todas as distâncias entre C_1 e C_6 são idênticas entre si. O prelúdio carece de saliências e pontuações, e a percepção das suas unidades, como células e frases, fica totalmente dependente do contorno melódico. A leitura do Logic Audio obedece mecanicamente à batida do metrônomo e, nesse sentido, podemos dizer que é uma leitura **isocrônica**. Dessa maneira, na “língua” do autômato, o andamento é uma categoria sincrética, reduzida a um único valor invariável.

Se observarmos o *waveform* da interpretação de Martha Argerich (2008), perceberemos que ela procura explorar principalmente a *elasticidade* da duração. Algumas distâncias são expandidas (C_1, C_2, C_3, C_6) e outras concentradas (C_4, C_5), de modo que a pianista cria um *ritmo dentro do ritmo*. Essa moldagem da duração não parece ser aleatória. Como as notas submetidas a essa deformação temporal são aquelas que antecedem e sucedem imediatamente os tempos fortes dos compassos, a intérprete cria um efeito de suspensão da transição *tensão* (tempo fraco) → *relaxamento* (tempo forte). Essa suspensão valoriza as células da melodia, que agora têm seus núcleos dilatados, e cria uma série de saliências na superfície melódica. Essa manipulação resulta numa modulação do andamento, que desacelera (C_1, C_2, C_3), acelera (C_4, C_5) e novamente desacelera (C_6). Em suma, o andamento de Argerich (2008) é um andamento *heterocrônico*, é uma categoria que admite múltiplos valores de duração.

A oposição isocronia : heterocronia resulta do *princípio do sincretismo* (HJELMSLEV, 1978, p.88), que consiste na sobredeterminação de uma categoria qualquer pela categoria expansão : concentração. No caso, o andamento é sobredeterminado pela categoria expansão : concentração. O sincretismo suspende as oposições e *concentra* os valores de andamento. A resolução do sincretismo, ao contrário, re-instaura as oposições e *expande* aqueles valores. O tempo expandido admite múltiplos valores, ao passo que o tempo concentrado admite um único valor sincrético. O tempo expandido *evolui*, é um tempo heterogêneo, o tempo concentrado *involui*, é um tempo homogêneo⁶. Martha Argerich (2008) dispõe de uma paleta temporal expandida e dela faz uso introduzindo oscilações no andamento. O Logic Audio dispõe de uma paleta temporal concentrada.

A categoria abstrata expansão : concentração parece também sobredeterminar a dinâmica das duas interpretações. As diferenças de tratamento dinâmico já são perceptíveis na figura 4 que acabamos de ver, mas tornam-se ainda mais

⁶ Adaptamos a expressão de Tatit (1994, p.74).

evidentes se tomarmos, não mais um trecho, mas a obra em sua totalidade, como na figura 5.

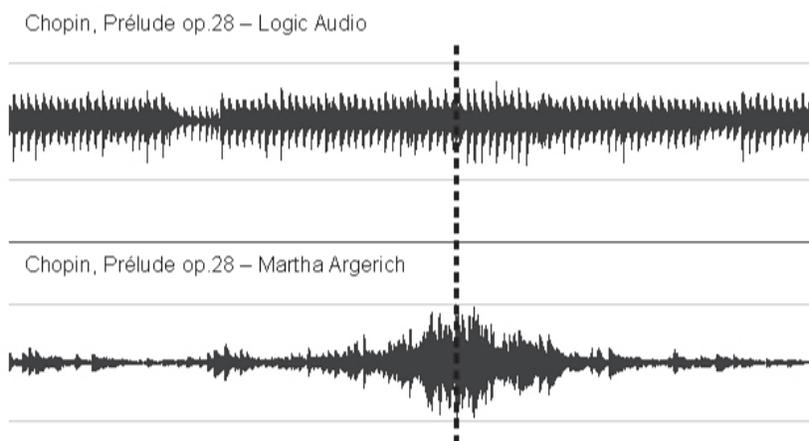


Figura 5 – Representações das variações dinâmicas nas duas interpretações do prelúdio op. 28, n. 4, de F. Chopin

A performance de uma prótese virtual é caracterizada pela *isodinamia*, ou seja, pela suspensão das diferenças de intensidade, de modo que, no limite, os termos dessa categoria (fraco:forte) tendem a se sincretizar, ao passo que o registro de Martha Argerich (2008) constrói um fraseado, uma descontinuação do texto graças ao contraste dinâmico entre o fraco e o forte, criando um clímax de intensidade, como é possível observar na figura acima.

Isocronia e isodinamia são neutralizações ou sincretismos categoriais que concorrem para a criação do efeito de sentido de *insuficiência interpretativa*. Se aceitarmos a máxima saussuriana de que o sentido existe apenas nas diferenças, a neutralização das diferenças de intensidade e de duração faz com que a dinâmica e o andamento deixem de existir, na qualidade de categorias articuláveis do plano de expressão. Se a função semiótica se caracteriza pela pressuposição recíproca entre categorias do plano de expressão e categorias do plano do conteúdo, então, na falta de um desses termos, como é o caso presente de neutralização de uma categoria da expressão, deixa de existir a função e não há produção de significação. É por isso que, na performance do Audio Logic, cria-se o efeito de sentido de que a instância intérprete do sujeito da enunciação “desaparece” da superfície do texto.

A interpretação de Martha Argerich (2008), por sua vez, imprime nitidamente suas marcas no prelúdio ao explorar as potencialidades expressivas das diferenças dinâmicas e cinemáticas. Ao integrar em sua performance as oposições dinâmicas, a pianista consegue introduzir saliências de tal ordem no texto que elementos

antes dispersos (as células melódicas, as tensões harmônicas) passam a reverberar, ou seja, passam a ocupar um maior espaço no texto, não somente porque duram mais, mas também porque são mais intensamente enunciados. Desse modo, Martha Argerich (2008) torna claramente visível o que até então era apenas confusamente percebido. O fator decisivo aqui não é a intensidade ou o andamento per se, mas os intervalos de intensidade e duração dentro dos quais se enuncia o prelúdio. Em algumas passagens Martha Argerich (2008) faz o piano “sussurrar”, em outros faz o piano “exclamar”. Com essa gesticulação, ao mesmo tempo em que cria um sentido particular para o prelúdio de Chopin, Martha Argerich se constrói, a si mesma, enquanto sujeito que enuncia algo através da música.

Uma insuficiência enunciativa

Para compreender como isso ocorre, temos que penetrar no mecanismo **lógico** das próteses virtuais e compará-lo com o mecanismo *tecnológico* das próteses reais. Essa foi a única razão que nos levou a comparar duas performances diametralmente opostas como as de Martha Argerich (2008) e a de um autômato. Elas exacerbam e tornam mais claras as diferenças entre denotadores e conotadores musicais.

Um autômato utiliza o sistema binário no processamento da informação musical. Cada informação binária mínima (*bit*) possui dois estados possíveis (0 ou 1). O sistema do *software* opera com 7 *bits*⁷, conseqüentemente ele dispõe de $2^7 = 128$ estados possíveis. Desse modo, num piano virtual, a categoria da altura (grave:agudo) tem 128 alturas possíveis, o que significa que um piano virtual possui 128 “teclas virtuais”; de modo semelhante, a categoria duração (longo:breve) e a categoria da intensidade (forte:fraco) também possuem ambas 128 diferentes valores. Esses campos de cronemas, tonemas e dinamemas⁸ são bem mais amplos do que aqueles utilizados em instrumentos reais. Por exemplo, quando compôs seu prelúdio, Chopin tinha em sua paleta 88 valores de altura (Lá₁ a Dó₇), 128 de duração (semibreve a quartifusa) e 3 de intensidade (forte, fraco e meio-forte). Resumidamente, na tabela 1:

⁷ De fato o software reserva os primeiros 7 bits de um byte (composto de 8 bits) para montar o sistema.

⁸ Cronema, tonema e dinamema são, respectivamente, valores de tempo, altura e duração que, na música, têm o poder de distinguir duas cadeias melódicas. Conferir em Carmo Junior (2007).

	Prótese real	Prótese virtual
TONEMAS grave : agudo	88	128
CRONEMAS longo : breve	128	128
DINAMEMAS forte : fraco	3	128

Tabela 1 – Tonemas, cronemas e dinamemas

Portanto, as próteses virtuais são aparentemente mais “ricas” que as próteses reais. Por isso, uma prótese virtual pode executar toda uma gama de sons “impossíveis”. Por exemplo, é impossível para um contrabaixo de orquestra produzir a nota Do_1 (som extremamente grave), embora seja possível criá-la através de um *software* num contrabaixo virtual. Não podemos compor uma peça pianística que contenha mais do que determinado número de notas executadas simultaneamente porque são dez os dedos do pianista e, excetuando-se os *clusters* (notas tocadas com os braços, por exemplo), tal peça seria inexecutável. Mas um instrumento virtual pode executar uma peça com qualquer número de notas tocadas simultaneamente⁹, até o limite lógico de 128 (num sistema operando em 7 bits). Em suma, enquanto os limites e as possibilidades dos instrumentos reais são de ordem *física e tecnológica*, os limites e possibilidades dos instrumentos virtuais são de ordem *lógica*.

Mas parece que a diferença crucial entre próteses virtuais e próteses reais reside em outra parte. Disjunta do corpo, uma prótese virtual não tem como introduzir variantes de andamento, dinâmica e timbre numa performance musical. Por essa razão, nesse tipo de prótese, essas categorias têm um valor *défault*¹⁰, ou seja, um valor sincrético unitário que se mantém inalterado do começo ao fim da peça, como mostra a tabela 2.

⁹ Essa é uma possibilidade teórica raramente posta em prática.

¹⁰ Ainda está por se fazer um estudo semiótico dos valores *défault*. Ao que parece, todo o universo de próteses que marca a cultura pós-moderna, como computadores pessoais, máquinas fotográficas, equipamentos de som etc. faz uso extensivo dos valores *défault*, responsáveis pela criação do efeito de sentido de “artificialidade”.

	Prótese real	Prótese virtual
ANDAMENTO lento : rápido	ilimitado	1
DINÂMICA forte : fraco	ilimitado	1
TIMBRE classe aberta (?)	ilimitado	1

Tabela 2 – Andamento, dinâmica e timbre

Se uma prótese real permite ao instrumentista introduzir, com sua gesticulação, um número ilimitado de variações e nuances de timbre, força e velocidade, as próteses virtuais, disjuntas do corpo do intérprete, limitam-se a monotonamente reproduzir um único timbre, andamento e dinâmica. Esse valor *default* do *software* reflete-se numa performance *isodinâmica*, *isocrônica* e *isotímbrica* que produz o efeito de sentido de uma insuficiência enunciativa, tão característica dos instrumentos musicais baseados em computador.

Densidade do plano da expressão

Se compararmos a dimensão (em *bytes*) dos arquivos sonoros com as performances de Martha Argerich (2008) e do autômato, constataremos que a gravação da primeira resulta num arquivo 9581 Kbytes, ao passo que são necessários apenas 16 Kbytes para o *software* registrar o mesmo prelúdio. Essa diferença mede a quantidade de informação de cada uma das interpretações e revela o que poderíamos chamar de *densidade do plano da expressão*. Como as categorias discretas (tonemas, cronemas e dinamemas) são as mesmas nos dois registros, conclui-se que são as categorias contínuas do andamento e da dinâmica e a categoria do timbre as maiores responsáveis pela densidade do plano da expressão.

A interpretação de Martha Argerich (2008) é densa, a interpretação do autômato é “rarefeita” ou mais propriamente “descarnada”. Entretanto, essa expressão “rarefeita” não pode mascarar a potencialidade de uma prótese virtual. Afinal, ela foi concebida para realizar o sonho de conquista dos domínios sonoros da altura, duração e intensidade que norteou a evolução da construção dos instrumentos de música e as transformações na sua linguagem, o que observamos da *ars nova* a Stockhausen. Por não estarem mais atrelados a nenhum corpo ou a qualquer outro condicionante físico, os instrumentos MIDI ganharam uma liberdade de expansão inédita na história da música. Nesse novo capítulo da história da luteria, esses instrumentos virtuais expandiram

aquelas categorias até os limiões da audição. Podemos produzir notas nos pontos extremos da altura (grave e agudo) a ponto de escaparem à percepção, o mesmo valendo para os extremos de duração e intensidade. Vimos que o preço a pagar por essa façanha foi uma disjunção com o corpo do intérprete.

Foremas

Se há uma lição a ser extraída do que temos visto até aqui, é a de que, por trás do que acreditávamos serem os mais simples valores de um sistema, esconde-se uma miríade de subvalores. A tarefa da análise é revelar esses subvalores e a maneira pela qual eles se hierarquizam. Essa é uma condição imprescindível para a análise exaustiva do objeto.

A gramática tensiva apresentada por Zilberberg (2006) nos *Eléments de grammaire tensive* não apenas leva às últimas consequências essa busca por subvalores. Ao privilegiar os processos e a dinamização dos sistemas, os subvalores que ela descobre são necessariamente relacionais, no sentido hjelmsleviano do termo. Na semiótica tensiva importam menos os pontos e mais os intervalos que esses pontos estabelecem entre si. Como afirma Zilberberg (2006, p.92), o que a análise tensiva revela não são exatamente valores, mas *vetores*.

Veremos que ela traz um “pacote” de conceitos suficientemente abstratos que abre perspectivas para tratarmos o problema da enunciação musical. O conceito de *forema*, em especial – que é da ordem dos realizáveis semióticos – parece poder traduzir fielmente as variações de dinâmica e de andamento que acabamos de descrever.

Vale a pena reproduzir o trecho em que Zilberberg (2002, p.60, grifo do autor) introduz esse conceito.

As variações e vicissitudes de toda espécie que afetam o sentido decorrem de sua imersão no “movente” (Bergson), no instável e imprevisível, ou, em suma, de sua imersão na *foria*. A perenização dos clichês e a ritualização dos gêneros visam a conter e, por vezes, a estancar essa efervescência. Ao contemplarmos tais grandezas, que propomos designar como *foremas*, temos de explicitar, sem falseá-la – em outras palavras, sem imobilizá-la –, a *foria* cifrada, sob certo aspecto, por cada uma das quatro subdimensões mencionadas. A fim de qualificar em discurso um fazer que advenha em uma ou outra das subdimensões, é importante poder reconhecer sua *direção*, o *intervalo* assim percorrido e seu *elã*. Antes de prosseguir, assinalaremos ter encontrado, na feliz coincidência de uma leitura, a mesma tripartição em Binswanger: “A forma espacial com a qual lidávamos até o momento era, assim, caracterizada pela *direção*, pela *posição* e pelo *movimento*”. (Binswanger,

1998, p. 79, grifo nosso). Essa convergência não chega a surpreender, quando avaliamos a dívida de Merleau-Ponty para com os psicólogos e, em particular, para com Binswanger. Para nós, todavia, a questão não é operar – por indução – uma espacialização da significação, e sim efetuar uma semiotização do espaço.

O esquematismo tensivo parece diretamente aplicável ao andamento e à dinâmica. De fato, a terminologia musical já dispõe de termos para cada um dos subvalores desse sistema. Assim, na tabela 3:

ANDAMENTO		DINÂMICA	
DIRECTION	rallentando : accelerando	DIRECTION	decrecendo : crescendo
POSITION	síncopa : contratempo	POSITION	callando : sforzando
ÉLAN	grave : presto	ÉLAN	piano : forte

Tabela 3 – Fonemas musicais

No caso do andamento, o *élan*, termo pressuposto, descreve o movimento musical naquilo que ele tem de estabilizado, ou seja, como um impulso sonoro que se conserva ao longo do tempo. Dizer que o andamento de uma peça é *adágio*, *allegro* ou *presto* é afirmar uma certa constância nos valores de duração. A *position* e a *direction* (pressupostas) determinam o *élan* (pressuposto). Todo andamento pode ser orientado em direção a uma *diminuição* ou a uma *aumentação*, processos designados tradicionalmente com os termos *rallentando* e *accelerando*, respectivamente. O *élan* pode, além disso, sofrer alterações de posição em seu próprio eixo, criando o efeito de adiantamento (por exemplo, a *síncopa*) ou retardamento (por exemplo, o *contratempo*).

No caso dos dinamemas, o *élan* consiste numa constante energética que dá coerência a toda peça musical. É essa constante que designamos com a oposição de base piano : forte. Assim como ocorre com os cronemas, o *élan* dinâmico pode ser orientado segundo a *direction*, seja descendente (*decrecendo*), seja ascendente (*crescendo*). A *position* também determina a dinâmica da peça ao adicionar-lhe (*sforzando*) ou subtrair-lhe (*callando*) uma quantidade de energia.

Retomemos as interpretações do prelúdio de Chopin à luz desse esquema. Afirmamos que a interpretação do autômato é sincrética porque o andamento, sem qualquer outra determinação, não é outra coisa que um sincretismo que suspende as oposições de *élan* (*adagio:allegro*), *direction* (*rallentando:accelerando*) e *position* (*síncopa:contratempo*). Trata-se de um andamento *subespecificado*¹¹.

¹¹ “Nada disso impede que o singular seja um número (no sentido gramatical), o masculino seja um gênero e o presente seja um tempo: trata-se de um número, um gênero e um tempo *sem especificação*” (HJELMSLEV, 1985,

Vimos que, ao contrário, com Martha Argerich (2008) o andamento se resolve em múltiplas nuances. Ela tem em sua paleta algumas oposições categoriais e faz uso de todas elas. O *waveform* dos primeiros 18 compassos mostrou que a pianista cria saliências no texto com fases de desaceleração/aceleração/desaceleração, ou seja, determinando ou modulando o andamento lento de base (*élan*) com processos de aumento e diminuição (*direction*). Essas saliências ficam ainda mais evidentes com a suspensão das notas que antecedem imediatamente os núcleos das células, ou seja, com seu deslocamento no eixo temporal (*position*).

A resolução das categorias dinâmicas é mais visível tomando-se a peça em sua totalidade. Embora o registro do prelúdio seja em *piano* (*élan*), o clímax se constrói com um *crescendo* em direção ao *fortissimo* (*direction*). De fato, esse efeito de clímax é construído como uma correlação inversa entre andamento e dinâmica.

“Pessoa”, “tempo” e “espaço”

A simples existência de enunciados musicais pressupõe uma instância enunciante, um sujeito da enunciação (FIORIN, 1999). É através da cadeia de notas musicais, que é seu enunciado, que o compositor/intérprete diz algo. Mas esse é um dizer musical. O músico não pode dizer *eu, aqui, agora* com tons, acentos e timbres. Não obstante, ele tem que poder afirmar alguma *variante* dessas instâncias através de tons, acentos e timbres. Como lembra Fiorin (1999, p.22), para Benveniste as categorias da enunciação não são categorias constitutivas das línguas, mas da linguagem. Portanto, todas as semióticas, a semiótica musical aí incluída, devem apresentar variantes da temporalidade, espacialidade e atoriedade. Teríamos, então, *variantes musicais* das instâncias da enunciação.

O conceito de forma permite uma primeira aproximação a esse problema teórico. Por meio dele “[...] nós tocamos [...] a questão do sujeito, pensando esse sujeito em termos de deformação, de acomodação, de concordância” (ZILBERBERG, 2002, p.119).

Um enunciatador musical não instaura uma temporalidade dizendo “agora” ou “então”. Ele cria um efeito de duração com o tempo musical do andamento. Como o cronema é solidário da nota musical, toda nota tem uma duração. A ubiquidade dessa categoria “temporal” faz com que o andamento seja sempre um dado explícito do enunciado (não existe um andamento implícito).

O enunciatador musical também não instaura uma espacialidade afirmando “aqui” ou “alhores”. Ele cria um efeito de espaço pela dinâmica. Daí podermos

p.41, grifo nosso).

falar num *volume* (segundo o Robert, “*partie de l’espace (qu’occupe un corps)*”) sonoro. Esse efeito de sentido já está presente na fala, quando dizemos que uma pessoa que fala alto “ocupa” muito espaço. Assim, a bossa nova e o *punk rock* são, entre outras coisas, diferentes estratégias de ocupação do “espaço” sonoro que constroem efeitos de sentido distintos.

Por fim, o enunciador musical não pode dizer “eu” ou “tu”, mas pode criar um efeito de presença enquanto timbre. Por isso falamos na “voz” do piano, do violino, do oboé. Já vimos que reconhecemos a identidade de uma pessoa ou de um instrumento pela qualidade específica de seu timbre. Existem timbres calorosos, afetuosos, ásperos etc., e todos esses efeitos sinestésicos nada mais são que qualificadores de uma *presença*.

Desse ponto de vista, andamento, dinâmica e timbre seriam os correlatos musicais das categorias dêiticas, o que nos permite compreender as diferenças que essas categorias apresentam com relação às categorias da altura, duração e intensidade, que poderiam ser denominadas de categorias da instância do enunciado. Os quadros apresentados acima poderiam então ser assim reinterpretados na tabela 4.

CATEGORIAS DO ENUNCIADO		CATEGORIAS DA ENUNCIÇÃO	
ALTURA	grave : agudo	ANDAMENTO	Adágio : allegro
DURAÇÃO	Longo : breve	DINÂMICA	piano : forte
INTENSIDADE	forte : fraco	TIMBRE	classe aberta (?)

Tabela 4 – Categorias da enunciação e do enunciado

Conclusão

Na música, talvez mais do que em qualquer outro domínio, há um abismo entre intuição e razão. Por mais elaborada que seja, a música só se manifesta através de um *corpo*. Se isso é evidente na música popular, em que não raro o músico toca “de ouvido”, não é menos presente na chamada música erudita. Se nas lições iniciais o gesto é ainda cativo de uma partitura que tem que ser seguida à risca, nenhum intérprete pode realizar-se plenamente como artista se não conseguir superá-la. Interpretar Beethoven é, antes de mais nada, reconstruir o *gesto corporal* presente na enunciação beethoveniana. Uma partitura é um sistema de representação que, por questões de ordem prática, é, assim como a escrita alfabética, necessariamente limitado. Uma partitura registra notas musicais, ou

seja, valores distintivos de cronemas, tonemas e dinamemas. Portanto, “ir além” da partitura é ir além de cronemas, dinamemas e tonemas. Pelo que vimos, um autômato não pode ir além da partitura, feito que parece ser característico apenas de um enunciador humano.

No ato de criação musical, o sujeito da enunciação une um conteúdo a uma expressão multiplamente manifestada na qual estão presentes *todos* os parâmetros musicais. As obras da última fase de Beethoven são bom exemplo disso. Como explicar as escolhas de instrumentação, de dinâmica e de andamento? Por que a trompa e não o fagote? Por que oboé e não o corne-inglês? Por que o coro inesperado na *Nona sinfonia*? A resposta é que Beethoven, mesmo surdo, *ouvia* as notas musicais na trompa e não no fagote, no oboé e não no corne-inglês, no coro e não nas cordas. Essas eram diferenças que faziam e fazem sentido.

Daí conclui-se que a distinção entre composição e interpretação não é tão simples quanto parece. Toda composição musical nasce como uma interpretação real ou, então, como um simulacro de interpretação no imaginário do compositor. Nenhum compositor “escuta” uma melodia sem timbre, sem dinâmica, sem andamento, numa palavra, sem um arranjo (COELHO, 2001)¹². Porém, ao codificá-la numa partitura, essa melodia é despida desses elementos. É, portanto, uma melodia codificada que constitui o *input* do autômato musical, e que torna estes artefatos, ao menos no atual panorama musical, essencialmente distintos de um enunciador humano.

CARMO JR, J. R. Musical enunciation in two performances of a Chopin's piano prelude. Alfa. São Paulo, v.53, n.2, p.479-499, 2009.

- *ABSTRACT: This paper aims to discuss the tonal melodic system of categories by investigating some of the properties that are common to both the human vocal tract and to musical instruments – either real or virtual. The analysis of these properties from the standpoint of Glossematics (HJELMSLEV, 1975) and of Tensive Semiotics (ZILBERBERG, 2006) led us to the following results: (i) because music and phonological systems comprise common categories, it is possible to establish a genetic kinship between verbal and musical expressions; (ii) the characteristic meaning effect of tonal melodies is a result of a hierarchically structured syntagmatic configuration of suprasegments (chronemes, tonemes, dynamemes); (iii) other categories of the melodic system such as tempo, dynamics, and timbre play a distinct role in the melodic hierarchy and, as our investigation shows, they are responsible, for the marks*

¹² Mancini (2005, p.104) equaciona o problema das instâncias compositor/intérprete nos seguintes termos: “Essa plenitude de presença do sujeito da enunciação ganha um desdobramento particular no caso da canção popular. Parece plausível supor que, na canção, o momento de plenitude se dê por ocasião da performance, uma vez que, neste caso, há uma manipulação de ordem sensorial do enunciatário, parte integrante do efeito de sentido final de uma dada canção. Se assim for, teríamos que considerar o intérprete como parte de uma mesma instância de enunciação, sendo compositor e intérprete apenas diferentes modos de existência da práxis enunciativa. O compositor estaria presente nesse processo como sujeito atualizado – por circunscrever um devir – e o intérprete como sujeito realizado, já que com ele enunciação e enunciado ganham um mesmo corpo.”

left in the text by the performer instance of the enunciation subject.

- **KEYWORDS:** *Musical semiotics. Tensivity. Enunciation categories. Glossematics. Expression plane.*

REFERÊNCIAS

ARGERICH, M. *Frédéric Chopin Préludes*: piano Sonata n. 2. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 2008. 1 CD. Faixa 4.

BENADE, A. H. *Sopros, cordas e harmonia: a ciência dos sons agradáveis*. Traduzido e revisto por Luiz Oliveira, Lafayette de Moraes, Carlos Chaves. São Paulo: Edart, 1967. ([Série estudos de ciências](#)).

CARMO JÚNIOR, J. R. *Melodia & prosódia: um modelo para a interface música/palavra*. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHOPIN, F. *Prelude, op. 28, n.4*. Van Nuys: Alfred Music Publishing, [19-]. (AP.14313).

COELHO, M. *O arranjo como agente de manifestação da canção popular*. 2001. Dissertação (Mestrado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ECO, U. *Kant e o omitorrinco*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: DIFEL, 1999.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999. ([Ensaio, 144](#))

FONTANILLE, J. *Soma et Sema: figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2003.

FONTANILLE, J. E.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

HJELMSLEV, L. Structure générale des corrélations linguistiques. In: _____. *Nouveaux essais*. Paris: PUF, 1985. p.25-66. (Formes sémiotiques.)

_____. *La categoria de los casos: estudio de gramática general*. Versión española de Félix Piñero Torre. Madrid: Gredos, 1978.

_____. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção estudos; 43).

MANCINI, R. C. *Dinamização no percurso gerativo de sentido: canção e literatura contemporânea*. 2005. 185 f. Tese (Doutorado em Linguística e Semiótica) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

REY, A. (Org.). *Le Robert*. micro : poche : Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998.

TATIT, L. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994. (Plethos).

ZILBERBERG, C. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2006.

_____. Précis de grammaire tensive. *Tangence*, Automne, n.70, p.111-143, 2002.

_____. Relativité du rythme. *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, Quebec, v.18, n.1, p.37-46, 1990.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

A PAIXÃO DO FUNK PELO PRAZER: MODO DE SER SUINGUE

Luciane de PAULA¹

Marilda Franco de Moura VASCONCELOS²

- RESUMO: Neste artigo, analisamos a reverência do *funk* carioca pelo prazer. A paixão pelo prazer surge, no *funk*, mediante o ato de cantar e dançar. O referencial teórico deste trabalho é a semiótica greimasiana. O objetivo é, por meio da análise da canção “Sigla Latina do Amor”, de Fernanda Abreu, tratar do universo passional do *funk* carioca. A hipótese é que o suingue da canção manifeste um modo específico de ser e sentir. Na análise da paixão estimulada pelo *funk*, destacamos o ato de cantar, uma vez que este ocorre em síncrese com a dança e interpela os destinatários-locutários a, por projeção aos interlocutários da canção, “habitar” o universo enunciado. Os resultados da análise levam a crer que o ato de cantar estimula o suingue e, com ele, o prazer. Junta-se à análise da canção a reflexão sobre o tempo manifestado, que, além de criar a presentificação – do prazer aqui e agora –, fortalece a síncrese existente entre as relações dos sujeitos: os que cantam, os que acompanham e os que “habitam” a canção. A conclusão é que, no embalo dos ouvidos e dos movimentos dos corpos, a canção acaba por sustentar e promover um universo passional da cultura *funk*.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Paixões. Canção. *Funk*.

Introdução

As paixões não agiriam por muito tempo na mesma direção se não encontrassem cumplicidade no espírito de quem se deixa seduzir por elas. Hélène Metzger (apud BACHELARD, 1996, p.180-181).

Buscamos compreender como se organiza o sentido nas canções *funk*, do ponto de vista da paixão pelo prazer, sendo esse sentido exemplificado aqui pela canção “Sigla Latina do Amor”, de Fernanda Abreu (doravante, FA).

Ao examinar o sentido de um vocábulo, Greimas e Courtés (1979) sugerem estudá-lo com dois significados diferentes, dependendo dos postulados aos quais a semiótica se refere. Tendo como base a teoria de Hjelmslev, julgam que

¹ UNICOC – União das Universidades COC. Faculdade de Letras. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14020-530 – luciane_de_paula@uol.com.br

² FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal. 4150-564 – marildafmv@gmail.com

todo “sistema de signos” (ou toda língua natural) é um “sistema de expressão” suscetível “[...] numa segunda etapa, [a] uma interpretação semântica. Esse é, *grosso modo*, o sentido que a gramática gerativa dá a esse termo.” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.240, grifo do autor). Contudo, ao focarem a linguística saussuriana, a tradição fenomenológica de Husserl (2008) e a teoria psicanalítica de Freud (2004), Greimas e Courtés (1979, p.241) propõem que se considere a outra perspectiva: um signo deve ser “definido inicialmente por sua significação”, ou seja, por uma “[...] paráfrase que formula de uma outra maneira o conteúdo de uma unidade significante.” Citando Hjelmslev, consideram que persistir na busca de esquemas e usos da interpretação não é pertinente para a semiótica, pois, em princípio, “todos os sistemas são interpretáveis”. Por essa razão, concluem:

O fazer interpretativo, uma das formas do fazer cognitivo, consiste na convocação, pelo destinatário, das modalidades necessárias à aceitação das propostas-contratuais que ele recebe. Na medida em que todo enunciado recebido se apresenta como uma manifestação, o papel do fazer interpretativo consiste em lhe conceder o estatuto da imanência (do ser ou do não ser). (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.241).

A atividade interpretativa implica examinar como os objetos do mundo, neste caso, o universo passional da cultura *funk*, colocam-se do ponto de vista de sua existência semiótica, ou seja, como manifestam sua presença, sua condição de realidade cognoscível por um sujeito.

Nossa tese é que as canções *funk* reverenciam a paixão pelo prazer por meio do suingue dançante típico de seu gênero musical. Entendemos suingue como o embalo dançante que entrelaça os corpos e lhes proporciona prazer. O prazer de dançar junto, simulando o ato sexual. A paixão pelo prazer é, então, o centro de nosso artigo.

No *funk*, a paixão pela dança surge mediante o ato de cantar e dançar, por meio da festividade dionisíaca que embala os famosos “bailes da pesada” no Rio de Janeiro. As canções denominadas por Paula (2007) como SLA *Funk* de FA levam a conhecer o universo do *funk* carioca e manifestam um modo de ser e de sentir expresso por essa movimentação massiva de grande parcela da juventude fluminense.

Canto enquanto encanto

Começamos pelo destaque dado ao ato de cantar e dançar nas canções do *funk* carioca, uma vez que há uma síncrese entre canto e dança, letra, música e

sujeitos; pois, no ato de cantar, o destinador-locutor³ interpela os destinatários-locutários a, por projeção aos interlocutores e interlocutários das canções, habitar o universo enunciado.

Com base nos papéis actanciais revelados por essas ações (canto e dança), apresentamos esta análise a partir do nível narrativo, especificamente pelos conceitos de *manipulação* (querer-dever-fazer), *competência* (saber-fazer) e *performance* (fazer uso da canção); pois, nessa articulação, reconhece-se que a competência pode ser “semionarrativa”, já que se manifesta na enunciação da canção, visto que é a mediação da voz do destinador-locutor que possibilita a performance enunciativa.

Quando as modalizações de um sujeito incidem sobre outro, o sujeito é destinador-locutor; e aquele que é manipulado, destinatário-locutário. As transformações ocorrem por meio da manipulação ou de um fazer persuasivo. Para Greimas e Courtés (1979, p. 270, grifo do autor),

[...] o que está em jogo, à primeira vista, é a transformação da competência modal do destinatário sujeito: se este, por exemplo, conjunge ao *não poder não fazer* um *dever fazer*, tem-se a provocação ou a intimidação; se lhe conjunge um *querer fazer*, ter-se-á então sedução ou tentação.

Greimas observa como se articula o sujeito com objetos modais para obter a conjunção ou disjunção com o objeto-valor (a busca pelo prazer) e, conseqüentemente, sua mudança de estado. É esse processo de atualização ou realização do fazer de um sujeito que a semiótica chama “narratividade”. A transformação do destinatário-locutário resulta da ação do sujeito destinador-locutor, por meio da relação entre eles realizada pelo interlocutor e interlocutário: *manipulação* para a aquisição da *competência* que possibilita realizar a *performance* de entrar em conjunção ou disjunção com o objeto-valor. O destinador também faz a *sanção* da performance do sujeito, de forma positiva, premiando-o, ou, negativa, castigando-o.

O Groupe d'Entrevernes (1979, p.63) sintetiza a organização lógica dos enunciados narrativos da seguinte forma:

³ No trabalho de Tatit (1986, p.6) a definição de “locutor” dada por ele advém “[...] tanto da origem etimológica (loquor = ‘falar’, ‘exprimir’, ‘dizer’) como do senso-comum”, pois “[...] define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e a sua extensão estética, o canto, pressupõe necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintática de ‘alguém que canta’, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção.” Assim, para a síncrese apresentada na própria conceituação de locutor, Tatit formula o termo composto destinador-Locutor.

- a manipulação é a operação do destinador sobre o sujeito de estado e/ou operador: *fazer-fazer*. Sua dominante é persuasiva, e sua dimensão, cognitiva: *fazer-querer* e *fazer-saber*,
- a competência é a operação do *ser do fazer* e sua dimensão é pragmática: *dever-fazer*, *querer-fazer*, *poder-fazer* e *saber-fazer*,
- a performance trata do *fazer-ser* na dimensão também pragmática: *fazer*,
- a sanção é da ordem *ser do ser* e faz a relação do destinador com o sujeito de estado e/ou operador: saber sobre o sujeito e/ou objeto e/ou destinador.

Em *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*, Tatit (1986, p.6) formula os termos compostos destinador-locutor e destinatário-ouvinte; pois, segundo ele, na canção, há uma simulação entre os sujeitos da enunciação e do enunciado realizada pela e na relação destinador-locutor e destinatário-ouvinte: o primeiro é o sujeito que conta uma história qualquer de uma maneira diferenciada ao cantar o enunciado. Esse gesto causa a impressão de que a canção é construída no momento em que é cantada, isso porque, segundo Tatit (1996, p.20), “[...] o núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora.”

O cantor, então, parece incorporar os diferentes fazeres que encontramos quando deparamos com um texto. Nesse sentido, a tarefa do destinador-locutor é fazer com que o destinatário-ouvinte reconheça, na canção, situações cotidianas, ao instaurar um interlocutor e um interlocutário que simulam a sua relação com o destinatário-ouvinte.

O modo de existência da canção relaciona-se com a descrição de situações e ações “reais” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.173), na forma de “simulacros de ações”, das quais participam sujeitos “de canção”.

Dessa maneira, conforme salienta Tatit (1986, p. 10),

[...] quando o locutor se materializa num timbre de voz qualquer (o cantor), o ouvinte não consegue dissociar com nitidez a comunicação principal (destinador-locutor / destinatário-ouvinte) de seu simulacro (interlocutor / interlocutário), pois o sujeito parece ser o mesmo. De fato, a figura do cantor sincretiza as duas posições, destinador-locutor e interlocutor, e isso causa no ouvinte a impressão de que a cena relatada pela canção é viva. Durante o mesmo tempo que o interlocutor fala com o interlocutário, o destinador-locutor canta para o destinatário-ouvinte. A locução é uma só. Pelo texto, temos a construção do simulacro, pela melodia, a sua presentificação. Um timbre de voz produzindo a melodia revela a entonação simultânea do interlocutor e do destinador-locutor (sincretizados), fazendo com que a locução principal e o simulacro de locução tenham o mesmo tempo de existência: o tempo da canção.

O simulacro construído atribui à canção uma proximidade das situações presenciadas pelo destinatário-ouvinte, o que causa um efeito de sentido de reconhecimento. Esse é o primeiro passo para que se estabeleça o contrato de crença entre destinador-locutor e destinatário-ouvinte, que constitui o que Tatit (1986) denomina “persuasão figurativa”, que pode ser definida e identificada na canção com investimentos de valores como:

- *valores descritivos*, subjetivos ou essenciais (prazeres e estados de alma, articulados ao “ser”), objetivos ou acidentais (objetos consumíveis, relacionados ao “ter”);
- *valores modais* (crer, querer, poder, dever, saber-ser/fazer).

Os *valores descritivos* são os responsáveis, na canção, por promoverem uma sucessão de transferências de valores, os quais, não sendo idênticos, implicam o estabelecimento de um contrato fiduciário, no qual o destinador-locutor enfatiza um fazer persuasivo, levando o destinatário-locutário a um fazer interpretativo no qual julgue crer que tanto o dizer da canção como o valor, reportados pelo destinador-locutor, sejam verdadeiros.

Os *valores modais*, ou simplesmente *modalidades*, são, conforme a descrição de Fontanille (1998, p.170), os predicados que modificam o estatuto de um outro predicado, constituindo a *condição pressuposta* que determina em que sentido ou perspectiva é realizada a ação reportada por esse outro predicado, ou melhor, tais objetos explicitam que *modo de existência* o verbo modificado passa a ter, modo que não se refere a seu sentido puro ou simples, mas ao que é particular e próprio do contexto em que se coloca.

Os valores modais classificam-se, segundo seu modo de existência em:

- *modo virtualizante*, que pressupõe um *querer* e/ou um *dever*;
- *modo potencializante*, condição de um *crer* e/ou sua variante *aderir*;
- *modo atualizante*, suposição de um *saber* e/ou um *poder*.

Fontanille (1998, p.170) observa que o modo dito *realizado*, o do *fazer* e do *ser*, não é uma modalidade em sentido estrito, porque reporta ação em si que não comporta modalização, o que explicaria por que Greimas e Courtés (1979, p.283) o chamaram “modalidades realizantes”. Para entender melhor os lugares semânticos que ocupam e o modo de existência que esses objetos ou valores modais revelam, Fontanille (1998) propõe o quadro:

Quadro 1 – Modos de existência

Existência	MODO	MODO	MODO
	VIRTUALIZADO	POTENCIALIZADO	ATUALIZADO
	Lugar de motivações	Lugar de crenças	Lugar de atitudes
Sujeito face ao objeto (Modalidade endotáxica)	Querer	Crer	Saber
Sujeito face a outrem (Modalidade exotáxica)	Dever	Aderir	Poder

Fonte: Fontanille (1998, p.170).

Os objetos modais, indicando que modos de existência os predicados modificados passam a ter, apontam contextos determinados:

- fazer-ser - realização de uma performance ou ato;
- ser-fazer - situação de competência;
- ser-ser - condição de veridicção;
- fazer-fazer – realização de fatos.

Isso ocorre porque a relação entre destinador-locutor e destinatário-ouvinte pode ser descrita como uma ação do primeiro sobre o segundo, inicialmente uma persuasão /fazer-crer/ e, posteriormente, uma manipulação /fazer-fazer/. A persuasão é garantida pelas modalidades /saber-fazer/ e /poder-fazer/ que qualificam e, ao mesmo tempo, realizam o destinador-locutor como sujeito do fazer.

O ato de cantar, no *funk*, estimula o suingue dançante (uma dança sensual, erótica) e, com ele, a euforia da excitação como forma de prazer. Tatit (1986) afirma que o indivíduo canta quando sente a necessidade de materializar o estado passional em que se encontra. No *funk*, o indivíduo canta e dança para simular o prazer por meio do suingue. O canto e a dança relacionam-se com a euforia festiva que embala tanto o baile quanto os sujeitos das canções tocadas-cantadas e, por projeção, aqueles que frequentam os bailes e/ou ouvem/escutam as canções *funk*.

O *funk* é um gênero complexo que se estrutura por meio de *samplers*, mixagens e várias outras instrumentalizações digitais que ajudam a compô-lo, criando sua estrutura intertextual. O *sampler*, especificamente, é tão importante no *funk* que passa a ter *status* de sujeito. Mais que um aparelho eletrônico ou um instrumento digital, ele passa a ser, em muitas canções, inclusive nas de FA, um

sujeito. Para compreender essa extensão do conceito de sujeito, cabe entender a tensividade das canções *funk*.

Tensão entre o canto, a dança e o encantamento

Segundo Tatit (1990, p.42),

As canções de todas as épocas sempre operaram com dois tipos de tensividade: 1º) a “tensividade somática”, que configura precisamente um ritmo, uma pulsação e uma periodicidade, ou seja, um gênero bem delineado (um samba, uma marcha, uma valsa, um roque, um bolero ...) e 2º) a “tensividade passional”, que corresponde aos estímulos afetivos e cognitivos desenhados pela melodia e apoiados pela harmonia, acarretando, sobretudo, a valorização de cada um de seus contornos.

O primeiro tipo de tensividade se processa com a redução de frequência e duração rítmicas. Não importam tanto os contornos isolados, mas a sua reiteração, que produz encadeamentos, os chamados temas melódicos. Em função de sua pulsação regular, esses temas produzem estímulos corporais que entram em sintonia com nossa pulsação somática. Daí o efeito da dança ou, pelo menos, das marcações com a cabeça, com os pés ou com as mãos. Nem o texto linguístico dessas canções escapa a essa conformação temática. Em compatibilidade com a melodia, os textos produzem personagens ou temas de exaltação que se definem por uma série de qualidades ou atividades automaticamente identificadas aos temas melódicos.

A tensividade passional, ao contrário, depende da ampliação de frequência e duração. Isso repercute na expansão do campo de tessitura e na valorização de cada uma das vogais. As canções tornam-se, naturalmente, mais lentas, de forma que as tensões concentram-se nos contornos individuais e na permanência da voz em cada frequência emitida. Este tipo de canção provoca uma introspecção solene compatível com sentimentos passionais decorrentes dos processos de disjunção e conjunção afetiva. Trata-se das músicas românticas em que a tensão das separações amorosas transfere-se para os prolongamentos vocálicos e vice-versa. Assim são geradas as paixões como “ciúme”, “despeito”, “desespero”, “esperança”, “frustração”, etc.

Essa oscilação entre tensividade somática e tensividade passional, segundo Tatit (1990), marcou a história da canção brasileira desde a era de ouro do rádio. Naquele tempo, duas fases de criação eram nitidamente estabelecidas: a fase de produção de tensividade somática, durante o período carnavalesco, e a fase restante de trabalho com a tensividade passional, com as chamadas canções

de meio de ano. Eram as marchas e sambas marcados de um lado, e o sambacação de outro.

Desde então já despontava uma outra característica que, no fundo, revelava a grande afinidade entre a canção popular e a rádio que a veiculava: a fala. O locutor de rádio e o cantor quase sempre estiveram na iminência de se fundirem. Como ocorre com nossa linguagem cotidiana, as melodias das “canções faladas”, como o *rap* e, por vezes, o *funk*, são de natureza entoativa, isto é, não possuem uma clara autonomia sem a presença do texto. Ao contrário dos outros dois tipos de canção (as de tensividade somática e as de tensividade passional), este não se estabiliza nos contornos e nos encadeamentos melódicos. Ele neutraliza a tensividade dando a impressão de que se trata de uma situação efêmera, cuja duração não ultrapassa o tempo de execução da própria música. É a reprodução do colóquio na canção. Por isso, os textos são impregnados de elementos enunciativos (pronomes, advérbios, aspectos, interjeições, expressões estereotipadas, gírias), responsáveis pelo efeito de presentificação; e as melodias reproduzem a instabilidade e o caráter passageiro de qualquer entoação, são as chamadas por Tatit (1990) canções de situação.

Nesse sentido, não apenas as canções de FA, mas as canções *funk* em geral podem ser consideradas canções que mesclam os tipos de tensividade e de situação, uma vez que cantam o momento presente, a euforia momentânea embalada pelo ato de cantar e dançar freneticamente, a excitação festiva que celebra o instante, desprezando situações passadas e futuras, mas a expressão recorre a um colóquio que fica entre o samba (de tipo tensivo) e o *rap* (canção de situação).

No ato de cantar, por exemplo, o verbo modalizador do predicado é que descreve e determina o traço da personalidade do sujeito da enunciação. Assim, o sujeito descrito, caracterizado como aquele que “pode” cantar uma canção, é facilmente identificado como uma pessoa festiva, aquela que “deve” criar situações para conseguir persuadir o destinatário, é reconhecida como uma pessoa competente e, aquela que tem a condição de “fazer-ser” a um sujeito realizado.

A partir dessas modalizações, a análise pressupõe que não há sentido preexistente, apenas construído na canção (no ato da enunciação) e percebido como processo de realização. Privilegia, pois, a existência semiótica dos sujeitos e objetos, focalizando os valores descritivos (essenciais do ser ou acidentais do ter) e os valores modais (crer, querer, poder, saber-ser/fazer), a fim de evidenciar o mundo da canção (ordem enunciativa).

A paixão pelo prazer de cantar, dançar e amar

Na teoria semiótica greimasiana, a paixão é um estado de alma, com efeitos de sentido de qualificações modais (o querer, o dever, o poder e o saber) que, na narrativa, modificam a relação do sujeito com os valores (querer-ser, dever-ser, poder-ser, saber-ser). Há as paixões simples que resultam de um único arranjo modal, que modificam a relação entre o sujeito e o objeto-valor; e as paixões complexas, efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolvem em vários percursos passionais.

Conforme Barros (2000), as paixões simples decorrem da modalização /querer-ser/. Há paixões em que o sujeito quer o objeto-valor, como, no caso estudado por nós, no desejo; outras em que o sujeito não-quer o objeto-valor, como na repulsa, no medo ou na aversão; outras ainda em que ele deseja não ter certos valores, como no desprendimento, na generosidade ou na liberalidade; finalmente, aquelas em que o sujeito não-quer deixar de ter valores, como na avareza ou na sovinice. As paixões simples diferenciam-se pela intensidade do querer e pelo tipo de valor desejado. O desejo de valores cognitivos caracteriza, por exemplo, a curiosidade (ou o querer-saber).

A respeito das paixões complexas, Barros (2000) observa que elas preveem a explicação de todo um percurso passional. O estado inicial do percurso das paixões complexas é denominado por Greimas e Fontanille (1993) “estado de espera”. A espera define-se pela combinação de modalidades, pois o sujeito deseja um objeto, mas nada faz para consegui-lo, e acredita poder contar com outro sujeito na realização de suas esperanças ou na obtenção de seus desejos. Caracteriza-se, portanto, pela confiança no outro e em si e pela satisfação antecipada ou imaginada da aquisição do valor desejado, como ocorre na canção “Sigla Latina do Amor”, conforme veremos. Ao saber impossível a realização do seu querer, o sujeito passa para o estado de insatisfação e de decepção.

Para a semiótica, de acordo com Barros (2000, p.50), o contrato fiduciário estabelecido entre sujeitos não é, necessariamente, um contrato verdadeiro, mas, na maior parte das vezes, um contrato imaginário, um simulacro (GREIMAS; FONTANILLE, 1993).

O que a semiótica busca é aplicar “um olhar semiótico” à leitura do mundo. Nos últimos textos de Greimas, o foco são as paixões, ou melhor, o que ele busca é semiotizar as paixões, “buscar sentido” para elas, dar conta dos sentimentos, das emoções e das paixões que afetam o ser.

As paixões são agentes de um universo tensivo-corporal que deixam rastros – ou cheiros, como diz Greimas e Fontanille (1993) na dimensão das estruturas mais superficiais do discurso. A paixão é da ordem daquilo que nos afeta. O estudo

das paixões insere-se numa dimensão fenomenológica. As camadas tensivas subjacentes se superpõem até atingirem um nível mais superficial e visível, que é o do discurso. As paixões situam-se nesse nível já semantizado. O que é anterior a isso pode ser considerado como sensação ou emoção. As paixões, por assim dizer, são como camadas superficiais dos fluxos desejantes e eróticos que estão associados ao sensualismo do corpo. A civilização ocidental tem como um de seus pressupostos o controle de fluxos primais e estimuladores da potência do corpo. Esse mecanismo de controle sobre o qual se estende a cultura ocidental se utiliza da moral e da ética como formas de manipular as relações entre os corpos, que naturalmente são uns mais potentes do que outros. Tenta-se esse controle também por meio dos artifícios da racionalidade e do conhecimento que, por vezes, estão a reboque de determinados interesses humanos.

Em Nietzsche (1998), encontramos um sujeito complexo que afirma seu desejo por meio de múltiplas mediações do seu corpo. O corpo mediador é, ao mesmo tempo, síntese e processo da interação dos sujeitos com o mundo e com os outros corpos. O desejo atualiza-se na relação entre os corpos e pode plastificar-se num sentido dado na forma de paixão – pode-se observar nesse processo uma tênue linha de tempo, uma duração, onde fluxos desaceleram-se, e matéria e forma se densificam. Esse é um percurso estésico: a matéria, ao ritmo das paixões, transforma-se e dura, singularmente, numa dada forma e num espaço-tempo.

Henri Bergson (2006, p.156), em *Memória e vida*, diz o seguinte:

Na realidade a vida é um movimento, a materialidade e o movimento inverso, [...] sendo a matéria que forma o mundo um fluxo indiviso, sendo também indivisa a vida que a atravessa e que recorta nela os seres vivos. Destas duas correntes, a primeira contraria a segunda, mas a primeira obtém apesar de tudo, algo da segunda: entre elas, resulta um *modus vivendi*, que é precisamente a organização.

No horizonte ôntico, os corpos dançam misteriosos passos de matéria virtual e cambiante. Na pele ou no texto, enfim, na camada mais superficial do discurso – na aparência dos corpos – ficam os registros mais evidentes, amálgamas dessa tensividade. No âmbito da natureza não há juízo, nada é bom ou mau, cruel ou criminoso. Esses conceitos só fazem sentido na medida em que estão articulados com sistemas de valores, de crenças e moral. O primal não julga, vive na sensação de suas paixões e satisfação de necessidades de sobrevivência e prazer. Ele rompe, no nível do significante, com a ordem estabelecida. Para ele, importa mais dar vazão ao fluxo das paixões do que moldá-las segundo uma moral que lhe é transcendente, como ocorre em “Sigla Latina do Amor”, analisada adiante.

O corpo, em sua ação contínua, expressa seu desejo, e suas paixões modulam-se no devir dos ritmos dos corpos que, no *funk*, semantizam-se no eixo do prazer,

por meio do ato de cantar e, principalmente, de dançar, que revela a euforia, a excitação e o erotismo dos corpos em busca de amor em todos os sentidos. Esses sentimentos de euforia e excitação que entrelaçam os corpos e quase os funde ali mesmo, na pista de dança, numa expectativa alucinante pelo amor dionisíaco, articulam-se numa dimensão processual entre sujeitos e valores. Um outro corpo é, nesse caso, compositivo e/ou destrutivo, uma vez que corresponde ou não à expectativa simulada pelo corpo do sujeito que canta e dança. Os corpos podem ainda ficar em suspenso. Na maior parte das canções *funk*, o prazer da euforia e da excitação já basta (sem, necessariamente, a realização do ato sexual, apenas o aguçamento dos sentidos e a excitação dos corpos pelo contato, o beijo e o movimento dos corpos por meio da dança), como acontece no caso exemplar aqui analisado. Assim, o porvir fica suspenso pela duração do instante da canção. Corpos estimulam sensações e provocam “estranhezas” entre si, provocam uns nos outros fluxos e movimentos de energia no sentido da organização ou da desorganização de seus estados em instantâneos minutos da execução da música e da dança. Essa é movimentação proposta, expressa e realizada em canto e dança pelo *funk*, que pode até parecer descontrole, mas é totalmente planejado e controlado pelo *DJ*.

A partir da noção de corpo e de mediação, Deleuze e Guattari (1996) desenvolveram a ideia de “Corpo sem Órgãos”, que, segundo eles, seria a concepção de corpo em devir, ou seja, do corpo como processo desejante, o que explica a síncrese da excitação discursiva e “real” existente tanto nos atores dos enunciados das canções quanto nos destinatários-locutários que, ao cantar e dançar, entregam seus corpos a uma movimentação frenética que simula a excitação e expressa o desejo amoroso. Segundo Deleuze e Guattari (1996, p.15):

[...] o Corpo sem Órgãos é o campo da imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo).

Para Deleuze e Guattari (1996, p.13), a ideia de corpo está dimensionada numa noção de movimento, em que os planos de consistência se organizam:

[...] um corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes [...] metrópoles, que é preciso manejar com o chicote. [...] Um Corpo sem Órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades.

O limite de um corpo não é coisa dada, algo do qual se tenha a totalidade. Um corpo é um complexo que engendra uma multiplicidade de processos; é uma síntese dinâmica, um estado que oscila entre vida e morte, entre criação

e destruição; é também o lugar onde as experiências ganham referência e dimensionalidade – um corpo tem memória. Segundo Merleau-Ponty (1994, p.106), “Assim, graças ao duplo horizonte de retenção e de protensão, meu presente pode deixar de ser um presente de fato, logo arrastado e destruído pelo escoamento da duração, e tornar-se um ponto fixo e identificável em um tempo objetivo.”

Greimas e Fontanille (1993) buscaram, no estudo das paixões, cartografar alguns traços do processo que são anteriores à significação e perceberam que há algo – um cheiro – que se depreende dos afetos e interfere na organização do sentido. Em certa medida, eles conceberam a noção de texto como um simulacro do corpo: uma organização pulsante, plástica e oscilante:

É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua –, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito. A mediação do corpo, de que o próprio e o eficaz são o sentir, está longe de ser inocente: ela acrescenta, por ocasião da homogeneização da existência semiótica, categorias proprioceptivas que constituem de algum modo seu ‘perfume’ tímico, e até sensibiliza – dir-se-á ulteriormente ‘patemiza’ cá e lá o universo de formas cognitivas que aí se delineiam. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.14).

Conforme Nöth (1995), na mediação prazer e corpo, vida e tensividade são cadeias comuns de que Kant e Epicuro se ocupam. Este corpo-em-vida, sujeito à dupla movimentação tensiva. Kant (apud NÖTH, 1995) considera o corpo em sua *profundidade*, o corpo-desejo, o corpo das necessidades naturais (necessárias e não necessárias). É nesse corpo que se revestem os prazeres. Em oposição a essa concepção, há o corpo-sensação, o corpo dos cinco sentidos e de sua coordenação. O essencial, nesse caso, é que todos os desejos naturais sejam atendidos.

“Sigla Latina do Amor”

“Sigla Latina do Amor (SLA2)” inicia-se pelo refrão. A função desse refrão é, de forma codificada (pela mistura de dois idiomas: inglês e português), conceituar a sigla SLA. O refrão atualiza SLA como uma das imagens de parte da constituição do sujeito latino, caracterizado aqui pela mistura e pela sensualidade corpórea – a “brincadeira” macunaímica realizada pela diversão de cantar e dançar no “baile da pesada”. A sensualidade cifrada na sigla da canção pode ser caracterizada como uma das “armas químicas secretas” do sujeito latino, seu poder; pois, por meio dele, o destinador-locutor, projetado no interlocutor da canção, pode penetrar o corpo, a mente e a alma (“*on your body*”, “*on your mind*”, “*in your soul*”) do destinatário-locutário que, em síncrese com o interlocutário, é hipnotizado e, em

transe, cede aos desejos do primeiro, completamente embalado pela sedução do *funk melody* de FA:

SIGLA LATINA DO AMOR (SLA 2)

sla on your body
sentimento lascivo ancestral
sla on your mind
sensação de latência amorosa
sla in your soul
é a sigla latina do amor

Refrão

quando eu beijo
clandestinos paraísos se misturam
em céus de sampler abstrato

no centro da minh'alma
o sal da lua arcaica
é suspiro de astrofísico prazer de lingerie

Refrão

quer pegar na minha boca
minha pele é madrilenha
madureira, catalã, Copacabana

vem garoto, vem garota
sussurrar
vem garoto, vem garota
vem gritar

Refrão.

Os versos em inglês do refrão se iniciam com a sigla SLA e indicam, por meio de preposições “*on*” e “*in*”, um aprofundamento gradual da SLA no interlocutário (e, conseqüentemente, no destinatário-locutário), a quem se dirige o interlocutor, ou melhor, o destinador-locutor da canção, o que é marcado pelo pronome “*your*”. A troca da preposição “*on*” por “*in*” (no último verso do refrão em inglês) é que marca esse aprofundamento gradual da SLA. Quanto aos versos em português, todos eles são compostos por três nomes iniciados com SLA, como se eles não apenas conceituassem a sigla, mas indicassem sinônimos explicativos (metalinguísticos) para ela. O último verso sintetiza as explicações sobre a sigla e constitui-se como revelador desse código: a sedução e a sensualidade como poder pertencente e intrínseco ao sujeito latino: “é a sigla latina do amor”.

Além da sigla, os lexemas criados a partir da inicial “S” se referem ao mundo dos sentidos (“sentimento” e “sensação”); as significações criadas a partir da inicial “L”, além de “latina”, remetem-nos a um universo profundo, interno, pertencente ao sujeito latino (“lascivo”, “latência”); já as palavras criadas a partir da inicial “A” confirmam que a sigla “secreta” de poder do sujeito latino pertence ao mundo do amor (“amorosa”) e que esse poder é intrínseco a esse sujeito porque faz parte de sua história, quase que “genética” (“ancestral”).

Sob esse aspecto, o refrão se caracteriza não só como conceituador do código SLA, mas como um convite aparentemente sugestivo, porém essencialmente imperativo, para que todos os sujeitos envolvidos (destinador-locutor, destinatário-ouvinte, interlocutor e interlocutário) experimentem a SLA e deixem-se levar por ela, que, aos poucos, toma seus corpos, suas mentes, suas almas e domina seus seres, via sedução e sensualidade corpórea expressa por meio da dança e da música.

Além de iniciar e terminar a canção, o refrão possui a função de “divisor de águas” narrativas. Ele é inserido exatamente no centro do enunciado da canção e separa suas quatro estrofes (à exceção do refrão) em dois momentos: o primeiro refere-se à sensação causada pela SLA no sujeito da canção; o segundo, depois de aguçados os sentidos do “outro”, volta a lhe oferecer o convite a experimentar uma “viagem” ao mundo paradisíaco da paixão carnal proporcionada pela SLA.

“Sigla Latina do Amor” expressa o desejo de amor corpóreo pelo ato do beijo. O corpo aparece como um convite à mistura de “paraísos clandestinos” entre os atores da canção. O entrelaçamento dos corpos, atualizado pela música e pela dança, sugere a troca de fantasias e sensações secretas que cada sujeito possui e sente no ato do beijo. Essas sensações são responsáveis, na canção, pela passagem dos sujeitos de um mundo “real” para um universo idealizado. O êxtase do prazer é imaginado pela sensação do beijo narrado. A projeção do destinatário-ouvinte no interlocutário da canção é causada por meio do querer vivenciar uma paixão semelhante à narrada, sentida por projeção do interlocutário no interlocutor da canção. Todavia a ilusão sonhada não depende única e exclusivamente de um indivíduo, mas da relação entre os sujeitos, seus corpos e desejos que, misturados, remetem a um “céu de *sampler* abstrato”, a um estado paradisíaco, ideal, composto pela tecnicização do som computadorizado do *sampler* da canção.

O beijo, aqui, representa o corpo; enquanto a dança, embalada pela mistura musical sampleada, simula o ato sexual.

A segunda estrofe de “SLA 2” revela o desejo sexual aguçado pelo som sampleado, pérola vital que convida a conhecer, experimentar e habitar o novo mundo proposto: o universo da sedução e da sensualidade como evocação de ciência corpórea (“é suspiro de astrofísico prazer de *lingerie*”).

A partir da terceira estrofe, o destinador-locutor não apenas convida o destinatário-ouvinte a visitar o mundo SLA, mas tenta seduzi-lo a concretizar as sensações imaginadas por meio do contato com o seu (“minha”) corpo (“boca”). Para isso, projetado no interlocutor, ele se coloca no texto e apresenta-se por meio da caracterização de sua pele: “quer pegar na minha boca / minha pele é madrilenha / madureira, catalã, Copacabana”.

A caracterização corpórea define o sujeito da canção como miscigenado, já que seu corpo é formado pelo cosimento de diversas origens. O sujeito se autodenomina pelo espaço, no tempo presente (“agora”, “é”). A cor da sua pele o conceitua como sujeito pertencente a vários mundos, um “eu” composto de vários “eus”/“outros”. A primeira qualificação relativa à caracterização desse sujeito é “madrilenha”. Adjetivo pátrio, ele se refere a Madri, capital da Espanha. Encontramos três referências distintas com relação à segunda qualificação. “Madureira” pode ser um bairro comercial de classe média baixa do Rio de Janeiro, a “Serra do Madureira”, de Nova Iguaçu, também em São Sebastião, ou ainda uma cidade do Acre. Da mesma maneira, “catalã” pode nos remeter tanto a Catalunha (Espanha) quanto à cidade goiana de Catalão. Copacabana, por sua vez, caracteriza-se como um dos cartões-postais do Rio de Janeiro, bairro valorizado da cidade de São Sebastião, ou ainda uma cidade da Bolívia, conhecida por ter uma santa denominada pelo adjetivo pátrio Nossa Senhora de Copacabana.

A mistura, no entanto, não se refere apenas ao espaço, já que a “SLA 2” encerra seu discurso com o convite ao mundo *funk* de FA e à paixão amorosa pela carne sugerida por ele, direcionado a todos, homem ou mulher: “vem garoto, vem garota / sussurrar / vem garoto, vem garota / vem gritar”. No convite existente na última estrofe da canção, o destinador-locutor chama (“vem”) a todos, homens e mulheres, para o universo passional do prazer proporcionado pelo *funk* a fim de que todos se divirtam e amem, ou apenas entreguem seus corpos às suas paixões (amorosas, nessa canção).

Nesse sentido, a última estrofe se caracteriza pelo duplo “efeito de sentido” do convite feito pelo destinador-locutor da canção: convite ao universo passional e ao mundo “paradisiaco” do *funk*, onde tudo pode ser sampleado.

A interação entre destinador e destinatário visa não só a um contrato fiduciário, ou seja, à adesão do destinatário ao discurso enunciado, mas também a fatos que pressupõem pulsões, ou a valores que pontuam os vazios do ser humano. De acordo com essa perspectiva, pode-se reconhecer o *sampler*

[...] como da ordem do “desejo”, entendendo que a dinâmica que se objetiva nesse caso [...] está relacionada menos a uma *intencionalidade* que procuraria apreender o mundo enquanto mundo significante, e mais a uma *pulsão* voltada para a apropriação imediata de uma “realidade”

concebida por princípio como aquém do sentido, ou como além do simulacro. (LANDOWSKI, 2002, p.141, grifo do autor).

Os fundamentos da interpretação, como já vistos, são a percepção e a sensibilidade que se manifestam em ações, paixões e na dinamização de estruturas cognitivas. Estas são as responsáveis pela construção da identidade comunicacional de uma canção, já que esta visa a conquistar e persuadir, respondendo a seus anseios e interesses. Citando Bernard Lamizet (1992, p. 38, tradução nossa), identificação é

[...] o conjunto de processos de percepção, de reconhecimento e de designação pelos quais o outro, percebido no campo da visibilidade, torna-se, por isso mesmo, a mediação de constituição da identidade do sujeito⁴.

Assim, na perspectiva semiótica, a identidade de um sujeito, neste caso, o destinador-locutor da canção, é construída e mediada pelo olhar do outro, o destinatário-locutário, pelo modo como percebe e reconhece tal canção, a partir de dados perceptíveis pelo ato enunciativo. É esse destinatário-locutário que determina a veiculação da canção, cujas significações são construídas segundo sua representatividade.

Segundo essa perspectiva, a significação da canção é identificada conforme o processo de ordenar e construir o espaço do baile (*funk*), onde se colocam sujeitos e objetos discursivos de várias ordens como portadores de sentido. Lamizet (1992, p.38-39, tradução nossa) observa:

A identificação produz ao mesmo tempo duas formas de identidade: as identidades dos objetos designados e inscritos na memória (pelos quais o espaço torna-se um espaço simbólico) e a identidade do outro (pela qual o espaço simbólico torna-se um espaço de comunicação)⁵.

Strôngoli (2003, p.47) comenta que as referências e a identidade do homem ou do grupo social nascem de sua interação com a cultura e a natureza por meio de experiências da percepção espacial.

O espaço se configura, por conseguinte, pela interação do sensível (subjetividade) com o inteligível (objetividade), ou melhor, pela

⁴ Confira o texto original: «[...] l'ensemble des processus de perception, de reconnaissance et de désignation par lesquels l'autre, perçu dans le champ de visibilité, devient par là même la médiation de constitution de l'identité du sujet. »

⁵ Confira o texto original: « L'identification produit à la fois deux formes d'identité des objets désignés et inscrits dans la mémoire (par lesquels l'espace devient un espace symbolique) et l'identité de l'autre (par laquelle l'espace devient un espace de communication). »

articulação dos dados que caracterizam os significados particulares de determinada cultura com os significantes gerais e próprios da constância da natureza, seja humana ou física.

Nessa perspectiva, compreende-se o espaço como sistema de significação no qual o homem atribui sentido e valor às realidades do mundo por meio de conteúdos expressos por uma linguagem espacial e suas diversas formas de manifestação, linguística ou não. Conclui-se que o espaço constitui um código social que fala de outros códigos sociais, ou seja, o espaço é o modo pelo qual a sociedade não somente reflete sobre si mesma, como é o reflexo do que essa sociedade é.

Para sintetizar a canção, o refrão reaparece e confirma o convite ao universo sedutor da música e da dança *funk*, espaço-tempo (baile) das sensações, a fim de assegurar o êxito da sedução manifestada na canção e de instaurar um pertencimento a sentir as sensações de prazer oferecidas pelo universo SLA *Funk* de FA e ao mundo *funk* carioca.

Considerações finais

Nossos modos de interação com o universo se fundam numa dialética entre sensação e percepção, e daí para se chegar às instâncias mais superficiais do discurso, instaura-se um processo semiótico que, por sua vez, serve-nos como substrato à construção das evidências tidas como “realidade” e do conhecimento.

Tal como foi exposto, na gênese das relações entre os corpos, há um sentimento que oscila entre o universo primal e as contenções, medidas de controle engendradas pela lógica da civilização e racionalidade ocidental. Esse sentimento genuíno da nossa animalidade não se dissocia de todo de nossos atos, ao contrário, quanto mais mecanismos de controle e negação desse aspecto de nosso ser, mais ele se aflora – por rupturas – como traços de violências ou aberrações – prática também existente em determinados bailes *funk* do Rio de Janeiro.

Segundo Georges Bataille (1988, p.123),

Quando deixa de haver possibilidade de transgressão, a profanação intervém. [...] se a proibição deixa de se fazer sentir, se deixamos de acreditar em proibições, a transgressão torna-se impossível, embora um sentimento de transgressão se mantenha, se necessário for na aberração. [...] duas coisas são inevitáveis: não podemos deixar de morrer, não podemos deixar de ‘sair dos limites’. Morrer e sair dos limites são, de resto, uma só e mesma coisa. Saindo dos limites ou morrendo, esforçamo-nos por fugir ao terror que a morte provoca e que a visão duma continuidade para além desses limites também pode provocar.

As percepções de Bataille sobre erotismo suscitam *frames* de violência, prazer e dor. Elas manifestam-se como “cheiros” nos planos mais superficiais da enunciação. Na pele do corpo das canções *funk* tocada por nós, um convite à celebração da vida foi feito, por meio da música e da dança: excitar os corpos no “baile da pesada” do SLA *Funk* de FA, onde se pode dançar à beira do abismo, à beira de um desastre especificamente carioca, anunciado e adiado; essa é a euforia e a excitação em busca do prazer desejado, mas suspenso na duração de execução da canção como forma de re-organização e vivência do mundo por meio da diversão ideal, libertária e fugidia que persegue todos nós. O suíngue *funk* não é apenas uma maneira passional de dançar e cantar, mas um jeito de ser, uma maneira de sentir e viver a vida por meio do embalo dos ouvidos e dos movimentos dos corpos. Afinal, como diria James Brown (apud PAULA, 2007, p.293), “*Now, put some stank ('stink'/funk) on it!*”. Essa é a proposta das canções *funk*: colocar o suíngue *funk* nas canções, nos bailes, nos corpos e na vida.

Assim observou-se que, ao mesmo tempo em que a lógica das ações nas canções evidencia gestos, inclinações e espaços, também programa transformações modalizantes para universalizar tais ações. Do mesmo modo, a lógica das manifestações das paixões mostra experiências sensoriais, facilmente aceitas no universo passional da cultura *funk*, também como acontecimentos naturalmente humanos, assim como a lógica da cognição focaliza nossos modos de pensar, que elaboram também o conhecimento segundo o princípio da descoberta de sua humanidade.

PAULA, L. de; VASCONCELOS, M. F. de M. Funk passion for pleasure: a “*suíngue*” way of being. *Alfa*, São Paulo, v. 53, n.2, p.501-521, 2009.

- **ABSTRACT:** *In this paper, we analyze the reverence of Rio funk for pleasure. The funk passion for pleasure is due to singing and dancing. Having the Greimasian semiotics as the theoretical background, the study aims to describe the passional universe of Rio funk through the analysis of the song “Sigla Latina do Amor” (Latin Acronym for Love), by Fernanda Abreu. The hypothesis is that the “swing movement” of this song reveals specific ways of being and feeling. The analysis of the passion stimulated by funk music emphasizes the act of singing, for it occurs syncretically with the act of dancing and, by means of the projection to the song interlocutaries, interpellates addressees-allocutaries “to inhabit” the enunciated universe. The result of the analysis leads us to believe that the act of singing stimulates swinging and, with it, pleasure. The study also focuses on the funk music time universe, which not only creates pleasure here and now, but strengthens the syncretism among the dancers’ relationships as well, i.e. the ones that sing the song, the ones that follow it, and the ones that “inhabit” it. To conclude: by “swinging” ears and bodies the song grounds and promotes the passional universe of the funk culture.*
- **KEYWORDS:** *Semiotics. Passions. Song. Funk.*

REFERÊNCIAS

- ABREU, F. *Sigla latina do amor (SLA2)*. In: _____. *SLA2 ~ be sample*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992. 01 CD, faixa8.
- BACHELARD, G. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. 3.ed. Tradução de João Benard da Costa Lisboa: Antígona, 1988.
- BERGSON, H. *Memória e vida*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coordenação da tradução Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v.3.
- FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim, 1998.
- FREUD, S. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente: 1911-1915*. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. São Paulo: Imago, 2004. v.1
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução de Maria Jose Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse sémiotique des textes: introduction, théorie, pratique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- HUSSERL, E. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. Prefácio de Carlos Alberto Ribeiro de Moura e Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.
- LAMIZET, B. *Les lieux de la communication*. Liège: Mardaga, 1992.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 9.ed. Tradução de Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Pierce*. São Paulo: Annablume, 1995.

PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. 2007. 293f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

STRÔNGOLI, M. T. O. G. A linguagem do espaço em textos da mídia. *Polifonia*, Cuiabá, v.1, n.6, p.47-70, 2003.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP*, São Paulo, n.4, p. 41-44, dez/ jan/fev. 1989-1990. (Série Lendo).

_____. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. 1986. Tese. (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

Bibliografia Consultada

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa. São Paulo: EDUSC, 2003.

COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Tradução de Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de linguística*. Tradução de Frederico Pessoa de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 1978.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, E. *Foi Greimas semioticista?* Disponível em: <<http://www.puc/sp.br/~cos-puc/cps/entrevist.htm>> Acesso em: 05 mar. 2001.

_____. *La société réfléchi*: essais de socio-semiotique. Paris: Seuil, 1989.

MEDEIROS, M. Pela ótica da paixão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 jan. p.22, 2002.

OLIVEIRA, A. C. de. *Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade*. São Paulo:

EDUC, 1997.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em julho de 2009.

LA PASSION DU DÉSESPOIR DANS LE POÈME « VENI, VIDI, VIXI » DE VICTOR HUGO

Amir BIGLARI¹

- **RÉSUMÉ:** Dans cet article, en convoquant les outils de la sémiotique du discours, nous essayons d'analyser la dimension passionnelle dans l'un des poèmes de Victor Hugo. Dans ce poème où la dysphorie est omniprésente, c'est la passion du désespoir qui se situe au centre. Nous envisageons de faire apparaître la rationalité passionnelle ainsi que le mode de présence de la passion du désespoir dans le poème. Ainsi, indirectement, les théories de la sémiotique des passions sont-elles mises à l'épreuve du texte, ce qui permet d'examiner la valeur heuristique et la pertinence théorique des modèles de la sémiotique greimassienne sur cette question.
- **MOTS-CLÉS:** Passion. Dysphorie. Désespoir. Énonciation.

Jacques Fontanille (2003, p.193) définit trois «grandes rationalités qui nous servent à organiser notre expérience en discours», à savoir l'action, la passion et la cognition. Chacune de ces trois dimensions du discours obéit à une logique particulière. Nous nous intéressons ici à la dimension passionnelle, et le texte que nous avons choisi est l'un des poèmes des *Contemplations* de Victor Hugo (2008, p.209-210), intitulé «VENI,VIDI, VIXI». Chaque poème peut être analysé de façon autonome par rapport au reste du recueil. Pourtant, à un autre niveau d'analyse, il est intéressant d'étudier le rapport entre ce poème et les autres, ainsi que son statut et son fonctionnement dans le recueil entier. Ensuite la relation du recueil par rapport aux autres ouvrages de l'auteur et par rapport à l'ensemble de son œuvre, et ainsi de suite².

Par ailleurs, nous nous engageons à rester fidèle au principe de l'immanence : chaque discours est une unité indépendante de tout ce qui est en dehors de lui, c'est-à-dire qu'il peut être étudié sans tenir compte de l'auteur, de la situation dans laquelle il a été produit, etc. Cela ne signifie pas que les autres approches ne sont pas intéressantes, tout au contraire, elles peuvent, chacune à son tour, révéler certains aspects du discours qui restent cachés dans les autres. Cependant, nous adopterons ici l'approche sémiotique fidèle à l'immanence discursive.

¹ UL – Université de Limoges. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Département des Sciences du Langage, Limoges – France. 87000 – biglari_amir82@yahoo.fr.

² Chaque tout, d'un côté fait partie d'un tout supérieur, et, de l'autre il est composé de tous inférieurs, c'est-à-dire de parties. La nature et les dimensions du tout peuvent être très variées: un mot composé de lettres ou de phonèmes et faisant partie d'un syntagme, la Voie Lactée composée d'astres et faisant partie de l'univers, etc. L'étude des relations entre les parties, ainsi qu'entre les parties et le tout est passionnante.

Afin de faciliter la lecture du présent écrit, nous citons le poème analysé :

VENI, VIDI, VIXI

*J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;*

*Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ;*

*Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
O ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.*

*Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.
Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici.
J'ai vécu souriant, toujours plus adouci,
Debout, mais incliné du côté du mystère.*

*J'ai fait ce que j'ai pu ; j'ai servi, j'ai veillé,
Et j'ai vu bien souvent qu'on riait de ma peine.
Je me suis étonné d'être un objet de haine,
Ayant beaucoup souffert et beaucoup travaillé.*

*Dans ce baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile,
Sans me plaindre, saignant, et tombant sur les mains,
Morne, épuisé, raillé par les forçats humains,
J'ai porté mon chaînon de la chaîne éternelle.*

*Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi ;
Je ne me tourne plus même quand on me nomme ;
Je suis plein de stupeur et d'ennui, comme un homme
Qui se lève avant l'aube et qui n'a pas dormi.*

*Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse,
Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit.
O seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse !
(HUGO, 2008, p.209-210)*

Rappel théorique

En général, pour les analyses discursives, il faut aller au-delà de l'aspect lexical. En ce qui concerne l'analyse discursive de l'affect, les autres aspects reconnus en sémiotique comme généralisables sont les suivants : les codes modaux, les codes thymiques, les codes rythmiques et aspectuels, les codes somatiques, les codes perspectifs et les codes figuratifs.

En outre, Fontanille (1999, p.79) dégage « [...] les grandes lignes d'un schéma passionnel canonique, qui définirait les étapes nécessaires d'un parcours complet, et à partir duquel chaque texte établirait son propre parcours, éventuellement en sélectionnant et en inversant les étapes ». Le schéma passionnel canonique s'établit comme suit : (i) *l'éveil affectif* (ii) *la disposition* (iii) *le pivot passionnel* (iv) *l'émotion* (v) *la moralisation*³.

Le titre et l'organisation générale du poème

Commençons par le titre du poème, dont la traduction en français serait : « je suis venu, j'ai vu, j'ai vécu ». La troisième partie du titre pourrait plus précisément se traduire « j'ai fini de vivre » ou « je suis mort ». C'est un parcours de vie qui est tracé par le titre, et la partie surprenante est la troisième : un locuteur⁴ soit agonisant, soit mort (est-ce possible ?)⁵, soit désirant mourir. Quelle est la relation entre le titre et le poème ? Pour répondre à cette question, il faut s'attaquer au texte. Auparavant, une brève explication concernant l'organisation générale du poème et notre segmentation semble indispensable. Dans ce poème composé de huit quatrains, on peut surtout constater deux coupures, formant trois séquences : strophes 1-3, strophes 4-6, strophes 7-8. Dans la première séquence, de même que dans la troisième, le temps dominant est le présent, alors que dans la séquence médiane, le passé s'impose. Nous allons plus loin constater que la troisième séquence paraît être la suite de la première.

³ Les théories actualisées du champ de la sémiotique des passions, suite à l'ouvrage-phare d'A. J. Greimas et de J. Fontanille, *La sémiotique des passions*, sont présentées dans les quatre ouvrages suivants: (i) Fontanille (1999, p.63-90); (ii) Fontanille (2003, p.129-133, p. 212-234); (iii) Fontanille (2002, p.601-637); (iv) Bertrand (2000, p. 225-250). Par ailleurs, selon le dernier auteur, le schéma canonique présenté par J. Fontanille, est trop compliqué: pour lui il n'y a que quatre phases : (i) la disposition (ii) la sensibilisation (iii) l'émotion (iv) la moralisation.

⁴ Dans notre analyse, le concept de *sujet* et celui de *locuteur* s'appliquent à la même entité. Le premier désigne plutôt le rôle actantiel, et le deuxième plutôt la capacité de s'énoncer. Néanmoins, parfois ils seraient remplaçables l'un par l'autre.

⁵ Dans la préface du recueil, Victor Hugo (2008, p.26) écrit: «Si un auteur pouvait avoir quelque droit d'influer sur la disposition d'esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l'auteur des *Contemplations* se bornerait à dire ceci : Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort.»

Sous l'angle de l'énonciation, le poème entier est centré sur l'état d'âme d'un « je » qui s'exprime. Tout est perçu et raconté de son seul point de vue. Toutefois, cet actant n'est pas tout à fait seul : la scène énonciative se complète à deux reprises de la présence de simulacres issus de l'imagination du sujet. D'abord à la fin de la première séquence, avec l'apparition d'un « tu » : le locuteur s'adresse à sa fille. Puis à la fin du poème, avec la présence d'un « vous » : il s'adresse au Seigneur. Le choix des pronoms (strict ou amplifié) détermine le type de relation qu'établit le locuteur avec ses interlocuteurs : une relation de grande affectivité avec la fille, mais une relation « officielle » avec le Seigneur ; celui-ci n'est qu'un actant puissant dont le sujet a besoin.

Première séquence

La première séquence qui comprend les trois premières strophes, débute par une déclaration qui la clôt également : « J'ai bien assez vécu ». Et entre ces deux occurrences, huit « puisque » apparaissent. Autrement dit une seule affirmation est posée, et tout le reste est présupposé. Cette affirmation semble être centrale dans la première séquence : elle est le seul élément posé, elle inaugure le poème, elle se répète en fermant la séquence, et elle fait écho à la partie la plus problématique du titre, c'est-à-dire la dernière. Cet énoncé manifeste le débordement temporel dont se plaint le locuteur. C'est l'absence de l'aspect terminatif pour un procès qui a déjà suffisamment duré qui le lasse : il souhaite que sa vie touche à son terme, c'est-à-dire que l'objet de valeur du sujet est la mort⁶. Autrement dit un certain seuil, en l'occurrence d'ordre temporel, est dépassé : le dépassement du seuil est une condition minimale dans la constitution du sujet passionnel. Quelle passion le sujet éprouve-t-il et pourquoi ?

Cette première assomption est justifiée par huit éléments introduits par huit « puisque ». Comme on le sait, ce terme explique une cause, en faisant reconnaître comme logique, évident, incontestable et obligatoire le rapport de cause à effet. C'est ainsi qu'on peut dire que « puisque » modalise l'énoncé, en ce sens que c'est le locuteur qui conçoit le rapport de cause à effet comme évident ou obligatoire. Donc, à la différence de « parce que », il n'est pas question d'une simple relation causale exposée comme objective, mais d'une relation causale complètement marquée par le point de vue du locuteur. On peut également aller plus loin dans l'interprétation de « puisque » en supposant que le locuteur considère les causes comme connues de l'interlocuteur (lecteur potentiel). Même si celui-ci ne connaît pas les causes, l'effet de sens produit donne l'illusion qu'il les connaît. En d'autres termes, le locuteur expose ses causes en tant que phénomènes sinon observés

⁶ Même si cet effet de sens n'est que l'une des lectures possibles de la première proposition, une lecture du poème entier, du moins jusqu'à la fin de la première séquence, atteste la pertinence de cette lecture.

par l'interlocuteur, au moins conçus comme visiblement liés à la conséquence⁷. Alors, l'interlocuteur est censé, ou du moins invité à, trouver le rapport de cause à effet indéniable et légitime, et éprouver les mêmes états d'âme que le locuteur⁸. Cette implication de l'interlocuteur est renforcée par l'embrayage total de cette séquence, ainsi que celui de la troisième séquence : l'embrayage actantiel avec le « je », l'embrayage temporel avec le présent, et l'embrayage spatial implicite. Il faut pareillement noter l'importance des déictiques tels que « ce » (vers 6), « cette » (vers 10), etc. qui augmentent à leur tour le degré de présence de l'interlocuteur⁹.

Mais bizarrement, dans ce poème, les « puisque » n'entraînent pas de cause ! Plutôt des conséquences ! Même si ce dernier terme n'est pas tout à fait adéquat pour tous les « puisque » du poème, le terme de cause l'est sans doute encore moins. Ce que nous proposons, ce sont de nouveaux termes afin de sortir de ce cercle qui semble ne pas pouvoir bien décrire le phénomène. Nous pensons qu'il s'agit d'indices qui montrent que son temps de vie est passé et qu'il est maintenant temps de mourir. Autrement dit, il s'agit de symptômes pour une anomalie, à savoir une vie trop longue, à travers l'emploi anormal de « puisque ».¹⁰ Ce n'est pas le sujet qui est responsable de la première anomalie, mais il l'est pour la deuxième. Celui de la première sera, implicitement ou explicitement, évoqué à plusieurs reprises au cours du poème.

Nous allons étudier les huit indices qui impliquent indiscutablement, selon le locuteur, le débordement temporel dont la conséquence logique est de viser un nouvel objet de valeur qu'est la mort :

A : « puisque dans mes douleurs / Je marche sans trouver de bras qui me secourent ». Ces douleurs dévoilent la présence d'un destinataire qui impose le *ne pas pouvoir ne pas faire* au sujet. Cependant, le problème ne s'arrête pas ici : encore plus décevante est l'absence d'un autre actant, malgré son effort pour en

⁷ Selon le Groupe λ-1 (1975, p.279), avec le « puisque », « [...] l'auditeur est [...] pris dans l'engrenage d'un syllogisme : tu viens d'admettre que q est vrai, tu admets le lien «p implique q», tu dois donc, avec toutes les conséquences qui s'ensuivent, donner ton accord à p. »

⁸ Dans la préface du recueil, Victor Hugo (2008, p.26) dit : « Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. [...] quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. »

⁹ Comme l'explique Benveniste (1974, p.82), dans une énonciation, le locuteur « [...] implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. »

¹⁰ Il nous paraît que les « puisque » de ce poème méritent d'être étudiés de plus près, ce qui n'entre pas dans le cadre du présent travail. L'une des hypothèses que nous pouvons faire c'est que le poète, en utilisant parodiquement le « puisque », lance un défi au monde : il conteste l'ordre établi. Cette idée se renforce par le fait que selon les commentateurs, le titre de ce poème reprend aussi parodiquement les mots de Jules César *veni, vidi, vici* : « je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu ». Hugo (2008) ayant remplacé le dernier terme par, selon les traductions, « j'ai vécu » ou « je suis mort », fait correspondre la victoire à la mort. Et c'est la suggestion de cette correspondance qui semble être l'enjeu principal du poème.

trouver un, qui l'aiderait, c'est-à-dire d'un «adjuvant», doté du *faire pouvoir*, qui le protégerait contre le destinataire.

B : « puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent ». C : « puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ». Les énoncés B et C présupposent que, auparavant, le locuteur se réjouissait en étant entouré d'enfants, en regardant les fleurs, mais plus maintenant.

D : « Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête, / J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ». Une sorte de paradoxe apparaît. On est confronté à deux univers thymiques opposés : l'euphorie par excellence à l'extérieur, la dysphorie à l'intérieur. Pour l'euphorie, le sujet présente un «responsable» : c'est Dieu. Mais le «responsable» de la dysphorie du sujet reste caché. Est-ce lui-même, est-ce Dieu, ou un autre actant ? La lecture du poème entier permettra de répondre à cette question.

Il semble qu'il existe un obstacle puissant entre l'extéroception et l'intéroception. Selon les théories sémiotiques, ce qui garantit le passage entre l'extérieur et l'intérieur est d'ordre proprioceptif. Ici, c'est le corps propre du sujet qui empêche toute interaction : le corps propre joue le rôle d'un «anti-sujet».

E : « Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour, / Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ». Deux nouvelles informations apparaissent. D'une part, en utilisant le terme « l'homme », le sujet suggère que tout être humain dans cette situation-là aurait le même état d'âme. Alors l'effet de généralisation est à nouveau mis en jeu. D'autre part, il nomme pour la première fois son état d'âme : puisqu'il « sent de tout la tristesse », il ne peut pas ne pas être triste. Pour comprendre cet état d'âme, nous nous référons au *Petit Robert* (2008). Tristesse : « État affectif pénible, calme et durable ; envahissement de la conscience par une douleur, une insatisfaction, par un malaise dont on ne démêle pas la cause, et qui empêche de se réjouir du reste. » On constate donc qu'un pas de plus est accompli : non seulement l'état d'âme est nommé, mais aussi la « douleur » évoquée plus haut a exercé son influence : elle a envahi le sujet. Le fait que celui-ci ne se réjouisse ni des enfants, ni des fleurs, ni de la fête de la nature trouve ici son nom. D'ailleurs selon la définition, la tristesse est qualifiée de calme et de durable : un état affectif de faible intensité, mais de forte étendue. C'est cette faiblesse d'intensité qui empêche toute sorte de révolte. On reviendra plus loin sur son aspect duratif. En plus, dans le vers, la tristesse ressentie par le sujet est désignée comme secrète. Cela présuppose (i) qu'il existe dans chaque phénomène extérieur un aspect dysphorisant qui n'est pas perçu à l'état normal ; (ii) que le sujet soit préparé pour recevoir ce secret. Le sujet possède donc la capacité d'être le siège de cette passion.

F : « Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ». Le dernier mot est défini par *Le Petit Robert* (2008) de la manière suivante : « Qui a subi une défaite (de la part d'un ennemi, d'un rival, d'une force quelconque). » On est à nouveau témoin de l'évocation de la présence du destinataire qui fait subir au sujet le *ne pas pouvoir ne pas faire*. Le verbe « espérer » est ainsi défini : « [...] considérer (ce qu'on désire) comme devant se réaliser. » Il s'agit donc de la présentification d'une absence désirable qui a la possibilité de se présenter dans le futur. Dans le vers, l'espoir est qualifié de serein, ce qui laisse supposer qu'il peut exister un espoir, pour le sujet, qui n'est pas serein, mais qui est agité et inquiet, c'est-à-dire un espoir désamorcé par la crainte et l'incertitude. L'espoir non-certain n'est pas loin du désespoir, voire peut-être plus difficile à supporter : quelqu'un qui est désespéré est au moins sûr, mais quelqu'un qui a de l'espoir non-serein, est dans un état d'incertitude et d'inquiétude accablant.

On peut imaginer un carré sémiotique dont les contraires sont « l'espoir serein » et « le désespoir inquiet », et les subcontraires « le désespoir serein » et « l'espoir inquiet ». Notre sujet chez qui l'espoir serein est vaincu, se trouve soit dans la position du contradictoire (= l'espoir inquiet), soit dans la position du contraire (= le désespoir non serein). Ce qui est sûr, c'est qu'il est incertain, agité et inquiet¹¹.

Et c'est justement l'inquiétude qui prépare le terrain pour un sujet passionné (GREIMAS; FONTANILLE, 1991, p.214-215) : « [...] elle fait revivre au sujet passionné l'ébranlement phorique fondamental, celui qui engendre le « sentir » minimal. » L'inquiétude empêche la construction d'un véritable sujet de quête, car le sujet inquiet est incapable de polariser la catégorie thymique, il est agité entre l'euphorie et la dysphorie.

G : « Puisqu'en cette saison des parfums et des roses, / O ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes ». L'euphorie extérieure, qui n'agit pas du tout sur le sujet, est à nouveau évoquée. Malgré la lumière de l'extérieur, lui qui était à la non-lumière (il « fuit le jour »), désire aller à l'ombre. Mais non pas à n'importe laquelle : à celle où repose sa fille. Il veut rejoindre celle-ci. Ainsi l'état affectif atteint-il son apogée : c'est pour la première fois que le désir de mourir se manifeste ; jusqu'à présent c'était seulement la description de son état. En outre, le sujet qui avait commencé dans la douleur (« dans mes douleurs ») et qui était arrivé à l'état de non-joie (« esprit sans joie »), au lieu d'accomplir le parcours prévisible en se dirigeant vers la joie, non seulement retourne à son point initial, mais aussi va en arrière : il souhaite disparaître. La passion du désespoir arrive à son point culminant en même temps que se déploie l'énonciation par excellence, avec l'intervention d'un simulacre qui remplit la position de l'interlocuteur.

¹¹ Il est intéressant de voir le choix d'un autre poète romantique, Alfred de Vigny, parmi les quatre positions du carré. Il opte pour le désespoir serein : « un désespoir paisible, sans convulsions de colère et sans reproches au ciel, est la sagesse même. » Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, cité par Fontanille (1980, p.14).

H : « Puisque mon cœur est mort ». Cette fois-ci le mot « mort » s'exprime explicitement : le sujet l'utilise concernant un organe corporel qui est, selon *Le Petit Robert* (2008) « [...] le siège des sensations et émotions ». Donc les états d'âme du sujet n'ont plus de siège. Il s'agit d'ailleurs d'un fait réalisé, ce qui montre qu'il s'est passé un événement, en l'occurrence la survenue du désir de mourir. Cette présence du corps est différente de celle des vers précédents : le corps-mouvement qui a pour corrélat sémantique la phorie tient lieu du corps-enveloppe qui a pour corrélat sémantique la tensivité¹². Mais ces deux formes somatiques sont cohérentes et complémentaires : la dysphorie fait écho au ralentissement.

Ces huit indices, dans un ordre ascendant, sont au service d'une seule donnée : le fait que le sujet a « bien assez vécu ». Il est étonnant de voir que même le désir de mourir qui constitue le sommet de la passion mise en scène est pris pour présupposé, pour connu de l'interlocuteur, au service d'un autre fait. Cette insistance sur l'excès temporel, ne peut pas être gratuite : c'est ce dépassement du seuil qui signale la création d'un sujet passionnel. Un sujet qui n'éprouve pas le dépassement d'un certain seuil, ne peut être passionnel.

Deuxième séquence

Dans les trois strophes de cette séquence, le passé remplace le présent. Le point essentiel souligné c'est que le sujet explique qu'il a rempli sa « tâche » dans la vie. L'existence d'une tâche présuppose la présence d'un destinataire qui avait signé un contrat avec le sujet. Et le sujet qui a fait ce qu'il a pu, qui a servi, qui a veillé, qui a beaucoup souffert et travaillé, qui est donc resté fidèle au contrat et qui a réalisé la performance avec succès, a le droit d'être dûment récompensé à l'étape de la sanction. Mais, celle-ci va à l'encontre de son attente : non seulement il n'est pas récompensé (sanction effective non-positive), il est même puni (sanction effective négative) : il a bien souvent vu qu'on riait de sa peine, il a été un objet de haine ! D'où son étonnement. Par conséquent, le contrat fiduciaire est rompu de la part du destinataire ; celui-ci n'est au fond qu'un anti-destinataire ! C'est pourquoi le sujet, toujours attaché aux valeurs auxquelles il avait adhéré, est « morne » et « épuisé » ; il est à bout de force. Et comme on l'a vu dans la séquence précédente, il lui manque au moins un « adjuvant » pour résister, et il n'a même plus aucun espoir d'en trouver un. Cette idée est à nouveau évoquée dans la présente séquence : « Dans ce baignoire terrestre où ne s'ouvre aucune aile ».

Il est également à noter que le désespoir de cette séquence, contrairement à celui des deux séquences englobantes, est rétrospectif – le désespoir marque la fin d'un programme –, et non pas prospectif – le désespoir indique le commencement

¹² Voir Fontanille (2002, p.618).

d'un programme. De plus, dans celles-ci le sujet est un sujet zéro, à savoir un sujet caractérisé par le *ne pas vouloir* (le vouloir est donc zéro), un sujet qui dirait (COQUET, 1989, p.100) : « [...] je ne m'approprierais aucun objet de valeur. » ; tandis que le sujet de la seconde séquence est un sujet de la séparation, c'est-à-dire un sujet qui dirait : « je n'ai pas acquis tel(s) objet(s) de valeur ».

Dernière séquence

Dans la dernière séquence, c'est-à-dire les deux dernières strophes du poème, on retourne au présent : la séquence commence avec le mot « maintenant ». Nous sommes, comme dans la première séquence, témoins d'un corps (presque) inopérant, et cette fois-ci de façon plus intense : son regard ne s'ouvre qu'à demi, il ne se tourne plus même quand on le nomme, il ne daigne plus même répondre, il est dans une « sombre paresse ». Le sujet est « plein de stupeur et d'ennui ». Selon *Le Petit Robert* (2008), la stupeur signifie à la fois l'« étonnement profond », et l'état psychologique marqué par « l'engourdissement général », « l'immobilité du visage et le mutisme ». La manifestation somatique s'intensifie en même temps que le désespoir s'élève à nouveau au faite, dans les deux derniers vers. C'est « l'ennui », défini par *Le Petit Robert* (2008) comme « mélancolie vague, lassitude morale qui fait qu'on ne prend d'intérêt, de plaisir à rien », qui caractérise l'état d'âme du sujet. À nouveau comme dans la première séquence, on est proche de la tristesse et de l'indifférence.

Dans les deux derniers vers, le sujet, qui ne trouvait aucun actant adjuvant, s'adresse à un autre actant, et lui demande de l'aider. D'où apparaît cet actant ? Sans doute cet actant ne peut-il être que le destinataire déjà évoqué à plusieurs reprises dans les séquences précédentes. L'identité du destinataire, qui a rompu le contrat fiduciaire, qui est responsable de l'anomalie temporelle et de la dysphorie du sujet, se révèle : c'est le Seigneur¹³. Ce n'est que celui-ci qui peut l'aider à atteindre le nouvel objet de valeur qu'il désire : la mort.

Le schéma passionnel du poème

L'éveil affectif est l'étape où la sensibilité du sujet se réveille : son corps est affecté par une présence, et une modification dans l'intensité et l'étendue se met en place. Cette phase est tout à fait liée aux codes rythmiques et aspectuels. « Elle est non seulement la condition préalable, mais aussi l'accompagnement

¹³ Plus précisément, il est question d'un "hyper-destinateur", car il est tout à fait probable que les événements et les êtres humains ont apparemment joué le rôle du destinataire, mais sous le contrôle d'un destinataire hiérarchiquement supérieur, que nous appelons l'hyper-destinateur.

et l'indice permanent. *L'éveil* déclenche et soutient donc à la fois l'ensemble du parcours passionnel. » (FONTANILLE, 1999, p.79).

Dans ce poème, le rythme ralenti et l'aspect duratif associés à un état dysphorique signalent à la fois l'entrée dans un état passionnel et le *style tensif* du parcours passionnel tout entier : l'intensité faible et le déploiement temporel long. Il semble que certains indices de la première séquence annoncent l'entrée dans l'état passionnel : « Je marche sans trouver ... » / « je ris à peine aux enfants qui m'entourent », etc. Le rythme ralenti confinant à l'immobilité, inaugure le poème et reste un support omniprésent, en affectant peu ou prou le corps du sujet. À la fin du poème le ralentissement, plus marqué, est remplacé pratiquement par l'immobilité : « mon regard ne s'ouvre qu'à demi », « je ne me tourne plus », etc. : *l'éveil affectif* est l'accompagnateur permanent du parcours passionnel.

La disposition est l'étape où le sujet ayant dépassé le stade du simple émoi se dote de l'identité modale nécessaire pour ressentir telle passion ou tel type de passion. Cette phase se rattache notamment aux codes modaux. Par ailleurs il s'agit du « moment où se forme l'*image* passionnelle » (FONTANILLE, 2003, p.131): le sujet imagine des scénarios dont les conséquences logiques seraient une passion et pas une autre.

Dans le poème, il semble que les deux principales modalités avant que le sujet arrive au cœur de la passion soient le *ne pas pouvoir ne pas faire* (vivre dans la douleur) et le *ne pas pouvoir faire* (continuer à vivre) : il est condamné à vivre dans la douleur, mais il ne peut pas supporter la situation. Ce conflit modal crée un sujet triste et désespéré (vers 3, 4, 6, 7, 8, 9). La tristesse et le désespoir apparaissent dès cette phase, mais ils forment pour l'instant des états d'âme qui servent de préliminaires pour engendrer le pivot passionnel.

D'autre part, dans l'imaginaire du sujet s'esquisse un scénario : il se sent renfermé dans un conflit modal inévitable, il se voit dans une impasse. Quelle décision faut-il prendre ? Quelle solution est-elle possible ? Ce n'est qu'à l'étape suivante qu'il trouvera une échappatoire : le conflit modal débouchera sur une nouvelle modalité.

Le pivot passionnel est l'étape où la transformation passionnelle s'effectue. Le sujet trouve une nouvelle identité : c'est seulement au cours de cette phase que le sujet «[...] connaîtra le sens du trouble (*éveil*) et de l'image (*disposition*) qui précèdent. Il est alors doté d'un rôle passionnel identifiable. » (FONTANILLE, 2003, p.131). En plus, le pivot passionnel est en rapport avec les codes figuratifs, et par conséquent avec les *scènes typiques*.

Cette phase apparaît lorsque l'énonciation se complète, c'est-à-dire là où le sujet s'adresse à sa fille. C'est à ce moment que la principale composante du poème, la mort, trouve sa place. D'après la théorie sémiotique, nous pouvons

prévoir qu'une *scène typique* est mise en place. Pour confirmer cette idée il faut attendre.

En effet, une nouvelle modalité neutralise le conflit modal évoqué : le vouloir mourir, qui qualifie la nouvelle identité du sujet. Autrement dit, le sujet entièrement désespéré dans le paradigme de vie, aspire au changement de paradigme : il veut aller au-delà. À ce stade, le sujet se rend compte du sens du ralentissement ainsi que du sens et du statut du désespoir et de la tristesse préliminaires dans son parcours passionnel.

L'émotion « [...] est la conséquence observable du pivot passionnel. » (FONTANILLE, 2003, p.131) à travers les réactions du corps du sujet à la tension qu'il subit. C'est pendant cette phase que l'événement passionnel se socialise : il se fait connaître à soi-même et aux autres. L'émotion nous ramène donc aux codes somatiques.

Il semble que dans la première séquence, on s'arrête au *pivot passionnel*, et que pour la suite du parcours passionnel, il faille attendre la séquence trois. Nous pensons que cette dernière, sauf dans les deux derniers vers, constitue la phase de *l'émotion* : à travers l'immobilité du corps, le sujet fait manifestement observer à lui-même et aux autres son état intérieur. Le corps sentant du sujet exprime le caractère attendu – car déjà dans les indices de *l'éveil* le corps avait commencé à être lent et inopérant –, mais insupportable du *pivot passionnel*.

Dans les deux derniers vers, la deuxième occurrence du *pivot passionnel* se fait jour, et comme dans la première occurrence, lorsque la scène énonciative se complète avec un autre actant imaginaire. Par conséquent, on peut dire qu'il s'agit d'une *scène typique* : le sujet souhaitant mourir s'adresse à un simulacre. Et cette fois-ci avec cette différence que par rapport à la première occurrence, la simple aspiration fait place à une demande. Le sujet n'est plus dans la pure affectivité, mais il est en même temps pourvu de la compétence cognitive, car il ne s'adresse plus à un être mort, mais au seul actant qui, selon l'univers mental du sujet, pourrait vraiment faire quelque chose pour lui.

La moralisation est l'étape où une certaine évaluation porte sur l'une des quatre étapes précédentes. Elle « [...] sanctionne en quelque sorte la réinsertion dans la collectivité et le monde de l'action, pour un sujet provisoirement égaré dans ses tensions intérieures. » (FONTANILLE, 1999, p.81).

Où est la *moralisation* dans le poème ? Existe-t-il un jugement sur le désespoir exposé ou sur le désir de mourir ? Le seul jugement du poème porte sur ses actions dans le passé et non pas sur son état d'âme actuel. La *moralisation* est absente. Est-ce que cette absence de *moralisation* est une caractéristique du sujet désespéré ou est-elle propre à une sorte de désespoir ? Est-ce que l'absence de

la sanction passionnelle (= *la moralisation*) chez le sujet est une vengeance de celui-ci contre le destinataire qui lui refuse la sanction pragmatique attendue?

Conclusion

Nous proposons ici une lecture sémiotique de la passion du désespoir dans le poème de Victor Hugo. Nous avons constaté que cette passion suit une certaine rationalité. En outre, ce poème romantique a pu en partie rentrer dans le schéma passionnel prévu par la théorie. Ce dernier point indique (i) l'efficacité et la pertinence des théories déjà développées, (ii) le chemin qui leur reste à parcourir, (iii) que les textes ne cessent pas de nous apprendre sur la présentation de la forme du contenu.

Dans ce poème, nous étions témoins d'une intensité dysphorique très haute, due à l'opposition entre la saisie et la visée du sujet. Celui-ci a été dans le passé dans l'euphorie, il est maintenant malgré son attente dans la dysphorie, et pour son avenir, n'ayant pas le moindre espoir d'atteindre une nouvelle euphorie, ni même une non-dysphorie, il souhaite se débarrasser de la dysphorie en changeant le paradigme : il aspire à mourir.

Comme nous l'avons remarqué, tous les actants censés être euphorisants sont considérés comme un *actant collectif*, qui est également d'ordre énoncif, par rapport auquel le sujet reste indifférent. Les seuls *actants individuels*, qui sont également d'ordre énonciatif, ce sont ses interlocuteurs imaginaires (= simulacres) : le « tu » et le « vous ». Ces deux *scènes typiques* surgissent comme les cris d'un être désespéré face à une impasse totale : il ne se révolte pas, mais il crie. Avec ces deux moments, le ponctuel tonique (la manifestation du désir de mourir) interrompt le duratif atone (le désespoir, la tristesse et l'indifférence).

L'absence de la révolte montre que c'est uniquement le sujet qui est virtualisé, et pas du tout le destinataire¹⁴. La preuve c'est que la dernière déclaration du sujet est adressée au destinataire reconnu comme le seul actant qui puisse le sauver. En d'autres termes, notre sujet n'est pas robuste et agressif, mais fragile et sur la défensive.

On pourrait également définir un nouveau projet de recherche, plus complexe et plus vaste, en vue de faire apparaître le schéma passionnel du désespoir dans la poésie de Victor Hugo ou en choisissant un corpus beaucoup plus étendu, et encore mieux interculturel.

BIGLARI, A. The passion of despair in the poem "Veni, Vidi, Vixi" by Victor Hugo. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.523-535, 2009.

¹⁴ Voir Fontanille (1980, p.24).

- **ABSTRACT:** *In this paper, by using the tools of discourse semiotics, we analyze the passion dimension in Victor Hugo's poem "Veni, Vidi, Vixi". In the poem, where dysphoria is omnipresent, the passion of despair is central. We intend to unveil the passionate rationality as well as the mode of presence of the passion of despair in the poem. Thus, indirectly, the semiotics theories of passions are put to test in the text, which allows us to assess the heuristic value and the theoretical pertinence of the Greimasian semiotics for the analysis of passions.*
- **KEYWORDS:** *Passions. Dysphoria. Despair. Enunciation.*

REFERENCES

- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974. 2v.
- BERTRAND, D. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan, 2000.
- COQUET, J.-C. *Le discours et son sujet*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM, 2003.
- _____. Sémiotique des passions. In: HÉNAULT, A. (Dir.). *Questions de sémiotique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002. p.601-637.
- _____. *Sémiotique et littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- _____. Le désespoir ou Les malheurs du cœur et le salut de l'esprit. *Actes sémiotiques: Documents*, Paris, v.2, n.16, p.5-32, 1980.
- GREIMAS, A. J.; COURTRES, J. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. tome 1, Paris: Hachette, 1979.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âmes*. Paris: Seuil, 1991.
- LE GROUPE λ -1. Car, parce que, puisque. *Revue romane*, Copenhague, tome 10, fasc.2, p.258-280, 1975.
- HUGO, V. *Les contemplations*. Présentation par Pierre Laforgue. Paris: Flammarion, 2008.
- MARSCIANI, F. Les parcours passionnels de l'indifférence. *Actes sémiotiques: documents*, Paris, v.6, n.53, 1984.
- ROBERT, P. *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Société du Nouveau Littre, 2008. 1 CD-ROM.

Recebido em abril de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

TEMPO E MEMÓRIA

Mariana Luz Pessoa de BARROS¹

- RESUMO: Na autobiografia, a vida é narrada por aquele que a viveu. O passado, que está presente apenas na memória, é recuperado em forma de narrativa. Por ser impossível revivê-lo na temporalidade física, é preciso recriá-lo no tempo linguístico. Mas como recuperar algo que já não existe mais? Ao tratar de questões como essa, as autobiografias refletem a respeito do tempo. Daí o interesse de apresentar, neste artigo, um estudo semiótico do tempo no discurso autobiográfico. Duas obras são analisadas com essa finalidade: *Baú de ossos*, de Pedro Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos. A partir do estudo da sintaxe discursiva, examina-se em tais obras a construção do tempo passado como estratégia enunciativa. O trabalho, além de mostrar as especificidades de cada texto estudado, também estabelece as características temporais gerais da autobiografia, como a presença de três temporalidades distintas, a *da narração*, a *do narrado* e a *da memória*.
- PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia. Memória. Tempo. Gênero. Sintaxe discursiva. Pedro Nava. Graciliano Ramos.

*Como o tempo, ainda mais sem corpo,
pode trabalhar suas verrumas?
E se seu corpo é nada,
onde é que as dissimula?
Ora, como mais que o vento é oco
e sua carne é de nada, é nula,
não agride a paisagem:
é de dentro que atua.
João Cabral de Melo Neto (1997, p.64)*

Na autobiografia, a vida de um sujeito é narrada por ele mesmo. Ele recupera, por meio da escritura, o passado, o que está ausente. Isso só é possível na temporalidade da língua e não na temporalidade física, pois é a língua que permite falar sobre aquilo que não é. A manipulação dos tempos linguísticos ajuda, então, a compor a narrativa do passado como memória presente.

Por tratar-se de um gênero que possui a própria passagem do tempo como temática e até mesmo como figura, a autobiografia constitui objeto privilegiado

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Linguística – São Paulo – SP – Brasil. 01423-001 – maluzpessoa@hotmail.com

para seu estudo. Assim, neste trabalho², com base na Teoria Semiótica de linha francesa, examina-se, a partir da análise da sintaxe discursiva temporal e da aspectualização do tempo, a construção do passado como estratégia enunciativa em duas obras, *Baú de ossos*, de Pedro Nava (2000), e *Infância*, de Graciliano Ramos (2003). Questões de semântica discursiva também serão abarcadas quando necessárias para uma melhor compreensão dos efeitos criados pela sintaxe e pela aspectualização do tempo.

Pretende-se, além de observar o modo singular como o tempo se realiza em cada uma das obras estudadas e os efeitos de sentido nelas produzidos por cada arranjo temporal, apresentar hipóteses mais gerais a respeito da autobiografia. O estudo das estratégias enunciativas permite depreender as coerções temporais do gênero autobiográfico, já que “Essas operações codificam os grandes gêneros do discurso e a estruturação dos textos”. (BERTRAND, 2003, p.109). A pergunta central que se busca responder é se há uma organização temporal própria a esse gênero e de que modo essa organização revela a forma como o enunciador se relaciona com o seu enunciado e com o seu passado.

A escolha de *Baú de ossos* e de *Infância* explica-se pelo fato de serem obras de autores consagrados de autobiografias, que servem como referência no gênero, mesmo que, em alguns aspectos, desestabilizem suas coerções. Assim, para um estudo inicial sobre as características temporais que definem esse gênero, parece interessante examinar textos brasileiros paradigmáticos³.

Além disso, o interesse em estudar *Baú de ossos* e *Infância* está relacionado ao fato de serem obras radicalmente diferentes entre si. Em cada uma, o passado é representado de forma singular, o que evidencia uma posição distinta do narrador e do enunciador com relação não só a esse período da vida, mas à vida em geral. Essa diferença é manifestada também por um uso distinto das estratégias linguísticas e discursivas nesses livros. Os sistemas e tempos verbais, por exemplo, não são utilizados da mesma maneira. Embora ambas tratem das origens, em Nava, isso significa apresentar a genealogia, os precursores e os primeiros anos de vida e, em Graciliano, limitar a narrativa quase que somente às experiências da criança. A comparação entre autobiografias tão diferentes pode ser bastante útil para o

² Este artigo retoma algumas das conclusões a que chegamos na dissertação de mestrado “A arquitetura das memórias: um estudo do tempo no discurso autobiográfico”, realizada sob a orientação do Prof. Dr. José Luiz Fiorin e defendida na USP, em 2006.

³ Antonio Candido (1992, p.58) mostra a importância dos dois livros autobiográficos de Graciliano Ramos, *Infância* e *Memórias do cárcere*: “[...] são grandes livros, ao nível do que melhor escrevera até então.” Aguiar (1998, p.13-14 e p.16) ressalta o impacto que teve a publicação da obra de Nava: “Ao lançar suas *Memórias*, Nava logo se tornou um *best-seller*. A cada volume publicado, seu nome ia para a lista de mais vendidos. Certamente, seu modo de reconstruir o tempo, num estilo exuberante, refinado, divertido e por demais envolvente, foi decisivo para o sucesso da obra junto ao público e também à crítica”. Para o crítico, Nava vem preencher um lugar vago na tradição do memorialismo brasileiro: “É como se o próprio gênero tivesse reservado para ele, à espera do seu melhor praticante.”

estudo do gênero, pois possibilita a verificação tanto daquilo que nele é estável como daquilo que varia.

Baú de ossos é o primeiro volume das memórias de Pedro Nava, que conta ainda com cinco volumes. Lançado em 1972, quando o autor já beirava os setenta anos, o livro, ao contrário do que é comum nas autobiografias, não conta a vida de um autor já consagrado em outros gêneros, pois foi justamente por meio das *memórias* que Nava ganhou destaque no cenário da literatura nacional.

Neste primeiro volume, *Baú de ossos*, é narrada não apenas a história pessoal do narrador, mas a de seus antepassados e também de amigos e conhecidos da família. Recupera-se, assim, a vida social de outros tempos. A obra está dividida em quatro partes: “Setentrão”, “Caminho Novo”, “Paraibuna” e “Rio Comprido”. A primeira aborda a história dos parentes do lado do pai do narrador, originários do Ceará e do Maranhão, mais liberais e queridos por ele. Ela trata dos antepassados mais distantes, como seus pentavós Salvador de Souza Brasil e Tereza Joaquina, da ilha de São Miguel, até seus avós. Já a segunda parte é dedicada aos antepassados de sua mãe. Vinda de Minas Gerais, essa parte da família, formada por uma aristocracia agrária decadente, recebe um tratamento menos amistoso. O capítulo inicia-se com uma breve descrição, que é acompanhada por uma impiedosa avaliação da sociedade mineira.

A terceira parte, “Paraibuna”, descreve a vida do pai, José Pedro da Silva Nava, e de seus amigos e colegas de trabalho, e a primeira infância de Pedro Nava em Juiz de Fora. Vai até sua partida para o Rio de Janeiro, em 1936. “Rio Comprido”, a última parte, conta a experiência da família no Rio, os passeios do menino com seu tio Salles, o movimento dos vendedores que passavam em sua rua, as viagens para a casa da avó em Juiz de Fora, onde a mulata Rosa lhe contava histórias. É principalmente nessa parte que o narrador interrompe a história para discorrer a respeito da memória e também das faculdades de lembrar e de esquecer, que fazem parte dela. O livro termina com a morte traumática do pai e a partida da mãe, Diva Mariana Jaguaribe, e das crianças para Juiz de Fora.

Graciliano Ramos, ao contrário de Nava, quando em 1945 lançou *Infância*, era um autor bastante conhecido. Havia publicado obras de grande importância para a literatura brasileira, como *São Bernardo*, em 1934, *Angústia*, em 1936, e *Vidas secas*, em 1938, entre outras. Esse é, no entanto, seu primeiro livro de memórias. Grande parte de seus capítulos já haviam sido publicados em jornais e revistas em anos anteriores.

Em *Infância*, um narrador pessimista e desconfiado conta seus primeiros anos de vida e relembra sua infância como um período de sofrimento e incompreensão. É revisto, assim, o lugar-comum da infância idílica: “Os castigos imerecidos, as

maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão na base da organização do mundo.” (CANDIDO, 1992, p.53).

A obra apresenta-se dividida em pequenos capítulos de mais ou menos cinco páginas, que possuem grande autonomia com relação ao todo. Tem início com o narrador lembrando-se da primeira coisa que havia registrado na memória: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça, cheio de pitombas, escondido atrás da porta.” (RAMOS, 2003, p.9). Nessa época, o narrador é um menino de dois ou três anos, que mora com a família, numa fazenda no interior de Pernambuco. Por problemas financeiros, o pai precisa vender a fazenda e eles mudam-se para Buíque, uma pequena vila, ali nas redondezas. O pai abre uma venda, onde o menino permanece, na maior parte do tempo, isolado das outras crianças. Alguns capítulos são dedicados às experiências bastante traumatizantes nas escolinhas da vila, aos momentos de cegueira, às viagens à fazenda do avô, à relação com a família e com outras personagens importantes na vida do menino.

Após algum tempo em Buíque, a família passa por uma nova mudança. Vai para Viçosa, uma cidade de Alagoas. Antes, no entanto, detém-se por uns meses num engenho, período necessário para que o pai estabeleça a sociedade comercial “Ramos & Costa”. Novas experiências desagradáveis em escolas de fundo de quintal são contadas. Além disso, o narrador fala de seu primeiro contato com a morte, de sua entrada para um colégio maior, de sua breve ligação com a religião, das figuras mais marcantes que frequentavam a mercearia de seu pai e de seu despertar para a literatura, que ocorre independentemente da escola e mesmo à revelia dela. A obra termina com a entrada na adolescência e, assim, com o fim da infância, marcado pelo primeiro amor e pelo vínculo cada vez mais estreito com a literatura.

Temporalidades da autobiografia

Retomando Benveniste (1966), Fiorin (1996) mostra que há um tempo próprio da língua e que ele é irredutível ao tempo crônico. O tempo da língua é estabelecido a partir de um *agora*, inscrito no ato da enunciação pelo discurso e que produz, por oposição, um *então*. Esse agora é o fundamento das oposições temporais da língua e o eixo ordenador da categoria topológica da concomitância e não concomitância com o tempo da enunciação. A categoria (*agora x então*) organiza-se em anterioridade, posterioridade e concomitância. Assim, o ato da enunciação estabelece um ponto como referência temporal no texto, que pode coincidir ou não com o instante da enunciação. As ações, por sua vez, podem desenrolar-se anterior, posterior ou concomitantemente a cada um desses pontos de referência.

As diferentes debreagens temporais, isto é, as projeções no enunciado dos tempos gerados pela instância da enunciação trabalham com dois grandes sistemas temporais: enunciativo e enuncivo. O enunciativo, por possuir um marco temporal concomitante ao da enunciação, cria o efeito de aproximar o enunciado da enunciação, formada por enunciador e enunciatário, e ainda o de subjetividade. Já o enuncivo, por possuir um marco temporal não concomitante ao da enunciação, produz justamente os efeitos contrários de distanciamento e de objetividade. O sistema enuncivo pode ser dividido em dois subsistemas, um que se organiza em torno de um momento de referência anterior ao da enunciação e outro, em torno de um momento posterior ao da enunciação. Esses sistemas e subsistemas manifestam-se, nas diferentes línguas, por meio dos tempos verbais, advérbios, locuções verbais e adverbiais.

Para o estudo do tempo na autobiografia, é necessário ainda ter em mente as duas temporalizações linguísticas possíveis no discurso apontadas por Fiorin: uma do enunciado e outra da enunciação. A primeira refere-se à temporalidade em que os acontecimentos narrados ocorreram, e a segunda, à temporalidade em que o narrador conta os eventos. A partir dessas observações, o autor apresenta quatro tipos de operações temporais: a debreagem enunciativa da enunciação (projetam-se no enunciado os tempos da enunciação), a debreagem enunciva da enunciação (a instância da enunciação não se enuncia, havendo apenas a temporalização do enunciado), a debreagem enunciativa do enunciado (acontecimentos são narrados nos tempos enunciativos) e a debreagem enunciva do enunciado (acontecimentos são narrados nos tempos enuncivos) (FIORIN, 1996, p.290-296).

Baú de ossos, de Pedro Nava (2000), inicia-se com uma debreagem temporal enunciativa. O tempo presente instaurado no texto tem como referência o momento da enunciação: “Eu **sou** um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais” (NAVA, 2000, p.5). Mas, algumas linhas depois desse episódio, o momento de referência passa a variar, em certos trechos mantém-se a concomitância ao momento da enunciação, mas em outros o momento de referência é pretérito, o que caracteriza uma debreagem enunciva do tempo, como em: “Pois **foi** naquele lado fronda que **nasci, às oito e meia da noite, sexta-feira, 5 de junho de 1903.**” (NAVA, 2000, p.8). Assim, a primeira impressão é a de que temos, nessa obra, dois grandes momentos de referência distintos que se alternam e da mesma forma dois sistemas temporais.

A mesma organização temporal percebemos imediatamente em *Infância*, de Graciliano Ramos (2003). Essa obra também começa com uma debreagem temporal enunciativa: “A primeira coisa que **guardei** na memória **foi** um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta.” (RAMOS, 2003, p.9). No mesmo parágrafo, algumas linhas abaixo, já ocorre uma debreagem

enuncia: “**Inculcaram-me nesse tempo** a noção de pitombas – e as pitombas me **serviram** para designar todos os objetos esféricos.”.

É essa apreensão dos tempos que leva Aguiar (1998), aproximando a épica do *memorialismo*, a mostrar que a presença de dois tempos é uma das características do gênero, que possui um presente da narração e um passado da narrativa, ou seja, a temporalidade em que o narrador narra e a dos acontecimentos passados por ele narrados. Também afirma que sempre há predominância dos tempos do narrado:

É assim que, sendo arte narrativa por excelência, o memorialismo se liga à épica, tal como acontece com a novela, o conto e o romance. De modo semelhante ao gênero clássico, o memorialismo exige a presença de um narrador apresentando os acontecimentos e os personagens neles envolvidos e pressupõe sempre dois tempos: o presente em que se narra e o passado em que ocorrem os eventos narrados. As formas épicas são necessariamente posteriores aos acontecimentos que representam. Sendo assim, para o épico é necessária a distância no tempo, entre o presente e o passado, mas é este que deve ressurgir como matéria da épica. A busca do passado, porém, nunca o reencontra de modo inteiro, porque todo ato de recordar transfigura as coisas vividas. (AGUIAR, 1998, p.25).

Os dois tempos de que trata Aguiar são, de acordo com a Teoria Semiótica, manifestados por dois sistemas temporais distintos. Assim, uma das características do gênero seria essa presença concomitante da *temporalidade do narrado*, dada pelo sistema enuncivo (debreagem enunciva do enunciado), e da *temporalidade da narração*, dada pelo sistema enunciativo (debreagem enunciativa da enunciação), com o predomínio do primeiro e, especificamente, dos tempos que possuem um momento de referência pretérito, ou seja, anterior ao da enunciação⁴. Entretanto, parece haver nas autobiografias, não apenas as duas temporalidades já mencionadas, mas também uma terceira: a *da memória*.

As memórias do narrador são matéria para a narrativa autobiográfica. Em muitas autobiografias, como a de Rousseau (1933), por exemplo, a memória é pouco tematizada ou figurativizada, pois é abordada como um material disponível e que já está pronto para ser narrado. Mas, principalmente a partir do século XX, encontramos inúmeros narradores de autobiografias que refletem a respeito de sua própria memória, debatendo seu complicado processo de reinvenção do passado.

⁴ A preponderância do sistema enuncivo é sintomática em grande parte das autobiografias. No entanto, em obras mais recentes, o passado vem sendo narrado em meio a reflexões a respeito do próprio ato de narrar e ainda da memória, expressas pelo sistema enunciativo, o que em alguns casos acarreta num uso quase equivalente dos dois sistemas. As obras estudadas neste trabalho, no entanto, mantêm o domínio dos *tempos do narrado*, embora, em *Baú de osso* principalmente, encontremos um emprego muito grande dos tempos enunciativos, justamente problematizando o fazer autobiográfico.

Há diversas formas de fazer isso. Nas obras analisadas, usa-se muito o sistema enunciativo e, principalmente, o tempo presente com tal intuito. Há momentos em que o narrador apresenta reflexões acerca da memória, utilizando-se da tematização. Geralmente, nesses casos, o tempo verbal empregado é o presente gnômico. Há passagens, no entanto, em que esse processo é revelado pela narração da atividade de rememorar ou ainda de esquecer. Utiliza-se, para isso, da figurativização. Quando ocorre a figurativização da memória, ou seja, quando o narrador se apresenta lembrando ou esquecendo, temos o que chamamos *temporalidade da memória*.

Embora ambos possam ser expressos pelo sistema enunciativo, o tempo de contar e o de rememorar não são exatamente os mesmos, há, ao menos, um breve hiato entre os dois. A narração está sempre um pouco “atrasada” com relação ao ato de lembrar, já que o pressupõe. Ela, no entanto, o incorpora. A rememoração só pode aparecer no texto por estar sendo narrada. A *temporalidade da memória* é mostrada em *Bau de ossos e Infância*, principalmente, como um desdobramento dos tempos enunciativos, como vemos a seguir: “José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito. **Lembro**-me perfeitamente da cena. Era de noite, chovia, as goteiras, pingavam.” (RAMOS, 2003, p.89).

Entretanto, há obras em que o narrador se lembra de si mesmo, num momento passado, realizando a ação de rememorar, o que dá origem a uma narrativa anterior a esse momento. A *temporalidade da memória* é expressa, então, pelo sistema enuncivo. Cria-se um efeito vertiginoso, em que as diversas temporalidades englobam umas às outras: o sistema enunciativo desdobra-se em *temporalidade da narração e da memória* (narrador lembrando-se no momento presente) e o sistema enuncivo, em *temporalidade do narrado e da memória* (narrador lembrando-se no passado) e, novamente, em *temporalidade do narrado* (narrativa que tem origem com essa segunda lembrança). Há, assim, uma mudança na maneira de compreender a memória, que passa a ser vista como um processo que ocorre durante toda a vida, que não está em momento algum pronto, é uma constante reinvenção do passado. A cena da *madeleine* de Proust (1983, p.45-47) é um exemplo disso:

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremecei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena, que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leôncia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la no quarto. [...] E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde

tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava o seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim [...].

Em *Infância* encontramos poucas ocorrências desse tipo, já em *Baú de ossos* há muitas passagens em que a rememoração é concomitante a um marco temporal pretérito:

Às vezes perturbada nos seus encadeamentos, a associação de ideias dói – como sonda metálica mal conduzida fazendo *fausse route* nos canais do corpo. **Há bem pouco tempo tive** essa experiência. Chegando, um dia, pela Rua do Catete, à esquina de Pedro Américo, **olhei** o torreão (hoje derrubado) da Delegacia de Polícia. Ele se **destacava** sobre a parede clara do arranha-céu, no fundo. Olhando a parede, da representação da parede branca **destacou**-se com dificuldade, num retumbar de palpitações, numa agonia de tonteira, a lembrança da figura defunta de Luís Felipe Vieira Souto. A mim mesmo **espantou** a associação que se me **afigurou** estapafúrdia. Não **era**. Eu **estava** seguindo um curso de pensamento que, de tanto repetido, **fez**-me tomar nele o caminho mais curto e **pulei** da parede, *imediatamente*, à sombra, ao vulto, a que **deveria** chegar *imediatamente* segundo encadeamento regido pelo hábito. É que houve período de minha vida em que eu saía, todos os sábados, de madrugada, para dar plantão no Posto de Salvamento do Lido. Todas as semanas tomava o mesmo bonde e sentava-me no mesmo banco da frente. Saindo da Glória e entrando no Catete, olhava o torreão da Delegacia. Ele crescia num céu desbotado que logo não era céu, pois era parede de arranha-céu. Não é céu, é parede, é parede, parede... Sempre isto vinha quando o bonde me levava ao plantão. O plantão que eu antevivia, nas suas doze horas seguidas. Doze horas de conversa com os colegas, à espera dos afogados arrancados ao mar. Terminado o circuito de ambulância, numa delas vinha o Vieira Souto. (NAVA, 2000, p.293-294).

Assim, ambos os livros estudados possuem três temporalidades: a *temporalidade da narração*, a *temporalidade do narrado* e a *temporalidade da memória*, embora essas temporalidades não sejam usadas da mesma forma em cada autor. O que parece ser peculiar ao gênero autobiográfico é a presença da *temporalidade da memória*, já que o recurso de empregar um narrador contando uma história no passado abarca uma enorme tradição literária e não serve para distinguir a autobiografia de outros gêneros. Com certeza, também essa *temporalidade da memória* pode ser imitada e, assim, aparecer em textos não autobiográficos, mas que de alguma forma buscam reproduzir características suas.

As *temporalidades da narração, do narrado e da memória* manifestam-se por dois sistemas temporais, conforme já mostramos, o enunciativo *da narração*, o enuncivo, *do narrado*, e ambos os sistemas da temporalidade *da memória*. Os tempos do enuncivo narram a história passada e alguns momentos de rememoração. Os do enunciativo são, geralmente, empregados para se referir à história, para tratar da construção do passado, da memória e da narrativa e estabelecer conexões entre o passado e o presente, mostrando principalmente continuidades entre os dois. O trecho citado abaixo mostra o narrador comentando o próprio ato de narrar com o uso do presente (temporalidade enunciativa), em seguida, retomando a história, com o emprego do pretérito imperfeito, do perfeito 2⁵ e também de locuções adverbiais, pertencentes ao sistema enuncivo.

Mas com tudo isto **estou** saindo da matéria porque **temos** que retomar os nossos anos oitocentos e oitenta e um Major vivo e passando muito bem, obrigado. Obrigado! Obrigado! **âera** o que ele dizia aos parentes e amigos que encheram sua casa a **26 de maio de 1881, dia do nascimento de sua segunda filha, Matilde Luísa e, a 17 de julho de 1883**, em que **veio** ao mundo a terceira, Diva Mariana (Sinhá Pequena), minha Mãe (NAVA, 2000, p. 184).

Com relação ao uso dos tempos enuncivos, é importante comentar ainda a diferença que existe entre os acontecimentos apresentados pelo pretérito perfeito 2 e aqueles narrados pelo pretérito imperfeito. Ambos os tempos verbais indicam concomitância em relação a um marco temporal pretérito, entretanto, diferem com relação ao aspecto. O primeiro produz o efeito de pontualidade, acabamento, dinamicidade e limite, mostra os acontecimentos como vistos de fora. O segundo é inacabado, estático, ilimitado e durativo e mostra os acontecimentos como vistos de dentro. O imperfeito pode ainda apresentar os fatos como sendo durativos descontínuos, o que caracteriza o imperfeito iterativo, ou como sendo durativos contínuos, o que caracteriza o imperfeito descritivo (FIORIN, 1996, p.155-158).

Tanto em *Bau de ossos* quanto em *Infância*, o imperfeito descritivo é usado para mostrar as características das personagens, dos lugares e dos objetos que fizeram parte da vida do narrador. O pretérito imperfeito iterativo relata as ações que eram realizadas repetidamente no passado e que constituem, na maior parte dos casos, os hábitos das personagens. Ambos recriam a vida como ela *era*. O trecho citado a seguir mostra o menino observando o movimento da rua.

⁵ Em outras línguas românicas, como no francês, por exemplo, há um tempo específico para marcar a anterioridade com relação ao presente (*passé composé*) e outro, a concomitância com relação a um momento de referência pretérito (*passé simple*). Isso não ocorre em português, o que leva Fiorin (1996, p.152) a chamar pretérito perfeito 2 o tempo verbal concomitante ao momento de referência passado, distinguindo-o do pretérito perfeito 1, que corresponde à anterioridade no sistema enunciativo.

Trepado no paredão de pedra e seguro ao gradil, não só eu **via** todas as cores do céu despencando, como **ouvia** os ruídos da rua, inseparáveis da impressão luminosa. **Confundia**-os – polifonia e policromia – como se eu mesmo estivesse caindo molemente sobre bolhas de sabão irisadas como arco-íris e sobre luzentes balões verdes, vermelhos, azuis, amarelos e roxos que rebentassem sonorosamente ao peso de meu corpo. [...] O primeiro a entrar na sinfonia **era** aquele apito de fábrica – ainda destituído de seu conteúdo futuro. Logo depois **vinham** vindo os próprios pregões. O áspero e gritado dos peixeiros, alongando o seu *Ipeiiiiixcamaró*, entrando de portão adentro e indo até a escada da cozinha onde **descansavam** as pesadas cestas pendentes do varapau que lhes **esmagavam** os ombros e que eles **seguravam** dos lados, como em gravura chinesa. (NAVA, 2000, p.298-299).

Já o pretérito perfeito 2 é usado para exprimir acontecimentos marcantes que trouxeram grandes mudanças e também para ilustrar ou exemplificar algo descrito pelo imperfeito, tanto descritivo quanto iterativo. A passagem, retirada de *Infância*, retrata a mudança de casa, que é acompanhada pelo fato de a mãe ter deixado de cantar: “Depois, quando nos **mudamos** para a cidade e **melhoraram** as condições econômicas, **sumiram**-se, porque o sentimento artístico de minha mãe se **embotou** ou porque se **tornou** mais exigente.” (RAMOS, 2003, p. 148).

Em ambos os livros, há um desenrolar progressivo dos acontecimentos, determinado por grandes marcos temporais, que organizam sua ordenação no tempo, criando o efeito de um tempo que passa cronologicamente, embora haja interrupções. Esses grandes marcos temporais, como viagens, nascimentos, casamentos, mortes, entre outros, são apresentados com o uso do pretérito perfeito 2. Entre eles, reina o imperfeito, que descreve os fatos como durativos, construindo, assim, um passado guardado na memória com as mesmas características.

Há então duas temporalidades conflitantes, pois existe um tempo que escoar, que passa e que cria o efeito de caminhar progressivamente para um fim certo, e outro que luta contra ele, busca imobilizá-lo ao reconstruir como a vida era. O primeiro, perfectivo, apresenta os acontecimentos como pontuais, acabados e dinâmicos, traz o olhar de fora, e o segundo, imperfectivo, faz justamente o contrário. Esses dois tempos não estão totalmente separados, penetram um no outro, criando uma tensão.

O pretérito imperfeito, mais empregado do que o perfeito⁶, pode contribuir para o efeito de imobilizar a passagem do tempo. Também as emblemas possuem tal função. A debragem cria para o leitor o efeito de que ele está diante de um tempo não-linguístico. Já a emblema, recurso bastante utilizado na literatura, neutraliza os termos da categoria do tempo. Dessa forma, desfaz a ilusão criada

⁶ Contando por amostragem (30% de cada livro) os usos do pretérito perfeito 2 e do pretérito imperfeito, verifica-se que, em ambos, este é mais utilizado do que aquele na narrativa do passado.

pela debreagem de que o discurso traz a temporalidade dos acontecimentos reais. Com a embreagem, o efeito criado é o de que o tempo é construção de um enunciador. A neutralização dos tempos verbais se dá quando um tempo é utilizado com o valor de outro, apagando a oposição entre os dois:

Ao contrário de debreagem, que é a expulsão, da instância da enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância da enunciação. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p.140).

Tanto em *Baú de ossos*, quanto em *Infância*, as neutralizações predominantes são as que substituem um tempo que exprime concomitância a um marco temporal pretérito (sistema enuncivo) por outro que marca concomitância com o momento da enunciação (sistema enunciativo), presentificando o passado. É o que vemos na passagem em que o narrador, de Nava, por meio de uma embreagem, “transporta-se” para os anos de juventude de seu avô.

Quando tudo isso me dá a chave dos mares vou ter inevitavelmente às baías de São Marcos e de São José e com meu companheiro de curso, Roberto Ave-Lallemant, **chego** a São Luís (que ele chamou de resplandecente e achou parecida com Funchal) naquele ano de 1859 – quando ela era a quarta cidade do Brasil, quando meu avô e Totó Ennes adolesciam e quando eu não tinha idade na antecipação do Tempo. **Reluzem** dominicalmente seus sobrados de vidraça e azulejo, **treme** de calor a distância das ruas limpas – que **sobem** e **descem** e se **cruzam** nas direções oeste-leste (Rua do Sal) e sul-norte (Rua dos Remédios). [...] **Somos agora** três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza. Fugas ladeira abaixo até o vindouro de canoas de pesca, a praia idílica e pobre, as gaiotas e as tapenas, nuvens de borboletas caindo nas ondas como flores que despencam, o mar todo crespo, espumoso e aderindo exatamente a cada saliência ou dobra do corpo, amargo ao gosto, ardendo nos olhos do mergulhador. Os peitorais novos em folha **empurram**-no de encontro ao horizonte. (NAVA, 2000, p.14).

Baú de ossos e Infância: duas narrativas da memória

Apesar das semelhanças, que apontam as temporalidades próprias do gênero autobiográfico, as duas obras que escolhemos para análise são bem diferentes, pois, em cada uma, o passado invade o presente de um modo próprio. A de Nava

emprega bem mais a *temporalidade da memória* e a *temporalidade da narração* do que a de Graciliano. Também possui mais emblemas do tipo que usa o presente no lugar do pretérito perfeito 2 ou do imperfeito, presentificando o passado, e ainda, emblemas que recobrem trechos mais extensos da narrativa. Cria-se, com isso, o efeito de que os acontecimentos pretéritos estão se desenrolando diante do sujeito da enunciação (enunciador e enunciatário) e podem, por meio da narrativa, ser *revividos*. Há um enfraquecimento das fronteiras que separam o passado do presente, que é bem maior em *Bau de ossos*, como mostra o trecho apresentado a seguir, em que um passado vivo parece irromper-se contra a passagem inexorável do tempo:

Para mim, roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim – abrir os batentes do maravilhoso. Reintegro imediatamente a Rua Aristides Lobo, no Rio; a Direita, em Juiz de Fora; a Januária, em Belo Horizonte – onde chegavam do Norte os caixotes mandados por Dona Nanoca com seus presentes para os netos. Docemente mastigo, enquanto uma longa fila de sombras **vem** dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas: **passam** lá fora o Coronel Germano e a Dona Adelina Corroti numa conversa de palavras sem som. Meu pai **entra** sorrindo e seus pés não **fazem** barulho na escada. Minha mãe **chega** em silêncio e **tira** duma jarra um molho de cravinas translúcidas para pôr no coque. A vida recomeça como a projeção (no vácuo!) de um filme de cinema mudo. O céu, sem uma nuvem **é** lindo e desolado como um deserto. **Pesa** o sol a pino despejando luz tão branca e densa que se **tem** a impressão de vê-la descer em lenta pulverulência. O calor do meio-dia seria insuportável sem o vento que não **para**. Ele **entra** pelas portas e janelas abertas – em corrente, em tromba, em golpes, em lufadas e rodamosinhos e numa de suas rajadas chega o moreno amado, vestido de claro, colarinho largo e o vasto chapéu Manilha que lhe empastou, na testa, a cabeleira revolta. **É** hora da sesta e do café depois da metade do seu trabalho. (NAVA, 2000, p.27).

Já na obra de Graciliano, a presentificação é realizada, principalmente, por meio do uso do advérbio *agora*:

Em noites comuns, para escapar aos habitantes da treva, eu envolvia a cabeça. Isto me resguardava: nenhum fantasma viria perseguir-me debaixo do lençol. **Agora** não conseguia preservar-me. O tição apagado avizinhava-se com a salmoura que vertia de gretas profundas. (RAMOS, 2003, p. 98).

Além disso, em *Bau de ossos* os tempos enunciativos são mais utilizados do que em *Infância*, e a dominância do pretérito imperfeito sobre o pretérito perfeito 2, na narrativa do passado, é ainda maior. O modo como esse dois tempos são

utilizados também é diferente em cada obra. O imperfeito em Graciliano mostra, muitas vezes, a experiência vivida do ponto de vista do menino, distinguindo tal visão da que possui o narrador adulto, enquanto em Nava é muitas vezes impossível fazer essa separação, até mesmo por causa do grande uso de embreagens que criam o efeito de fusão não só entre tempos, mas também entre o narrador e o menino. No trecho apresentado a seguir, o narrador de *Infância* mostra suas reflexões por meio do uso do presente, separando-as das sensações vividas pela criança, dadas pelo pretérito imperfeito:

Achava-me num deserto. A casa escura, triste; as pessoas tristes. **Penso** com horror nesse ermo, **recordo**-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas. **Cerravam**-se as portas e as janelas, do teto negro **pendiam** teias de aranha. (RAMOS, 2003, p.36).

Outra diferença é que, em *Bau de ossos*, as grandes rupturas, que ocorreram na vida da criança e de sua família e que seriam expressas pelo pretérito perfeito 2, estão menos em foco do que as continuidades, pois o uso mais frequente desse tempo verbal se dá na narrativa de fatos que ilustram, apesar de suas singularidades, o cotidiano apresentado pelo imperfeito. Logo, os acontecimentos pontuais submetem-se, geralmente, aos durativos, estabelecendo com eles uma relação de continuidade. Vemos isso na passagem em que o narrador descreve os passeios que fazia pela cidade com seu tio Antônio Salles. Após contar que esse tio “[...] se **comprazia** tanto com a companhia de crianças como com a de adultos, **era** o amigo adorado pelos sobrinhos.” (NAVA, 2000, p.364) e que, por essa razão, saía sempre com ele, trata de uma visita específica feita a um de seus amigos. Da janela da casa desse amigo, era possível ver o mar que, para o menino, estava povoado de monstros marinhos: “A uma observação que **fiz** a respeito, meu tio Salles, que tinha imaginação, longe de me dissuadir como o faria um imbecil, **mostrou**-me logo, além dos familiares, outros dragões espojando na espuma e nas ondas.” (NAVA, 2000, p.365). A cena narrada confirma a descrição feita a respeito do tio e exemplifica os passeios realizados com ele. Trata-se de uma visita típica. Temos, então, nessa obra extensos blocos de continuidade, em que se descreve o cotidiano, sem muitas alterações. As grandes transformações ocorrem, mas são esparsas.

Em *Infância*, vemos justamente o contrário. A maior parte dos fatos narrados pelo pretérito perfeito 2 rompe a duratividade criada pelo imperfeito, estabelecendo uma nova duratividade. É o caso, por exemplo, da passagem em que o narrador, após descrever Fernando, “sujeito magro, de olho duro, aspecto tenebroso, afirma “Pois um dia a minha convicção se **abalou** profundamente.” (RAMOS, 2003, p.221 e p.227) para, em seguida, narrar o episódio em que o homem perverso se mostra preocupado com as criancinhas. Chama-nos a atenção a grande recorrência de experiências de aspecto incoativo mostradas nessa obra: “A primeira coisa que

guardei na memória [...]” (RAMOS, 2003, p.9), “Pela primeira vez falaram-me no diabo.” (RAMOS, 2003, p.28), “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão.” (RAMOS, 2003, p.34), “Eu nunca tinha visto um cadáver.” (RAMOS, 2003, p.95), etc. As mudanças aspectuais, marcadas pelas primeiras vezes, são responsáveis por dar início a uma nova maneira de ver da criança. Embora os capítulos sejam breves, quase todos possuem como tema alguma grande ruptura, que obriga o menino a refazer o seu mundo. Assim, temos, nessa obra, uma sucessão de descontinuidades, permeada por pequenos blocos de continuidade. Ao contrário do que encontramos em *Baú de ossos*, a duratividade parece sucumbir à pontualidade.

O uso distinto desses tempos verbais nas duas obras estudadas constitui um dos fatores que contribuem para criar velocidades diferentes nelas. Embora os primeiros capítulos de Nava abarquem séculos de história, a aceleração em Graciliano é maior, justamente pelo modo como as transformações e permanências são apresentadas. Ela é, nesse caso, o efeito criado por uma determinada combinação aspectual.

O uso muito grande dos tempos do sistema enunciativo e das embreagens e a submissão dos acontecimentos pontuais aos durativos, que acabamos de apontar, acabam por criar, em *Baú de ossos*, a ilusão de um mundo, em que é possível ir do presente para o passado, assim como do passado para o presente. Apesar de, nessa obra, também encontrarmos momentos irônicos, de deboche ou de raiva, com certeza, o tom dominante é o da nostalgia, já que a relação estabelecida pelo narrador com o passado e, principalmente, a infância, momento que busca recuperar por meio de sua narrativa, é marcada pela saudade. Sua infância, embora contenha acontecimentos dolorosos como a morte do pai, representa uma espécie de idílio, em que um homem velho e decepcionado com a vida pode encontrar o garoto que foi, cheio de sonhos e ilusões:

Manuel Bandeira que era amigo do rei, ia-se embora pra Pasárgada. Ai! De mim, sem rei amigo nem amigo rei, que quando caio no fundo da fossa, quando entro no deserto e sou despedaçado pelas bestas da desolação, quando fico triste, triste (“...Mas triste de não ter jeito...”), só quero reencontrar o menino que já fui. (NAVA, 2000, p.289).

Na procura dessa época melhor, é criado um passado que parece ser mostrado tal qual a memória o guarda, como algo que não acabou, que ainda vive, sempre por refazer-se na memória. É como se o narrador buscasse reviver o passado.

Já em Graciliano, notamos uma infância nada idealizada. Os acontecimentos narrados, em sua maioria, são muito traumáticos e mostram uma criança desamparada, em constante desencontro com o mundo, salvo raras exceções. Não há, como em Nava, um sentimento de comunhão ou de totalidade que se busca

reencontrar. Em *Infância*, revela-se a violência do pai, da mãe, da avó e, ainda, de outros, mais tarde compreendida em parte pelo narrador, que passa a perceber, no mundo e principalmente nas relações de poder, uma fatalidade e uma gratuidade perversas. É talvez contra tal fatalidade do mundo que se insurge essa obra ao recorrer à *temporalidade da memória*.

O fato de a infância representar para o narrador um período de grande sofrimento explica a parcimônia no uso dos tempos enunciativos, o distanciamento da visão do menino da que possui o narrador adulto e ainda a submissão dos acontecimentos durativos aos pontuais e acabados, que enfatizam a transformação. É como se o narrador quisesse manter o passado à distância. Rememorar parece ser uma atividade dolorosa, como fica claro no capítulo “Um cinturão”, em que o narrador confessa que ao deparar com uma pessoa colérica volta-lhe a horrível sensação de que lhe “[...] furam os tímpanos com pontas de facas.” (RAMOS, 2003, p. 35). Isso vem ao encontro do tom do narrador, seco e pessimista. Ele busca conter os excessos da subjetividade. É nesse narrador que o menino brutalizado se transforma um dia.

A diferença no uso dos tempos enunciativos e dos outros recursos já citados também pode ser relacionada ao modo como a identidade do ator central é construída em cada uma das obras estudadas. Em *Baú de ossos*, são ressaltadas as continuidades existentes entre os tempos e, assim, entre o menino e o narrador adulto. O narrador afirma, muitas vezes, que se constituiu com aquilo que herdou de seus antepassados. Mais do que isso, deixa-se invadir pela memória de seus antepassados, como fica claro na passagem, em que, por meio de uma embreagem temporal, revive os anos de juventude de seu avô.

Reconstrói o percurso de formação de sua identidade a partir do que permaneceu através dos tempos, o que está em acordo com o grande uso do sistema enunciativo.

Atento agudamente nesses retratos no esforço de penetrar as pessoas que **conheci** (uns bem, outros mal) e cujos pedaços **reconheço** e **identifico** em mim. Nas minhas, nas deles, nas nossas inferioridades e superioridades. Cada um **compõe** o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio **nasci** e de quem **recebi** a carga que **carrego** (carga de pedra, de terra, lama, luz, vento, sonho, bem e mal) **tenho** que dizer a verdade, só a verdade e se é possível, toda a verdade. (NAVA, 2000, p.200).

Em *Infância*, dá-se exatamente o contrário. O narrador vai mostrando que sua aprendizagem se fez no constante conflito com o mundo a sua volta, inclusive com seus pais. Quando parece estar seguro a respeito do funcionamento do mundo ou ter certezas sobre o comportamento das pessoas, algo ocorre e o deixa novamente

perdido. Já temos um prenúncio dessa conflituosa relação nas primeiras linhas da obra, quando o menino tenta categorizar aquilo que vê e logo percebe que está nomeando as coisas de maneira incorreta: “Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou.” (RAMOS, 2003, p.10). Assim, de seu passado, recupera, no geral, rupturas.

Desconfia, desde bem pequeno, de qualquer gesto de bondade, como mostra o momento em que o pai lhe pergunta se gostaria de aprender a ler, e ele já se mostra preocupado com o que virá. Identifica-se muito com o avô paterno, que não era bem visto entre seus familiares, conforme afirma inúmeras vezes. Reconstrói o percurso de formação de sua identidade a partir, principalmente, daquilo que rejeita. Os valores que dominaram sua infância, por serem os de sua família, parece não encontrarem muito eco nos do narrador adulto. Tal negação é ressaltada pelo gradual afastamento de sua família e pela proximidade que vai adquirindo da literatura. O pequeno uso dos tempos enunciativos, entre outros recursos já comentados, confirma isso.

Podemos concluir que *Baú de ossos* remete a uma *ética da mistura*, enquanto *Infância*, a uma *ética da triagem*⁷. A grande dominância do aspecto durativo sobre o pontual, do inacabado sobre o acabado, a abundância de embreagens, o grande uso dos tempos enunciativos revelam que, em Nava, busca-se apagar as fronteiras entre o *agora* e o *então*, a vida e a morte, e também entre o narrador, o menino que ele foi e ainda seus antepassados. Isso justifica em parte o grande número de citações de obras brasileiras e estrangeiras e também a necessidade de narrar de modo tão detalhado as experiências de familiares, amigos, conhecidos e mesmo de pessoas que nem conheceu; de mostrar cada cidade em que seus antepassados viveram, descrevendo ruas, edifícios e instituições ou ainda de, minuciosamente, apresentar as comidas feitas por tias, avós, primas, os objetos que passaram de geração em geração, as casas em que morou, explicando como cada cômodo era ocupado, etc. Em cada uma dessas coisas, o narrador se reconhece.

Já em Graciliano, a tentativa é justamente de fortalecer os limites. Há pouco uso de embreagens e um pequeno emprego dos tempos enunciativos. Além disso, o narrador procura deter suas memórias nas experiências da criança, sem abordar muitos fatos que não viveu, e ainda deixar clara a separação e as diferenças entre o adulto e o menino. Recua pouco ao tratar de seus antepassados, fala apenas de bisavós, avós e pais e, ainda assim, sem se alongar muito. Os acontecimentos de maior destaque na obra são acabados, podem ser *lembrados*, mas *não revividos*. Aquela criança que os vivenciou já não existe mais, embora tenha deixado suas marcas.

⁷ Os termos “mistura” e “triagem” têm como fonte a obra *Tensão e significação* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001).

A memória para o primeiro narrador é da ordem da abertura, da mobilidade, abarca o máximo possível, enquanto para o segundo, liga-se ao fechamento, à rigidez, ao mostrar apenas o essencial. O modo de conceber os capítulos é um exemplo disso. Em *Baú de ossos*, há quatro grandes capítulos, de mais ou menos 80 páginas, que narram a vida do narrador e de seus antepassados, passando de geração em geração, até desembocar em sua infância. Trata-se de uma narrativa, que, como dissemos acima, quer tudo abranger. Em *Infância*, ao contrário, há 39 capítulos, de mais ou menos cinco páginas, que mostram os lugares em que morou o narrador e as pessoas que marcaram sua infância. Os capítulos, salvo algumas exceções, não possuem continuidade entre si, cada um narra um episódio diferente. Parecem estar ligados uns aos outros apenas por pertencer a um mesmo período e constituir os fragmentos das memórias de um mesmo sujeito. Cada um possui um limite bem definido.

O quadro, apresentado a seguir, resume as principais diferenças entre *Baú de ossos* e *Infância* examinadas neste trabalho:

Ética da mistura – <i>Baú de ossos</i>	Ética da triagem – <i>Infância</i>
Grande uso da <i>temporalidade da narração</i>	Pequeno uso da <i>temporalidade da narração</i>
Grande uso da <i>temporalidade da memória</i>	Pequeno uso da <i>temporalidade da memória</i>
Grande uso do sistema enunciativo	Pequeno uso do sistema enunciativo
Grande uso de embreagens	Pequeno uso de embreagens
Grande discrepância entre uso do pretérito imperfeito e do pretérito perfeito 2	Pequena discrepância entre uso do pretérito imperfeito e do pretérito perfeito 2
Narração da experiência dos outros	Narração da experiência apenas da criança (narrador)
Menor distinção entre visão do menino e do narrador	Maior distinção entre visão do menino e do narrador
Dominância do aspecto durativo sobre o pontual	Dominância do aspecto pontual sobre o durativo

Quadro 1 – Duas formas de organizar o tempo

Considerações finais

As diferenças apontadas entre *Baú de ossos*, de Pedro Nava (2000), e *Infância*, de Graciliano Ramos (2003), permitem, antes de mais nada, verificar que o gênero autobiográfico possui grande flexibilidade, confirmando a tese de Bakhtin (2006, p.265) de que o gênero é um enunciado *relativamente* estável.

As duas obras analisadas possuem características temporais comuns, como a presença de três temporalidades distintas, *da narração, do narrado e da memória*, construídas por dois sistemas diferentes, o enuncivo pretérito e o enunciativo, com predomínio do primeiro sobre o segundo. Cada sistema, conforme se mostrou, possui uma função específica na autobiografia. Com relação ao sistema enuncivo, notou-se que, em ambos os livros, o pretérito perfeito 2 é um pouco menos utilizado do que o pretérito imperfeito, na narrativa do passado. Há a presença de embreagens, principalmente das que empregam um tempo presente no lugar do pretérito perfeito 2 ou do pretérito imperfeito, para presentificar o tempo autobiográfico.

Entretanto, o modo como em cada obra se utilizam os tempos verbais, advérbios e locuções adverbiais e, assim, os sistemas temporais revela maneiras diferentes de se construir a memória do passado e as relações de cada narrador com esse outro tempo. Se em Nava a memória é mobilidade e abertura, parece querer abarcar o passado em sua totalidade, em Graciliano ela limita, separa, apresenta apenas o essencial. O narrador de *Baú de ossos* quer reviver o passado, já o de *Infância*, observá-lo a uma distância segura.

BARROS, M. L. P. Time and memory. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.537-555, 2009.

- **ABSTRACT:** *In autobiographies an individual's life is told by himself. He revives his past, which is present just in memory, through the process of writing. As it is impossible to capture this revival in real time, it can only be achieved due to the intrinsic time properties couched in language. But how can one retrieve something that does not exist anymore? On dealing with such issues, autobiographies reflect upon time. With this backdrop, this paper aims to carry out a semiotic study of time in the autobiographic discourse. Two literary works are analyzed: "Baú de ossos", by Pedro Nava, and "Infância", by Graciliano Ramos. Grounding this study on the discourse syntax, the construction process of the past time as an enunciation strategy is closely examined in both works. In sum, this paper intends not only to show the specificities of each work but also to establish a general time feature of the autobiographical genre, i.e. the presence of the following three different temporalities: narration, narrative, and memory temporalities.*
- **KEYWORDS:** *Autobiography. Memory. Time. Genre. Discourse syntax. Pedro Nava. Graciliano Ramos.*

REFERÊNCIAS

AGUIAR, J. A. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: EDUSP, 1998.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. v.1.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa. Bauru: EDUSC, 2003.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

MELO NETO, J. C. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NAVA, P. *Baú de ossos*. São Paulo: Ateliê, 2000.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre: Ed. Globo, 1983.

RAMOS, G. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ROUSSEAU, J.-J. *Les confessions de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Pleiade, 1933.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

O OBSERVADOR NO DESENVOLVER DO PROCESSO: A ASPECTUALIZAÇÃO QUALITATIVA DO TEMPO NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Odair José Moreira da SILVA¹

- **RESUMO:** Quando o assunto é a temporalização, o discurso cinematográfico parece ser um dos palcos ideais para que todas as possibilidades da manipulação do tempo possam ser experimentadas. Uma dessas possibilidades se refere à aspectualização temporal. Perceber como ela se manifesta no enunciado filmico é um passo importante para entender, de fato, a enunciação no cinema. Os recursos da sétima arte que certos autores utilizam servem para mostrar que um andamento acelerado, bem como certas cenas em que a duração de um acontecimento parece não ter fim, por exemplo, não podem ser somente entendidos como simples truques para deleitar ou iludir o espectador. Essa manipulação serve a um propósito, ou seja, cria um efeito de sentido que transcende a finitude de um evento narrativo. Os fatos são reiterados repetidamente até que consigam construir aquilo que o observador realmente quer transmitir. Diante desse exposto, o que será tratado aqui diz respeito à aspectualização no engendramento do discurso cinematográfico e aos efeitos que o olhar do observador sobre a ação produz no desenvolvimento de sua diegese. A ênfase será dada à aspectualização qualitativa do tempo e como ela se manifesta no discurso cinematográfico.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica. Enunciação. Temporalidade. Aspectualização qualitativa. Cinema. Análise de filmes. Interpretação cinematográfica.

Introdução

Greimas e Courtés²(1979) apontam que a aspectualização pode ser entendida, no quadro da discursivização, como um dispositivo de categorias aspectuais nas quais se revela a presença implícita de um observador.

A aspectualidade, assim como a temporalidade, é um efeito de sentido que qualquer discurso temporalizado comporta. O efeito da aspectualidade resulta dos investimentos das categorias aspectuais que convertem as funções lógicas dos enunciados narrativos em processo. Aparecerá então a aspectualidade como relativamente independente da instância da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 1979).

¹ Doutorando em Semiótica e Linguística Geral. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Linguística. Pesquisador do CNPq. – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – odair69moreira@gmail.com

² Todos os trechos citados desses autores são tradução nossa.

Em *Analyse sémiotique du discours*, Courtés³ (1991) diz que a temporalidade não é, na realidade, perceptível senão por meio de sua aspectualização. Observa ele que toda função narrativa que se inscreve no tempo vai apresentar-se concretamente como um “processo”, ou seja, como o desenvolvimento de uma ação em relação a um sujeito observador pressuposto (que se identificará, eventualmente, com o narrador). Passa-se, por assim dizer, de uma transformação do tipo categorial (quando se vai, por exemplo, no nível narrativo, de um estado 1 a um estado 2, ou, no nível fundamental, de um termo a seu contrário) a uma apresentação de forma gradual, que articula o processo segundo seus diferentes aspectos possíveis (COURTÉS, 1991, p.265).

A aspectualização é distinta da temporalização: ela é como uma espécie de quadro suscetível de sobredeterminar cada uma das formas temporais.

A definição em geral atribuída ao aspecto é a de que ele é “um ponto de vista sobre a ação” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.22), pois, como vimos, a aspectualização transforma as funções narrativas, de tipo lógico, em processo, graças ao observador colocado no discurso enunciado.

Para os autores do *Dicionário de Semiótica*, a ação realizada por um sujeito no discurso aparece como

[...] uma “marcha”, um “desenvolvimento”. Sob esse ponto de vista, a aspectualização de um enunciado (frase, sequência ou discurso) corresponde a uma dupla debreagem: o enunciador que delega no discurso, por um lado, um [...] sujeito do fazer e, por outro, um sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo, caracterizado então pelos semas duratividade ou pontualidade, perfectividade ou imperfectividade (acabado/não-acabado), incoatividade ou terminatividade. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.22).

Disso resulta que, embora o processo seja temporal, ele é apreendido e sobredeterminado pelo aspecto.

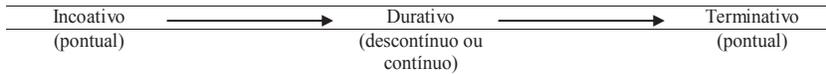
Os aspectos discursivos são caracterizados pelas categorias aspectuais organizadas em sistemas (BARROS, 1988, p.91):

Duratividade	vs	Pontualidade
<i>Descontinuidade (aspecto iterativo)</i>		<i>Incoatividade (aspecto incoativo)</i>
vs		vs
<i>Continuidade (aspecto durativo)</i>		<i>Terminatividade (aspecto terminativo)</i>

Quadro 1 – Aspectos discursivos

³ Os trechos citados desse autor são tradução nossa.

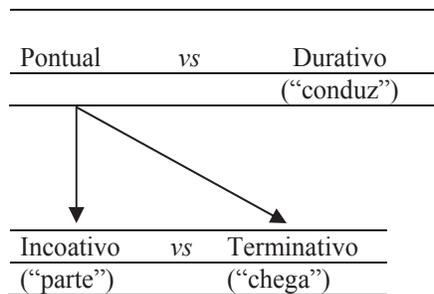
Barros (1988, p.91) mostra que o arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar um processo, toma a forma de:



Quadro 2 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais

Courtés (1991, p.266, grifo do autor) observa que, na categoria pontual *versus* durativo (que prefere às categorias aspectuais tradicionais), o primeiro termo é suscetível de uma articulação da seguinte maneira:

[...] segundo sua posição, o pontual corresponderá ao **incoativo**, se ele está situado no início do processo, e ao **terminativo** se ele marca o fim. Como exemplo, tomemos o caso do deslocamento do pai em direção à floresta em *La baba-jaga*:



O tomo segundo do *Dicionário de semiótica* de Greimas e Courtés (1986, p.19) acrescenta uma observação importante:

O observador desempenha um papel de uma escala de medida antropomórfica que, aplicada à ação realizada por um sujeito operador instalado no discurso transforma-a em processo inscrito no tempo, no espaço, e transforma a ‘qualidade’ da realização.

Há duas maneiras fundamentais de aspectualização do tempo: a quantitativa, que diz respeito ao andamento, ao ritmo do discurso; a qualitativa, que concerne ao desenrolar do processo.

O procedimento da aspectualização, além de sobredeterminar a categoria de tempo, pode ser empregado nas categorias de pessoa e de espaço, gerando assim a aspectualização actorial e a aspectualização espacial. A actorialização pode ser acompanhada da aspectualização se, por exemplo, “as personagens do enunciado modificam seu modo de realizar uma ação” ou, “[...] se o discurso

procede a uma comparação entre dois atores realizando a mesma ação, qualificando diferentemente seu modo de fazer.” (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p.20). Já a aspectualização espacial está relacionada com os diversos lugares, no discurso espacializado,

[...] que são postos em relação pelo movimento ou pela visão dos sujeitos do enunciado. As categorias de distância podem ser consideradas equivalentes àquelas da duração na aspectualização temporal: se dois lugares são “distantes”, o sujeito observador fará o registro sucessivo do início da caminhada no primeiro lugar (aspecto incoativo), a progressão de sua caminhada (aspecto durativo), depois a chegada ao segundo lugar (aspecto terminativo). (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p.19).

Por mais instigantes que sejam as aspectualizações actorial e espacial, o intuito de nosso trabalho, neste momento, é tentar dar conta da problemática da aspectualização temporal no discurso cinematográfico.

O aspecto é resultante de um olhar do observador. Não vamos entrar aqui em exaustivas definições a respeito do observador (e nem nos aprofundaremos nas questões que envolvem o conceito de narrador) visto que isso daria um longo debate, e este não é o nosso propósito neste momento. É necessário, porém, expormos uma síntese daquilo que seria o narrador para a semiótica, assim como o observador, para compreender melhor a questão da aspectualização sob o ponto de vista do observador delegado pelo enunciador no enunciado fílmico.

É interessante atentar para uma observação de José Luiz Fiorin (1996) quando trata da necessidade de distinguir o autor do narrador no âmbito da teoria da enunciação, distinção esta que serve muito bem para percebermos que essa questão que envolve a problematização do narrador é bem mais complexa do que aparenta. Mostra Fiorin (1996, p.65) que a enunciação tem dois níveis: o primeiro tem, como actantes, o enunciador e o enunciatário, sendo enunciador o destinador implícito da enunciação e enunciatário, o destinatário implícito; o segundo nível é aquele do destinador e destinatário instalados no enunciado. Nesse caso, trata-se de narrador e narratário, os actantes da enunciação enunciada. Em decorrência desses fatos

[...] mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma debragem actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*. [...] Há, pois, um narrador implícito e um narrador explícito. (FIORIN, 1996, p.65-66).

O narrador é o actante, instalado no enunciado, que conduz a narrativa. É diferente do autor. Somente o autor implícito, instância semiótica, tem pertinência

para a teoria da enunciação. Se operássemos com o autor real, cairíamos numa crítica de viés biográfico e psicologizante.

É preciso ver a questão do ponto de vista semiótico. Sob a ótica da produção do sentido, o diretor é o autor, dado que ele dá um ponto de vista unitário à produção do texto cinematográfico. Só a ele pertencem seus filmes; ele é a referência de suas obras. No entanto, não se trata do diretor de carne e osso, mas do diretor implícito, instância semiótica criada pelo conjunto da obra, que nos permite distinguir, por exemplo, Glauber Rocha de Jean-Luc Godard. O autor-diretor, do ponto de vista da significação, é efeito de sua obra.

O diretor-enunciador delega a uma instância enunciativa, instaurada no enunciado, a tarefa de conduzir a narrativa. Em geral, o narrador cinematográfico é implícito (narrador em 3ª pessoa). O procedimento mais comum, no cinema, é fazer os fatos como que se narrarem a si mesmos, à maneira dos escritores naturalistas, pois isso cria uma forte ilusão referencial. No entanto, muitos filmes são narrados em primeira pessoa, e não estamos falando daquelas películas em que a narração verbal é em primeira pessoa, mas daquelas em que, por procedimentos visuais, mostra-se o filme como ficção e não como realidade. Veja-se, por exemplo, *E la nave va* (1983), de Fellini, e *Banzé no oeste* (1974), de Mel Brooks, entre outros.

No entanto, a questão do narrador cinematográfico precisa ser estudada de maneira mais profunda. Estamos pontuando-a apenas para distinguir o narrador do observador.

Diana Luz Pessoa de Barros (1988, p.81) reserva o termo narrador somente para o sujeito que, explicitamente, “assume a palavra no discurso”. No que tange ao observador, este é entendido como a não-explicitação no texto do papel temático “narrador”. Se tomarmos a “clássica” divisão entre as narrativas em primeira e em terceira pessoas – proposta pelos estudos da Teoria Literária –, no primeiro caso teríamos o papel do narrador e, no segundo, o de observador.

Greimas e Courtés (1979, p.259-260) propõem chamar *observador* o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e instalado por ele, graças ao procedimento de debragem, no discurso enunciado, em que ele exerce os fazeres receptivo e, eventualmente, interpretativo de caráter transitivo, que, por sua vez, incidirão sobre os actantes e os programas narrativos envolvidos no desenvolvimento da narrativa. Os modos de presença do observador no discurso são vários: pode estar implícito, em sincretismo com o narrador, ou pode estar instalado no enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.259-260). Mostram os autores, com isso, que há duas instâncias diferentes: uma do observador e outra do narrador⁴.

⁴ Para Greimas e Courtés (1979, p.242), narrador refere-se, segundo a terminologia de Genette, ao momento em que o destinador do discurso é explicitamente instalado no enunciado. O narrador é um actante da enunciação enunciada, é um sujeito diretamente delegado do enunciador e pode estar em sincretismo com um dos actantes do enunciado.

Fiorin (1996), ao estabelecer a existência de narradores implícitos e explícitos, altera o conceito de observador. Para ele, o observador encarrega-se da função cognitiva da narrativa, enquanto o narrador tem a função de relatar. Os dois actantes podem estar em sincretismo, mas podem ser distintos, quando há variações de saber a respeito de um fato ao longo da narrativa.

Um exemplo é vermos a cena acelerada da relação sexual entre Alex, líder de uma violenta quadrilha, e duas garotas em *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick. O mesmo processo de aceleração das cenas ocorre em *Réquiem para um sonho* (2000), de Darren Aronofski. Sara, uma mulher preocupada em emagrecer para tentar entrar em um vestido há muito tempo guardado e assim poder participar de um programa de auditório, decide tomar pílulas para emagrecer. Essas pílulas são produzidas à base de anfetaminas. Sara fica viciada nas pílulas, e a sensação de hiperatividade toma conta de suas horas de solidão. As cenas aceleradas de sua agitação decorrente do consumo das anfetaminas são as marcas deixadas pelo observador no enunciado fílmico.

Esses exemplos das narrativas dos filmes servem para exemplificar o que foi dito sobre o observador: houve a instalação, feita pelo enunciador, no enunciado fílmico de um observador. O andamento acelerado, semelhante a um *presto* na música, foi o resultado do ponto de vista desse observador. Aspectualizou-se o andamento pelo viés do observador para produzir um efeito de sentido na diegese fílmica. O observador está implícito no discurso fílmico e essa aspectualização da ação narrativa não se explica senão pela presença desse observador “[...] que se pronuncia implicitamente sobre o fazer do sujeito no momento de sua conversão em processo”. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.259). Ele se revela, no discurso fílmico, através da aspectualização que alterou o andamento da cena.

Mais uma vez é preciso deixar bem claro que não estamos examinando em profundidade a categoria do narrador no discurso cinematográfico. O que importa aqui é o uso que estaremos fazendo dos conceitos da aspectualização e do observador e de como o seu ponto de vista marca o andamento e a processualidade do discurso cinematográfico, como veremos a seguir.

Antes, porém, é preciso esclarecer que, no cinema, o homem dispõe de um instrumento capaz de representar o tempo figurativamente: a câmara cinematográfica. Esta pode, com efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo. A câmara mostra o olhar do observador sobre a ação. Para isso, vale-se de recursos como: a *imagem acelerada*, a *imagem lenta*, a *imagem suspensa*. E estamos falando aqui, de modo sucinto, da aspectualização quantitativa que rege a *variação do andamento*.

No cinema, o interior do plano é o palco perfeito para a variação do andamento. A ação pode ser rápida ou lenta, demonstrando, de modo vigoroso, a relatividade

de tempo. Qualquer coisa do mundo real e físico pode ter sua temporalidade, e o andamento de sua duratividade, alterados. O que seria de documentários sobre o nascimento das plantas se não houvesse as imagens aceleradas? O que seria de filmes em que a lentidão das imagens é crucial para a exibição de seu conteúdo, tais como a demonstração didática do poder de destruição de armas nucleares?

Não só o andamento é resultado do olhar do observador. Também o são a continuidade ou descontinuidade, ou a incoatividade, a cursividade ou a terminatividade.

Desenvolveremos a seguir a questão da aspectualização qualitativa no discurso cinematográfico. Observar o modo como a aspectualização do tempo influencia na construção do sentido de um filme é um primeiro passo para instaurar uma análise sob um ponto de vista semiótico quando o assunto a ser tratado envolve a enunciação e o cinema. Devido à amplitude e à variedade de películas que tratam desse assunto, serviremo-nos de um filme como referência principal: *O feitiço do tempo* (1993), de Harold Ramis, discurso fílmico ideal dada a riqueza de soluções expressivas em relação à aspectualização do tempo no cinema.

A aspectualização qualitativa do tempo no discurso cinematográfico

A aspectualização não concerne só ao andamento. Ela diz respeito também à processualidade das manifestações temporais.

Vamos observar mais de perto como isso pode ocorrer na sétima arte, ou seja, como a aspectualização, um dispositivo de categorias aspectuais, cuja função primordial é revelar a presença implícita de um observador, pode manifestar-se no discurso cinematográfico.

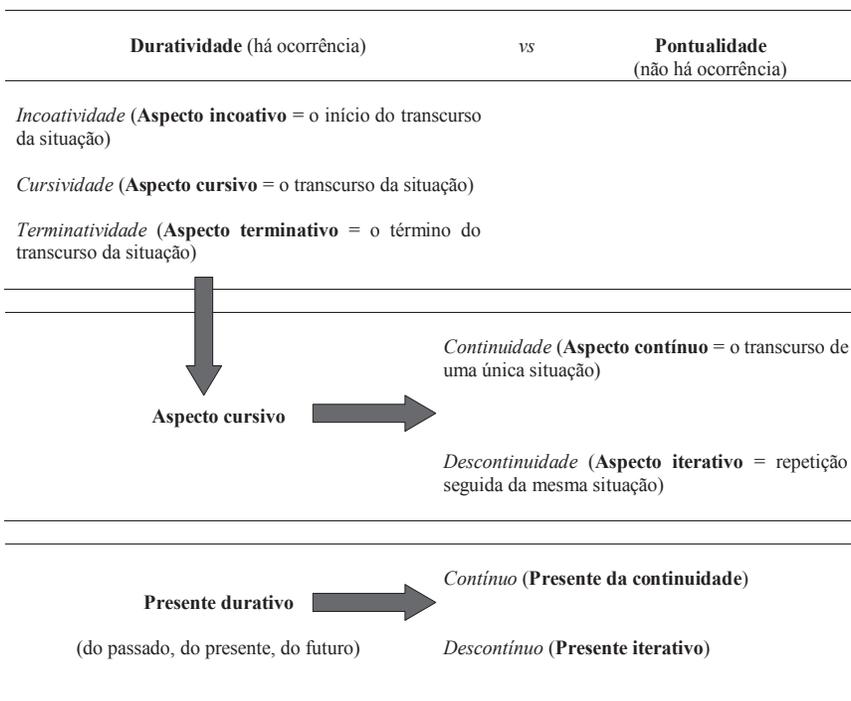
Na teoria dos aspectos, há uma grande oposição entre a *duratividade* e a *pontualidade*, que dará origem, como observamos anteriormente, a um sistema aspectual. A partir desse quadro, podemos fazer alguns ajustes quando tratarmos de sua aplicação no discurso cinematográfico:

1. A pontualidade é uma não duração caracterizada pelo aspecto pontual. A característica fundamental desse aspecto é a apresentação da situação como pontual, ou seja, em sua totalidade, desprovida de duração; um todo não analisável, com começo, meio e fim englobados juntos. Não há fases de desenvolvimento da situação, ela apresenta-se completa. Por isso, podemos afirmar que o aspecto pontual não ocorre no interior da diegese fílmica. Esta apresenta e sempre apresentará a situação em seu transcurso, nunca terminada, jamais acabada, sempre em

desenvolvimento; não haverá a coincidência do momento de referência e o momento da enunciação; logo, não teremos o presente pontual.

2. A imagem em movimento, aspectualizada e temporalizada, não admite a pontualidade, pois a situação não está acabada em sua totalidade.
3. Podemos falar de aspecto *imperfectivo* já que uma das características do discurso cinematográfico é apresentar algumas de suas situações *in media res*, ou seja, as situações são apresentadas em uma de suas fases de desenvolvimento: eis o motivo de elas serem *incompletas*, pois não temos o todo das situações.
4. *Incoativo, cursivo e terminativo* também podem caracterizar a duratividade em seu sentido de desenvolvimento contínuo.
5. O aspecto *iterativo*, caracterizando a descontinuidade no quadro da duratividade, também é manifestado na diegese fílmica.
6. Em termos de temporalidade, haverá, no cinema, o *presente durativo* em suas duas possibilidades de manifestação que são o *presente iterativo* (descontínuo) e o *presente de continuidade* (contínuo).
7. Não irá importar, no caso da temporalidade (ou melhor, da localização temporal), o momento de referência e nem o momento de acontecimento adotados: haverá sempre o presente durativo e as duas possibilidades de manifestação, o presente iterativo e o de continuidade; evidentemente, se o momento de referência é o passado, e o momento do acontecimento é o *presente do passado*, a duratividade manifestar-se-á por um presente iterativo do passado ou um presente de continuidade do passado. Nesse caso, teremos algo similar ao pretérito imperfeito. A mesma coisa ocorre no futuro. O presente iterativo ou contínuo será o presente do futuro.
8. As imagens estáticas, no cinema, compõem aquilo que chamamos de *andamento suspenso, detido, congelado*, com as imagens mantendo essas mesmas características; de forma alguma podemos entender que esse tipo de andamento (e seu teor imagético) apresentará a situação como acabada, terminada; mesmo no congelamento ou na suspensão da imagem, o que está em jogo é a duratividade e não a pontualidade.

Esquematizando o que foi exposto, nosso quadro sistemático das categorias aspectuais, *no cinema*, ficaria da seguinte forma:



Quadro 3 – As categorias aspectuais no cinema

Vejamos, a seguir, como esse sistema funciona no quadro do discurso cinematográfico.

Em *Feitiço do tempo*, Phil Connors (Bill Murray) é um jornalista encarregado de apresentar a previsão meteorológica em um programa de TV. Ele é incumbido de ir, como faz todos os anos, a uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos para realizar uma reportagem sobre o *Dia da Marmota* (*The Groundhog Day* – título original do filme): os moradores da cidadezinha acreditam que o animal tem o poder de prever se o inverno será rigoroso ou não. Depois de fazer a reportagem do evento, Phil prepara-se para ir embora, mas uma forte nevasca bloqueia a única rodovia que dá acesso à cidade. Inconformado, ele volta para o hotel e espera partir logo na manhã do dia seguinte. Acontece que não há o dia seguinte: quando acorda, pela manhã, o jornalista descobre que as situações são idênticas às do dia anterior e percebe estupefato que está vivendo esse mesmo dia novamente. A partir daí, o processo desenvolvido no filme ganha nova interpretação aspectual.

Aquilo que, inicialmente, parecia ser aspectualizado como durativo e contínuo, com o andamento normal das situações desenvolvendo-se progressivamente,

transforma-se em descontínuo, com as situações repetindo-se sempre, caracterizando o aspecto iterativo. A descontinuidade manifesta-se por um presente iterativo: as repetições quebram o transcurso normal da sequência primeira (a volta para casa depois da reportagem) para insistir na permanência do mesmo dia, que não avança. A cursividade maior da diegese permanece suspensa; e a reiteração instala-se.

No conjunto do filme, a duração das repetições perde-se de vista; não sabemos quantos dias foram necessários para que o repórter pudesse retomar sua vida “normal”:

- a. O primeiro dia na vida de Phil, já instalado na cidadezinha, transcorre da seguinte maneira: acorda com a ajuda do rádio-relógio (a referência primeira para percebermos o início da repetição é o mostrador do relógio que marca 6 horas da manhã). Ele ouve os radialistas anunciando as festividades do Dia da Marmota; lava seu rosto e veste-se; encontra um dos hóspedes do hotel no corredor; conversa com a proprietária do hotel e toma café; sai às ruas e encontra um velho pedindo esmolas; também se encontra com um antigo colega de escola que quer vender-lhe uma apólice de seguros; pisa acidentalmente em uma poça de água; encontra-se com sua equipe de reportagem; finaliza a reportagem. Quando está indo embora, a estrada principal está interrompida por causa de uma nevasca; volta para o hotel na esperança de poder ir embora no dia seguinte;
- b. Após voltar para o hotel e dormir, tudo começa a acontecer novamente: o rádio-relógio tocando o despertador às 6 horas, o café da manhã, o velho pedindo esmolas, o antigo colega corretor de seguros, a mesma poça de água, a mesma festa da marmota, e, ao encontrar sua equipe, Phil percebe que as coisas ainda permanecem inéditas para eles: é como se nada tivesse ainda acontecido para os dois; no entanto, para ele, tudo já foi vivido;
- c. Aflito, sem poder fazer nada a respeito, ele começa a aceitar esse “novo” dia a dia com um novo propósito: primeiramente, percebe que pode tirar vantagem dessa situação ao fazer certas coisas ou alterar outras sem que no dia seguinte ao ocorrido alguém possa repreendê-lo – é uma vida livre e sem regras, centrada em seu próprio *eu*; porém, isso o levará ao total descontrole de suas emoções, chegando ao ponto de suicidar-se; segundo, ele percebe que o que está acontecendo com ele deve ter algum significado especial e passa a realizar coisas que têm por finalidade auxiliar o próximo – é uma vida responsável, centrada no bem-estar dos outros.

- d. Após passar por essa privação da linearidade do cotidiano, e com isso perceber que o *outro* é também importante (tirando disso tudo uma lição de vida), Phil tem de volta a progressão do transcurso de sua vida normal e um final feliz, ao lado da produtora de TV, sua colega de trabalho, a mulher que ele aprendeu a amar e decidiu fazê-lo até o fim de seus dias.

Em (a) temos o presente durativo e contínuo (presente de continuidade). O ponto de vista sobre a ação desenvolve-se em um andamento normal da diegese. Temos um pequeno bloco que se articula aspectualmente da seguinte maneira: o aspecto incoativo marca o momento em que o jornalista acorda e se prepara para ir fazer seu trabalho; temos o aspecto cursivo no momento em que ele está realizando seu trabalho bem como os encontros e desencontros que teve durante esse dia nebuloso; o aspecto terminativo da sequência do primeiro dia pontua o momento em que Phil volta para seu hotel e dorme para prosseguir viagem no dia seguinte, caso a estrada esteja livre.

O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar esse processo que se deu no “primeiro” dia do Dia da Marmota, adquire a seguinte forma:

	<u>Incoativo</u>
	Início da ação: o começo do Dia da Marmota, pontuado, principalmente, pelo rádio-relógio que marca 6 horas da manhã.
Durativo	<u>Cursivo</u>
	Desenvolvimento da ação: os encontros e os desencontros com as pessoas; a realização da reportagem; a estrada bloqueada.
	<u>Terminativo</u>
	Término da ação: a volta para o hotel e os preparativos para mais uma noite de sono.

Quadro 4 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais para o “primeiro” Dia da Marmota

Em (b) a continuidade é rompida. A progressão linear dos acontecimentos deixa de ser sucessiva. Ao rompimento da continuidade, segue a instalação do descontínuo, caracterizando o presente iterativo. Em (b), os fatos começam a repetir-se.

Não há uma explicação plausível para o que está acontecendo, apenas acontece. Repetitivas são as situações enquanto o protagonista não descobre um modo de tirar vantagem de tudo isso que se desenvolve diante de seus olhos incrédulos. Os dias da marmota são incontáveis; não há como proceder a uma quantificação do tempo que Phil levou para realmente perceber que

poderia tirar proveito desse estranho fenômeno. Em suma, o efeito produzido por essa aspectualidade leva-o ao total descontrolo de suas emoções, deixando-o angustiado, desesperado, à beira da loucura.

Para confirmar isso, basta ver as sequências (que ocorrem no primeiro momento, em (c), mostrado mais acima) em que Phil tenta, sem sucesso, provocar sua própria morte: ele morre no “dia de sua morte”, que é o Dia da Marmota, mas acorda, vivo, novamente no Dia da Marmota, nesse presente iterativo.

Outro detalhe que precisa ser acrescentado é que, no interior dessa descontinuidade (e de suas várias sequências), podemos ver também uma espécie de processualidade caracterizada pelos semas aspectuais incoativo, cursivo e terminativo. Afinal, mesmo nas repetições, há uma duratividade representada cada vez que se inicia e que termina cada uma das experiências vividas. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar esse processo que se deu nos incontáveis dias do Dia da Marmota, adquire a seguinte forma:

	<u>Incoativo</u>
	Início da ação: o alarme do rádio-relógio; o encontro no corredor do hotel; o café da manhã.
Durativo Descontínuo Iterativo (presente iterativo)	<u>Cursivo</u>
	Desenvolvimento da ação: os encontros e desencontros; as “várias” reportagens.
	<u>Terminativo</u>
	Término da ação: a volta para o hotel; os preparativos para dormir.

Quadro 5 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais nos incontáveis dias do Dia da Marmota

Em (c), após permanecer um bom tempo sem entender o que realmente está acontecendo, Phil tenta tirar vantagem dessa experiência estranha que está vivendo. Num primeiro momento resolve praticar alguns delitos, pois tudo será esquecido no dia seguinte (que não é o dia seguinte, como sabemos): embriaga-se, dirige em alta velocidade, seduz mulheres, rouba dinheiro, usa de artifícios para impressionar sua produtora e levá-la para cama, entre outros. É a vida desregrada, sem culpa, levada ao extremo durante um dia que se repetirá para ele, mas que será um novo dia para os outros.

Esse primeiro momento centraliza-se no *eu* do jornalista. No entanto, essas tentativas de quebrar com a monotonia desses vários “mesmos” dias, principalmente os fracassos sucessivos de suas várias experiências de conquistar a mulher por quem está apaixonado (sua produtora), levam-no ao desespero e ele chega a cometer suicídio.

Do ponto de vista do protagonista, esse presente iterativo que está vivendo sofre uma espécie de ruptura: embora esteja vivendo o mesmo presente do Dia da Marmota, as situações são todas aspectualizadas um pouco diferentemente, pois, afinal, ele vive o mesmo dia, mas as várias situações que produz são diferentes, são contínuas e terminadas dentro desse dia. As cenas de suicídio também têm diversos momentos, diversas duratividades, dado que cada vez que Phil comete suicídio – a cada novo dia era uma nova forma de se matar, diferente daquela do “dia anterior” –, ele acorda novamente: um “novo” dia, uma nova forma de morrer. Todas essas cenas possuem começo, meio e fim. Todas elas têm a sua duratividade desenvolvida em um presente de continuidade. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os vários processos que se deram nesse primeiro momento – contínuo e terminado – em (c), adquire a seguinte forma:

<p style="text-align: center;">Durativo Contínuo e terminado Durativo (presente de continuidade)</p>	<p style="text-align: center;">Incoativo</p> <p>Início da ação: o alarme do rádio-relógio; um “novo” dia para cometer delitos; a decisão do suicídio;</p> <p style="text-align: center;">Cursivo</p> <p>Desenvolvimento da ação: a bebedeira; a imprudência no trânsito; a sedução das mulheres; o roubo de dinheiro; o fracasso e a frustração da conquista amorosa; a colocação em prática do suicídio; as várias tentativas de suicídio;</p> <p style="text-align: center;">Terminativo</p> <p>Término da ação: a volta para o hotel; os preparativos para dormir; as prisões; as várias mortes como resultado das várias tentativas de suicídio.</p>
---	---

Quadro 6 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais no momento contínuo e terminado

Em um segundo momento em (c), que chamaremos contínuo e cursivo, ocorre uma mudança: Phil reflete muito e chega à conclusão de que a insistência da permanência desse mesmo marco temporal que está vivendo, localizado no Dia da Marmota, deve possuir algum significado. E a continuidade, junto com o aspecto cursivo, é a marca dessa sua mudança: ao invés de pensar em si mesmo, ele resolve ajudar os outros e uma transformação tem início em sua vida. Situações antes dadas como encerradas são agora passíveis de mudança em sua duratividade, ou seja, aquilo que tinha antes um aspecto terminativo adquire um aspecto cursivo. Vejamos alguns casos: Phil, já conhecendo o que estava prestes a acontecer (antes visto como terminativo), passa a mudar o rumo das coisas (agora vistas como cursivas), como é o caso de um garoto que é salvo por ele quando cai de uma árvore – ele estava lá para segurá-lo; outra situação acontece em um restaurante quando um senhor se engasga com um pedaço de carne – Phil

estava lá para ajudá-lo; outra situação é quando encontra seu antigo colega de escola, o homem do seguro de vida – antes repudiado e esquecido, agora aceito pelo amigo, que compra todas as espécies de seguros que ele tem para vender; outra situação que, desta vez, acontece com ele próprio: decide aprender a tocar piano e, dia após dia (de seu ponto de vista, já que sempre as coisas ao seu redor estão no mesmo dia), vai aprendendo a operar o instrumento até promover uma festa no clube da cidade.

Poderíamos falar de mais outras situações semelhantes, mas achamos que essas servem para ilustrar o que dissemos mais acima.

O aspecto cursivo aparece nesse conjunto de cenas como marca aspectual que modifica o que antes era tido como situações encerradas por um aspecto terminativo. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os vários processos que se deram nesse segundo momento – contínuo e cursivo – em (c), adquire a seguinte forma:

<p>Durativo</p> <p>Contínuo e cursivo</p> <p>Durativo (presente de continuidade)</p>	<p style="text-align: center;"><u>Incoativo</u></p> <p>Início da ação: o despertar do rádio-relógio; o café da manhã; a decisão de ir até os lugares indicados para mudar o rumo das coisas.</p> <p style="text-align: center;"><u>Cursivo</u></p> <p>Desenvolvimento da ação: o socorro na queda do menino; a ajuda ao homem engasgado no restaurante; as apólices de seguro adquiridas do corretor; as aulas “intermináveis” de piano (sempre continuando do último ponto aprendido).</p> <p style="text-align: center;"><u>Terminativo</u></p> <p>Término da ação: há um final diferente para cada ação já ocorrida.</p>
---	--

Quadro 7 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais no momento contínuo e cursivo

É necessário fazer uma observação relacionada aos dois momentos contínuos e cursivos apontados em (c): essa continuidade nada tem a ver com a continuidade primeira da diegese fílmica, aquela que foi suspensa pela repetição do tempo localizado no mesmo dia das festividades do Dia da Marmota. Este se repete quase que infinitamente, suspendendo a continuidade da duratividade inicial e instalando uma descontinuidade no desenvolvimento da narrativa do filme. É no interior dessa descontinuidade que esses dois momentos contínuos ganham espaço. A continuidade da duração principal adquirirá sua normalidade quase perto do final de *Feitiço do tempo*, como veremos a seguir.

Em (d), finalmente o martírio de Phil acaba, e a duratividade retoma o seu transcurso na sua totalidade. As tentativas, de sua parte, de conseguir ganhar a

confiança de sua colega de trabalho acabam dando resultado. O que antes era aspectualizado como terminativo e descontínuo (suas investidas sempre davam errado e não havia nunca a possibilidade de seu romance dar certo), agora, como prêmio ao incansável homem do tempo, torna-se cursivo e contínuo (afinal, ele consegue convencê-la a ficar em seu quarto). Quando ela, atendendo a um pedido, fica no quarto de Phil, acaba dormindo com ele em sua cama. O rádio-relógio desperta-o às seis horas da manhã. Ele abre os olhos e vê que ela ainda está do seu lado.

Para sua alegria, ele está no dia após o Dia da Marmota. Tudo parece um sonho: ele decide pedi-la em casamento, e ela aceita; ambos olham pela janela e veem que não existe mais a nevasca. Felizes, saem juntos do hotel, abraçam-se e caminham pela rua e um novo horizonte desponta à frente deles. O que era antes descontínuo volta a ser contínuo, e a duratividade prossegue em seu transcurso normal, no presente de continuidade, porém mantendo o aspecto incoativo; pois, como visto anteriormente, aquela história entre os dois estava apenas começando.

O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os processos e a retomada da continuidade que ocorreram em (d), adquire a seguinte forma:

	<u>Incoativo</u>
	Início da ação: o despertar do rádio-relógio; a felicidade de ver a mulher que ama ao seu lado; a sensação de que estava em um novo dia.
Durativo	<u>Cursivo</u>
Contínuo e cursivo	Desenvolvimento da ação: olham pela janela e notam que o dia está claro; ele a pede em casamento; saem juntos da hospedagem e caminham pelas ruas livres de toda neve; a partir daí, temos a retomada da continuidade da duratividade, antes suspensa pela descontinuidade.
Durativo (presente de continuidade)	<u>Terminativo</u>
	Término da ação: praticamente não existe término, pois a situação final retoma a duratividade anterior (contínua), deixada em aberto no desenrolar de sua transcurividade.

Quadro 8 – Arranjo sintagmático dos semas aspectuais e a retomada da continuidade

Conclusão

O cinema oferece várias possibilidades de análises no âmbito da teoria semiótica do discurso. Explorar as categorias da enunciação, por exemplo, é

um caminho possível para que essa arte possa ser mais bem esmiuçada em seu processo de geração de sentido. Sob um ponto de vista semiótico, a construção do discurso fílmico percorre muitos caminhos, e um deles foi tratado aqui na tentativa de explicitar um pouco mais esse processo de sua significação: a categoria do tempo e sua aspectualização, promovendo, dessa forma, uma sistematização dos aspectos no cinema.

Ainda que essa sistematização dos aspectos no quadro do discurso cinematográfico possa necessitar de alguns ajustes, ela pode ser usada para analisar qualquer enunciado fílmico. Optamos por analisar a aspectualização qualitativa do filme *Feitiço do tempo*, porque nele o enunciador trabalha fundamentalmente com a categoria do aspecto e, por isso, ele serve de ilustração para as ideias expostas sobre essa categoria no cinema. Com a análise desse filme, esperamos ter contribuído para dar um estímulo inicial à proposta de se realizar uma homologação entre a semiótica do discurso e as teorias do cinema.

SILVA, O. J. M. The observer role in the process of unfoldment: qualitative aspectualization of time in cinematographic discourses. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.557-573, 2009.

- *ABSTRACT: When temporalization is the subject, the cinematographic discourse seems to be the locus where time manipulation possibilities can be experimented. One of these possibilities relates to its aspectualization. To study how aspectualization manifests in cinematographic discourses is an important step to understand the cinematographic enunciation. For example, movie strategies such as speeding up or retarding the course of events in a film should be understood as more than tricks by means of which cinematographers delight or delude movie goers. They fulfill a goal: to produce a particular sense that transcends the boundaries of the narrative event. The facts are reiterated up to the point where they construct what the observer wants to transmit. This paper, in particular, studies the aspectualization in the construction of the cinematographic discourse and the effect the observer's view of the action produces over the development of its diegesis. Emphasis is given to the qualitative aspectualization of time and how its manifestaation in cinematographic discourses.*
- *KEYWORDS: Semiotics. Enunciation. Temporality. Qualitative Aspectualization. Cinema. Analysis of films. Cinematographic interpretation.*

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P.de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BANZÉ no oeste [BLAZING saddles]. Direção de Mel Brooks. Produção de Michael Hertzberg. Hollywood: Warner Brothers, 1974. 1 DVD.

COURTÉS, J. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachete, 1991.

E LA NAVE VA. Direção de Federico Fellini. Produção de Franco Cristaldi. Itália, França: RAI, Vides Production: Gaumont, 1983. 1 DVD.

FEITIÇO do tempo [GROUNDHOG day]. Direção de Harold Ramis. Produção de Trevor Albert. Hollywood: Columbia Pictures, 1993. 1 DVD.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. t.2.

_____. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979. t.1

LARANJA mecânica [A CLOCKWORK orange]. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Brothers, 1971. 1 DVD.

RÉQUIEM para um sonho [REQUIEM for a dream]. Direção de Darren Aronofsky. Produção de Eric Watson. USA: Artisan Entertainment, 2000. 1 DVD.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUMONT, J.; MARIE, M. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1988.

CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Como analisar un film*. Tradução de Carlos Locilla. Barcelona: Paidós, 1996.

ENONCIATION et cinema. Paris: Seuil, 1983. (Communications, n.38).

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.

SILVA, O. J. M. *A manifestação de Cronos em 35 mm: o tempo no cinema*. 2004. 231 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

TRAVAGLIA, L. C. *O aspecto verbal no português: a categoria e sua expressão*. Uberlândia: Gráfica da UFU, 1981.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

GÊNEROS DO DISCURSO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA

Regina Souza GOMES¹

- **RESUMO:** Neste artigo, temos como objetivo principal contribuir para as reflexões sobre o conceito de gênero, fundamentadas na semiótica de linha francesa, sem deixar de considerar as proposições fundadoras de Bakhtin e de outros autores, redimensionando-as à luz da base teórica escolhida. Analisamos, especialmente, os deslizamentos entre regularidades obrigatórias, intencionalidades estratégicas e imprevisibilidades, considerando o contínuo entre estabilização e desestabilização em que circulam, modificam-se e surgem os gêneros, por seu caráter histórico-social e por sua inscrição em situações enunciativas variáveis. Para tanto, tratamos dos gêneros no âmbito dos conceitos de práxis enunciativa e dos modos de presença, observando, nas ocorrências dos gêneros, a copresença de grandezas virtuais (abertura a novos modos de dizer genéricos²) e de grandezas fixadas pelo uso (postas em memória, disponíveis para convocação em discurso). A tensão entre essas grandezas discursivas tanto permite as transformações e variabilidades dos gêneros quanto os efeitos surgidos das suas superposições. Além disso, discutiremos em que medida a escolha pela manifestação em determinado gênero implica uma inserção em determinados regimes de interação subjetiva (especialmente os regimes de programação, de manipulação e, em certa medida, de ajustamento) a partir de Landowski (2005).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Gêneros do discurso. Semiótica discursiva. Práxis enunciativa. Regimes de interação.

Introdução

Recentemente, os gêneros do discurso vêm sendo estudados sob diversas perspectivas teóricas como um conceito importante para os estudiosos do texto e do discurso, já que o processo de textualização não prescinde dos gêneros, ou seja, os textos são sempre, necessariamente, manifestações de um gênero.

Esses estudos ora tomam uma feição mais normativa, buscando fixar ou pelo menos enumerar determinadas características de gêneros específicos (o que comporta muitas dificuldades, dada a complexidade dos objetos de análise em suas diversas ocorrências), ora buscam compreender como se originam os gêneros, como se inserem na vida cultural e histórico-social, a partir de seus usos

¹ UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21.941-917 – reginagomes@ufrj.br.

² Empregaremos o adjetivo genérico (relativo aos gêneros do discurso), apesar da polissemia do termo, por dois motivos: primeiramente, porque nem sempre é possível substituí-lo apropriadamente pela expressão correspondente de gênero; em segundo lugar, porque tem sido amplamente utilizado por diversos autores que se dedicam ao tema e por tradutores de obras estrangeiras sobre o assunto, não só no Brasil.

nas interações comunicativas, tomando-os como processos e acolhendo-os em suas próprias instabilidades.

De nossa parte, buscaremos contribuir para essas reflexões e tratar desse tema em sua complexidade, considerando o caráter instável, variável e mutável dos gêneros, mas sem deixar de observar certas recorrências, certa invariância que permite tomar a interação discursiva mais eficaz e imediata, inserindo-se num universo de expectativas compartilhadas pelo enunciador e pelo enunciatário, fixadas pelo uso, construindo convenções. Tomaremos, para isso, como base teórico-metodológica, a semiótica de linha francesa ao lado das proposições fundadoras de Bakhtin e de outros autores que apresentam posicionamentos convergentes com a teoria escolhida.

Segundo Bakhtin (2003, p.262), os gêneros são “tipos relativamente estáveis de enunciados”, conjugando a estabilidade e a recorrência a um traço de instabilidade apreensível pelo emprego do advérbio *relativamente*. Como diz Fiorin (2006, p.64):

O acento deve incidir sobre o termo *relativamente*, pois ele implica que é preciso considerar a historicidade dos gêneros, isto é, sua mudança, o que quer dizer que não há nenhuma normatividade nesse conceito. Ademais, o vocábulo acentuado indica uma imprecisão das características e fronteiras dos gêneros.

Se, por um lado, a variação e a instabilidade são inerentes aos gêneros, por outro lado, a exigência de uma estabilização não é menos importante. A falta de observância de certas regras de estruturação dos gêneros pode colocar em risco a própria aceitabilidade do discurso e do sujeito que o assume. Segundo Marcuschi (2008, p. 156),

Desde que não concebamos os gêneros como modelos estanques, nem como estruturas rígidas, mas como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem, temos que ver os gêneros como entidades dinâmicas. Mas é claro que os gêneros têm uma identidade e eles são entidades poderosas que, na produção textual, nos condicionam a escolhas que não podem ser totalmente livres nem aleatórias, seja sob o ponto de vista do léxico, grau de formalidade ou natureza dos temas, como bem lembra Bronckart (2001). Os gêneros limitam nossa ação na escrita. Isto faz com que Amy J. Devitt (1997) identifique o gênero como nossa “linguagem estândar”, o que por um lado impõe restrições e padronizações, mas por outro lado é um convite a escolhas, estilos, criatividade e variação.

Essa questão leva ao difícil problema dos limites da variabilidade dos gêneros, sua aceitação e seu reconhecimento como objeto interpretável, dotado de sentido.

Para discutir essa estabilização reconhecível pelos parceiros do ato enunciativo, mas, ao mesmo tempo, relativamente precária e provisória, levaremos em conta os conceitos de práxis enunciativa e de modos de presença a partir de Fontanille e Zilberberg (2001) e Fontanille (2007), a serem desenvolvidos no próximo item deste artigo.

Outra discussão importante relaciona-se com a anterior e diz respeito à medida em que a escolha pela manifestação de conteúdos linguísticos em certo gênero, motivada por um querer ou um dever do sujeito da enunciação, atualizada por um poder e um saber, implica a sua inserção em determinados regimes de interação intersubjetiva, especialmente nos *regimes de programação* – baseados nas regularidades, nos hábitos, nos comportamentos previsíveis, nos rituais, nos estereótipos, levando à quase dessemantização dos conteúdos – e *de manipulação* – baseados nos estratagemas, na persuasão, na argumentação, na negociação, instauradores de contratos, de transmissão de valores – segundo postula Landowski (2008). Incluem-se também nesse quadro, em certa medida, os *regimes de ajustamento*, envolvendo os afetos e as sensações, desestabilizando o previsível, abrindo caminhos para novos acordos quanto às construções genéricas e valores, constituindo-se no próprio processo de copresença de sujeitos e suas sensibilidades, possibilitando transformações e ressignificações, enfim, promovendo o devir dos gêneros.

Nesse quadro, a preocupação do enunciador em adaptar-se a determinadas maneiras de dizer certos conteúdos, em esferas específicas da ação humana, já previstas por Bakhtin (2003), deve-se à necessidade de fazer-se entender, de inscrever no discurso uma imagem de seu destinatário, de influenciá-lo e envolvê-lo, tornando possível a relação intersubjetiva. Umberto Eco (1995, p.117) faz referência a isso em *Como se faz uma tese*, ao dizer que o postulante a um título universitário “precisará empregar metalinguagem crítica compreensível a todos” e ao afirmar que:

Quando Marx falava dos operários, não escrevia como um operário de sua época, mas como um filósofo. Mas quando, de parceria com Engels, redigiu o Manifesto de 1848, empregou um estilo jornalístico, de períodos curtos, muitíssimo eficaz e provocatório. Diferente do estilo de *O Capital*, destinado a economistas e políticos.

A considerar os regimes de interação pressupostos pelos gêneros, interessamos também refletir até que ponto a flexibilidade dos gêneros está diretamente a eles relacionada. É o que discutiremos no item seguinte.

E, finalmente, trataremos das propriedades observáveis em conjuntos de textos que configuram os gêneros. Partindo de Bakhtin (2003, p.261-262), que considera serem esses enunciados constituídos de três elementos indissolivelmente

integrados – “o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional” – buscamos redimensioná-los e explicá-los segundo os postulados da semiótica francesa, observando reiterações de temas, de procedimentos e de formas variáveis (tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo) nas concretizações discursivas e nas manifestações textuais em sua relação necessária com as formas invariantes e mais abstratas do percurso narrativo do sentido.

Gêneros e práxis enunciativa

O conceito de práxis enunciativa pode ajudar a explicar as mudanças, permanências, variações, desaparecimento e surgimento dos gêneros. Segundo Fontanille (2007, p.271),

[...] a práxis enunciativa está particularmente implicada no aparecimento e no desaparecimento dos enunciados e das formas semióticas no campo do discurso, ou no acontecimento que constitui o encontro entre o enunciado e a instância que lhe [sic] assume.

A práxis enunciativa regula, então, a “presença das grandezas discursivas no campo do discurso” (FONTANILLE, 2007, p.271). Pode convocar formas já estáveis, estocadas em memória, estereótipos, reproduzindo-os ou alterando-os. Pode fazer surgir novas formas a partir dos princípios combinatórios de estruturas invariantes, assumindo-as como singulares e produzindo impacto e causando rejeição ou difundindo-as e provocando seu acolhimento.

Aplicada aos estudos dos gêneros, a práxis coaduna e gere, portanto, não só as atividades discursivas como realização de determinado gênero (modo de existência realizado) e de repertórios de gêneros e tipos discursivos e suas possibilidades combinatórias (modo virtualizado), mas também o conjunto de usos mais ou menos estereotipados e fixos de enunciados genéricos postos em memória (modo potencializado) e a invocação de determinadas formas, prontas para serem realizadas (modo atualizado). A práxis enunciativa constitui-se, portanto, de um estoque de estruturas e de um devir, de um domínio coletivo, de estruturas invariantes, e de um domínio individual, dos discursos singulares e variáveis. Permite compreender, desse modo, os gêneros como entidades linguageiras que tanto reiteram e estabilizam estruturas já postas frequentemente em uso, disponibilizadas para a convocação em discurso – ora reproduzidas com rigidez, ora flexibilizadas pela inserção de variações – quanto engendram mutações mais ou menos profundas e o surgimento de novas formas, a partir das situações sempre dinâmicas de interação verbal.

Levando em conta as proposições da linha tensiva da semiótica francesa, examinaremos os modos de presença dessas construções languageiras como operações que se explicam pela articulação dos eixos da intensidade e da extensidade, constituídos como categorias graduáveis.

Desse modo, o aparecimento, no campo do discurso, de inovações ou alterações nos gêneros pode ser apreendido como um espanto, identificado com uma intensidade tônica, podendo causar uma menor adesão ou mesmo uma forte rejeição. Um exemplo é a seguinte passagem de Eco (1995) que, ao alertar quanto à necessidade de escrever uma tese dentro de determinadas regras de composição, em “estilo” adequado, ilustra bem a expectativa do destinatário quanto ao gênero do discurso, em condições específicas de troca enunciativa, estabelecendo os limites para a aceitação de variações e as consequências presumíveis pela não obediência às regras estáveis e esperadas:

Não pretenda ser e.e. cummings. [...] Esta é uma recomendação importante, pois hoje em dia muita gente se mete a fazer teses “de ruptura”, onde não se respeitam as regras do discurso crítico. A linguagem da tese é uma metalinguagem, isto é, uma linguagem que fala de outras linguagens. Um psiquiatra que descreve os doentes mentais não se exprime como doentes mentais. Não quero dizer que seja errado exprimir-se como eles: pode-se, e razoavelmente, estar convencido de que os doentes mentais são os únicos a exprimir-se como deve ser. Mas então terá duas alternativas: ou não fazer uma tese e manifestar o desejo de ruptura recusando os títulos universitários e começando, por exemplo, a tocar guitarra; ou fazer a tese, mas explicando por que motivo a linguagem dos doentes mentais não é uma linguagem “de loucos”, e para tal precisará empregar uma metalinguagem crítica compreensível a todos. O pseudopoeta que faz sua tese em versos é um palerma (e com certeza mau poeta) (ECO, 1995, p.116).

Certas inovações podem, ao contrário, difundir-se e serem assumidas pelos sujeitos em interação enunciativa, de modo a incorporarem-se nas trocas enunciativas, aumentando em extensidade, como vemos acontecer com o uso cada vez mais amplo dos e-mails, que quase chegam a substituir as cartas pessoais e bilhetes, imprimindo alterações em sua forma composicional, e a invadir o universo das correspondências e comunicados oficiais e comerciais, incorporando, em alguns casos, variações de estilo.

Nos exemplos abaixo, colhidos entre correspondências eletrônicas trocadas em uma universidade federal, os textos transitam entre uma maior ou menor formalidade, maior ou menor quantidade de marcas subjetivas (nas projeções enunciativas, na escolha lexical, na actualização, na modalização etc.), como ocorre na primeira e na segunda transcrição abaixo, respectivamente, sem deixar de apresentar-se como um comunicado oficial, de caráter documental:

Assunto: Concomitância

De: xxxxxxxx (xxxxxxx@bol.com.br)
Enviada: quinta-feira, 25 de setembro de 2008
14:38:17
Para: xxxxxxxx
Cc: xxxxxxxx; xxxxxxxx; xxxxxxxx
Prezadas colegas,

os pedidos de concomitância só subiram ontem, quarta-feira. Acabei de terminar a análise. Como houve problemas sérios em relação a esse assunto, estou enviando abaixo o parecer sobre os processos que chegaram (talvez eu não tenha recebido todos - a Seção de Ensino continua prendendo os processos). Sugiro que não permitam que alunos com solicitação indeferida continuem em suas turmas e muito menos façam qualquer tipo de avaliação. Abraços, Xxxxx [primeiro nome].

Port VI e Port VII
Deferidos: xxxxxxx
Indeferidos: xxxxxxx

Assunto: Indicação para Coordenadora da XXX JIC

De: Apoio Letras – XXX (xxxxxxx@yahoo.com.br)
Enviada: quinta-feira, 14 de agosto de 2008
14:03:21
Para: xxxxxxxx@xxx.br
Prezada professora R.,

Informamos que o seu nome está como coordenadora da sessão 05 do dia 04 de Novembro de 2008, de 10hs às 12:30, no auditório E-1.

Solicitamos que seja acusado o recebimento deste email.
Diretoria Adjunta de Apoio Acadêmico da Faculdade de Letras

As variações na configuração dos comunicados institucionais parecem inscrever no texto a diversidade das relações hierárquicas, o grau de familiaridade entre os actantes da enunciação ou mesmo certa flutuação em relação à estabilização das inovações impostas pela interferência desse novo suporte e desse meio de transmissão.

Da mesma forma, o impacto da novidade pode surpreender e resgatar o sentido de gêneros já dessemantizados tanto quanto sua difusão e sua reiteração podem

levar a um desgaste do gênero, que passa a servir apenas para constituir rituais ou rotinas que beiram a insignificância.

No domínio religioso, por exemplo, as orações que compõem a liturgia das missas repetem-se em fórmulas fixas que podem levar a uma perda de significação e a uma dispersão dos sujeitos. As pequenas variações no rito litúrgico permitem fazer pequenos deslocamentos de modo a provocar algum reinvestimento semântico e a recuperar a atenção, como se pode perceber nas duas ocorrências abaixo:

ORAÇÃO DEPOIS DA COMUNHÃO

OREMOS: Tendo recebido em comunhão o Corpo e o Sangue do vosso Filho, concedei, ó Deus, possa esta Eucaristia que ele mandou celebrar em sua memória fazer-nos crescer em caridade. Por Cristo, nosso Senhor – **Amém.** (DEUS CONOSCO, 1998).

OREMOS (pausa): ó Deus, que nutris e fortificais vossos fiéis com o alimento da vossa palavra e do vosso pão, concedei-nos, por estes dons do vosso Filho, viver com ele para sempre. Por Cristo, nosso Senhor. AS.: **Amém.** (O DOMINGO, 2000).

Nos dois casos, o conteúdo mantém-se em construções parafrásticas. Na forma composicional, repete-se a invocação a Deus por meio de um mesmo vocativo e há uma mesma fórmula final, mas a pequena mudança na superfície textual e no grau de formalidade parece amenizar o desgaste do sentido, sem perder completamente a forma ritualizada.

A superposição de gêneros, propiciada pela manipulação da coocorrência das diversas grandezas dos modos de existência semiótica, pode aferir ao gênero efeitos curiosos, abrindo novas possibilidades interpretativas. Em “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”, de Manoel de Barros (1998), a enunciação atualiza propriedades do gênero poema (considerando a temática, a forma composicional e o estilo, para recuperarmos a proposição de Bakhtin (2003), mas torna latente, potencializada, pela inscrição de certas peculiaridades formais, outro gênero – o verbete de dicionário –, como se pode perceber no poema transcrito abaixo:

Pedra, s.f

Pequeno sítio em que o lagarto de pernas
areentas medra (como à beira de um livro)
Indivíduo que tem nas ruínas prosperantes de sua
boca avidez de raiz
Designa o fim das águas e o restolho a que o homem
tende

Lugar de uma pessoa haver musgo
Palavra que certos poetas empregam para dar
concretude à solidão. (BARROS, 1998, p.46).

O título que aparece como entrada no dicionário, seguido da abreviatura “*s.f.*”, indicando suas propriedades gramaticais, e a estrutura nominal dos sintagmas nos versos, determinada ou não por orações relativas, própria das acepções dos verbetes, aludem às delimitações semânticas que individualizam os lexemas nos dicionários para desconstruí-las pela convocação de outro modo de fazer sentido, utilizando para isso a distribuição dos sintagmas em versos, o emprego de metáforas, entre outros procedimentos expressivos. Nenhum dos dois gêneros, nesse caso, realiza-se plenamente, apesar da saliência do gênero de natureza literária, fazendo emergir uma ruptura no horizonte de expectativas do destinatário – de certa forma já esperada, “a espera do inesperado” de que nos fala Greimas (2002, p.89) em relação à experiência estética, dadas as características dos textos literários –, dando-lhe profundidade e complexidade.

Fenômeno parecido pode ser observado na canção “Meu caro amigo”, de Chico Buarque:

Meu caro amigo me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita

Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

Muita mutreta pra levar a situação
Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
E a gente vai tomando e também sem a cachaça
Ninguém segura esse rojão

[...]

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
Mas o correio andou arisco
Se me permitem, vou tentar lhe remeter
Notícias frescas nesse disco

[...]

A Marieta manda um beijo para os seus
Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
O Francis aproveita pra também mandar lembranças
A todo o pessoal
Adeus

Potencializando certas características composicionais da carta (invocação do destinatário, despedida, temática variável, incluindo eventos cotidianos, referência a pessoas apenas pelo primeiro nome, linguagem familiar), o texto atualiza outras, reconhecíveis como pertencentes ao gênero canção. Nesse caso, a coocorrência dos gêneros num só texto é explicitada no próprio enunciado (“Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever/ Mas o correio andou arisco/ Se me permitem, vou tentar lhe remeter/ Notícias frescas nesse disco”).

A hibridização dos gêneros inscreve no texto as condições específicas de circulação e a natureza também híbrida do destinatário – Augusto Boal, em Portugal, mas também um público mais amplo, de ouvintes da canção, conforme comenta o próprio Boal (apud FERNANDES, 2004, p.45), em depoimento publicado em *Chico Buarque do Brasil*:

Cecília, eu, e nossos filhos, em Lisboa, no Campo Pequeno [...] quando, na sobremesa, minha mãe visitante me disse que tinha trazido do Brasil uma carta do Chico. Pusemos a carta-cassete na vitrola e, pela primeira vez, ouvimos “Meu caro amigo”, com Francis Hime ao piano. Falávamos tristezas, e ouvimos canto da esperança.
Chico resistia, aqui no Brasil, escrevendo “Apesar de você” e “Vai passar”, e nos ajudava a resistir lá fora, cantando sua amizade. Sua lírica era a mais pura poesia épica: seu caro amigo eram todos os nossos amigos, e todos os nossos amigos eram seus.

Como podemos perceber, não é possível tratar dos gêneros sem considerar as relações intersubjetivas que os fundam. Para discutir essa questão, tomamos como apoio teórico os estudos sobre os regimes de interação de Landowski (2005), que desenvolveremos no próximo item.

Regimes de interação e escolhas genéricas

A multiplicidade de gêneros do discurso e sua escolha se inscrevem necessariamente nas situações de interação subjetiva. Segundo Bakhtin (2003, p.283), “A diversidade desses gêneros é determinada pelo fato de que eles são diferentes, em função da situação, da posição social e das relações sociais de reciprocidade entre os participantes da comunicação.”

Para melhor compreender, então, os limites dessas escolhas e os graus de “risco” que elas podem desencadear, é preciso situá-las entre os diversos regimes de interação que podem se instaurar entre os sujeitos parceiros das trocas comunicativas, mesmo as mais cotidianas. É a partir desses regimes que os gêneros se mantêm ou se modificam, fixam-se em estereótipos e em fórmulas, ou se transformam e se flexibilizam, ajustando-se aos variáveis processos intersubjetivos.

Landowski (2005) propõe um modelo de análise que é constituído de quatro regimes de interação: programação, manipulação, ajustamento e assentimento. Dotados de dinamismo e complexidade, não correspondem a fronteiras que simplesmente separam e opõem modos de relações entre sujeitos e destes com o mundo, mas sim a zonas de transição, deixando “[...] aberta, entre cada uma delas e todas as outras, a possibilidade de idas e voltas, de bruscas metamorfoses ou de passagens gradativas, de transformações, superposições ou inclusões da maior diversidade.” (LANDOWSKI, 2008, p.67).

Constituindo a lógica da prudência, os regimes de programação e de manipulação são fundados numa maior previsibilidade e regularidade. No regime de programação, essas qualidades ocorrem em maior grau, as relações se dão dentro de um padrão constante, próprio de regulamentos, hábitos e rituais, constituindo estereótipos comportamentais. A estabilidade que regula essa interação está marcada pela segurança, mas tende à completa insignificância.

O regime de manipulação se caracteriza pela menor regularidade, e as relações circunscritas por esse regime são movidas pela intencionalidade, pelo emprego de estratégias necessárias para fazer o outro crer e agir. Os sujeitos mobilizam-se em busca da significação, instauram acordos, preveem o desdobramento de suas artimanhas, limitando o risco do inesperado.

Os regimes de ajustamento e de assentimento fazem emergir a aventura e o inesperado. No caso do ajustamento, observa-se um processo de descoberta, de sintonia entre sensibilidades. Marcado pela instabilidade e pela insegurança, esse regime corresponde a uma dimensão sensível nas relações, instaurando uma abertura para a renovação dos sentidos.

Os regimes de assentimento se explicam pelo acidente, pelo imotivado, pelo risco total nas relações. É a esfera do caos e do puramente lúdico, do inconstante e do fortuito. Diante do aleatório e da impossibilidade de controle e de sentido, resta aos sujeitos a aceitação do acaso.

Esses regimes aplicam-se a objetos, processos e situações mais amplas que as que enfocamos, mas servem bem para explicar a circulação dos gêneros. Certos gêneros, bastante estáveis, indefinidamente repetidos e de características constantes, inscrevem-se bem nos regimes de programação. É o caso dos

requerimentos, das atas, das saudações cotidianas, dos memorandos, das orações, para citar apenas alguns exemplos. Esses gêneros são empregados em situações em que os papéis dos sujeitos estão previamente estabelecidos e os efeitos da interação comunicativa já são esperados.

O uso desses gêneros é geralmente regulado e ocorre frequentemente a fixação de modelos a serem reproduzidos. Transcrevemos abaixo orientações de um portal especializado da internet para redação de memorando, seguido do modelo dado:

O memorando pode ser interno ou externo. O primeiro é uma correspondência interna e sucinta entre duas seções de um mesmo órgão. O segundo pode ser oficial e comercial. O oficial assemelha-se ao ofício; e o comercial, à carta comercial. O papel usado para qualquer tipo de memorando é o de meio-ofício. Sua característica principal é a agilidade (tramitação rápida e simplicidade de procedimentos burocráticos). Isso implica fazer os despachos no próprio documento ou, se necessário, em folha de continuação.

Modelo

TIMBRE	
Memorando nº 32/DA	Em 29 de setembro de 1988
Ao Sr. Chefe da Divisão de Seleção	
Assunto: Desligamento de Funcionário	
4cm	
Cumprindo determinação da Presidência, comunicamos que foi desligado, hoje, desta Divisão, o datilógrafo Mário Oliveira, posto à disposição da DS.	
1cm	
Atenciosamente,	
4cm	
<i>Fulano de Tal</i> Diretor	

(MEMORANDO, 2009)

Observa-se que, entre as regras, até o tamanho do papel que serve de suporte é definido rigorosamente, assim como as medidas exatas da distância entre cada parte do texto. Exageros à parte, é certo que esses tipos de composições fixas agilizam a interação, pois sua previsibilidade permite antecipar a apreensão

de seu conteúdo. No entanto, como assevera Landowski (2008), a repetição e a previsibilidade podem levar à insignificância. No movimento entre a busca da estabilidade que automatiza comportamentos, instaura hierarquias e estabelece rituais e a necessidade de fazer emergir a significação que escapa, é possível a insurgência de alguma variação no gênero, como pudemos perceber nas orações depois da comunhão que citamos no item anterior deste artigo.

Mais flexíveis, as cartas familiares, os discursos políticos, as reportagens e as crônicas jornalísticas, entre outros gêneros, pressupõem os chamados regimes de manipulação, em que os valores comunicados pelo enunciador estão sujeitos a negociações com o enunciatário, submetidos a um contrato em que os estratégias de natureza intelectual têm importante papel.

Esses gêneros, apesar de apresentar invariâncias que permitem reconhecê-los e tornar viável e mais eficiente sua interpretação pelo destinatário, também comportam uma abertura para a criatividade e a surpresa, desde que não coloque em risco sua aceitabilidade. É o que acontece, por exemplo, com os anúncios publicitários, em que a flexibilidade e certa inventividade são características necessárias. Para isso, ao lado de certos mecanismos argumentativos próprios, há, por exemplo, um tratamento especial do plano da expressão, que

Apesar de estabelecer uma ruptura que captura o olhar e a atenção, acaba por ser um procedimento frequente no gênero, entre outros que constroem uma constância que garante o seu reconhecimento e legibilidade. Entre eles, a preferência pela debragem actancial enunciativa (Ex.: “Conte comigo”, “Sobram motivos para você ter um”, “No fim de semana coloque a secretária eletrônica para trabalhar”) e a eleição de um foco, que pressupõe a possibilidade de fazer emergir um dado objeto, com dada característica, em posição de ênfase. (GOMES et al., 2007, p.307).

É uma maneira, portanto, de controlar o fluxo de atenção, de tornar a intencionalidade enunciativa bem sucedida, de não deixar escapar o enunciatário do universo de valores acordado, sempre a partir de uma previsão das suas expectativas e pontos de vista pelo enunciador.

Os gêneros que compõem o domínio literário e artístico, diferentemente destes, oferecem-se mais intensamente como um convite para o jogo de sensibilidades, próprio do regime de ajustamento, fazendo sentir mais que entender cognitivamente o conteúdo veiculado. Seu sentido é apreendido como uma descoberta e uma aventura. Por isso caracterizam-se por uma elaboração da forma do conteúdo e da forma da expressão, em graus variáveis, de modo a fazer o destinatário experimentar os universos de sentido construídos no texto. Nesse

caso, a estabilização dos gêneros se torna mais precária, instaurando a expectativa justamente do inesperado, do insondável, do lúdico. (GREIMAS, 2002).

Por fim, mesmo que não possamos associar os gêneros ao regime de assentimento, dado o caráter caótico deste em oposição à relativa estabilidade que caracteriza aqueles, é possível prever, ao menos teoricamente, o papel instaurador de novos e inusitados gêneros a partir da experientiação da imprevisibilidade e do acaso que caracteriza esse regime de interação. Nesse caso, a insurgência dos gêneros pode ser explicada como consequência do movimento dos sujeitos acometidos pelo insólito em busca do retorno ao sentido, à estabilização e à segurança.

Se considerarmos os gêneros como concretizações languageiras de determinados regimes de interação, conforme o modelo proposto por Landowski (2005, 2008), também acolheremos o dinamismo do modelo, entendendo que ocorrem em graduação, resvalando de um a outro, podendo estar em copresença ou em superposição.

É assim que os comunicados oficiais, encaminhados por e-mail, exibem diferenças quanto ao estilo, mais ou menos formal, apesar da rigidez que caracteriza o gênero, como foi demonstrado anteriormente. O rito litúrgico, fixado nos missais, apesar de impor papéis actanciais bem determinados que se discursivizam em gêneros pouco flexíveis, sempre se deixam alternar por outros mais variáveis, como se pode observar na recomendação abaixo transcrita da *Instrução geral do missal romano* da Arquidiocese de São Paulo, disponível na *internet*, acerca das “orações e outros elementos que pertencem à função do sacerdote”:

Compete igualmente ao sacerdote, enquanto presidente da assembleia reunida, fazer certas admoestações previstas no próprio rito. *Onde as rubricas o prevejam, o celebrante pode adaptá-las de modo a corresponderem melhor à capacidade dos participantes*; no entanto, o sacerdote deve procurar que o sentido da admoestação proposta no livro litúrgico seja sempre mantido e expresso em poucas palavras. (INSTRUÇÃO..., 2009, p.16, grifo nosso).

Nesse caso, apesar de delimitado pelas regras a certos momentos do rito e das modalizações deonticas (obrigação e permissão), alguma flexibilidade é possível de modo a tornar a admoestação inteligível para o destinatário.

Nos textos publicitários, o apelo ao sensível insere-se num conjunto de estratégias de modo a ser “[...] capaz de exigir, por tentação, uma parada do olhar ‘vagueante’, oferecendo-lhe um objeto aprazível – ou curioso, imprevisto – enfim, sensibilizando e mobilizando de modo peculiar o espectador/leitor.” (GOMES et al., 2007, p.307). Mesmo sendo um texto utilitário, em que prevalece a ação do sujeito destinador em relação ao destinatário para levá-lo a um fazer cognitivo e

pragmático, cria-se uma espécie de simulação do prazer estético, sem que possa ser, contudo, confundido com o provocado pelos textos poéticos já que se submete à intencionalidade de um sujeito manipulador, que busca impor ao destinatário certos valores e uma demarcação à interpretação dos sentidos possíveis.

E, por fim, os textos que manifestam gêneros de natureza artística ou literária tanto podem reportar-se a formas estereotipadas, reelaborando-as, num jogo lúdico de reinstauração de sentidos (como ocorre no poema de Manoel de Barros anteriormente comentado neste artigo) quanto podem surpreender a ponto de deixar atônito o enunciatário. Alguns desses textos arriscam-se, assim, ao *nonsense* que desconcerta e desestabiliza o sujeito, ou à suspensão do sentido que provoca a sua dissolução “em um mundo excessivo”, levando-o a uma fuga ou a uma recusa (GREIMAS, 2002, p.52-53). Desse modo, escapa-se à sintonia sensível que permite aos sujeitos reconhecerem-se como instâncias que ocupam um lugar existencial reconhecível, ao menos precariamente, na interação subjetiva.

Invariâncias e fronteiras instáveis entre gêneros

Após discutir a natureza complexa e dinâmica dos gêneros, considerando-os como manifestações de certos regimes de interação, é forçoso também refletir sobre as invariâncias que tomam essas construções de linguagem reconhecíveis, dando maior eficácia às trocas enunciativas.

Segundo Bakhtin (2003), os gêneros constituem-se de três elementos indissolivelmente relacionados: construção composicional, conteúdo temático e estilo. São elementos que se mostram eficazes na constituição do gênero, muitas vezes citados por diversos autores de variadas linhas teóricas, mas a nossa escolha teórica exige um redimensionamento desses elementos.

A teoria semiótica considera a geração do sentido dos textos como um percurso constituído de três níveis de abstração: o fundamental, mais profundo, o narrativo, intermediário, e o discursivo, mais superficial e próximo da manifestação textual. Cada um deles é constituído de uma sintaxe e uma semântica. Esse aparato metodológico é capaz de explicar o processo de constituição do sentido dos textos, considerando a forma do conteúdo. A teoria não descuida, no entanto, da forma da expressão dos textos, fundamental para a análise de certos textos como os literários e os publicitários, entre outros. Considera também os textos que são compostos de linguagens variadas, os textos sincréticos, como as peças teatrais, os filmes e reportagens jornalísticas.

Para abordar o gênero, redefinimos, então, os elementos indissolúveis de Bakhtin (2003), considerando especialmente os níveis mais próximos à textualização, já que os gêneros são composições que estão intrinsecamente

relacionadas à manifestação linguística. Isso não significa, contudo, que, entre as invariantes que nos permitem reconhecer um gênero em meio a outros e no conjunto de suas ocorrências variáveis, não possamos observar a relação necessária entre as estruturas mais superficiais e as mais profundas.

É possível, desse modo, identificar, nas ocorrências dos gêneros, a textualização recorrente de determinadas etapas do percurso narrativo (manipulação, competência, performance e sanção). Os textos publicitários, por exemplo, usualmente manifestam a etapa da manipulação, deixando pressupostas as outras. As sentenças judiciais, diferentemente, dão ênfase à etapa da sanção.

Recobrando a forma composicional, incluem-se também, além da organização narrativa e sua textualização, outras estruturas da sintaxe da forma do conteúdo. As recorrências quanto a escolhas das projeções enunciativas e de determinados recursos argumentativos são elementos observáveis para a compreensão dos mecanismos de particularização dos gêneros, se levarmos em conta as estruturas discursivas. Nos textos jornalísticos, por exemplo, percebe-se a preferência, em relação às projeções enunciativas, pela debreagem enunciativa de pessoa e espaço e enunciativa de tempo, assim como a recorrência do emprego da ancoragem espacial, temporal e actancial e do recurso à heterogeneidade discursiva para corroborar a verdade dos fatos enunciados, entre outros procedimentos.

As categorias tensivas podem ser também bastante úteis para a apreensão de qualidades semânticas dos diversos gêneros responsáveis pela instituição de certos estilos semióticos que os individualizam.

Certas recorrências quanto à forma da expressão também são importantes na compreensão dessas “composições relativamente estáveis” tanto quanto as linguagens de manifestação que compõem os textos, como já dissemos. O emprego de aliterações, assonâncias, rimas, por exemplo, são recorrentes em poemas e canções, particularizando os gêneros.

As reiterações relativas à manifestação dos conteúdos também não podem ser desprezadas. Nos textos jornalísticos, ao lado de certas preferências relativas à forma do conteúdo, já comentadas, é comum também a ocorrência, num primeiro parágrafo das reportagens, de um resumo da narrativa a ser desenvolvida, chamado de *lead*. Da mesma forma, a carta é sempre encabeçada por informações sobre local e data de produção do texto, seguida de um vocativo e finalizada por uma fórmula de despedida e assinatura, designando o destinador do texto, elementos distribuídos na página sempre do mesmo jeito. Essas reiterações de elementos textuais podem ser mais ou menos fixas, a depender da rigidez das relações interativas.

Outro elemento apontado por Bakhtin (2003) como fundamental para a constituição dos gêneros é o conteúdo temático, que não corresponde a um

tema específico, mas a “um domínio de sentido de que se ocupa o gênero”, como esclarece Fiorin (2006, p.62). Diz respeito, portanto, a uma semântica da estrutura imanente dos textos, que, no nível discursivo, traduz-se pelos procedimentos de tematização e figurativização. Assim, há uma configuração temática própria de um certo gênero, como, por exemplo, devoção religiosa e invocação a figuras sagradas e santificadas, nas orações, ou oferecimento e qualificação de um bem de consumo ou serviço, nos anúncios publicitários.

Além disso, o fato de os temas se recobrirem ou não de figuras em sua textualização não é indiferente, considerando os gêneros do texto. Um romance é sempre um texto predominantemente figurativo, enquanto um artigo acadêmico é comumente temático, mesmo que possa apresentar figuras de maneira esporádica.

O estilo é outro aspecto a considerar, segundo Bakhtin (2003, p.261), para a construção do enunciado em determinado gênero. Esse autor considera estilo como “seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua”. Essa seleção de elementos linguísticos não se dissocia, conforme o autor elucida em passagens posteriores, de uma preocupação com a “atitude responsiva”, compreensiva, do destinatário do texto:

Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. O papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos (BAKHTIN, 2003, p.301).

Percebe-se, então, o papel de destaque atribuído ao enunciatário, tão importante quanto o do enunciador ao produzir o enunciado e modelá-lo segundo o gênero escolhido.

De certa forma, o autor refere-se a um conjunto de valores, crenças, visões de mundo que fundam o contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário, determinando a escolha do gênero e tornando possível a realização eficiente do ato enunciativo.

Ao falar, sempre levo em conta o fundo aperceptível da percepção de meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural da comunicação; levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias – tudo isso irá determinar a ativa compreensão responsiva do meu enunciado por ele. Essa consideração irá determinar também a escolha do gênero do enunciado [...]. (BAKHTIN, 2003, p.302).

Esse acordo entre sujeitos que afeta o estilo empregado (e, em última instância, o próprio gênero) é responsável também por fazer tomar o enunciado como um simulacro da realidade ou como ficção, permitindo diferenciar o modo de contar e interpretar um fato numa reportagem ou num conto, distinguindo-os como gêneros.

Após essas considerações sobre o estilo a partir de Bakhtin (2003) (possível no contexto histórico em que foi proposto pelo autor), é necessário discutir a restrição feita à seleção de recursos de natureza especificamente linguística, o que significa não abarcar a totalidade dos textos que se manifestam por mais de uma linguagem, como programas televisivos, cartazes, histórias em quadrinhos e outros. Há que se reconsiderar, portanto, a noção de estilo em Bakhtin (2003) para poder dar conta de inúmeros gêneros do discurso em circulação na sociedade.

Outra consideração a fazer diz respeito ao fato de que todos esses elementos anteriormente apontados devem estar indissoluvelmente integrados. Uma mesma narrativa ficcional, que originariamente é manifestada por recursos próprios do discurso verbal escrito pode ser adaptada para a forma composicional dos quadrinhos, mas passa a ser, então, textualizada por meio de outro gênero do discurso, mesmo havendo uma reprodução quase literal dos enunciados verbais do texto de origem. Isso é o que ocorre com diversas versões em quadrinhos do conto "O alienista", de Machado de Assis, publicadas pelas editoras Agir, Escala Educacional e Companhia Editora Nacional, por exemplo (analisadas em GOMES et al., 2008). Outro exemplo são as possíveis alterações no estilo de um comunicado institucional, tomando-o familiar e jocoso, apesar de manter o conteúdo temático e a forma composicional característicos do gênero oficial, fato que configura a criação de um texto de gênero anedótico ou humorístico.

Conclusão

Discutimos dificuldades e apresentamos algumas propostas para a abordagem dos gêneros sob o ponto de vista teórico da semiótica. São reflexões iniciais que ainda precisam ser mais profundamente desenvolvidas, mas que apontam para a necessidade de enfrentar esse tema tão importante, como bem demonstrou Bakhtin (2003). Finalizamos esse artigo com uma citação desse autor, numa passagem em que evidencia o papel dos gêneros para a comunicação discursiva:

Se os gêneros do discurso não existissem e nós não o dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível (BAKHTIN, 2003, p.283).

Os gêneros nos permitem, por sua relativa estabilidade, antecipar e estabelecer a ação interpretativa, mas seu caráter, ao mesmo tempo flexível e instável, nos abre condições para nos ajustarmos às novas circunstâncias histórico-sociais a que sempre estamos sujeitos.

A aplicação do aparato metodológico da semiótica para a caracterização dos gêneros não resolve o difícil problema da sua diferenciação, já que as fronteiras entre eles são imprecisas, sua estabilização é quase sempre precária e a sua multiplicidade torna essa tarefa infrutífera. Mesmo o estabelecimento de critérios para sua identificação é difícil, dadas a heterogeneidade dos gêneros e a dinamicidade das situações de comunicação a partir das quais eles emergem. No entanto, essa dificuldade não impede que reconheçamos essas construções como gêneros específicos e que levemos isso em conta nas relações comunicativas que estabelecemos em todas as circunstâncias, o que torna possível e até obrigatório o seu uso.

Esse fato torna fundamental o estudo das propriedades e constituição dos gêneros e isso é alcançável, se não tivermos a pretensão de classificá-los precisa e exaustivamente, mas sim conhecer o processo dinâmico em que se movem, transmutam-se ou se estabilizam nas condições históricas de interação comunicativa.

GOMES, R. S. Discourse genres: a semiotics approach. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.575-594, 2009.

- *ABSTRACT: This paper aims to contribute to the study of the genre concept grounded on the French semiotics. Bakhtin's and other scholars' propositions will be taken into account and molded against the French semioticians. The focus of analysis are the slide movement observed between the obligatory regularities, strategic intentionalities, and unpredictabilities, considering the continuum between stabilization and destabilization, where genres circulate, are modified, and are created, for genres have a socio-historical character and are inserted into variable enunciative situations. In this paper, genres are considered in the scope of the enunciative praxis and of the ways of presence, and it is also taken into account, in the occurrence of genres, the co-presence of both virtual values (new ways of saying; new genres) and fixed values by usage (stored in memory and available to be used in discourse). The tension between these two discourse values allows for both genre transformations and variations and their overlaying effects. It will also be discussed, from Landowski's (2005) perspective, to what extent the choice of a manifestation in a particular genre implies an insertion in certain regimes of subjective interaction (in particular, programming, manipulation, and, to a certain degree, adjustment regimes).*
- *KEYWORDS: Discourse genres. Discourse semiotics. Enunciative praxis. Interaction regimes.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, M. Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos. In: _____. *Arranjos para assobio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.46.

DEUS conosco. *Semanário Litúrgico*, ano XXVIII, n.54, nov. 1998.

ECO, H. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERNANDES, R. (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

GOMES, R. S. et al. Modos de narrar, modos de fazer ver: análise semiótica de adaptações para quadrinhos do conto O alienista. In: COLÓQUIO DO CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTICAS, 14., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Edições CPS, 2008. No prelo.

GOMES, R. S. et al. Um mundo perfeito? Relações entre linguagens e construção de valores no anúncio publicitário de automóveis. *Cadernos de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, v.1, n.13, p.305-320, dez. 2007.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HOLANDA, C. B. Caro amigo. In: *Letras.mus.br*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/chico-buarque/7584>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

INSTRUÇÃO geral do missal romano. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo. Disponível em: <www.arquidiocese-sp.org.br/download/documentos/doc_santa-se-instrucao_geral_do_missal_romano.doc>. Acesso em: 20 fev. 2009.

LANDOWSKI, E. Da interação, entre comunicação e semiótica. In: PRIMO, A. et al. (Org.). *Comunicação e interações*. Porto Alegre: Sulina, 2008.p.43-70.

_____. *Les interactions risquées*. Limoges: Pulim, 2005. (Nouveaux Actes Semiotiques, n.101-103).

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MEMORANDO. MODELOS de documentos comerciais. Disponível em:

<<http://www.portaladm.adm.br/Portinstrumental/modelos%20de%20documentos.pdf> >. Acesso em: 20 fev. 2009.

O DOMINGO. *Semanário litúrgico-catequético*, ano LXVIII, remessa XI, n.44, set. 2000.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em julho de 2009.

SEMIÓTICA: DA IMANÊNCIA À TRANSCENDÊNCIA (QUESTÕES SOBRE O ESTILO)

Norma DISCINI¹

- RESUMO: Procuramos trazer à luz a conexão entre a tradição dos estudos linguísticos representada por Saussure e Hjelmslev e a filosofia da linguagem, tal como proposta por Bakhtin, para que entendamos o lugar da semiótica junto a esses pensadores. Priorizados os parâmetros oferecidos pela semiótica greimasiana, como a teoria da significação que cuida do exame dos mecanismos de construção do sentido dos textos, observando a relação entre os planos da expressão e do conteúdo, pretendemos refletir sobre a noção de discurso, de gêneros discursivos, o que está entremeado pelo exame a ser feito do sujeito como imagem depreensível de uma totalidade discursiva, logo, como estilo. Para quem analisa o discurso sob a perspectiva da semiótica são permitidos tais alargamentos, tributários da natureza interdisciplinar da teoria, esta que respalda estudos voltados para uma estilística discursiva e que se constitui como lugar de acolhimento da noção de estilo como um corpo, uma voz, um tom de voz, um caráter, um *éthos*, enfim.
- PALAVRAS-CHAVE: Signo. Estrutura. Discurso. Gênero. Totalidade. Estilo.

Saussure e Bakhtin

Saussure e Bakhtin estão, cada qual à sua moda, nas duas pontas do pensamento sobre a linguagem ora contemplado com vistas a examinar compatibilidades de pontos de vista entre eles. Esses dois pólos somente serão postos em cotejo se pensados na cadeia discursiva estabelecida com mediação de Hjelmslev e Greimas. Assim as ditas compatibilidades deverão ser vistas como base fortalecedora dos princípios teóricos e metodológicos da teoria da significação, cuja preocupação é “[...] explicitar, sob a forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.455): a semiótica. Não deixa de ser um confronto teórico juntar a filosofia da linguagem, tal como proposta por Mikhail Bakhtin, e a semiótica, seja nas bases greimasianas, seja nos desdobramentos voltados para as questões da tensividade, tal como propõe Zilberberg. Para quem analisa o discurso sob a perspectiva da semiótica são permitidos tais alargamentos, tributários da natureza interdisciplinar da teoria. Por sua vez, o ponto de partida de uma análise que tem como critério a descrição do sentido como significação, isto é, como rede de relações hierárquicas organizada pela linguagem e depreensível de um texto,

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística, São Paulo – SP – Brasil. 05508-900. Pesquisadora do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – normade@uol.com.br

manifestado seja por uma, seja por várias substâncias da expressão, diversas e concomitantes, só pode situar-se teoricamente a partir do apoio encontrado em Hjelmslev. A teoria semiótica se ampara na noção hjelmsleviana de estrutura, para empreender a descrição do sentido segundo uma estrutura elementar, a qual funda a forma, seja a do conteúdo, seja a da expressão. Assim podem ser examinados aqueles textos manifestados por substância que não seja tão somente a verbal, caso em que se inclui uma pintura, e aqueles textos que apresentam as substâncias da expressão sincretizadas, como uma HQ ou um filme.

Trazemos à luz aquela conexão, em princípio atrelados à noção saussuriana de signo, não só quanto à relação significante/ significado, repensada por Hjelmslev como planos estruturalmente constituídos segundo uma forma da expressão e outra, do conteúdo. Fazemos isso principalmente atrelados à noção saussuriana do signo como nomeação da realidade e, conseqüentemente, não etiqueta sobreposta ao que há previamente à linguagem. A partir daí pode ser confirmada a realidade como representação languageira, logo simbólica, lembrando Benveniste, cujo pensamento é base dos estudos sobre a enunciação. “A capacidade simbólica é a capacidade mais específica do ser humano”, diz o autor (BENVENISTE, 1995, p.31).

Da concepção de signo como imagem acústica (significante) e conceito (significado) fica pressuposto o fazer de um sujeito que filtra o som como memória e o mundo como interpretação. “Esta [a imagem acústica] não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som.” – está dito no *Curso de Linguística Geral* – ao que o autor acrescenta: “O caráter psíquico de nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos nossa própria linguagem. Sem movermos os lábios nem a língua, podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema” (SAUSSURE, 1970, p.80).

A noção de signo como “entidade psíquica de duas faces” (SAUSSURE, 1970, p.80) verdadeiramente supõe a presença de um sujeito e viabiliza o sentido das coisas segundo uma aparência (dimensão do significante) e uma imanência (dimensão do significado). É então possível desvelar o pensamento de Saussure subjacente ao de Greimas e Courtés (2008, p.324), quando os semioticistas afirmam que entendem o mundo natural como “[...] o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização”. Sem negligenciar o mundo como um dado anterior ao indivíduo, “natural”, portanto, por “estar aí” para situar “o homem desde o seu nascimento” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.336), Greimas e Courtés ressaltam a própria natureza como culturalizada e o mundo natural como o que está enformado e categorizado pelas línguas naturais. O mundo natural, apresentado “na relação

sujeito/ objeto”², fica confirmado como representação simbólica: o parecer do ser é o que interessa para a semiótica.

Por sua vez, Bakhtin (1988, p.33-34) também acaba por remeter à construção signífica do mundo, ao expor seu conceito de consciência: “A própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos”. A esse pensamento o russo acrescenta uma consideração acerca do caráter responsivo do signo: “Afim, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN, 1988, p.33-34). Esse caráter responsivo do signo, em que se fundamenta a noção de dialogismo, é permeado pela noção de representação simbólica.

Voltemos à tradição saussuriana e hjelmsleviana da semiótica. A noção saussuriana de valor e a noção hjelmsleviana de forma se complementam, ao elegerem a relação como condição necessária para que se estabeleça o sentido. A ideia de valor orienta a ideia de forma, abstração que remete à estrutura do plano do conteúdo e do plano da expressão. A forma radica o plano do conteúdo, concernente ao significado, e o plano da expressão, concernente ao significante. Orientado pela relação disposta segundo uma estrutura elementar, apresenta-se o plano do conteúdo como passível de análise segundo os patamares de um percurso gerativo, por meio dos quais fica recuperado o sentido como arquitetura, seja qual for a substância da manifestação.

Hjelmslev verdadeiramente ilumina a noção saussuriana de valor, ao propor a noção de forma como sustentação do plano do conteúdo e do plano da expressão dos textos. O valor, relacional por excelência, interessa para a identidade signífica, desse modo concebível como não fechada em si mesma. O valor confirma a delimitação conceitual e mútua entre os signos da mesma língua e a definição da própria língua como forma, antes de tudo: “As diferenças entre as línguas não provêm das realizações diferentes de um tipo de substância, mas das realizações diferentes de um princípio de formação” (HJELMSLEV, 2003, p.80). A delimitação mútua faz emergir o sentido peculiar a cada signo de cada língua, assim dado como um signo não suscetível de tradução pacífica de uma língua para outra. Como exemplo, lembramos uma crônica jornalística, em que o autor (ROSSI, 2008, p.A2) lamenta o fato relativo ao discurso de um ministro holandês, por ocasião do “almoço que a rainha Beatrix ofereceu a Lula”. Depois de contar que garçons cabo-verdianos “deram o popular jeitinho de contrabandear sanduíches para os jornalistas”, o cronista enfatiza que “brasileiro adora esse ‘jeitinho’”. Lamenta então que, para o elogio feito na tradução em inglês do discurso, foi usado *hability*, “talvez por não haver ‘jeitinho’ em inglês ou holandês”. “*Hability*”, usado pelo

² Confira Greimas e Courtés (2008, p.324).

político holandês, não tem o mesmo valor que “jeitinho”; este último termo, na língua portuguesa, tem um valor que somente se depreende da observação das relações imanentes, estabelecidas por nosso idioma, em que existe esta oposição categorial: jeitinho (o popular “jogo de cintura”) versus falta de jeito (rigidez do comportamento). A língua portuguesa estabelece arbitrariamente as fronteiras que permitem emergir o tal conceito de jeitinho aludido na crônica.

Da imanência formal à transcendência social, encontram-se, via Hjelmslev, Bakhtin e Saussure, quando o russo defende “o caráter social do signo” (BAKHTIN, 1988, p.50), formulação que remete à porosidade signica, necessária às delimitações mútuas. Embora voltado para a concepção substancialista do signo, ao pensá-lo como um significante e um significado “intimamente unidos” numa relação em que “um reclama o outro” (SAUSSURE, 1970, p.80), por meio da noção de valor, Saussure oferece base para a concepção do sentido visto no aquém (imanência) da substância e no entorno ou além do próprio signo (transcendência).

A noção de valor também ampara a ideia de sistemas de crenças sociais. As representações simbólicas obedecem a um sistema que as rege, logo não se pode supor que sejam dadas aleatoriamente. Elas se organizam segundo certa formação ou rede estrutural. A estrutura não é a-histórica, e pensar isso acaba por clarear a própria noção de formações discursivas, que subsidiam os temas e figuras do discurso. A assunção de valores ideológicos pela enunciação reverbera na axiologia estabelecida no nível fundamental, e, sendo a recíproca verdadeira, todos os patamares da construção do sentido esboçam certo lugar que o sujeito ocupa no mundo. Temos uma “estrutura de atrações e repulsões”, noção proposta por Greimas e Fontanille (1993, p.22), embora com algumas ressalvas. Os autores interpelam a noção de sujeito, ou do “ser vivo” tão somente como tal estrutura, quando fazem referência à massa fórica móvel, que progressivamente emerge à superfície das coisas. Ressaltam que atração e repulsão podem misturar-se em relação a um mesmo objeto, assim apresentado com contornos imprecisos. Enquanto explicam que, “[...] depois da binarização da foria as ‘sombras de valor’ são projetadas sobre o quadrado semiótico” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.48), alertam para a “relação entre o sujeito tensivo e as valências”, estas entendidas como impregnações valorativas concementes aos objetos “de contorno impreciso”, na medida em que correspondem a “alguma coisa que vale a pena”, independentemente de ser bom ou ruim (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.49). Desse modo os autores se projetam na busca dos princípios tensivos, que se empenham em desvendar o mundo como percepção e o sujeito como campo perceptivo de presença.

Esse estudo sugere que tais objetos ditos de contornos imprecisos podem fundar paixões contraditórias, já que extrapolam a separação da foria nos

termos *eufórico* (o bem desejável) e *disfórico* (o mal repudiável). Esse estudo sugere ainda que, para além do campo da moralização, social por excelência, podem ser apreendidos os “estilos semióticos” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.75), resultantes de “[...] modulações tensivas estereotipadas, captadas e congeladas pelo uso”. No congelamento, entendemos estar a estrutura, como princípio regulador do modo segundo o qual o sujeito se apresenta ao longo de uma totalidade discursiva indicativa de um estilo, conforme uma: *inclinação a...*; *propensão a...*; *disposição a...* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.84), itens que, como vimos, ultrapassam a polarização *euforia versus disforia* sem abandoná-la.

Vêm à tona alguns pontos da semiótica tensiva, tal como apresentados por Zilberberg, este que avança a partir do pensamento de Saussure e Hjelmslev, para explicar o sentido segundo grandezas consideradas em correlação escalar: da interação gradual entre “forças da intensidade” e “formas da extensidade”, noções explicadas por Tatit e Lopes (2008, p.60), resultam os estilos como campo de percepção. Relativas àquelas, continuam os autores, estão as “[...] variações de andamento (celeridade e morosidade) ou de acento (tônico e átono)”. Relativas a estas estão as “variações temporais (brevidade e alongamento) ou espaciais (oclusão e abertura)”. Assim reconhecemos o que Zilberberg (2006b, p.85) sugere como percepção concentrada ou estendida de mundo, entre outros conceitos caros à tensividade. Junto a uma percepção tendente à concentração dominante, poderemos ter o fortalecimento da intensidade do sentir, o que suporia a diminuição da extensão daquilo que é percebido como difuso e numeroso. Desse modo estaria confirmada uma presença inclinada ao impacto. O contrário aconteceria, se tivéssemos uma propensão ao aumento da inteligibilidade, que, juntamente com a dominância da extensidade da percepção, remeteria a um *decrescendum* dos graus de intensidade. A percepção, como efeito de sentido, dada de acordo com o discurso, firma o perfil sensível do ator, pertencente seja ao enunciado enunciado, seja à enunciação enunciada. Lembramos que, no mesmo estudo, Zilberberg (2006b, p.89) sugere como necessárias a “simplicidade e a monotonia das estruturas”, para que se determinem as bases de um mundo construído segundo a dominância da continuidade ou da descontinuidade, valores aspectuais que constituem a percepção de um sujeito.

Inclinação a..., *propensão a...*, *disposição a...*, tendências do sentir, que dispõem o mundo para o sujeito, e este, para aquele, conforme um olhar que pode ser propenso à concentração e à aceleração emocionais, por exemplo, compõem também uma voz social, já que deduzida do discurso. Por isso, enquanto se pensa no sujeito do afeto, não se esvazia a enunciação como práxis enunciativa. Assim a análise semiótica, que busca estabilidades da forma no plano da expressão e no plano do conteúdo, incorpora “o ir-e-vir do sujeito entre texto e mundo”

(GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.13) segundo um esquema corporal que envolve uma presença feita de afetos e de aspirações sociais.

O sujeito, tanto no seu lado axiológico como na perspectiva do sensível, fundamenta a valorização do objeto de valor narrativo, como desejável (querer ser) ou nocivo (querer não ser), como *véritable* (passível de ser verdadeiro), este vinculado a um saber ser, ou como ilusório, este vinculado a um saber não ser, entre outros (GREIMAS, 1983, p.99). Se observada a tensão que regula a junção do sujeito com o objeto, poderemos encontrar um objeto nocivo e desejável simultaneamente, valorizado segundo uma percepção comandada por certo andamento mais célere, o que resultará na diluição cada vez maior dos contornos; menos célere, o que resultará na expansão do olhar para um mundo reinstaurado na inteligibilidade dominante. Neste último caso, teremos um mundo-objeto convertido para o estado de numeroso, pois preservado segundo a nitidez dos contornos.

Voltando a cuidar do papel axiológico do sujeito, assim visto como o que sustenta o texto como enunciado, ao testemunhar determinado lugar ocupado no mundo, reencontramos o sujeito remetido à condição de ser responsivo. Assim o corpo, individual porque social, é organizado segundo sistemas de valores. A própria concepção do signo como meio de apreensão de realidade (percebo o que nomeio; passa a ter existência para mim aquilo que é nomeado por mim) e o princípio de que as palavras criam conceitos, e os conceitos ordenam a realidade contêm esses movimentos de ir-e-vir relativos a uma práxis enunciativa. Via discurso, o sujeito moraliza o mundo, confirmando-se como observador social. Esse sujeito então se define na superfície discursiva por meio de um papel temático de orientação judicativa, papel que se constitui como formulação actancial depreensível não tão somente dos temas e dos percursos temáticos que organizam o discurso, mas principalmente do posicionamento assumido na moralização desses temas e desses percursos temáticos. Para acentuar a possibilidade de apreciação moralizante em relação às ações de um ator do enunciado, trazemos Fiorin (1996, p.66), que, ao ressaltar o caso do romance *O missionário*, de Inglês de Sousa, em que um “[...] narrador implícito interpreta os atos do padre Antônio Morais”, acrescenta: “Todas as apreciações moralizantes do texto são da responsabilidade de uma instância inscrita no discurso, mas que não diz *eu*.”

Verdadeiramente a separação feita entre o que é julgado eufórico ou disfórico remete a escolhas axiológicas concernentes ao julgamento ético conferido aos valores, assim responsivos a crenças sociais. Desse modo fica recuperada a instância enunciativa como lugar de convocação da História e fica confirmada a própria História não como sequência de fatos relatados anonimamente, mas como moralização ou apreciação ética. Dizer que “fora do texto não há saída” não é indicação de um imanentismo autocentrado. É proclamar o lugar do estudioso do

discurso, como aquele do pensador que, não restrito ao idealismo abstrato, também se incompatibiliza com o psicologismo intuitivista: “O idealismo e o psicologismo esquecem que a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um material semiótico” (BAKHTIN, 1988, p.33). A exposição desse conjunto de pensamentos recolhe questões discursivas sobre o estilo.

Estilística discursiva

Interrogar a noção de estilo sob a perspectiva de uma estilística discursiva é pensar o estilo como a imagem de um sujeito discursivo, colhida por meio do exame feito de indicações enunciativas que se reúnem em determinada totalidade de enunciados. Uma estilística discursiva supõe a compreensão a ser feita do sujeito pressuposto a uma totalidade integral (*totus, Ti*), relacionada por complementaridade a uma unidade integral (*unus, Ui*). Na mediação entre essas duas grandezas quantitativas, encontra-se, como unidade virtual que aguarda sua atualização em *totus (Ti)* e sua realização em *unus (Ui)*, o fato de estilo, abstração designada por *nemo*³. O sujeito como efeito de individualidade será então descrito mediante exame a ser realizado de um conjunto de textos unidos por meio de um modo recorrente de dizer. Na unidade resultante desse exame encontra-se o *éthos* discursivo. Afastam-se, portanto, noções que apresentam o estilo como: a) desvio em relação a uma norma ordinária de expressão; b) espécie de adorno textual; c) conjunto de características individuais articuladas ao autor real; d) momento epifânico da criação da obra de arte. Tudo tem estilo. Segundo tal concepção, tornam-se passíveis de análise estilística textos que materializam qualquer gênero e que se vinculam a qualquer esfera de comunicação, entendida esta como uma das acepções da noção de discurso: o jornalístico e o literário, por exemplo. O estilo pode ser examinado segundo cotejo feito de um texto com o próprio gênero e segundo as expectativas relativas à própria esfera.

Entende-se como um sujeito responsivo, já que definido pelo lugar que ocupa no mundo, esse ator que se expressa por meio de um conjunto de enunciados que ele mesmo legitima e que o legitimam simultaneamente. Temos um corpo e um caráter reunidos para definir um sujeito diferencialmente, ou seja, por meio daquilo que ele não é. O fato de estilo é diferencial. Considerado como unidade a ser apreendida da totalidade discursiva posta sob exame, esse fato nem é fechado em si, nem é rede de representações universais. Ao se descrever um estilo, examinam-se representações como determinados sistemas sociais, necessariamente postos em confronto uns com os outros, enquanto se observam

³ A noção de totalidade foi herdada de Brøndal (1948) e desenvolvida para a definição de estilo por Discini (2009).

os textos como enunciados, isto é, como unidades de sentido obtidas sob o cotejo com a enunciação, instância sempre pressuposta.

Se é por meio do exame de uma totalidade que se obtém o efeito de individualidade, somos levados a considerar um conjunto de enunciados vistos segundo semelhanças do ato de dizer, para que se confirme o estilo por meio de um modo recorrente de referencialização da enunciação no enunciado. Já que a enunciação finca o enunciado no lugar de onde ele veio, ou seja, na sociedade e na História, o ator da enunciação, que é o enunciador considerado segundo a totalidade de seus discursos, terá a imagem entendida em relação a um determinado sistema de restrições semânticas, interno à totalidade estabelecida, na medida em que é responsivo ao mundo percebido.

A noção de *éthos* discursivo, fundamento da noção de estilo e herdeira do *éthos* retórico, consolida o estilo como efeito de sentido que se oferece à construção do “auditório”: o analista, que rastreará as indicações dadas pela enunciação no conjunto de enunciados. Temos sob análise o caráter do sujeito. Devido à pressuposição de uma escolha, o movimento da imanência à transcendência se projeta por meio de uma sombra ideológica de valor, desde as relações mais abstratas e simples da construção do sentido, estabelecidas no patamar profundo de sua geração. “Caráter é aquilo que revela determinada deliberação; ou, em situações dúbias, a escolha que se faz ou que se evita” (ARISTÓTELES, 1999, p.45). A escolha feita de uma timia fundamental, que orienta o discurso para uma avaliação feita segundo o bem e o mal, é responsiva às grades culturais, que supõem, juntamente com a natureza, um “primeiro investimento elementar do universo semântico coletivo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.337).

A noção de *éthos* contribui para que se confirme a totalidade discursiva como determinada ética, do que resulta a possibilidade de articular o conceito de estilo como arquitetura discursiva. Por meio da observância das relações estabelecidas na construção do sentido dos textos, um homem, verdadeiro enquanto criado segundo as possibilidades da própria palavra, é pensado em relação ao “enunciado concreto” (BAKHTIN, 1997), isto é, em relação ao texto vivo e cotejado em situação concreta de comunicação. Somos inevitavelmente remetidos à questão do gênero discursivo. Pensemos na concepção de estilo, voltada para o estilo dos gêneros.

O gênero, apesar de ser a raiz do enunciado concreto, já que texto algum se materializa como comunicação senão por meio dele, é, ele próprio, uma abstração depreensível de uma totalidade. Tenho de ter um conjunto de bulas de remédio para abstrair a composição, a temática e o estilo do gênero, os três pilares que o tornam um enunciado relativamente estável, como propõe Bakhtin (1997). Para a temática, que concerne ao assunto tratado, lembramos que a bula reúne as prescrições relativas ao modo de usar o medicamento, as indicações da constituição dele, a exposição detalhada dos efeitos de cura ou alívio esperados

e dos efeitos colaterais a ser evitados mediante o uso. Também na bula está a estrutura composicional que organiza o texto segundo uma divisão didática de tópicos reunidos sob um tipo textual que oscila entre o injuntivo, no que diz respeito às prescrições e interdições dadas comumente por meio do uso do infinitivo (“Tomar dois comprimidos pela manhã” “Não ingerir bebida alcoólica; não dirigir enquanto for usuário deste medicamento”, etc.) e o expositivo, relativo à apresentação da fórmula e à explicação feita da constituição do remédio. A temática e a composição direcionam o estilo do gênero. Temos um tom asséptico de subjetividade para a voz depreendida de uma bula de remédio, se considerarmos que há uma cenografia subjacente à cena genérica. Com apoio no pensamento de Maingueneau (2004, p.96), de quem extraímos as noções de “cena genérica” e de “cenografia”, lembramos que esta é responsável por aquela. Esta é da ordem da enunciação, a cada vez nova para cada enunciado; aquela tem a estabilidade sustentada nos três pilares genéricos. A tal ponto asséptico é aquele tom, que não se esperam variações de uma bula para outra, o que a confirma como gênero maximamente estável. Nesse ponto a bula se emparelha à lista telefônica.

Conhecer o estilo dos gêneros viabiliza uma economia da leitura. No caso desses gêneros, ditos utilitários, sabemos que o estilo concerne a um uso linguístico voltado para uma situação formal de comunicação e regido pela exclusividade de uso da modalidade escrita da língua. Além disso, o leitor adentra o universo discursivo de uma bula, munido de uma certeza inquestionável e previamente montada sobre a informação que obterá, relativa às propriedades do remédio. Por conseguinte, haverá um empenho reduzido de emoção para fazer esse leitor crer na verdade enunciada, se fizermos comparação com um anúncio publicitário. Tal redução é consequência das diferentes conotações veridictórias imprimidas à verdade pelos diferentes gêneros. Voltaremos a falar delas.

O estilo da bula de remédio se fundamenta num contrato de confiança marcado pela autoridade relativa a um sujeito, cujo papel temático é o do porta-voz do discurso da saúde, especificamente o farmacológico. Temos um sujeito que deve e pode saber tudo a respeito do que informa, expõe e prescreve e, para isso, procede de modo homogêneo, com isenção de opiniões pessoais, como pede o simulacro. A axiologização dos valores, de tal modo higienizada de subjetividade pelo discurso, contribui para que a cena genérica, isto é, aquela própria ao gênero *bula* (e *lista telefônica*), seja altamente cristalizada para ratificar o corpo asséptico e isento. É verdadeiramente diferente o que acontece com um anúncio publicitário. A cenografia pressuposta, mais fortalecida, tende aí a fortalecer a novidade relativa a cada ato de enunciar.

Com base no “esboço de uma tipologia dos discursos cognitivos” sugerido por Greimas e Courtés (2008, p.67), observamos que a bula, com suas peculiaridades de divulgação, estaria inserida nos “ares” do discurso científico. Segundo o autor,

é próprio a este “o saber-verdadeiro como projeto e objeto de valor visado”. Mas a bula de remédio pode ser parodiada num anúncio publicitário, que assim procederá à paródia do gênero: a temática e a composição serão mantidas, para que se reconheçam os índices identificadores do gênero. O estilo ou o tom sério da voz da bula será então desestabilizado, a fim de que o anúncio possa subverter o texto-base. Por meio de uma enunciação relevantemente voltada para a venalidade do objeto de consumo, tido como primordialmente desejável na medida em que a venalidade se mantém em segredo, confirma-se o anúncio como um gênero discursivo particular. Um suposto “pacote turístico” para uma viagem em alto mar poderá rabiscar o texto de uma bula, item por item, linha por linha. No final do anúncio, poderá apresentar esta nota: *Substitua doença e remédio por um cruzeiro no navio X.*

O estilo de um anúncio publicitário prevê a possibilidade de destruição e de renovação do caráter de um gênero imitado e subvertido via paródia (de gênero). Isso acontece porque está pressuposta, para cada anúncio e para a totalidade deles, uma cena enunciativa direcionada por uma voz, cuja inflexão é fundada em mecanismos de veridicção mais movediços, pois ambíguos, se pensado o anúncio em relação à bula de remédio.

A esfera de comunicação sustenta o estilo dos gêneros que ela prevê: tanto os já existentes, como os que advirão da demanda compatível a ela. É aberta a lista dos gêneros radicada no caráter da própria esfera. O discurso publicitário acolhe para si a mobilidade propícia a um tom por vezes malicioso, por vezes brincalhão de voz. O discurso jurídico, ao contrário, supõe para os gêneros de trânsito costumeiro dentro de suas margens um tom de voz coerente com o caráter normativo, pressuposto ao *éthos* do legislador, e judicativo, pressuposto ao *éthos* do juiz e do promotor, sem que se mantenha a rigidez da zona limítrofe entre os papéis actoriais. Temos aí um tom de voz coerente com certa *hexis* corporal ritualística, não à toa consumada em práticas sociais como a vestimenta. O uso indispensável de terno e gravata predominantemente de cor escura para sessões de audiência o comprova.

Desde uma sentença, uma petição, um mandado, até a Constituição Federal e a Estadual, apresentam-se todos os gêneros desse discurso por meio de um estilo propenso a volteios linguísticos de uma variante erudita, reverberação de um lugar de acúmulo da autoridade oficial. Mesmo se concretizada em situação de comunicação oral, como a defesa de um réu, a peça jurídica oferecerá a ilusão de uma cena majestática. Para isso contribui a relevância conferida à palavra escrita, aliada do efeito de durabilidade simbólica dos documentos que circulam com traço de porta-voz da oficialidade. O discurso jurídico não oferece possibilidade de sustentação de gêneros de limiar, isto é, aqueles sobre cuja inflexão de voz paira certa indefinição relativa ao trânsito possível em esferas diferentes. Nesse

âmbito não ocorrerá uma pergunta deste tipo, que remete a um gênero que oscila entre a História e a Literatura: “É biografia ou é romance?” – para uma narração sobre determinado personagem da História do Brasil, por exemplo.

Embora seja o gênero pertencente a uma “ordem do impessoal”, como indica Bakhtin (1997, p.312), o estilo aí se confirma por meio de uma inflexão própria da voz. O filósofo, ao fazer alusão à “expressividade típica de um gênero”, cita o tom triste de um epitáfio. A “aura estilística” da palavra (as aspas foram usadas no próprio texto de Bakhtin) concerne não à “palavra da língua e sim ao gênero em que a palavra costuma funcionar.”, completa o autor. Como se vê, a estilística discursiva se põe a apreender o estilo também na imbricação entre gêneros e discursos. Outras possibilidades oferecidas pelo pensamento de Greimas, de Bakhtin e de Zilberberg serão contempladas, com vistas a integrar principalmente a noção de estilo dos gêneros a essa estilística.

Estilo e conotação veridictória

Logo mais trataremos de um tema cotejado entre gêneros e discursos. Falaremos do tema da solidão, examinado na relação entre uma reportagem e um poema e, para que isso seja feito, pensaremos na distinção entre os discursos jornalístico e literário, como diferentes modos de construção do referente, assentado sobre a questão da veridicção. Por ora consideremos a reportagem intitulada “Festa dos solteiros só atrai ‘solteironas’ de meia-idade”, da *Folha de S. Paulo* (SAMPAIO, 2008, p.C8). Sob assinatura do repórter designado como enviado especial à Mata de São João (BA), o texto se abre com este lide: “Pacote de cinco dias para o evento, na Costa do Sauípe (Bahia), custou \$1.548; homens e mulheres se disseram decepcionados”⁴. Em segmento inicial a reportagem assim se expressa:

Não é fácil cumprir as promessas embutidas em um evento chamado “1ª Festa Internacional dos Solteiros”. Especialmente quando há quase o dobro de mulheres, a maioria delas com idades acima de 45, como no encontro que reuniu na semana passada 135 pessoas em um dos ruidosos hotéis da Costa do Sauípe, no litoral norte da Bahia.

Segue este outro trecho, com fala de um dos participantes reproduzida pelo repórter:

– Vimos o pacote na internet, achamos o preço acessível, era tudo enganação. Dizia lá que vinham 500 pessoas. Ninguém aqui imaginou

⁴ Todas as citações relativas à reportagem constam da mesma fonte, que é o Caderno *Cotidiano*, p.C8.

que iria encontrar tanta gente da terceira idade”, diz a empresária baiana Vera, uma loura de cerca de 60, cabelos compridos, lentes de contato verdes, brinco pingente de cristal e top preto de paetês – ela janta com duas amigas de sua idade.

Consideramos os elos da cadeia midiática. Temos inicialmente o pensamento de Volochinov (1976, p.96)⁵. O autor então alude aos “[...] enunciados verbais fora do campo da arte – enunciados da fala da vida e das ações cotidianas [...]”. Para ele, “[...] a essência social do discurso verbal aparece aqui [nos enunciados da fala da vida e das ações cotidianas] num relevo mais preciso, e a conexão entre um enunciado e o meio social circundante presta-se mais facilmente à análise”. Ao fazer referência a Volochinov, é preciso abrir parênteses para esclarecer a questão de autoria relacionada às obras de Volochinov/ Bakhtin. *Freudianism* (1976), dada como de autoria de Volochinov, é ainda de autoria disputada dentro do Círculo de pensadores ao qual pertenceu Bakhtin. Há da mesma obra tradução para o português (Editora Perspectiva, 2001), que traz tão somente a indicação autoral relativa a Bakhtin. Optamos pela versão de 1976, que apresenta Volochinov como autor, pois apenas nela está, a título de apêndice, o estudo sobre o “discurso na vida e discurso na arte”. *Marxismo e filosofia da linguagem* (1988) é obra disputada da mesma maneira. Bakhtin (1895-1975), perseguido pela intolerância que marcou a Revolução de 1917, teve “[...] parte de suas obras publicada sob o nome de amigos próximos que não estavam interditados pela censura soviética”, segundo está dito na orelha da versão referida (2001).

Ao voltar a falar em esfera midiática, referimo-nos então ao que se designa como *discurso da vida*, oposto ao *discurso da arte* e tido como “claramente não auto-suficiente”.

Ele [o discurso da vida] nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação. (VOLOCHINOV, 1976, p.96).

Podemos pensar em esfera midiática com apoio em Volochinov, que também entende “cada enunciado nas atividades da vida” como dotado de “[...] uma ‘senha’ conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social”. Prossegue o autor:

A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões

⁵ Para as citações relativas à obra citada (1976), utilizaremos a tradução feita por Tezza e Faraco, ainda em versão xerocopiada.

com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados desse contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados. Esse contexto imediato pode ter um escopo maior ou menor (VOLOCHINOV, 1976, p.101).

Se, com realce à etimologia, entendermos *escopo* segundo a acepção de um vigia, guardião ou protetor, conforme se apresenta no grego *skopós*⁶, na reportagem temos um acontecimento concebido como verdadeiro mediante um grau máximo de força de legitimação oferecida pelo discurso ao escopo do real, também observado como “contexto pragmático imediato”. A Costa do Sauípe (BA) está lá; o Hotel Breezes, onde ocorreu o evento relativo à 1ª Festa Internacional dos Solteiros, está lá; os participantes estão lá. O evento registrado no jornal aconteceu. Entretanto, é mister enfatizar que esse evento é legitimado como mundo percebido. Desse modo o “contexto pragmático imediato” pode ser pensado como guardião de uma verdade peculiar ao discurso e ao gênero. Essa verdade peculiar é a conotação veridictória.

Se, mantida a atenção dada ao conjunto do pensamento do Círculo, remetermos ainda ao que afirma Bakhtin (1988, p.37) acerca do signo tido como “instrumento da consciência” e por isso entendido como aquilo que “[...] funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for [...]”, o “contexto pragmático imediato” confirma-se como semântico. A noção de escopo adquire então uma acepção ligada a diferentes tipos de fiador da verdade, com função diversa no “discurso da vida” e no “discurso da arte”⁷.

Para distinguir literatura de jornal temos em mente que há diferentes modos de fazer assentar o relato na veridicção. O mesmo se dá em relação aos gêneros. Naqueles relativos ao discurso jornalístico, como a reportagem, a veridicção não acolherá como próxima sua variável tipológica, a verossimilhança, mais móvel em relação ao escopo do “contexto pragmático”. A literatura goza de um grau maior de auto-centramento da palavra⁸.

Mundo natural, verdade, considerados como elementos intrínsecos ao enunciado, ratificam que, para distinguir esferas de comunicação, não interessa o problema do referente dado *a priori*, nem tampouco a oposição *real versus fictício*. Importa isto: o ato de “[...] referencialização do enunciado, que implica o exame de procedimentos pelos quais a ilusão referencial – o efeito de sentido ‘realidade’ ou ‘verdade’ – [...], se acha constituída” (GREIMAS; COURTÉS, 2008,

⁶ Confira Houaiss, Villar e Fraco (2001).

⁷ O conceito de fiador pertence a estudo feito por Maingueneau (2005).

⁸ O *mais* e o *menos*, que tendem a atentar para o sentido como *direção a...*, são devidos à noção de valências graduais examinadas pelo ponto de vista tensivo da semiótica.

p.415). Acrescentamos que a ilusão referencial acha-se constituída de modo diverso nos diferentes discursos e gêneros. Aí está a função das diferenças de conotação veridictória, noção esta que pode respaldar-se também pelos conceitos bakhtinianos de limite e de limiar (BAKHTIN, 1981). Pensamos na verdade posta nos limites da transparência do dizer e do dito; ou ao contrário, posta na opacidade, aliada do limiar.

Ao recuperar a noção de limite como efeito de transparência e acabamento, somos então remetidos ao seu oposto, o limiar, este em cuja dimensão ficam preservadas as duplicidades do sentido. Personagens dosteivskianas examinadas por Bakhtin (1981) como simultaneamente dadas segundo a insanidade e a razão são representativas do limiar, essa dimensão típica da relatividade e emparelhada à experimentação da verdade, seu ponto alto. Assim, segundo o autor, ancoram-se tais personagens na própria polifonia, já que, sob o efeito de serem não-administráveis pelo narrador, são construídas segundo o simulacro de serem interiormente inacabadas. Enquanto isso, os acontecimentos narrados dos quais fazem parte não são revelados no tempo biográfico e histórico comum, como sugere Bakhtin (1981).

Pensando agora na enunciação instituída por meio de um saber intensificadamente verdadeiro, em certas esferas da comunicação finca-se, como oposto ao limiar, a ilusão de onisciência, relativa a uma “dimensão cognitiva do discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.64), que “[...] se desenvolve paralelamente ao aumento do saber (como atividade cognitiva) atribuída aos sujeitos instalados no discurso”. Outra apreensão pode ser feita a partir das palavras de Greimas na mesma fonte: em certas esferas como a midiática, temos o “espaço cognitivo” designado como *global* e, além disso, *absoluto*. Isso ocorre, “[...] quando os dois protagonistas do discurso compartilham da mesma onisciência acerca das ações relatadas” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.66). Pensando na ilusão de onisciência tanto para o narrado como para os actantes da comunicação, somos remetidos à esfera jornalística, que prima por apresentar contornos bem traçados no delineamento do tempo, do espaço e da pessoa. Desse modo a reportagem se firma afastada do efeito de polifonia, embora haja nela, como previsão de estrutura composicional, a delegação feita à voz do *outro*, marcada por meio de recursos como o do uso do discurso direto. Assim o discurso jornalístico confirma-se como negação do evento estético, inacabado e fraturado por excelência.

Parecer e ser o que é remete a uma conotação veridictória própria ao discurso jornalístico. É inadmissível para o jornal a desestabilização do saber verdadeiro, assim alçado para o lugar do mais verdadeiro, tal como ancorado já nas primeiras páginas por meio da manchete. Esse gênero funciona como elemento cristalizador de topônimos (referente criado para consolidar o espaço tópico), cronônimos (referente criado para remeter ao tempo cronológico e sua conexão com a data do

jornal) e antropônimos (referente criado para assentar os atores sociais envolvidos pela notícia).

Se lembrarmos Greimas (1983, p.99), que, ao fazer o estudo sobre “A modalização do ser”, pensa na “modalização inscrita no objeto de valor”, confirmamos que o leitor do jornal se apresenta direcionado para uma informação (o saber, ele mesmo o objeto de valor) modalizada de modo próprio. A informação nesse caso tende a “ser querida” por envolver necessariamente o “saber verdadeiro como projeto e objeto de valor visado” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.67), atributo conferido por Greimas ao discurso científico e transferido aqui para a mídia impressa, sem esquecermos as especificidades das verdades relativas a este e àquele discursos. Reforçada como uma questão de veridicção, a verdade confirma então suas bases nestas perguntas feitas por Greimas (1983, p.105): “Como procede o enunciador para que seu discurso pareça verdade? Segundo quais critérios e quais procedimentos julgamos o discurso dos outros com aparência de ser verdadeiros?”

Os procedimentos de construção de diferentes estatutos da verdade constituem uma questão de estilo. Greimas (1983, p. 105), destacando a importância do acordo implícito entre enunciador e enunciatário, para que se conceda um estatuto peculiar à verdade, à falsidade, à mentira e ao segredo, conforme o “lugar frágil [do discurso]”, em que se inscrevem tais modos de veridicção, acrescenta que esses modos “[...] resultam da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário”.

As diferenças de expectativas relativas aos diferentes efeitos de verdade, firmados actualmente na enunciação de um jornal e de um poema, remetem ao que torna o jornal e o poema um enunciado concreto, isto é, posto no mundo. A veridicção salta dos entornos de um enunciado específico, da unidade textual e discursiva posta sob exame, para marcar as especificidades dos diferentes discursos. As marcas de veridicção, relacionadas a uma “conotação veridictória”, constituem noção que vem de Greimas (1983, p.108). Aí o autor alude a “diferentes modos de existência dos discursos verdadeiros” (GREIMAS, 1983, p.107). Consideramos tais marcas na medida em que elas podem tornar-se recurso identificador de determinada esfera discursiva e permitem que se flexibilize a noção dura de referente dicotomizado em interno ou externo. Pensar no referente articulado à conotação veridictória supõe uma verdade que pode ser mais dependente, ou menos, da força do escopo pragmático, ou do que aconteceu independentemente da percepção veiculada pelo discurso. O leitor de um jornal se define na relação estabelecida com um saber verdadeiro próprio ao “discurso da vida”, diferente daquele relativo ao “discurso da arte”. Mas, dentro de um jornal, uma crônica circunstancial com pendor literário pode constituir-se como gênero de fronteira.

Vale romper a dicotomia *fictício/real*. Isso feito, podemos pensar numa escala linear em que, numa ponta, está a veridicção articulada ao grau máximo da força

de incidência do escopo ou fiador pragmático; na outra, a veridicção articulada ao grau mínimo dessa força. Aqui se aloja a veridicção na sua variante tipológica, a verossimilhança (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.488). Lá, o “discurso da vida”; cá, o “discurso da arte”. Entre as extremidades e com oscilação possível mais para uma e menos para outra, estão ancorados os gêneros discursivos. Aqueles de fronteira circulam em mais de uma esfera de comunicação.

Greimas (1983, p.99) ainda nos dá subsídios para expandir a noção de conotação veridictória, ao permitir pensarmos que, no discurso jornalístico, a informação somente se mantém desejável, se for preservado para ela, via contrato de fidedignidade, o caráter de verdade *indispensável* (obrigatoriamente tudo deve ser verdade). Aí o caráter de *indispensável*, imprimido à verdade, antecede o da verdade *possível* (tudo o que foi relatado pode ter sido assim mesmo). Assim a verdade se apresenta, ela mesma, “*véritable* (saber-ser)” (GREIMAS, 1983, p.107), isto é, passível de ser verdadeira, segundo os parâmetros veridictórios do discurso. As interpretações relativas à verdade indicam-na como algo em construção, ou como construção daquilo que é passível de ser verdade (*vraisemblable*), pois tem aparência de verdade.

Uma verdade linear, porque não apresentada segundo contradições, sustenta a expectativa própria ao jornal e sua sintagmática dos acontecimentos. O que foi noticiado de modo relevante ontem terá de sê-lo hoje e amanhã, para que se garanta a satisfação do leitor, relativa à informação buscada. O acúmulo do ido e do vivido sob o escopo pragmático altamente incidente se estende da manchete às reportagens.

É diferente o que acontece para a verdade a ser colhida de um poema. Aqui retornamos ao pensamento de Greimas (1983, p.107-108), quando o autor se refere a uma “voz segunda, outra, que transcende a palavra cotidiana e assume o discurso da verdade”. Ao referir-se a certas manifestações do poético, ele afirma: “A exploração da materialidade do significante para destacar a verdade do significado será um dos modos da conotação veridictória.” Acrescentamos que, no âmbito literário, a conotação veridictória, dada segundo parâmetros da imprevisibilidade, firma um mundo interiormente inacabado.

Podemos expandir a noção greimasiana de conotação veridictória, pensando então em verdade do limite e verdade do limiar. Podemos ainda fazer isso, pensando também na categoria *verossimilhança externa versus verossimilhança interna*, proposta por Bakhtin (1981). Passamos a operar em bases conceituais diferentes daquelas oferecidas pela noção greimasiana de verossimilhança.

Na clareza do raciocínio linearizado pelas relações de causa-efeito no enunciado da reportagem, pode ser identificado o peso do que é nomeado por Bakhtin (1981) como verossimilhança externa. Lá, o enunciador bem como os

atores sociais postos no enunciado sob a imagem daqueles que enunciam o próprio discurso em segunda instância enunciativa apresentam, todos, o efeito do vivido biograficamente. Desse modo, lá se desenvolve a verossimilhança externa, conceito bakhtiniano que firma, também como negação de seu contrário, a noção de polifonia. Para esta, segundo o russo, temos a verossimilhança interna, tal como se dá em Míchkin, o príncipe de *O Idiota*, de miserável a rico herdeiro na virada de uma noite, ou Natacha Filíppovna, sua amada infeliz (DOSTOIÉVSKI, 2003). Para o *Idiota*, o paraíso carnavalesco. Para Natacha, o inferno carnavalesco, segundo Bakhtin (1981). Para ambos o limiar e a polifonia, logo a verossimilhança interna, que com eles predomina sobre a outra. Ambos os personagens se soltam das mãos do autor, segundo Bakhtin. Para Totski, personagem do mesmo romance, os limites. Com Totski e outros personagens afins, porque plantados de modo claro e transparente na vida, a verossimilhança externa predomina. A verdade dos primeiros é do limiar; deste, ela é do limite. Não pairam dúvidas sobre Totski.

Estamos no rastro da conotação veridictória. Constatamos então que, emparelhado ao simulacro de Totski, está o tom do discurso jornalístico, ou a “entonação” e a “expressividade” da esfera midiática, se aceitarmos estes dois últimos termos destacados como umas das bases da noção bakhtiniana de estilo (BAKHTIN, 1997, p.312). O modo de parecer e ser verdadeiro, imprimido à construção desse ator, pode ser examinado como similar àquele concernente à esfera da comunicação midiática. Por conseguinte, a categoria *verossimilhança interna versus verossimilhança externa*, proposta por Bakhtin para explicar a “poética de Dostoiévski”, se entendida como categoria a ser depreendida de qualquer discurso, contribui para o reconhecimento das diferentes conotações veridictórias relativas a gêneros e discursos. O “discurso da vida” se inclina para a verossimilhança externa; o “da arte”, para a interna. Aquela remete à verdade relativa aos limites; esta, à verdade do limiar. Nesse ponto podemos voltar para aquela escala veridictória: se um discurso tender para a verossimilhança externa, ficará alojado na extremidade em que a incidência do escopo do real é mais forte; o contrário se dará com a verossimilhança interna, equivalente à submissão mínima ao guardião do real.

Notas finais

Ao encerrar estas reflexões, tendentes a permanecer abertas para outras investigações sobre possibilidades de operacionalização da noção discursiva de estilo, podemos pensar na relação entre estilo e tensividade. Adentrando a esfera literária, passemos a observar o tema da solidão num poema em que ela se torna sujeito convocado.

DESPERDÍCIO

Solidão, não te mereço,
pois que te consumo em vão.
Sabendo-te embora o preço,
calco teu ouro no chão.
(ANDRADE, 1973, p.579).

Como temos partido do princípio de que o contexto é construção do texto, logo entendido como opção discursiva de referencialização, não interessa um suposto referente ficcional, atributo hipoteticamente definitório da esfera literária. Sob parâmetros de fidedignidade relativos ao discurso literário, a interlocução estabelecida com a solidão é verdadeira. Ainda, se tomássemos o poema *Desperdício* juntamente com outros reunidos sob a mesma assinatura, poderíamos depreender um fio com função diversa daquela observável no estilo dos gêneros. Um ator da enunciação poderia emergir como unidade estruturalmente organizada em torno de “interpretações conotativas do discurso”, definitórias dos próprios contextos culturais (GREIMAS, 1983, p.107). Essas interpretações poderiam consolidar como ideal a aspiração à própria solidão. É o que aconteceu com *Desperdício*.

Nesse poema, embora personificada na isotopia do raro e do precioso, a solidão se apresenta pisoteada pelo sujeito. Quanto mais se firma a relação concessiva como diretriz da percepção que o sujeito tem em relação à solidão, mais esta mesma se delinea como um grande acontecimento, primeiramente aqui considerado em termos éticos. Temos um mundo curiosamente contrário àquele esperado pelos “maduros” da reportagem, para os quais o grande acontecimento é exatamente o oposto, isto é, o indispensável encontro amoroso. Estes outros versos de Carlos Drummond de Andrade (1973, p.110) comprovam aquele bem mais que desejável, ao propor a inutilidade para certos laços: “Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus./ Tempo de absoluta depuração./ Tempo em que não se diz mais: meu amor./ Porque o amor resultou inútil”.

Se nos dedicássemos à busca do *éthos* drummondiano, poderíamos atentar para um centro enunciativo balizador do estilo, que poderia dar-se segundo uma inclinação a certa triagem de valores. Poderíamos encontrar radicados, ao longo da totalidade examinada, “valores de absoluto”, contrários, portanto, aos “valores de universo”. Estes “pedem o concurso da mistura e da abertura”, tomando para nós o estudo desenvolvido por Fontanille e Zilberberg (2001, p.47) sobre a própria noção de valor. Determinada totalidade, cuja unidade sustenta a imagem de um fio com corpo, voz, tom de voz e caráter, confirmaria o sujeito como determinado sistema de valores e de percepção de mundo, segundo a triagem. Entretanto não é meta, aqui, buscar o *éthos* drummondiano, já que tem sido prioridade observar o estilo dos gêneros, este, cujo exame se oferece também ao crivo da semiótica tensiva. Nessa perspectiva, entendemos que, a partir dos textos contemplados,

podemos supor *o dizer numeroso da reportagem versus o dizer compactado* do poema e, compactado, não devido à curta extensão textual. Tal dizer numeroso se vincula ao próprio discurso jornalístico, confrontado com o da literatura, assim depreensível como concentrado.

Aliado a esse dizer numeroso, toma realce, na reportagem, o corpo enfraquecido e átono da enunciação. Se formos à superficialidade discursiva, verificamos a diluição do papel temático do narrador que não pode assumir a própria narração, já que o enunciador do jornal deve sobrepor-se a ele. É fraco o estatuto da assinatura de um repórter, principalmente numa reportagem de cunho não opinativo. Os mecanismos sintáticos de instauração de pessoa o comprovam, já que não é costume termos aí uma enunciação que se enuncia, dizendo *eu* e *tu*. O contrário se dá num poema, cuja inclinação para a verossimilhança interna favorece possibilidades imprevistas, como a inusitada maneira de discursivizar o lamento diante da própria incompetência para fruir a solidão. No poema, a conversa encetada investiu a solidão com a concretude de uma posição actorial discursiva e a propôs como entidade extática, porque relativa a uma percepção tumultuada do sujeito. Com traços de acessibilidade para o “consumo” de si pelo poeta, autodeclarado como quem não a consegue fruir, a solidão contrasta com o alto preço, seu atributo necessário. No poema, investida, portanto, dos traços de algo que, embora goze de altos méritos, é arremessado ao chão (da disforia), a solidão faz com que se confirme na profundidade tensiva o corpo tônico e impactante do poeta como aquele que, exposto na cena enunciativa, está pressuposto ao fiador do ato estético em geral: um sujeito de “veemência afetiva”, como diz Zilberberg (2006a, p.233), que descreve o *survenir* (o grande acontecimento) como explosão da “aceleração louca e da saturação tônica” da presença. Desse modo a aceleração, relativa a um tempo figural, mais profundo e anterior ao figurativo, retém a presença tão mais impactante quanto mais se borram os limites para o mundo percebido.

No poema, a ruptura dada no nível discursivo, conforme a assunção de valores contrários àqueles de mistura, demonstrados na reportagem como acolhimento irrestrito ao *outro*, reverbera na fratura da própria criação estética. A literatura, comparada ao discurso jornalístico, funda “uma crise fiduciária radical”, para que o sujeito seja transportado de seu agir cotidiano e “se projete na estranha esfera do *subir*”, ou da explosão do sentir (ZILBERBERG, 2006a, p.203). O campo de presença relacionado ao grande acontecimento perceptivo pode ser parâmetro para depreensão de estilos.

Na reportagem não poderia estar a ruptura relativa ao ato de enunciar, já que o estilo do gênero prevê um direcionamento contrário ao espanto e à surpresa. Estes subsidiam a concentração que, como presença, não será a de um verbete

de dicionário filosófico que tenha como entrada *solidão*⁹. O verbete, no quadro de um discurso cognitivo por excelência e com a prioridade oferecida, a seu modo, para o saber verdadeiro como projeto e objeto de valor visado, apresenta uma compactação cognitiva em torno do projeto do gênero e do discurso científico. A compactação cognitiva de um verbete, geralmente coincidente com a exiguidade da extensão textual, não viabiliza, entretanto, a retenção da presença, tal como se deu no poema. Neste encontramos a conservação da intensidade concenente ao segredo. Para Zilberberg (2007, p.14-15) a retenção “[...] exige sua concentração na medida em que sua divulgação é considerada dispersão e desperdício. Nesse caso, a divulgação é negadora”. Lembrando que a percepção se realiza segundo graus firmados como grandeza intensiva, pensamos em graus de compactação da presença para diferenciar o estilo dos gêneros. Vemos que tanto a reportagem como o verbete se diferenciam do poema, já que aqui a força da compactação se maximiza, na medida em que lá se minimiza. Por conseguinte no poema, a retenção, que viabiliza a presença forte e concentrada, permite que se defina um mundo segundo a verossimilhança interna. No verbete, cuja concentração é tão somente de textualização, temos um modo de presença difuso.

Sob outra construção, o que acontece com o verbete equivale ao que acontece com a reportagem. Para aquele, tal como para esta, temos a divulgação considerada boa. A presença tônica decresce ao passar da literatura para a esfera científica ou jornalística. Passamos da dominância da intensidade do sentir, para a extensidade do inteligível. A divulgação é experimentada como partilha altruísta nas esferas cujo projeto primordial e o objeto de valor visado se definem segundo o saber-verdadeiro. O segredo é aí reprovado. Juntando verbete e reportagem de um lado, e poema, de outro, somente este apresenta uma propensão de tal modo crescente para um andamento acelerado da percepção, que entre segredos e ambiguidades se confirma saturado de êxtase e subitaneidade, o fiador, nesse caso afetivo. Eis o efeito de estesia. Na reportagem e no verbete, na medida em que a subitaneidade e a decorrente exaltação da emoção se atenuam, firma-se a longevidade da percepção inteligível. Assim uma grandeza se ajusta a outra por aumento e diminuições correlatas, também na distinção entre estilos.

O poema permite que se observe o plano da expressão como instigador de novas descobertas. A desestabilização oferecida por um plano da expressão que constrói em si novos sentidos é fortalecida no procedimento conferido ao papel temático que recobre o jogo actancial: quem é a *Solidão*? Uma entidade estabelecida no modo do limiar, um actante posto na ordem do inacabamento, impede a instalação dos limites e reduz ao máximo a dependência em relação à verossimilhança externa.

⁹ Confira Abbagnano (1998).

Por fim destacamos que, para que se refine a noção de estilo, seja a dos gêneros, seja a relativa ao estilo autoral, contribui refletir sobre a noção saussuriana de valor e sobre a noção hjelmsleviana de forma, as quais remetem à noção greimasiana de ator da enunciação. Saussure está na tradição dos estudos linguísticos das primeiras décadas do século XX (Genebra, Suíça). Bakhtin (Rússia), em época aproximada, criou uma obra sob os percalços do regime stalinista, o que justifica o fato da autoria ainda considerada disputada. Partem, cada um desses pensadores, de lugares não confundíveis entre si quanto a interrogações e pressupostos teóricos acerca da própria natureza da linguagem. Entretanto ajuda, para os estudos do discurso, investigar como e por que tais lugares apresentam convergências de perspectivas, justamente quanto à questão crucial, que é a relação entre imanência e transcendência.

DISCINI, N. Semiotics: from immanency to transcendency (matters of style). *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.595-617, 2009.

- *ABSTRACT: This paper brings up the connection between the linguistic studies represented by De Saussure and Hjelmslev and the language philosophy proposed by Bakhtin so as to understand the theoretical place of semiotics through the view of these scholars. Having chosen the tools offered by the Greimasian semiotics theory, which deals with the mechanisms of text meaning construction, this study focuses on the notions of discourse and of discourse genders, interlinked by the study of the subject as an inferable image of the discourse totality, that is, as style. That scope extension is granted by the semiotics of discourse, thanks to the interdisciplinary nature of the theory, which supports studies related to discourse stylistics and which provides shelter for the notion of style as body, as voice tone, as character, as ethos.*
- *KEYWORDS: Sign. Structure. Discourse. Genre. Totality. Style*

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ANDRADE, C. Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1973.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

BAKHTIN, M. M. *O freudismo: um esboço crítico*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. M. (V. N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Prefácio de Roman Jakobson. Apresentação de Marina Yaguello. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 4.ed. Campinas: Pontes, 1995.

BRØNDAL, Viggo. *Les parties du discours*: partes orationes: études sur les categories linguistiques. Traduction française par Pierre Naert. Copenhague: E. Munksgaard, 1948.

DISCINI, N. *O estilo nos textos*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

DOSTOIÉVSKI, F. *O idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2003

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Discurso Editorial; Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. *Du sens II*: essais sémiotiques. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Prefácio de José Luiz Fiorin. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRACO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos, 43).

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. Cena de enunciação. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004. p.95-97.

ROSSI, C. Jeitinho não basta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 2008. Opinião, Caderno A, p.A2.

SAMPAIO, P. Festa dos solteiros só atrai 'solteironas' de meia-idade. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 4 out. 2008. Caderno Cotidiano, Especial, p.C8.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

TATTT, L.; LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra*: análise semiótica de seis canções. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

VOLOCHINOV, V. N. Discourse in life and discurs in art (concerning sociological poetics). In: _____. *Freudianism: a marxist critique*. Translated by I. R. Titunik. New York: Academic Press, 1976. p.93-116.

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. *Galáxia*, São Paulo, v.7, n.13, p.13-28, jun. 2007.

_____. *Élements de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006a.

_____. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: EDUSP, 2006b.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

PRUDÊNCIA E AVENTURA: REVISTA *O CRUZEIRO* E FORMAS DE VIDA DA MULHER DA DÉCADA DE 40

Edna Maria Fernandes dos Santos NASCIMENTO¹

[...] non seulement nos “âmes” mais aussi nos “corps” se trouvent
culturalisés et relativisés à l’intérieur d’ une culture.
GREIMAS (1995, p.142).

- RESUMO: A revista *O Cruzeiro* surgiu no dia 10 de novembro de 1928, época em que o Brasil tinha cerca de 50 milhões de habitantes. Revistas como *O Cruzeiro* fazem parte do acervo da história do país, e o exame dos diferentes tipos de textos nela contidos permite o resgate das formas de vida do século XX. Partindo de pressupostos teóricos da semiótica greimasiana, particularmente os regimes de interação propostos por Landowski, analisamos, em edições de *O Cruzeiro* da década de 40, a seção denominada “Assuntos femininos” que semanalmente apresenta a matéria “Da mulher para a mulher” em que a articulista Maria Teresa, investida do papel temático de conselheira, escreve crônicas ou responde cartas de consulentes. A partir da análise de textos dessa seção, propomos regimes de interação amorosa que configuram formas de vida da mulher. A análise do *corpus* nos revela que a mulher da década de 40, ora reitera, modalizada pelo dever, valores impostos por um projeto de vida pronto; ora, modalizada pelo querer, tenta impor uma nova ética que configura uma nova forma de vida.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Regimes de interação. Formas de vida. Mulher. *O Cruzeiro*.

***O Cruzeiro*: formas de vida de 1928 a 1975**

A revista *O Cruzeiro*, título inspirado na constelação de cinco estrelas, Cruzeiro do Sul, que figurativiza o Brasil, surgiu no dia 10 de novembro de 1928, época em que o país tinha cerca de 50 milhões de habitantes. Patrocinada pelos *Diários Associados*, de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, é considerada como a principal revista semanal ilustrada brasileira do século XX por ter sido responsável pela reformulação técnica e estética no meio jornalístico. Chama a

¹ UNIFRAN – Universidade de Franca. Faculdade de Letras. Departamento de Letras, Franca – SP – Brasil. 14404-600. - UNESP – Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901. CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Bolsa de Produtividade em Pesquisa – edna.fernandes@uol.com.br

atenção o cuidado com a diagramação que permite uma melhor associação entre o texto e a imagem nas matérias.

Por 47 anos, *O Cruzeiro* publicou matérias polêmicas e divulgou produtos que ditaram padrões de comportamento e consumo, hábitos de leitura, sintetizando formas de vida do século XX. Por meio de *O Cruzeiro*, os modernos eletrodomésticos, geladeiras, enceradeiras, liquidificadores, bem como os mágicos cosméticos, a refrescante Coca-Cola, são conhecidos e começam a fazer parte do cotidiano do brasileiro, tornando-se produtos indispensáveis.

A revista *O Cruzeiro*, que retratou semanalmente, com fatos e fotos, de 1928 a 1975, episódios que marcaram a vida de uma classe média emergente que passou a ter melhor poder aquisitivo, faz parte do acervo da história do Brasil. *O Cruzeiro* teve vida longa; sua última edição com o jogador Pelé na capa, vestido de Tio Sam, saiu em julho de 1975. A falência gradual dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand e o crescimento da importância da televisão como meio de comunicação precipitaram o seu fim.

O exame dos diferentes tipos de textos verbo-visuais nela contidos, capa, reportagem, conto, charge, matérias assinadas, publicidades, permite o resgate das práticas sociais que ocorrem entre sujeitos ou entre sujeitos e os objetos que os circundam e que são determinantes para imprimirem modos de fazer, pensar e sentir o cotidiano. Por meio da análise do jogo dessas inter-relações, podemos acompanhar como o sujeito se constrói, manifestando sua presença tensiva que ora aceita, ora rejeita formas de vida que marcaram a geração de brasileiros da época em que os textos de *O Cruzeiro* foram escritos.

No artigo denominado "*Le beau geste*", publicado na revista *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*², Greimas (1993) explica que as formas de vida se caracterizam como um inventário cultural aberto e que, a todo momento, "novos jogos", terminologia de Wittgenstein empregada pelo semioticista lituano, podem ser inventados e novos usos constituírem novas formas de vida. Toda forma de vida, segundo Greimas (1993), está aliada a um comportamento esquematizável mais profundo que representa não o estilo individual, mas uma filosofia de vida de um determinado grupo cuja ruptura provoca uma mudança radical de forma de vida:

Isso quer dizer que o indivíduo se inscreve doravante em uma perspectiva de uma nova "ideologia", de uma "concepção de vida", de uma "forma" que é ao mesmo tempo uma filosofia de vida, uma atitude do sujeito e um comportamento esquematizável (e então, diferente dos "estilos de vida" de superfície, como os concebe a sociologia, estariam mais próximo dos estereótipos). (GREIMAS, 1993, p.33).

² Os trechos citados dessa obra são traduções nossas.

Com essa concepção, Greimas diferencia estilo de vida, termo da sociologia, e forma de vida, noção utilizada por Wittgenstein (1975) nas *Investigações filosóficas* para generalizar a concepção “jogos de linguagem”. Segundo o filósofo, a significação de uma expressão não pode ser estabelecida senão em seu “uso”, que por sua vez pertence a um “jogo de linguagem”, o qual, por sua vez, configura uma “forma de vida”. O projeto de Wittgenstein, segundo Fontanille e Zilberberg (2001), caminha na direção de uma pragmática generalizada, que de fato concederia primazia ao cultural, à labilidade dos usos linguísticos e semióticos, e não ao sistema e à estrutura. O encadeamento conceptual que ele propõe, conforme os dois semioticistas citados, delinea a sequência:

Expressões → usos → jogos de linguagem → formas de vida

Quadro 1 – Sequência do encadeamento conceptual

Concluem os autores (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001) que tal encadeamento permite substituir usos, em si mesmo lábeis, imprevisíveis e insignificantes, por formas intencionais e codificadas, capazes de ancorar em cada expressão o sentido da práxis cotidiana.

O estudo desses usos coletivos cristalizados em dispositivos codificados em textos passa a ser uma das tarefas da semiótica, como comenta Fontanille (1993) na “Apresentação” da revista *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry* intitulada “*Les formes de vie*”, de que faz parte o já citado texto “*Le beau geste*” de Greimas (1993). Com a análise das formas de vida, continua Fontanille (1993), a semiótica busca dar conta do movimento da própria vida, ou seja, da direção que a vida toma:

Uma das tarefas da semiótica poderia ser, a esse respeito, examinar em quais condições esses dispositivos se estabilizam e se desestabilizam para produzir “regras de interpretação” locais, idioletais ou socioletais, estereótipos e protótipos, esses “praxemas” que são inseridos em seguida na cultura, tomando-se disponíveis para novas convocações. (FONTANILLE, 1993, p.9).

Fontanille (1993) afirma que para empreender tal tarefa, na perspectiva da práxis enunciativa, é preciso determinar quais são as unidades discursivas engendradas pela práxis e manipuladas nos discursos realizados e apreender os parâmetros sobre os quais a práxis opera para modificar essas unidades tipos ou para, a partir daí, criar novas.

Segundo Fontanille (1993), uma grande parte da semiótica narrativa foi construída em torno de uma única forma de vida, procedente de um único tipo de intencionalidade: a da busca, organizada e convocável em discurso graças ao

sintagma-tipo que é o esquema narrativo canônico. Com a teoria das modalidades e das paixões, outros caminhos surgem, outras maneiras de “dar sentido à vida” emergem, e a semiótica tem de dar conta dessas variedades a partir de culturas individuais e coletivas para começar a compreender como uma teoria geral da significação poderia incluir essa imensa variedade de experienciar e sentir o mundo que, ao mesmo tempo, vislumbra-se e se teme.

Chamar para o campo da semiótica a cultura é colocar frente a frente o Eu e o Outro, evidenciando os regimes de interação em uma época em que os estudos greimasianos detinham-se na imanência do percurso gerativo do sentido e na explicação da construção do sujeito em busca de um objeto, priorizando a dimensão pragmática do discurso. Desses textos pioneiros de 1993 sobre a importância da cultura, do Outro, para a construção de uma teoria geral da significação, destacam-se, para o estudo das formas de vida, o já citado texto “*Le beau geste*”, de Greimas, que, estabelecendo, a partir de Paul Ricoeur (1990), diferença entre moral e ética, analisa o “belo gesto” como uma nova forma de vida; e “*Formes de l’alterité et formes de vie*”, de Landowski (1993) em que o autor reflete sobre o outro e a constituição de formas de vida.

Partindo desses primeiros estudos sobre forma de vida que preveem a dimensão do Outro na construção da significação e de estudos mais recentes da semiótica que tentam sistematizar a presença do Outro na constituição do sujeito, acompanharemos em matérias de *O Cruzeiro* como as formas de vida do Outro tentam moldar o comportamento da mulher da década de 40 que, se sair da linha de conduta preestabelecida, pode sofrer sanções de várias ordens, passando mesmo a fazer parte de outro grupo social.

O objetivo é verificar as manifestações das formas de vida da mulher da década de 40 não apenas em uma perspectiva dos primeiros estudos dedicados ao assunto, presentes na revista *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*, que se vinculavam basicamente à pragmática da linguagem fundamentada em Wittgenstein (1975), mas também observá-las a partir de uma semiótica das culturas, proposta por Landowski (2002, 2005), nos textos *Presenças do outro* e *Les interactions risquées*, em que o autor reflete sobre as práticas sociais resultantes das relações entre sujeitos em determinadas situações, configurando formas de vida responsáveis pelas organizações simbólicas coletivas.

Assuntos femininos

A mulher é uma presença constante nas edições de *O Cruzeiro*, e a ela é dedicada, semanalmente, na década de 40, a seção denominada “Assuntos femininos”, que apresenta três matérias, “Da mulher para a mulher”, “Elegância

e beleza”, “Lar, doce lar”. A primeira matéria dita normas de conduta à mulher em relação a como ser uma moça distinta e esposa digna; a segunda é dedicada a ensinar o que a mulher deve fazer para ter uma forma de presença elegante e bela; e a última, recheada de deliciosas receitas e de conselhos práticos que auxiliam as tarefas domésticas, prepara-a para ser uma mulher atenta à saúde de sua prole, mãe carinhosa e preocupada com a educação dos filhos, enfim exímia dona de casa, não deixando que ela se esqueça de que é também pelo estômago que ela prende o homem amado. Recortando esse extenso *corpus* das páginas de *O Cruzeiro*, no momento, vamos nos restringir apenas à análise da matéria “Da mulher para a mulher”, buscando reconstituir cenas enunciativas que identificam práticas comportamentais amorosas da mulher brasileira da década de 40, relatadas pela articulista Maria Teresa, ou confidenciadas pelas consulentes.

Dirigida às senhoras, principalmente às esposas e às moças casadoiras, a matéria “Da mulher para a mulher” é composta por um texto assinado por Maria Teresa e por cartas de leitoras, cuja temática se refere aos problemas amorosos enfrentados por elas no seu dia a dia. A leitura desses textos revela as posturas da articulista frente ao comportamento da mulher em suas relações amorosas, as manipulações que ela utiliza para convencer o público feminino a se pautar pela moral vigente e os questionamentos que atormentam as consulentes que enviam cartas em que perguntam como ser boa esposa e perfeita parceira amorosa. Por meio dessa interação articulista-conselheira/consulente, delineiam-se regimes de interação que configuram formas de vida da mulher da década de 40.

A matéria semanal “Da mulher para a mulher” é disposta sempre em uma única página que contém, em geral, no centro, um texto assinado por Maria Teresa, cuja temática é dirigida ao enunciatário mulher. Ao seu redor, uma série de cartas enviadas por mulheres, que se apresentam editadas em no máximo duas linhas, são respondidas pela articulista-conselheira.

Assunto constante é a conduta feminina frente ao par amoroso. A partir de relatos de experiências amorosas das consulentes, em geral mal sucedidas, a articulista, fundamentada na sua vivência e experiência, vai tecendo programas narrativos para as moças casadoiras que devem executá-los para entrar em conjunção com seu par amoroso por meio do sólido contrato estabelecido pela união eterna, homologada pela instituição legal do casamento. Para a mulher casada, já em conjunção com o marido, explicita como ela deve manter esta união até que a morte os separe. Como toda programação não é perfeita, e o sujeitos não são só pragmáticos, mas cognitivos e, principalmente, patêmicos, o encontro amoroso não se sujeita a um único modelo, pelo contrário, acontece em uma interação de risco a partir da qual se depreende uma forma de vida.

A programação perfeita para a união eterna

Na edição de 31/12/1949, no texto intitulado “Noivado feliz”, Maria Teresa comenta, com surpresa, a carta de uma consulente que se autodenomina “noiva feliz”. A moça não lhe pede conselho, como é de praxe, ao contrário, quer compartilhar com ela a sua venturosa felicidade:

Não é um conselho que lhe peço, como verá. Venho à sua presença simplesmente porque meu noivo e eu escolhemos a senhora para confidente da felicidade que nos inunda o coração e que, por ser tão grande, precisamos partilhar com alguém. (MARIA TERESA, 1949b, p.100).

A sua felicidade, afirma a moça, é decorrente de uma série de “leis” que ela e seu noivo praticam a fim de que seu relacionamento amoroso seja pleno de sucesso. O êxito do contrato estabelecido entre eles é tão grande que ela autoriza a articulista a publicar sua carta que revela o segredo dos mandamentos de uma união perfeita que são:

Da confiança – Confiar cegamente na pessoa amada, jamais suspeitando da sua afeição. Para a mais fácil obediência a essa lei, considerar sempre e em primeiro lugar o lado bom dos atos ou das palavras suscetíveis de dupla interpretação.

Da opinião – Respeitar a opinião recíproca, embora discorde dela. Neste caso, confessar com sinceridade por que não a aprova.

Da solicitude – Ter a preocupação constante de agradar o noivo (a) não descuidando de pequenas atenções, delicadezas e carinhos, tendo sempre em mente que, no amor, tudo tem importância.

Dos erros – Fugir às ocasiões de errar. Uma vez errando, confessar a falta sem jamais ocultá-la.

Da afeição – Fazer da pessoa amada a parcela indispensável da vida, contando-lhe suas alegrias e tristezas. Só o amor puro constrói, eleva a alma e enleva a vida. (MARIA TERESA, 1949b, p.100).

Não há risco de não se encontrar a felicidade amorosa eterna que culmina com o casamento se todos os noivos se predispuserem a seguir essas fórmulas euforizadas pela consulente. A felicidade da união, conclui a articulista, só será abalada pela força maior da morte: “Estou certa [sic] que, a esta altura, minha ‘Noiva Feliz’ não precisa que lhe declare outra coisa senão meus votos sinceros de que ela e o noivo continuem assim venturosos ‘até que a morte os separe’.” (MARIA TERESA, 1949b, p.100).

O texto da articulista, que incorpora a experiência relatada pela consulente, configura um regime de interação regido pela regularidade em que o sujeito desempenha o papel temático de moça casadoira que recita com precisão uma

lição que se fundamenta no código social da década de 40: a união amorosa, sacramentada pelo casamento, deve ser eterna. Tal concepção do casamento como uma união perfeita e eterna, euforizada pela articulista e pela noiva feliz, revela procedimentos amorosos próprios do regime de interação denominado por Landowski (2005, p.72)³ programação. Seguindo à risca tais procedimentos, o sujeito moça é levado a um estado de não sujeito porque somente obedece e cumpre, com precisão, sua função de parceira amorosa. Segundo Landowski (2005, p.40), a interação é programática quando “[...] para chegar aos seus fins, é suficiente a um ator apoiar-se sobre certas determinações preexistentes, estáveis e conhecidas, do comportamento de um outro.”

As “leis” estabelecidas pela consulente para se ter uma união feliz e indissolúvel estabelecem comportamentos programados que se fundam, segundo a classificação proposta por Landowski (2005), na segurança.

Serve-lhe a carapuça?

Outro texto interessante de “Da mulher para a mulher”, que figurativiza as relações amorosas da mulher da década de 40, é a narrativa que tem por título a interrogação “Serve-lhe a carapuça?” (MARIA TERESA, 1948a). Nele, a articulista conta a história de Leda que é “[...] uma bonita jovem de cabelos negros e pele morena e tem porte de rainha”, mas que, apesar de ter vários admiradores, “[...] a corte é por demais efêmera e, com a facilidade com que eles vêm, eles se vão, deixando à minha amiguinha mais uma desilusão entre as muitas que já tem sofrido” (MARIA TERESA, 1948a, p.68). A partir do relato das desventuras da infeliz Leda, a articulista lhe dá vários conselhos de como se comportar para prender para sempre o seu pretendente:

Quando um rapaz telefona para uma pequena convidando-a para ir ao cinema, ela não lhe deve dar a perceber toda a extensão da sua alegria, dizendo-lhe que se sente imensamente feliz, que era isso o que mais desejava. Seria pecar por excesso. Se não lhe der a notar, entretanto, que ficou satisfeita, estará caindo no outro extremo. O ecletismo nunca prejudicará ninguém.

A moça não se deve mostrar, por outro lado, muito vaidosa, preferindo frequentar sempre os lugares mais dispendiosos; pelo menos antes de saber se a bolsa do rapaz permite-lhes o acesso até lá.

A indiscrição revela também falta de linha. Não se ponha a moça a indagar com demasiada curiosidade sobre a vida passada do rapaz, suas conquistas e, principalmente, não cumule de defeitos as namoradas

³ Os trechos citados, extraídos dessa publicação, são traduções nossas.

que tenha tido. Isso fará com que ele a ponha à margem, achando sua companhia pouco agradável.

Não conceda ela liberdades ao rapaz para não perdê-lo; estará cometendo o grave erro de fazer com que se farte muito depressa e vá procurar outra presa menos fácil. (MARIA TERESA, 1948a, p.68).

A prescrição dessas regras, solidificadas na práxis social, visa a mudar a competência modal do sujeito Leda e de todas as leitoras que não sabem se comportar para obter sucesso na relação amorosa: “Há ainda uma série de circunstâncias que afastam um rapaz de uma moça. Mas os principais motivos que fazem com que minha amiguinha Leda perca os namorados são esses. Será que lhe serve a carapuça, leitora?” (MARIA TERESA, 1948a, p.68).

A articulista manipula as moças para que não cedam às vontades do seu querer com a interrogação “Serve-lhe a carapuça?”. O princípio que funda esse regime de interação, denominado por Landowski (2005, p.72) manipulação, é a intencionalidade que instaura a interrogação, gerando o risco limitado, porque depende das reações do sujeito moça, do seu querer. Landowski (2005) esclarece a diferença entre o regime de programação e o de manipulação, exemplificando com a interação do médico com o paciente:

Ele pode primeiramente considerar seu paciente como simples organismo doente – o corpo-objeto que ele ausculta se houver motivo – e programar sua cura circunscrevendo-se aos efeitos fisiológicos previsíveis, por isso mesmo são experimentalmente estabelecidos, medicamentos apropriados. Mas o mesmo médico pode também se dirigir ao doente como corpo-sujeito – a pessoa que vem consultá-lo desejaria talvez também o mesmo tratamento – e visar à cura do mesmo mal, evidentemente olhado de outro ângulo, por uma estratégia de persuasão considerando de perto ou de longe a psicoterapia. (LANDOWSKI, 2005, p.28).

Se no regime programação, a moça, assim como o paciente do exemplo de Landowski, é um corpo-objeto que executa exatamente um regime programado para ela, o que lhe imprime um estado de não sujeito, no regime de manipulação, os dois atores, moça e paciente, são corpos-sujeito que têm um querer que precisa ser alterado.

Freando a aventura

Na edição de 03/12/1949 de *O Cruzeiro*, à página 124, o tema tratado por Maria Teresa é sintetizado no título do texto “Castidade”.

O texto organiza-se em três parágrafos. No primeiro, há a citação do desabafo de uma moça, “Depois do que se passou, será que ele ainda gosta de mim?”. (MARIA TERESA, 1949a, p.124). Do pequeno enunciado, instaurado por uma debreagem de segundo grau, depreendem-se dois atores, um eu que questiona, no momento presente, sua ação do passado e um ele, objeto da paixão no presente e no passado. A ação “que se passou” entre o casal, embora não denominada, pode ser reconstituída pelo medo da perda do amado, expresso na dúvida da mulher e no título do texto “Castidade”. O questionamento do ator mulher, no presente, sobre sua ação, adquire uma dimensão coletiva, quando o enunciador ressalta que é comum entre as mulheres que se encontram nesta situação a reflexão após a ação.

O enunciador, experimentando uma sensação de ceticismo, constrói-se como um sujeito do saber que, também modalizado pelo sentir, recrimina, condena o comportamento desses sujeitos, respondendo negativamente à questão formulada pelo ator mulher:

Quando recebo essas cartas, não posso deixar de experimentar uma sensação de ceticismo. Conheço-lhes já o conteúdo e a essência, mesmo às primeiras linhas, e o meu pesar se agrava ante a absoluta falta de elementos para remediar uma situação praticamente desesperadora. Minha resposta quase sempre é negativa. (MARIA TERESA, 1949a, p.124).

Figurativizando a ação cometida pelo ator moça como um erro sem remédio, o enunciador apaixonado julga o comportamento das moças que tem consequências lastimáveis: “Depois de cometido o erro, portanto, a que infelizmente se entregaram certas moças insensatas com a maior facilidade, nada há a fazer para remediá-lo.” (MARIA TERESA, 1949a, p.124).

Diante de uma situação sem volta, o enunciador aconselha a moça a reagir e dar um novo rumo à vida: “Há que dá-lo por consumado e não se deixar vencer pelas suas consequências lastimáveis. Em vez disso, faz-se necessário reagir, ter espírito forte para construir uma vida futura melhor, baseada na experiência do passado.” (MARIA TERESA, 1949a, p.124).

No segundo parágrafo, contrapondo-se ao desabafo da mulher, o enunciador dá voz ao ator homem, denominado “sexo forte”, com uma debreagem de segundo grau. A citação da carta, recebida por Maria Teresa, apresenta o ponto de vista masculino que questiona tal comportamento feminino no enunciado: “Será que depois disto ela ainda merece minha confiança?”. (MARIA TERESA, 1949a, p.124). Com tal dúvida, o homem, que vê na ação da mulher a quebra de um comportamento imposto pela sociedade e que regra as relações amorosas,

projeta outras situações em que ela pode novamente passar por cima do dever e deixar-se levar pelo querer.

Como observa o enunciador, são perguntas do mesmo teor, construídas, porém, de modo diferente: a moça não mais casta que tem medo de não ser mais amada é modalizada pelo sentir; o “sexo forte”, que tem medo de não poder confiar mais na mulher, é modalizado pela razão.

Arvorando-se como conhecedor da alma humana, o enunciador conclui que quem perde nessa situação é a mulher: “Ora, estudando um e outro caso, é fácil chegar-se à conclusão de que a única prejudicada no erro comum foi a mulher. Estas coisas são rudes de dizer.” (MARIA TERESA, 1949a, p. 124).

Finalizando o segundo parágrafo, o enunciador, sujeito que sabe, assume o papel temático de conselheira que, tratando o assunto em pauta com ceticismo e realismo, não deixará suas consulentes caírem no “erro” e serem conduzidas para o “abismo”: “É possível, porém, que alguma moça que me leia e que esteja na iminência de cair sinta um abalo com as minhas palavras e abra os olhos ante o abismo. E já terá valido que não me tenha servido aqui do ‘manto diáfano da fantasia’...”. (MARIA TERESA, 1949a, p.124).

É somente pela voz autorizada do sacerdote, evocada pela conselheira, que, no último parágrafo, a ação da mulher, o erro cometido, é lexematizado pela denominação castidade. O sacerdote, opondo-se ao saber científico de especialistas avançados sobre o assunto, referenda a posição da articulista sobre a perda da castidade que deve provocar na moça decente também a paixão da vergonha que aumenta à medida que o tempo passa. A mulher pecadora, além de ser condenada pelo homem, pela sociedade, tem também, segundo o Reverendo Motley, de prestar conta à sua consciência e a Deus:

O problema da castidade nunca será determinado por estudos estatísticos nem por pensadores adiantados como o Dr. Kinsey⁴ e outros. Mas somente e sempre pela noção do direito e da decência, e pela bondade inata do ser humano. Talvez jamais seja levantado um questionário tão significativo como o de quantas mulheres não castas terão lastimado amargamente sua falta de castidade. Nada mais difícil para se conviver do que nossa própria consciência. A experiência prova que o senso da vergonha não diminui; pelo contrário, aumenta. Que espécie de pessoa sou eu? – é a pergunta que toda mulher deve responder a si mesma e a Deus. (MARIA TERESA, 1949a, p.124).

⁴ Alfred Charles Kinsey foi um biólogo e sociólogo norte-americano que nasceu em Hoboken, em 1894, e morreu em Bloomington, em 1956. Usando estatísticas e dados obtidos por sondagens, ele traçou um quadro dos diferentes comportamentos sexuais nos EUA nos seus livros *O comportamento sexual do homem*, 1948 e *O comportamento sexual da mulher*, 1953. (GRANDE ..., 1998, p.3424).

No texto “Castidade”, Maria Teresa, tocando a sensibilidade da moça pecadora, interage com ela com habilidade e mostra como sua conduta amorosa foi errada, porque infringiu a lei dos homens e a lei de Deus. Ao apelar para a consciência da moça, indica uma nova maneira de ela se fazer presente no mundo: redimindo-se e tendo uma outra forma de vida. Com a recriminação dessa forma de vida errada, a conselheira visa a despertar na moça, e em todos enunciatários que enfrentam a mesma situação, o desejo de vivenciar um novo sentir, no dizer de Landowski (2005, p.72), a competência estética, que configura o regime do ajustamento em que o risco manifesto é a insegurança porque o sentido se encontra *in fieri*.

Acidente de percurso

No artigo “Adaptação”, Maria Teresa (1948b) relata, diferentemente dos outros textos, a história de uma consulente que já concluiu o programa narrativo da moça casadoira e deveria se encontrar, portanto, em conjunção eterna com o esposo. Mas quinze anos já se passaram, e a eufórica união eterna transforma-se em desilusão, a vida, em caos, assumindo a esposa perfeita o papel patêmico de mulher lamentadora. Essa rotina da insatisfação é abalada pela presença de outro herói e, tomada pelo deslumbramento dessa nova experiência, a esposa insatisfeita em crise recorre aos conselhos da articulista:

Novamente a fantasia, provocada pelo entusiasmo e pela esperança, começa a desvirtuar as coisas, dando-lhes um aspecto superior ao que possuem na realidade. É quase sempre nesta fase perigosa que minhas leitoras enquadradas no caso, lembram-se de mim e me fazem consultas. (MARIA TERESA, 1948b, p.92).

A fuga da realidade da consulente é qualificada pela articulista de “fase perigosa”. O termo fase prenuncia que esse momento de êxtase, de ruptura do cotidiano, vai passar e, depois de algum tempo, como já aconteceu uma vez com a consulente, quando encontrou o primeiro parceiro, tudo vai voltar ao normal, e o segundo herói, como o primeiro, conduzi-la-á ao ramerrame do dia a dia:

A julgar pela maneira por que se expôs a situação no começo desta crônica, deduz-se facilmente que não é muito encorajadora a aceitação de um novo romance. Em resumo, todos os homens são iguais: têm seus defeitos e suas qualidades. (MARIA TERESA, 1948b, p.92).

Igualando todos os relacionamentos amorosos, a articulista aconselha a consulente a sair dessa zona de risco, a não consumir tal aventura:

No texto “Noivado feliz”, a noiva feliz, modalizada pelo /dever/ imposto pela sociedade, recita a lição programada e desempenha o papel de acomodada; a mulher casada e desiludida com o ex-herói marido do texto “Adaptação”, confusa, assume o papel catastrófico e, se partir para uma aventura extraconjugal, movida pelo querer, pode ser excluída do grupo das senhoras bem casadas. A moça do texto “Serve-lhe a carapuça?”, apesar de ter vários parceiros, mas nenhum relacionamento amoroso que a levasse ao casamento, movida pelo querer age em situações amorosas com condutas avançadas para sua época e é reprovada pela articulista que a manipula para que seja moderada e se modalize pelo /não querer/. Se assim se comportar, a sua conduta será admitida e ela poderá segurar seu eleito. Frente ao caso relatado no texto “Castidade”, a conselheira, investindo-se de autoridade que tem o dever de modelar as moças casadoiras pelo código sadio da moral, estimula-as a não se pautar pelo /não dever/ e, caracterizando suas atitudes como levianas, enquadra-as em uma forma de vida segregada.

Nos textos de “Da mulher para a mulher”, a conselheira euforiza a forma de vida da mulher da década de 40 que se configura como uma mulher acomodada que deve ser comedida na demonstração de seus afetos, deve sentir amor e não paixão, não permitir liberdades antes do casamento, deve saber escolher o parceiro e deve, principalmente, prestar conta de seus atos à sociedade, aos seus pais, ao seu noivo ou marido, à religião, à sua consciência. Enfim, frear suas emoções e usar a razão. Aceita a mulher admitida que é aquela que teve atitudes não recomendadas, mas que, sabendo-se e se sentindo segregada, agora se deve pautar pelas normas da mulher acomodada. Mas, ao euforizar a forma de vida acomodada e ao aceitar a forma de vida admitida e disforizar as formas de vida das segregadas e das excluídas que devem ser refreadas, a articulista mostra que há outras formas de vida possíveis, mas que não encontram guarida na seção “Da mulher para a mulher” da revista *O Cruzeiro* da década de 40. Os simulacros exemplares, construídos nesses textos, em que devem se espelhar o enunciário mulher, leitora de *O Cruzeiro*, são o da moça casadoira casta e o da dona de casa digna e distinta, que seguem as formas de vida ditadas por uma classe média emergente fruto da segunda guerra mundial.

O legal e o bom

Greimas (1993), conceituando o belo gesto como um comportamento que rompe com as práticas sociais, reconhece no artigo que tem o mesmo nome da expressão definida, “*Le beau geste*”, uma moral social e uma moral de tipo pessoal. Para explicar esses dois tipos de moral, invoca a distinção proposta por Paul Ricoeur (1990), entre ética e moral:

A moral repousa sobre normas, uma rede de coerções, e até mesmo uma deontologia; a ética funda, pelo contrário, um projeto de vida, e mesmo uma teleologia. Ora o “belo gesto” não pode ser normatizado, a não ser que se torne um comportamento convencional e passe a pertencer a uma moral social; na medida em que ele funda uma moral pessoal, ele não poderia pertencer a outro domínio que não fosse a ética, no sentido de Paul Ricoeur. De fato, é a oposição entre a “apreensão” e a “visada” que melhor dá conta desta distinção: a apreensão, retrospectiva, cognitiva e valorativa, é o princípio do julgamento moral; a visada, prospectiva, sensível e inventiva, é a do “belo gesto” e da ética pessoal. (GREIMAS, 1993, p.28).

A ética pessoal, segundo Greimas (1993), nega a moral social, e esta negação é a etapa necessária para poder, em seguida, afirmar outros valores e é:

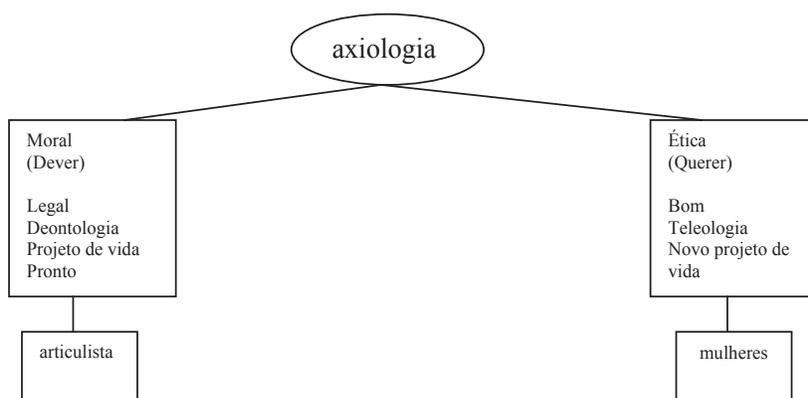
[...] então o meio de uma abertura do mundo dos valores, de um “impulso novo” do devir axiológico: é a porta aberta para a estranheza e a alteridade. Colocando-se contra as formas socializadas do dever (necessidade, norma, regra, código), o “belo gesto” anula de fato o efeito de “estabilidade”, o efeito de fixidez próprio desta modalidade; “abrindo-se” para o devir, o sujeito coloca-se ao inverso como sujeito de um possível querer, sujeito autônomo e autodestinado. (GREIMAS, 1993, p.29).

Para Greimas(1993) , apoiado em Ricoeur (1990), a moral é modalizada pelo dever e funda uma axiologia deontica, enquanto a ética se modaliza pelo querer e rompe com a tradição e instaura a teleologia. Negando valores estabelecidos pela sociedade, a ética instala a instabilidade que pode gerar outras formas de ver e sentir o mundo, outras formas de vida, segundo Greimas (1993). Ao lado da ótica do mundo do legal, do social e deontico, pode-se vislumbrar um outro mundo, onde prevalece o bom, o inato, o ontico.

O enunciador dos artigos da revista *O Cruzeiro* tenta persuadir as enunciatárias mulheres a seguirem a moral vigente da década de 40, que, nas palavras de Landowski (2005), devem ter um comportamento programado. As moças que não seguem os conselhos da noiva feliz devem ser condenadas, clama reiterativamente a conselheira-articulista que pede a aplicação da moral social. Rompendo o contrato com a sociedade, tais mulheres, modalizadas pelo querer, passam por cima da razão e do dever prescrito pela sociedade e, agindo levadas pela emoção e pela paixão, “erram”. Ao comportamento deontico programado para as mulheres sobredetermina naturalmente o desejo ontico: é da ordem do humano amar. Tal comportamento corrente causa estranhamento na articulista-conselheira que quer preservar as regras do mundo que conhece.

Entre o enunciador e as atitudes das mulheres, estabelece-se o conflito do velho e do novo, do social e do individual, da moral e da ética, abalando o sistema

de valores, a axiologia. O abalo da relação mulheres/articulista/sociedade gera uma nova visão sobre as relações amorosas e impõe novas formas de vida. Novas formas de vida em que o relacionamento amoroso não é regido por um único código fixo e acabado, em que projetos de vida não estão prontos conforme a lei dos homens e de Deus, mas outros em que o percurso ainda está por ser traçado conforme aquilo que é julgado como bom para cada uma delas. O quadro abaixo sintetiza a oposição entre o comportamento retrospectivo, cognitivo e valorativo da articulista e a visão prospectiva, sensível e inventiva das mulheres excluídas, admitidas e segregadas:



Quadro 3 – Moral e ética

Essa diferença estabelecida por Greimas (1993), fundamentada em Paul Ricoeur (1990), entre moral e ética possibilita, parece-nos, compreender as duas constelações propostas por Landowski (2005) que enfeixam os regimes de interação: a da prudência e a da aventura. Na constelação da prudência, temos os regimes de interação por programação, cujo regime de risco é a segurança; e o regime de interação por manipulação, cujo regime de risco é o do risco limitado. Na constelação da aventura, agrupam-se os regimes de interação por acidente, em que o regime de risco é o risco puro; e o por ajustamento, em que o regime de risco é a insegurança.

Segurança e risco limitado geram as formas de vida, acomodada e admitida, assim como insegurança e risco puro, determinam formas de vida, segregada e excluída.

O que as moças não acomodadas tentam é esboçar um novo programa narrativo para encontrar um final feliz para sua relação amorosa e não seguir a moral vigente, mas elaborar uma nova prática social, fundada na ética do querer, que permita a elas fazerem suas escolhas de como gerir suas relações amorosas.

À ética pertence tudo o que é imprescindível para a felicidade e para a dignidade do próprio indivíduo e dos outros. Esse novo comportamento das moças da década de 40 instaura uma nova forma de vida de busca da felicidade que gera o conflito entre moral e ética.

Ética e libertação amorosa

Os novos códigos propostos pelas mulheres que geram novas formas de vida, que abalam a articulista, abalam também o espectador que se vê diante do elemento surpresa e tomado pela emoção. É a percepção de algo novo, de um novo sentir, a estesia que, segundo Greimas (1993), provoca no enunciatário-espectador o fazer interpretativo:

De uma certa maneira, se o ético é da parte do autor do “belo gesto”, a estética é da parte do observador-intérprete: vigorosamente solicitado pela ruptura da troca, este é submetido à surpresa, à admiração, senão ao assombro. A própria emoção estética é, supõe-se, o elemento desencadeador do fazer interpretativo, o que significa dizer que a estetização das condutas é o meio pelo qual se torna sensível o momento em que os novos valores são inventados. (GREIMAS, 1993, p.30).

Os textos da matéria “Da mulher para a mulher” ilustram uma possível libertação da mulher do imposto pela sociedade. Tal rompimento leva o espectador a interpretar esta lição de ética porque rompe com um saber pré-estabelecido. Para Greimas (1993), o “belo gesto”, que se caracteriza como o diferente, o elemento estranho que, como a “má conduta” das mulheres, abala a norma estabelecida, instaura um espetáculo intersubjetivo porque o espectador tem a liberdade de reler, à sua maneira, a significação da sequência:

A moral pessoal que parece então emergir pressupõe que a práxis enunciativa de tipo individual seja distribuída sintaxicamente entre os parceiros da enunciação: o enunciador-emissor em cena dá a ver a ruptura, a suspensão do uso estabelecido, a negação dos valores e a abertura do devir axiológico, e o enunciatário-espectador, solicitado pela abertura máxima das possibilidades, é prudente em escolher, a título de novo uso, qualquer uma das possibilidades ofertadas. A irrupção do inesperado, a escolha da elipse, do silêncio, do contratempo ou do “contrapé” tem então o efeito de “deixar a pensar”: a invenção dos valores é cooperativa, o espectador é solicitado a participar desta criação como “co-enunciador” do futuro universo de valores. (GREIMAS, 1993, p.29).

O “belo gesto”, citando Greimas (1993, p.31), é um acontecimento considerável que afeta a forma aspectual das condutas, seu fundamento axiológico e cria as condições para uma nova enunciação, de tipo individual, graças à desfocalização (e à refocalização), graças ao fechamento inopinado de segmentos discursivos e à abertura de novos segmentos e, enfim, graças à teatralização do cotidiano e à solicitação do espectador. Um dos exemplos utilizados por Greimas para ilustrar o “belo gesto” e a interpretação que ele provoca no enunciatário-espectador é a cena enunciativa da mulher adúltera. Afirma Greimas (1993):

Assim Jesus, interpelando todos os que queriam apedrejar a mulher adúltera, exige que somente sejam autorizados a tomar tal atitude os que jamais pecaram: ele ressemantiza uma conduta moral estereotipada, atribuindo-lhe como fundamento semântico a categoria puro/impuro; mas, ao mesmo tempo, ele obriga certamente cada um operar um julgamento reflexivo que é o começo de uma moral pessoal. (GREIMAS, 1993, p.31).

No nosso *corpus*, no nível do enunciado é a articulista-conselheira que freia a ressemantização da moral estereotipada, fundamentando-se também na categoria puro/impuro. Mas, se lembrarmos que o texto faz parte da revista *O Cruzeiro*, é ela que é o sujeito da enunciação que não assume a nova ética, pelo contrário, ela representa e referenda a moral de uma classe média emergente que passou a ter melhor poder aquisitivo. Embora essa classe média da década de 40 reconheça essa nova prática no relacionamento amoroso e institua a prática de perdoar a mulheres que “erram”, elas são identificadas como pertencentes a um novo grupo social, o das que se opuseram ao /dever/ e ousaram impor um /querer/ para poderem ter liberdade de como agir frente às práticas amorosas. Como as programações não são perfeitas, e o sujeitos mulheres não são só pragmáticos, mas também cognitivos e, principalmente, patêmicos, e a relação amorosa, um acontecimento, não é fácil seguir à risca o que determina a sociedade. O que os textos de *O Cruzeiro* confirmam é que em toda interação há margem de risco, lugar limite da existência, em que o querer do sujeito força o desbordamento das práticas institucionalizadas pelo convívio social e que, algumas mulheres, deixando de lado o regime da programação, indicativo de prudência, constituem-se em um novo sujeito que, esquecendo-se dos deveres, parte para a aventura buscando ser competente para assumir uma nova forma de vida.

Só com o passar do tempo será possível saber se o grupo das segregadas da década de 40 tornar-se-á maioria, e o das acomodadas, minoria, e/ou se as outras formas de vida, como a das excluídas ou das admitidas, daquela época, poderão ser euforizadas nas práticas sociais de outros tempos e ganharem proeminência em revistas do porte de *O Cruzeiro*.

NASCIMENTO, E. M. F. S. Caution and adventure: *O Cruzeiro* magazine and the woman in the forties. *Alfa*. São Paulo, v.53, n.2, p.619-637, 2009.

- **ABSTRACT:** “*O Cruzeiro*” magazine was first published on November 10th, 1928, a period in which there was about 50 million inhabitants in Brazil. Magazines as “*O Cruzeiro*” are in a way part of the country’s history and the linguistic analysis of its different texts allows for the reconstruction the 20th century ways of life. Taking the Greimasian semiotics as the theoretical framework together with the Landowski’s ways of interaction, the paper focuses on the study of the “Female Matters” section of the magazine during the forties. That weekly section deals with the subject “From women to women”, where the magazine writer Maria Teresa, under the thematic role of adviser, either writes chronicles or answers the letters of readers asking for advice. By analyzing the texts, this study describes ways of love interaction that we claim to represent women’s way of life. The corpus analysis reveals that the woman in the forties, modalized by duty, sometimes repeats values imposed by a ready-made life project, and, modalized by wish, sometimes tries to impose a new ethic that represents a new way of life.
- **KEYWORDS:** Semiotic. Ways of interaction. Ways of life. Women. *O Cruzeiro* magazine.

REFERÊNCIAS

GRANDE enciclopédia Larousse cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

GREIMAS, A. Sobre as paixões: notas manuscritas de A. J. Greimas. In: LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. M. A. (Org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p.129-152.

_____. Le beau geste. *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*, Montreal, n.13, p.21-35, 1993.

_____. *De l'imperfection*. Paris: Périgueux-Fanlac, 1987.

FONTANILLE, J. Avant-propos. *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, n.101, p.1-5, 2005

_____. Présentation. *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*, Montreal, n.13, p.5-20, 1993.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luís Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

LANDOWSKI, E. Les interactions risquées. *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, n.101, p.7-107, 2005.

_____. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Formes de l'alterité et formes de vie. *Recherches sémiotiques*. Semiotic Inquiry, Montreal, n.13, p.69-94, 1993.

MARIA TERESA. Castidade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.124, 3 dez. 1949a

_____. Noivado feliz. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.100, 31 dez. 1949b.

_____. Serve-lhe a carapuça? *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 68, 24 dez. 1948a.

_____. Adaptação. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 92, 25 set. 1948b.

RICOEUR, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores).

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Casa, p. 129
Acontecimento, p. 63
Análise de filmes, p. 229
Aspectualização qualitativa, p. 229
Autobiografia, p. 209
Canção, p. 173
Categorias da enunciação, p. 151
Cícero, p. 101
Cinema, p. 229
Concession, p. 37
Conteúdo, p. 11
Corrélation, p. 37
Crer, p. 115
Désespoir, p. 195
Determinações histórico-sociais, p. 23
Discurso, p. 267
Dysphorie, p. 195
Énonciation, p. 195
Enunciação, p. 11, p. 229
Estilo, p. 267
Estrutura, p. 267
Estruturalismo, p. 11
Événement, p. 37
Expressão, p. 11
Famigerado, p. 115
Fato, p. 63
Formas de vida, p. 291
Funk, p. 173
Gênero, p. 209, p. 267
Gêneros do discurso, p. 247
Glossemática, p. 151
Graciliano Ramos, p. 209
Guimarães Rosa, p. 115
Iconicidade, p. 129
Implication, p. 37
Interpretação cinematográfica, p. 229
Interdiscursividade e intertextualidade, p. 23
João Cabral de Melo Neto, p. 129
Lógica concessiva, p. 63
Lógica implicativa, p. 63
Mélange, p. 37
Memória, p. 209
Mulher, p. 291
Narrativa, p. 11
Narratividade, p. 115
O Cruzeiro, p. 291
Opération, p. 37
Paixões, p. 115, p. 173
Passion, p. 195
Pathos, p. 101
Pedro Nava, p. 209
Persuasão, p. 115
Plano da expressão, p. 151
Plasticidade, p. 129
Platão, p. 101
Práxis enunciativa, p. 247
Saber, p. 115
Semiótica, p. 11, p. 77, p. 101, p. 173, p. 229, p. 291
Semiótica discursiva, p. 23, p. 247
Semiótica do mundo natural, p. 23
Semiótica literária, p. 63
Semiótica musical, p. 151
Semiótica tensiva, p. 129
Sentido, p. 77
Signo, p. 267
Sintaxe discursiva, p. 209
Regimes de interação, p. 247, p. 291
Retórica, p. 101

Temas e figuras, p. 23

Tempo, p. 209

Temporalidade, p. 229

Tensividade, p. 77, p. 101, p.151

Totalidade, p. 267

Tri, p. 37

SUBJECT INDEX

- A mulher e a casa, p. 129
Analysis of films, p. 229
Autobiography, p. 209
Believing, p. 115
Cicero, p. 101
Cinema, p. 229
Cinematographic interpretation, p. 229
Concession, p. 37
Concessive logic, p. 63
Content, p. 11
Correlation, p. 37
Despair, p. 195
Discourse, p. 267
Discourse genres, p. 247
Discourse semiotics, p. 247
Discourse syntax, p. 209
Dysphoria, p. 195
Enunciation, p. 11, p. 195, p. 229
Enunciation categories, p. 151
Enunciative praxis, p. 247
Event, p. 37, p. 63
Expression, p. 11
Expression plane, p. 151
Fact, p. 63
Famigerado, p. 115
Funk, p. 173
Genre, p. 209, p. 267
Glossematics, p. 151
Graciliano Ramos, p. 209
Guimarães Rosa, p. 115
Iconicity, p. 129
Implication, p. 37
Implicative logic, p. 63
Interaction regimes, p. 247
Interdiscourse and intertextual relations, p. 23
João Cabral de Melo Neto, p. 129
Knowing, p. 115
Literary semiotics, p. 63
Meaning, p. 77
Memory, p. 209
Musical semiotics, p. 151
Narrative, p. 11
Narrativity, p. 115
O Cruzeiro magazine, p. 291
Operation, p. 37
Passions, p. 115, p. 173, p. 195
Pathos, p. 101
Pedro Nava, p. 209
Persuasion, p. 115
Plasticity, p. 129
Plato, p. 101
Qualitative aspectualization, p. 229
Rhetoric, p. 101
Semiotic, p. 291
Semiotics, p. 11, p. 77, p. 101, p. 173, p. 229
Semiotics of discourse, p. 23
Semiotics of the physical world, p. 23
Sign, p. 267
Socio-historical determinations, p. 23
Song, p. 173
Sorting, p. 37
Style, p. 267
Structuralism, p. 11
Structure, p. 267
Temporality, p. 229
Tensive semiotics, p. 129
Tensivity, p. 77, p. 101, p. 151
Themes and figures, p. 23

Time, p. 209

Totality, p. 267

Ways of interaction, p. 291

Ways of life, p. 291

Women, p. 291

ÍNDICE DE AUTORES AUTHOR INDEX

BARROS, D. L. P. de, p. 23
BARROS, M. L. P. de, p. 209
BEIVIDAS, W., p. 115
BIGLARI, A., p. 195
CARMO JR, J. R. do, p. 151
CRUZ, D. F. da, p. 101
DISCINI, N., p. 267
GOMES, R. S., p. 247
LARA, G. M. P., p. 11
LOPES, I. C., p. 115
MATTE, A. C. F., p. 11
MERÇON, F. E. S., p. 63
NASCIMENTO, E. M. dos S., p. 291
PAULA, L., p. 110
SILVA, O. J. M. da, p. 113
TATIT, L., p. 77
TONETO, D. J. M., p. 129
VASCONCELOS, M. F. de M., p. 110
ZILBERBERG, C., p. 23

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS DA

Alfa: Revista de Linguística

1. Informações gerais

A *Alfa*: Revista de Linguística, financiada pela Pró-Reitoria de Pesquisa da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – publica trabalhos inéditos de professores e pesquisadores, incluindo doutorandos de programas de pós-graduação, vinculados a instituições de ensino e pesquisa nacionais ou internacionais. Não serão aceitos, no entanto, trabalhos de pesquisa produzidos por mestres ou graduados. A revista edita artigos, retrospectivas, resenhas, entrevistas e traduções vinculados a todas as linhas de pesquisa dos Estudos Linguísticos.

São aceitas apenas as resenhas de livros que tenham sido publicados no Brasil nos dois últimos anos e, no exterior, nos quatro últimos anos.

Sem o conhecimento da autoria, dois membros do Conselho Editorial emitem parecer sobre os trabalhos. Em caso de um parecer ser favorável e outro contrário, o trabalho será enviado a um terceiro parecerista, que também não terá acesso ao nome autor. Depois da análise, cópias dos pareceres serão encaminhadas aos autores juntamente com instruções para modificações, quando for o caso.

No caso dos textos produzidos por autores convidados, o *peer review* será

realizado pelos membros do Conselho Editorial da revista.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português, francês, inglês, espanhol ou italiano. Para artigos escritos em português, *TÍTULO*, *RESUMO* e *PALAVRAS-CHAVE* precedem o texto e *TITLE*, *ABSTRACT* e *KEYWORDS* sucedem o texto. Para artigos escritos em outros idiomas, *TÍTULO*, *RESUMO* e *PALAVRAS-CHAVE* que precedem o texto devem ser escritos no idioma do artigo; os que sucedem o texto deverão ser em português, no caso de artigos em inglês; e em inglês, no caso de artigos em francês, espanhol ou italiano.

Os trabalhos que não se enquadrarem nas normas da revista serão devolvidos aos autores, ou serão solicitadas adaptações, indicadas em carta pessoal.

Dados e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores.

2. Apresentação dos trabalhos

Encaminhamento: Os autores devem realizar o cadastro (Login/Senha) no site da revista (www.alfa.unesp.br), na seção Submissões Online, preencher corretamente o perfil e escolher a opção

“AUTOR”. Após haver realizado esses passos, deve ir para “SUBMISSÕES ATIVAS” e iniciar o processo de submissão através do link “CLIQUE AQUI PARA INICIAR O PROCESSO DE SUBMISSÃO”, no qual irá realizar os cinco passos básicos:

1. Início: Iniciar o processo de submissão, confirmando se está de acordo com as condições estabelecidas pela revista (marcando as caixas de seleção das condições e da declaração de direito autoral) e selecionar a seção artigos;
2. Inclusão de metadados: indicar os dados principais – nome, sobrenome, e-mail, instituição, resumo da biografia, título e resumo;
3. Transferência de manuscritos: realizar a transferência do arquivo para o sistema;
4. Transferência de documentos suplementares: realizar a transferência de arquivos com informações suplementares, que funcionam como um apêndice ou anexo ao texto principal, tais como instrumentos de pesquisa, conjuntos de dados e tabelas, que seguem os padrões de ética de avaliação, fontes de informação normalmente não disponíveis para leitores, ou figuras e/ou tabelas que não podem ser integradas ao texto em si.
5. Confirmação: Concluir a submissão.

Após concluir os cinco passos acima descritos, o autor deve aguardar o

e-mail do editor e, nesse ínterim, pode acompanhar todo o fluxo de seu trabalho, da submissão, aceite, avaliação, re-edição do original até a publicação. Os artigos, após a submissão, são designados aos avaliadores definidos pelo conselho ou editores da revista. A política de seleção dos artigos é definida pelos membros do Conselho Editorial, Consultivo e os Editores da revista, disponibilizadas na seção “Sobre a Revista”, “Processo de Avaliação por Pares”.

3. Preparação dos originais

3.1. Apresentação

A preparação do texto deve obedecer aos seguintes parâmetros: *Word for Windows*, fonte *Times New Roman* de tamanho 12, espaçamento um e meio entre linhas no corpo do texto, papel tamanho A4 (21 cm x 29,7 cm), margens esquerda e superior 3,0 cm, direita e inferior 2,0 cm e extensão total de 30 páginas, incluindo referências bibliográficas e anexos e/ou apêndices.

3.2. Estrutura do trabalho

Para elaboração do artigo, o autor(es) deve(m) obedecer à seguinte sequência:

1. **título** em caixa alta e em negrito, centralizado no alto da primeira página, em espaçamento simples entrelinhas;
2. texto, de, no mínimo, 150 palavras e, no máximo, 200, contendo resumo

- do artigo, que indique seus objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão, precedido da palavra RESUMO, em caixa alta, duas linhas abaixo do nome do autor, sem adentramento e em espaçamento simples;
3. palavras-chave, no máximo de sete, separadas por ponto, precedidas do termo PALAVRAS-CHAVE, em caixa alta, mantendo-se o espaçamento simples, duas linhas abaixo do resumo. Para maior facilidade de localização do trabalho em consultas bibliográficas, a Comissão Editorial sugere que as palavras-chave correspondam a conceitos mais gerais da área do trabalho;
 4. o corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das palavras-chave, em espaçamento um e meio entrelinhas;
 5. subtítulos correspondentes a cada parte do trabalho, referenciados a critério do autor, devem estar alinhados à margem esquerda, em negrito, sem numeração, com dois espaços de um e meio depois do texto que os precede e um espaço um e meio antes do texto que os segue;
 6. agradecimentos, quando houver, seguem a mesma diagramação dos subtítulos, precedidos da palavra **Agradecimentos**;
 7. título do artigo, em inglês (para artigos redigidos em português, francês, espanhol e italiano), inserem-se duas linhas abaixo do final do texto, em espaçamento simples, sem caixa alta e negrito.
 8. versão do resumo, em inglês (para artigos redigidos em português, francês, espanhol e italiano), em itálico, precedida da palavra *ABSTRACT*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do título do artigo em inglês;
 9. versão das palavras-chave, em inglês (para artigos redigidos em português, francês, espanhol e italiano), em itálico, precedida da expressão *KEYWORDS*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do abstract;
- OBS.: No tocante às três últimas instruções, artigos redigidos em inglês devem seguir a versão em português do título, do *RESUMO* e das *PALAVRAS-CHAVE*;
10. referências, sob o subtítulo **REFERÊNCIAS** alinhado à esquerda, em negrito e sem adentramento, devem ser mencionadas em ordem alfabética e cronológica, indicando-se as obras de autores citados no corpo do texto, separadas por espaço simples, duas linhas abaixo das palavras-chave em inglês (cf. 3.3.1 abaixo);
 11. duas linhas abaixo das referências, se considerado imprescindível, sob o subtítulo Bibliografia consultada, alinhado à esquerda, em negrito e sem adentramento, podem ser indicadas, também em ordem

alfabética e cronológica, obras consultadas ou recomendadas, não referenciadas no texto.

3.3. Outras instruções

3.3.1. Normas para referências

As referências devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT, de agosto de 2002: espaço simples e um espaço entre cada obra. Caso a obra seja traduzida, solicita-se que se informe o nome do tradutor.

Exemplos:

Livros

Authier-Revuz, J. **Palavras incertas:** as não coincidências do dizer. Tradução de Cláudia Pfeiffer et al. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico.** 2. ed. São Paulo: Atlas, 1986.

Coracini, M. J.; BERTOLDO, E. S. (Org). **O desejo da teoria e a contingência da prática.** Campinas: Mercado das Letras, 2003.

Capítulos de livros

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: Orlandi, E. P. (Org). **Gestos de leitura: da história no discurso.** Tradução de Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p.15-50.

Dissertações e teses

BITENCOURT, C. M. F. **Pátria, civilização e trabalho:** o ensino nas escolas paulista (1917-1939). 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Artigos em periódicos

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepâncias entre a pontuação e as pausas. **Cadernos de Estudos Linguísticos,** Campinas, n.26, p.63-77, 1994.

Artigos em periódicos on line

SOUZA, F. C. Formação de bibliotecários para uma sociedade livre. **Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação,** Florianópolis, n.11, p.1-13, jun. 2001. Disponível em: . Acesso em: 30 jun. 2001.

Artigos em jornal

BURKE, Peter. Misturando os idiomas. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 13 abr. 2003. Mais!, p.3.

EDITORA plagiou traduções de clássicos. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, p.6, 4 nov. 2007.

Documento eletrônico

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária da UNESP. Normalização Documentária para a produção científica da UNESP: normas para

apresentação de referências. São Paulo, 2003. Disponível em: . Acesso em: 15 jul. 2004.

Trabalho de congresso ou similar (publicado)

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. **Anais...**São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

3.3.2. Citação no texto

O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em letras maiúsculas, separado, por vírgula, da data de publicação (BARBOSA, 1980). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Morais (1955) assinala...”.

Quando for necessário especificar página(s), estas deverão seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. (MUNFORD, 1949, p.513).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (PESIDE, 1927a), (PESIDE, 1927b). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (OLIVEIRA; MATEUS; SILVA, 1943), e quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações diretas em mais de três linhas deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra tamanho 11, sem aspas e espaço simples entrelinhas. Citações com menos de três linhas devem seguir o fluxo normal do texto e virem destacadas apenas entre aspas.

3.3.3. Notas

Notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé da página; remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior, após o sinal de pontuação, quando for o caso.

3.3.4. Ilustrações

Ilustrações compreendem figuras, desenhos, gráficos, quadros, mapas, esquemas, fórmulas, modelos, fotografias, radiografias. As legendas devem ser inseridas abaixo das ilustrações, numeradas consecutivamente em algarismos arábicos e centralizadas. As figuras, os desenhos, os gráficos, os quadros, os esquemas, as fórmulas e os modelos devem ser enviados em arquivo separado, no programa em que foram gerados. Os mapas, as fotografias e as radiografias também devem ser enviadas em arquivos separados e em alta resolução (300 dpi).

3.3.5. Tabelas e quadros

Tabelas devem ser usadas para apresentação de informações trata-

das estatisticamente e quadros para sintetizar e organizar informações textuais. O título de tabelas e quadros insere-se na parte superior, centralizado, e a numeração é consecutiva, em algarismos arábicos; caso seja necessário especificar a fonte dos dados, esta deverá ser colocada abaixo da tabela ou do quadro e o texto, alinhado à esquerda. Tabelas devem ser construídas com as bordas laterais abertas e sem linhas de separação de colunas.

3.3.6. Anexos e/ou Apêndices.

Quando imprescindíveis à compreensão do texto, e inclusos no limite de 30 páginas, **Anexos e/ou apêndices**, seguindo formatação dos subtítulos, devem ser incluídos no final do artigo, após as referências bibliográficas ou a bibliografia consultada.

3.3.7. Transferência de direitos autorais – Autorização para publicação

Caso o artigo submetido seja aprovado para publicação, JÁ FICA ACORDADO QUE o autor AUTORIZA a UNESP a reproduzi-lo e publicá-lo na *Alfa*: Revista de Linguística, entendendo-se os termos “reprodução” e “publicação” conforme definição respectivamente dos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98. O ARTIGO poderá ser acessado tanto pela rede mundial de computadores (WWW – Internet), como pela versão impressa, sendo permitidas, A TÍTULO GRATUITO, a consulta e a reprodução de exemplar do ARTIGO para uso próprio de quem a consulta. ESSA autorização de publicação não tem limitação de tempo, FICANDO A UNESP responsável pela manutenção da identificação DO AUTOR do ARTIGO.

SAEPE – Seção de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3301-6275 ou 3301-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://laboratorioeditorial.fclar.unesp.br/>

Produção Editorial:



Impressão:

