



**ARNALDO ANTUNES, AGORA:
SEMIOSE POÉTICA E ICONICIDADE PATÊMICA**

**ARNALDO ANTUNES, NOW:
POETIC SEMIOSIS AND PATHEMIC ICONICITY**

Beatriz dos Santos Feres ¹
UFF-CIAD Rio

RESUMO: Este artigo trata do processo de patemização por meio da iconicidade na semiose poética. De acordo com Charaudeau (2000), esse processo desencadeador de emoções está ligado a representações sociodiscursivas disseminadas pela interação humana. No entanto a iconicidade (PEIRCE, 2003; JAKOBSON, s/d; SANTAELLA, 2000; SANTAELLA; NÖTH, 2005; PIGNATARI, 2004a, 2004b), ao provocar aproximações significativas baseadas na similaridade, também é propícia à exacerbação de sentimentos e sensações por colocar em evidência a Qualidade comum aos elementos aproximados. Como a semiose poética, em virtude de sua intensa motivação significativa, torna-se um meio favorável para a ocorrência do processo de patemização, dois poemas homônimos de Arnaldo Antunes intitulados “Agora” (1990 e 1993) servirão de *corpus* para a análise.

PALAVRAS-CHAVE: Patemização; Iconicidade; Semiose Poética.

ABSTRACT: This paper discusses the pathemic process through the iconicity in poetic semiosis. According to Charaudeau (2000), this process that brings out emotions from is linked to socio-discursive representations disseminated by human interaction. However, the iconicity (PEIRCE, 2003; JAKOBSON, s/d; SANTAELLA, 2000; SANTAELLA e NÖTH, 2005; PIGNATARI 2004a, 2004b), which causes significant approximations based on similarity, also encourage exacerbated feelings and sensations, by revealing the common Quality of approximate elements. The poetic semiosis, because of its intense significant motivation, becomes a favorable environment for the pathemic process to occur, then, two namesake poems of Arnaldo Antunes, titled "Agora" (1990 and 1993), serve as the *corpus* to analyze.

KEYWORDS: Pathemic Process; Iconicity; Poetic Semiosis.

Em busca de significação

*Mas não há palavras para dizer dois corpos
encostados, ou uma mão segurando um punhado de*

¹ Professora Adjunta de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal Fluminense. Credenciada no Programa de Pós-Graduação de Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa Estudos Aplicados de Linguagem

*terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra
entre elas...*

Arnaldo Antunes

Como nos lembram os versos de Cecília Meireles (2001), a “estranha potência” das palavras as torna aptas a formar e transformar a realidade, mesmo sendo “de vento” e indo “no vento que não retorna”. No entanto é preciso observar que essa “potência” não se limita a um simples (ou até simplório) pragmatismo com que se poderia confundir sua imensa capacidade simbólica. Mais do que pôr em prática ideias e ações, sua enunciação provoca sentidos colaterais e efeitos de sentido que ultrapassam a objetividade de seu uso. Nessa “ultrapassagem”, estão incluídas as emoções, as sensações e as Qualidades – não ditas, mas suscitadas; não revestidas de signos específicos, mas sentidas a partir deles. A mais essa “estranha potência” refere-se a epígrafe, pois, apesar de haver, sim, “palavras para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra, ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas”, o que se busca identificar, em casos como o desse enunciado, não são os elementos nomeados pelas palavras em si, ou a cena que com elas se constrói, mas sensações e sentimentos indizíveis, como efeitos de sentido trazidos à mente por meio de certas estratégias languageiras.

A patemização pressupõe a promoção desses efeitos de sentido voltados para a sensibilização. De acordo com a Semiologia (CHARAUDEAU, 2000; 2001; 2007; 2008), esse processo se vale, em princípio, de representações sociodiscursivas previamente orientadas para as emoções. Neste trabalho, porém, parte-se da hipótese de que, resguardada sua natureza discursiva, a patemização se refere à sensibilidade em geral (e não somente às emoções) e serve-se igualmente de estratégias ligadas à **iconicidade** – não necessariamente imagética, de acordo com Peirce (2003), Jakobson (s/d), Santaella (2000), Santaella e Nöth (2005) e Pignatari (2004) –, isto é, nasce de procedimentos pertencentes à conformação textual, voltados para a **aproximação por semelhança** entre o signo e seu objeto, ou entre um signo e outro que representa seu objeto.

Considerada a hipótese de uma **patemização por meio da iconicidade**, pretende-se demonstrar como esse processo ocorre, sobretudo, na semiose poética de intensa motivação significativa. Dois poemas homônimos de Arnaldo Antunes intitulados “Agora”² (1990 e 1993) servirão de *corpus* para a análise.

Patemização, iconicidade e poesia

*Mostrar um sentimento e não dizer o que ele é –
isto é poesia.*

Décio Pignatari

Para haver sentido (*meaning*), é necessário que o texto se constitua de signos cuja organização permita a delimitação e o reconhecimento de uma parcela da realidade; para haver “sentido” (*feeling*), esse texto precisa acionar saberes, crenças e emoções intrínsecas à realidade significada, que excedam os limites da superfície textual – “*quelque chose qui*

² Para este trabalho, estão sendo considerados o poema “Agora”, publicado em 1990, como parte do livro *Tudos*, embora haja duas versões posteriores como canção, e o poema “Agora”, gravado em 1993, pela BMG, em CD e DVD.

n'est pas dans le signe mais dont il est pourtant porteur" ("Algo que não está no signo, mas de que ele é portador") (CHARAUDEAU, 2000) –, embora nela imprimam seus indícios. Se o sentido é visto como um significado que se atualiza, condicionado à enunciação, os efeitos de sentido apenas pairam sobre o texto e se alimentam desse excesso impalpável, mas presente.

Charaudeau (2007; 2000) defende que a patemização, como processo desencadeador de emoções, nutre-se de uma "subjetividade partilhada". Ao sujeito, às informações que detém e aos valores que ele lhes atribui estão vinculadas as crenças que, por esse vínculo, ligar-se-iam à racionalidade. As emoções, relacionadas aos saberes de crença, inscrever-se-iam num quadro de racionalidade em que elas mesmas conteriam uma orientação a um objeto referido da qual tirariam sua propriedade de intencionalidade. Em outras palavras, as emoções podem ser vistas como reações já inscritas na identificação de determinados objetos (por meio de signos), e, como propriedade sua, em cada uma de suas "aparições", algumas reações seriam esperadas numa expectativa partilhada pelo grupo social que, na interação diária, troca experiências e "impressões".

Palavras como "cólera", "horror", "angústia", "indignação" etc. designam estados emocionais, mas não provocam, necessariamente, emoção. Pode acontecer que seu emprego tenha um efeito contraprodutivo: explicitar um estado emocional poderia ser interpretado como um faz de conta, porque, como se diz em determinadas culturas, "a verdadeira emoção não é dita, é sentida. Outras palavras como "vítima", "assassinato", "crime", "massacre", imagens de sangue, de destruição, de inundação, de desmoronamentos que são em parte ligadas aos dramas do mundo, exclamações (Ah!, Oh! Nossa!) são suscetíveis de expressar ou engendrar medos, sofrimentos, horrores, mas são somente "suscetíveis". O que se pode dizer é que estas palavras e estas imagens são, cada vez mais, "bons candidatos" para o desencadeamento de emoções. Mas tudo depende do ambiente em que essas palavras estão, do contexto, da situação na qual se inscrevem, de quem as emprega e de quem as recebe." (CHARAUDEAU, 2007, p. 242-243).

O processo de configuração simbolizante do mundo se realizaria por meio de um sistema de signos, mas de signos organizados em enunciados que testemunham como o mundo é percebido pelos sujeitos, pelos valores atribuídos aos fenômenos percebidos por eles socialmente. Os enunciados são partilhados e passam a constituir um saber comum, um saber de crença, um saber "interior" (diverso de um saber de conhecimento, que se apoia em critérios de validação exteriores ao sujeito, como, por exemplo, a comprovação científica). A relação patêmica engajaria o sujeito em um comportamento reacional segundo as normas sociais às quais está ligado, que ele tem interiorizadas, ou que permanecem em suas representações sociodiscursivas. Os objetos de discurso (instaurados nos textos) estariam, portanto, impregnados de valores, crenças, sensações e emoções; seu reconhecimento no ato de construção do sentido textual poderia trazer subjacente uma aura emotiva, ou sensitiva, discursivamente orientada a partir da intencionalidade de que se vale o enunciador. Enfim, a patemização estaria baseada em signos cujo valor sociodiscursivo pode afetar o sujeito.

Contudo percebe-se que o acionamento de emoções a partir de um "saber emotivo consensual" inerente a determinados signos não é a única estratégia discursiva de que se vale a patemização. Há signos igualmente propícios para o afetamento do interlocutor que não retêm, de seu uso socializado, nenhuma "impressão emotiva". Além do recurso baseado nessas representações sociodiscursivas partilhadas por um grupo, há outros mecanismos, mais

presos à originalidade da conformação textual, que também evocam emoções, sensações, ou, simplesmente, Qualidades. São mecanismos que tomam a conformação textual como palco de um processo baseado na iconicidade (PEIRCE, 2003; JAKOBSON, s/d; PIGNATARI, 2004; SANTAELLA, 2000; SANTAELLA e NÖTH, 2005), a fim de provocar inferências afetivas; a fim de fazer sentir a partir da evocação de Qualidades por meio das similaridades intra ou intersígnicas.

Pode-se atestar essa diferença com a remissão às expressões mencionadas no início do texto. No trecho de Antunes, “dois corpos encostados”, “uma mão segurando um punhado de terra” e “duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas”, inauguram, imaginariamente, cenas que trazem como “efeito colateral” o **sentimento** (como ato de sentir) conhecido das práticas a que se referem. São expressões que contêm um valor positivo, próprio da experiência humana diante da constatação de uma materialidade perpassada por sensações e emoções indizíveis, mas, mesmo assim, reconhecíveis. A sequência das expressões faz com que sejam interpretadas “em convergência”.

Em outras palavras, a expressão “dois corpos encostados” significa a união **consentida** desses corpos, a consciência da proximidade entre eles (e não, como poderia ocorrer em outro contexto, uma possível indiferença externa em relação a eles, como corpos colocados de lado, apartados de um todo). “Uma mão segurando um punhado de terra” significa a conservação, ao menos temporária, desse pouco de terra (tão pouco que cabe em uma mão fechada, em um punho) e a lembrança de uma sensação não puramente física, mas conscientemente guardada na lembrança, que pode estar relacionada a uma ideia de pertencimento a um determinado local (e não uma atitude egoísta de posse daquele tanto de terra, por exemplo). Já o trecho “duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas” une as duas experiências anteriores, significando, então, partilha (“mãos dadas” é uma expressão que alude a fortes laços de amizade e faz subentender aceitação, espontaneidade, e não obrigatoriedade, ou o incômodo de sentir que estão sujas de terra). A sequência guarda, então, uma “aura” sensível, tanto na referência a estados sensórios, quanto na lembrança da emoção que provoca, reconhecível por um grupo que atribua a essas cenas valores positivos de união, partilha e aceitação.

De uma maneira diferente, em “Ai, palavras, ai, palavras,/Que estranha potência a vossa!/Ai, palavras, ai, palavras,/Sois de vento, ides no vento,/No vento que não retorna,/E, em tão rápida existência,/Tudo se forma e transforma!”, Cecília Meireles investe em uma caracterização para as palavras coberta por certa estupefação: são potentes para tudo formar e transformar, mas são “de vento” que não retorna, que tem rápida existência; são frágeis, fugidias, efêmeras, quase impalpáveis. Essas características são “retiradas” do semema de “vento” que se assemelha à “palavra” por sua constituição igualmente “aérea” (embora não unicamente aérea). Por causa dessa semelhança, são aproximados e, nessa aproximação, a característica comum aos sememas e que se exacerba é a de efemeridade. A Qualidade não explicitada é a que se deseja identificar a partir do reconhecimento de sua existência em ambos os sememas aproximados que, somente porque foram aproximados, pois, isolados, não carregam essa Qualidade em evidência, nem tampouco como traço de uma patemização “reativa” a seu reconhecimento.

Em outras palavras, é possível afetar o Outro com a exacerbação de sentimentos ou de sensações por meio da aproximação de signos (não necessariamente imagéticos, como o termo **iconicidade** poderia fazer supor) em virtude de sua semelhança. Essa estratégia põe em evidência a Qualidade comum (a qual, muitas vezes, é a única justificativa daquela relação significativa) e passa a **apresentar** a emoção, ou a sensação, ou

melhor, a Qualidade que se deseja suscitar – embora, em muitos casos, encontre-se incluída nesse processo significativo a mesma “subjetividade partilhada” de que trata Charaudeau.

Por se constituir de uma organicidade essencialmente motivada, a semiose poética é particularmente fecunda para a observação dos efeitos patêmicos. Os signos que a compõem e as relações que eles estabelecem (tanto no ambiente superficial da textualidade, quanto nos vínculos entre texto e discurso e entre texto e situação comunicacional) servem-se basicamente da similaridade. Dessa similaridade se extrai a Qualidade do sentimento, ou da sensação que se deseja destacar. Presente em qualquer texto que se vale de relações significativas motivadas (mesmo quando só pontualmente), a semiose poética abre um espaço propício para a **originalidade** patêmica.

A poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova. (PIGNATARI, 2004a, p. 53).

Para Peirce, a **originalidade** é uma característica que designa o ser tal como ele é, em nível primário, sem nem mesmo ter significado, ou melhor, sem nem mesmo ter sido significado, sem ter sido veiculado por um signo. É ser o que é antes de se ter a consciência de que algo é (a consciência já corresponderia a uma secundidade). A originalidade é própria da Qualidade, da sensação pura, ainda não respondida por uma tentativa de significação. Ser original é guardar a possibilidade de ser a origem de uma sensação (reação reconhecida na secundidade) que pode vir a ser significada (na terceiridade, por um símbolo).

A originalidade da semiose poética não ocorre simplesmente por seu ineditismo, mas por sua extraordinariedade; por provocar, no incomum de sua conformação, a necessidade de ser compreendida a despeito de sua não convencionalidade e, com isso, de guardar a possibilidade de fazer emergir, nas inferências exigidas, “traços afetivos” que, muitas vezes, são o centro de sua interpretação. No processamento icônico, o que “resta” da aproximação dos elementos é justamente esse “traço afetivo”, resguardado na Qualidade que eles têm em comum.

A iconicidade se distribui pelos níveis de construção de sentido que participam da inteligibilidade dos textos, como postulados pela Semiologia. Essa teoria propõe um modelo de análise tripartido (CHARAUDEAU, 2001; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004) que subsidia a identificação do ponto de contato entre os elementos aproximados. Assim, pode-se afirmar que a aproximação por semelhança pode ocorrer no nível superficial (entre os signos que o constituem, em virtude de semelhanças fonológicas, semânticas ou sintáticas), no nível discursivo (na evocação de signos e/ou objetos externos ao texto, que compõem o conhecimento de mundo compartilhado por certo grupo social), ou ainda no nível situacional (ou comunicativo, quando há referência às circunstâncias materiais nas quais a troca se realiza).

Eu, aqui e agora

Eu, aqui e agora: a tridimensionalidade significativa presume a percepção e a simbolização situadas, ou seja, toma-se o sujeito como âncora da semiose,

sempre moldada por sua experiência – seja direta, seja mediada. Quando direta, a experiência egocêntrica baseia-se em sensações parametrizadas pelo próprio corpo, responsável por colocar o homem em contato com o mundo e dar-lhe uma referência cognitiva subjetiva. Quando mediada simbolicamente, pressupõe um arcabouço conceitual socializado, impregnado de crenças e valores nem sempre explícitos. A (alguma) materialidade de que se reveste o produto da experiência humana torna possível conhecê-la – tanto pelo sujeito que se submete a essa tarefa, quanto pelo outro, com quem a compartilha. Esse “ponto de partida” tridimensional instaura, então, um lugar relativo (ao Outro), referendado, sobretudo, por marcas linguísticas delimitadoras e bastante específicas, reconhecidas e reutilizadas infinitamente.

Essas marcas pertencem a estratégias enunciativas (CHARAUDEAU, 2008), próprias do nível discursivo de construção do sentido, que decorrem dos elementos de identificação e de inter-relação com a situação comunicativa, assim como da imagem que o sujeito comunicante faz de si mesmo e a que atribui ao interpretante; são obtidas através da modalização discursiva e da construção dos papéis enunciativos (elocutivos, revelando o comprometimento do locutor com o que diz; alocutivos, centrados no interlocutor e na obtenção de resultados; delocutivos, mostrando distanciamento, tanto do locutor quanto do interlocutor). São estratégias que delimitam a situação de enunciação (CHARAUDEAU, 1992) e devem ser reconhecidas pelo sujeito interpretante a fim de se posicionar, aderindo ou não ao papel a ele atribuído: ou volta o olhar para si mesmo, em virtude da elocução anunciada e enunciada; ou focaliza o outro/sujeito comunicante, por causa da elocução proveniente daquele que comunica; ou, ainda, motivado pela delocução instaurada no texto, prende sua atenção num espaço enunciativo que não pertence a nenhum dos dois, mas a um terceiro.

No poema “Agora” (1990), Antunes aproveita essa tridimensionalidade para transportar o leitor para cada um dos momentos referidos, marcados por localizações espaciais impregnadas de sentimentos como repulsa, medo, sofrimento, em virtude da realidade que representam: “tumba”, “hospitais”, “passagem” (para viajar), “diante da parede” – o que configura um claro exemplo de patemização por meio de representações sociodiscursivas, como explorada por Charaudeau (2000; 2010).

Agora

Agora	que	agora	é	nunca
Agora		posso		recuar
Agora	sinto		minha	tumba
Agora	o	peito	a	retumbar
Agora	a		última	resposta
Agora	quartos		de	hospitais
Agora	abrem		uma	porta
Agora	não	se	chora	mais
Agora	a		chuva	evapora
Agora	ainda		não	choveu
Agora	tenho		mais	memória
Agora	tenho	o	que	foi meu

Agora	passa	a	paisagem			
Agora	não	me	despedi			
Agora	compro	uma	passagem			
Agora	ainda	estou	daqui			
Agora	sinto	muita	sede			
Agora	já	é	madrugada			
Agora	diante	da	parede			
Agora	falta	uma	palavra			
Agora	o	vento	no	cabelo		
Agora	toda	minha	roupa			
Agora	volta	pro	novelo			
Agora	a	língua	em	minha	boca	
Agora	meu	avô	já	vive		
Agora	meu	filho		nasceu		
Agora	o	filho	que	não	tive	
Agora	a	criança	sou	eu		
Agora	sinto	um	gosto	doce		
Agora	vejo	a	cor	azul		
Agora	a	mão	de	quem	me	trouxe
Agora é só meu corpo nu						

Nesse caso, as representações são consideradas “patêmicas” porque, dotadas de um “sentido a mais” em função dos valores a elas atribuídos por determinado grupo social, tornam-se veiculadoras também desses sentimentos.

Retomando o fio das crenças cognitivo-afetivas, direi que uma representação pode ser chamada de “patêmica” quando ela descreve uma situação a propósito da qual um julgamento de valor coletivamente compartilhado – e, por conseguinte, instituído de uma norma social – questiona um actante que acredita ser beneficiário ou vítima, e ao qual o sujeito da representação se encontra ligado de uma maneira ou de outra. Um acidente é uma situação a propósito da qual podemos nos representar vítimas cuja norma social nos diz que são pessoas que estão sofrendo e que devem ter nossa compaixão, emoção sentida em maior ou menor grau segundo a relação que nos une às vítimas (parentesco, amizade, amor ou mitologia, como no caso da morte de Lady Di). A relação patêmica engaja o sujeito em um comportamento reacional segundo as normas sociais às quais está ligado, as que ele interiorizou ou as que permanecem nas suas representações. (CHARAUDEAU, 2010, p. 31).

O tema do texto em si – “percurso da morte à vida” – é altamente patêmico, pois traz à consciência a inexorabilidade da finitude da vida, amplificada pelo recuo às lembranças das vivências do sujeito-enunciador até o momento em que nasce. O desdobramento dos sujeitos (CHARAUDEAU, 2008) encontra aqui um lugar profícuo para a instauração de sentidos. No circuito da troca comunicativa, envolvem-se um sujeito-

comunicante e um sujeito-interpretante não empíricos, mas delimitados por papéis sociais (portanto externos ao universo textual) assumidos em função daquele contrato de comunicação, os quais fazem criar expectativas quanto aos possíveis sentidos suscitados pelo texto. Assim se posicionam o poeta/declamador e o leitor/ouvinte.

Esses enunciados, não sendo produzidos arbitrariamente por qualquer um em qualquer ocasião, testemunham, ao mesmo tempo [...] a maneira como o mundo é percebido por sujeitos que vivem em comunidade, os valores que eles atribuem aos fenômenos percebidos, e o que são os próprios sujeitos. Esses enunciados circulam na comunidade social, tornam-se objeto de partilha e contribuem para constituir um saber comum e, particularmente, um saber de crenças. Reservarei, assim, a qualificação “sociodiscursiva” para as representações que implicam o sujeito, o engajam em uma tomada de posição no que diz respeito aos valores, em oposição aos saberes de conhecimento que lhe são exteriores, não lhe pertencem, vêm até ele e não o implicam. (CHARAUDEAU, 2010, p. 31-32).

No universo textual, esses sujeitos se desdobram em um sujeito-enunciador e um sujeito-destinatário, já reveladores das expectativas criadas por causa das marcas linguístico-textuais de que se valem. Assim, encontram-se textualizados sujeitos que permitem a identificação com a situação problematizada. A elocução traz subjetividade ao texto, com um sujeito-enunciador que fala de suas experiências “pessoais”, mas que são vivenciadas por tantos outros seres humanos, ou conhecidas por meio das interações a que se submetem em suas atividades diárias, mediadas por enunciados mais ou menos suscetíveis de valoração. No texto, a escolha mesma dos momentos a serem mencionados na “lista de experiências” que se desenrola revela uma tomada de posição particular, vinculada àquele sujeito-enunciador, mas facilmente projetada em função do sujeito-destinatário possivelmente aderido ao sujeito-interpretante, ou por causa da recorrência desse tipo de experiência na vida de todos, ou por causa daquilo que se conhece a partir do contato com outros membros do grupo com os quais se convive e das trocas comunicativas que se estabelecem entre eles: “Agora abrem uma porta”, “Agora não se chora mais”, “Agora meu avô já vive”, “Agora sinto um gosto doce”.

Num jogo anafórico, a repetição do advérbio “agora” funciona não como a identificação reiterada de um mesmo e único momento, mas como determinador de diferentes momentos pontuais destacados ao longo de uma linha de tempo. Cada menção de “agora” abre um novo enquadramento, e a sequência de quadros formada acaba por provocar a inferência de uma regressão temporal da morte ao nascimento. Embora a sequência subentenda um deslocamento cronológico regressivo, cada “agora” é claramente identificado e “eternizado” por verbos no presente, enchendo os quadros de força experiencial, peculiar a algo vivido no momento da enunciação, ou enunciado no momento da vivência, e não relatado distantemente no passado.

A presentificação proposta pelo tempo verbal, reiterada e discriminada a cada vez que o advérbio “agora” é enunciado, configura-se como importante efeito de sentido duplamente qualificável de acordo com uma planificação obviamente difusa. Se relacionado a uma vivência concomitante à enunciação, alude-se a uma possível experiência relatada (a experiência em primeiro plano e o relato, em segundo); nesse caso, o efeito proposto é o de “atualização de uma realidade”. Se relacionado a algo enunciado no exato momento de sua ocorrência, alude-se a um relato que acompanha a experiência (o relato em primeiro plano e a

experiência como base). De uma forma ou de outra, o mecanismo de presentificação objetiva, sobretudo, cobrir cada momento mencionado de um halo de vivência, de vida, de experiência “diretamente” compartilhada com o sujeito-interpretante, sem o intermédio do intervalo de tempo que ocupa, na maior parte das vezes, a distância entre a experiência vivida e o seu relato. No texto de Antunes, tanto se pode creditar esse “efeito de presentificação” à força experiencial de que se imbuí a enunciação poética, de alto grau de aceitabilidade em função de sua subjetividade, quanto à força da textualização, conformada para propor a percepção do átimo de cada uma das experiências mencionadas, de uma instantaneidade que intensifica o **fazer sentir** vinculado a elas.

Numa contradição apenas aparente entre simultaneidade e sucessividade temporal, o verso inicial, “Agora que agora é nunca”, representa o desprendimento da temporalidade e, paralelamente, atua como condição para se poder “recuar” no tempo, pois o sujeito-enunciador se vê livre da vida material e do tempo que a limita: está na “tumba”, subentende-se que está morto. A ruptura com a vida aparece no contraste desse quadro com aquele apresentado no quarto verso, em que se faz referência aos batimentos cardíacos que sustentam a vida: “agora o peito a retumbar”. “Agora que agora é nunca” aponta para uma simultaneidade no que concerne à enunciação e à tomada de consciência do sujeito-enunciador em relação a seu estado de independência da materialidade própria deste mundo. Esse “agora” que “é nunca” se refere a um possível estado de atemporalidade que permite uma visita a momentos fortemente marcados pela experiência, como os mencionados numa sucessão temporal inversa, retrospectiva, retroativa.

Na estrofe seguinte, há a cena da morte em um hospital: “Agora a última resposta/Agora quartos de hospitais/ Agora abrem uma porta/ Agora não choram mais”. Não se explicita o autor da “última resposta”, mas o fato de ter sido a “última” a conduz à ideia da inexorabilidade da morte, tão frequente em “quartos de hospitais”, como se tem conhecimento. As ações de “abrir a porta” e de “chorar” são atribuídas a sujeitos indeterminados, mas reconhecidos como pessoas que demonstram proximidade em relação ao enunciador, pois entram em seu quarto e choram diante daquela situação.

Essas ações e todas as outras referidas no texto, como a viagem (“compro uma passagem”, “ainda estou aqui”) ou a familiar (“agora meu avô já vive/agora meu filho nasceu”) mesclada com a consciência de sua própria existência (“agora o filho que não tive/agora a criança sou seu”, “agora vejo a cor azul/agora a mão de quem me trouxe/agora é só meu corpo nu”), guardam em seu “alcance interpretativo” causas, efeitos, reações, sensações subentendidas, inferíveis discursivamente, com o acionamento de saberes externos ao texto a partir dos elementos presentes no enunciado. O nível inferencial diferencia-se do explícito justamente nesse ponto: é preciso que se some às expressões languageiras saberes de conhecimento e de crença partilhados socialmente e apenas subentendidos na conformação textual, submetida à contextualização situacional e comunicativa. É do âmbito contextual, do plano do discurso, que advêm as informações e as coerções subentendidas, e dele depende a interpretação. A compreensão das palavras e expressões, no plano da língua, não recobre totalmente os sentidos veiculados pelo texto. Assim o **enunciado** (o que é fruto da enunciação) se constitui e difere da frase, ou da sequência de frases, ou de um conjunto de signos sem organicidade: vincula-se o exposto ao implícito e discursivamente inferível.

A relação entre os níveis superficial e situacional também exhibe alguns indícios “sensitivos”. A conformação mesma do poema, com a anáfora que pontua a divisão dos momentos referidos, ou o ritmo cadenciado oferecido pela métrica e pela rima bastante regular, aguça os sentidos para a coerência – indicada pelos paralelismos, pelas similaridades

entre partes díspares apenas na aparência, como se organizadas em uma lista de fatos. Além disso, a sonoridade insistentemente fechada das tônicas (“nunca”, “tumba”, “choveu”, “foi meu”, “sede”, “parede”, “novelo”, “cabelo”, “roupa”, “boca”, “doce”, “trouxe”, “azul”, “nu”) imprime um ar sombrio e triste numa transferência sonora (Porzig apud Martins, 2000) causada pela coincidência entre significado e matiz afetivo, numa semelhança entre signo e objeto, no sentido de Peirce (que corresponderia, grosso modo, à motivação entre significante e significado para Saussure, como tratada estilisticamente por Bally, por exemplo). “Peito a retumbar” alude à sonoridade das batidas do coração mais fortes do que a normalidade, não só pelos símbolos utilizados (“peito”, metonímia de coração, e “retumbar”, com o traço “estrondoso”, que se referem a essas batidas fortes), mas principalmente para sua sonoridade plosiva (com consoantes bilabiais e linguodentais) ritmada pela estrutura do verso, tornando-o semelhante ao pulsar do coração.

Quanto ao nível situacional, ainda que o sujeito enunciador, o qual se traveste de alguém que acaba de morrer e se vê diante de sua própria morte e de sua própria vida, tenha sido resguardado pelo limite de sua subjetividade (em nenhum momento interpela o sujeito destinatário quanto às cenas apresentadas, embora sua simples apresentação possa ser considerada uma forma de interpelação), a identificação do leitor com a condição humana revelada pelo texto é quase que automática: a transitoriedade da vida, comunicada pelo texto, é a mesma para todos os homens. Mesmo cindido daquele que comunica, o sujeito-interpretante a ele se iguala, por apresentar a mesma constituição, por entender o ethos de fragilidade apresentado pelo enunciador e do qual se torna fiduciário.

É preciso, neste ponto, reiterar a explicação de Charaudeau: o objeto da análise do discurso se limita à apreensão das estratégias de obtenção de sentidos instauradas pela textualização, o que inclui as restrições impostas pelo nível situacional, no qual se localizam os sujeitos interagentes, mas também pelas restrições impostas pelo discurso e pela própria superfície textual.

O objeto de estudo da análise do discurso não pode ser aquilo que os sujeitos efetivamente sentem [...], nem aquilo que os motiva a querer vivenciar ou agir [...] , nem tampouco as normas gerais que regulam as relações sociais e se constituem em categorias que sobredeterminam o comportamento dos grupos sociais.

A análise do discurso tem por objeto de estudo a linguagem, enquanto produtora de sentido em uma relação de troca, visto que ela traz em si mesma o signo de uma coisa que não está nela, mas da qual é portadora. (CHARAUDEAU, 2010, p. 25).

Dessa maneira, a análise dos papéis (externos e internos) atribuídos aos sujeitos é eminentemente *discursiva* e se circunscreve à relação superfície-discurso-situação comunicativa. Ainda que se vislumbre a atuação, por exemplo, do leitor no processo interpretativo, refere-se, aqui, à análise das projeções contidas na textualização, nos signos, nas relações entre os níveis de construção do sentido. Essa perspectiva influi sobremaneira o entendimento do próprio processo de patemização, pois, considerado mecanismo de sensibilização, de instauração de um **fazer sentir**, será avaliado somente de acordo com os elementos constitutivos da troca comunicativa, do contrato de comunicação proposto em uma textualização específica, mais um menos dependente do contexto discursivo-situacional.

No caso de “Agora” (ANTUNES, 1990), predomina uma patemização baseada, sobretudo, nas representações sociodiscursivas de que se vale, as quais carregam em

seu escopo interpretativo uma dose mais forte de emoção. Esse predomínio, entretanto, se fortalece nas estratégias icônicas, que lançam por todo o texto, por meio de similaridades ancoradas na superfície textual e na (pode-se dizer “mútua”) identificação dos parceiros envolvidos na troca comunicativa, ratificações do afetamento produzido. Já em “Agora” (ANTUNES, 1993), observa-se, em sua apresentação declamada, um esforço performático para reproduzir essa mesma transitoriedade. É um texto para ser ouvido, por isso acrescem-se traços sonoros suprasegmentais (como acento, ritmo, entonação) bastante expressivos.

Paul Zumthor (2000, p.88) defende que, se expresso oralmente, a *performance* adicionaria ao texto poético gestos, entonação, movimentos do corpo, “formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predeterminado”, “barulho de fundo existencial” (*Op. cit.*: 88), enfim, novos “significantes” (ainda que “originais”); no produto final da *performance*, então, estaria a “obra”. O sentido de um texto une modos de perceber: o intelectual, no nível do racional, “decodificável”, “analisável”, e o sensorial, no nível das sensações, “indecodificável”, “inanalísável”. Para ele, a “obra” não coincidiria com o “texto poético” justamente por esse “excesso” de “sentidos”.

No caso de “Agora” (1993), é possível afirmar que o texto escrito (registrado abaixo) é menos expressivo do que o texto oral, podendo-se até, em virtude dos sentidos acrescidos pela *performance*, considerá-los textos distintos.

Agora

Agora
já passou

Reproduz-se, nesse caso, uma tentativa de apreensão do momento-presente, com a emissão de somente a primeira sílaba de “agora”, repetidas vezes, sem nunca ser completada a palavra. Entremeadado a isso, ouve-se insistentemente a frase “já passou”, em referência a um momento-presente sempre incompleto, numa atitude de afirmação (embora apenas por inferência) da impossibilidade de se identificar, na experiência humana, o exato limite do tempo presente, do eu-aqui-agora.

A tentativa de demonstração dessa impossibilidade parte de um dêitico temporal caro à expressão da situacionalidade instituída pela enunciação (a palavra “agora”), e sua não completude se baseia no processamento icônico, que busca assemelhar a “performance-signo” ao objeto que quer apresentar. E a frase “já passou”, no distanciamento da terceira pessoa do discurso, não dêitica, e do tempo passado, corrobora essa impossibilidade.

Como se constata, são elementos da superfície textual que, aproveitando-se da enunciação em si, tencionam evidenciar sentidos, apostando na similaridade entre o material sonoro performatizado e o sentido inferível justamente a partir da Qualidade que esse material apresenta: a impossível apreensão do momento-presente.

Agora já significado

A linguagem poética inverte essa relação [entre as palavras e as coisas] pois vindo a se tornar, ela em si, coisa, oferece uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo. [...] As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se

desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis — os poemas — contaminando o deserto da referencialidade.

Arnaldo Antunes

Todo o processo de explicação da hipótese aqui levantada – a de haver uma patemização fundada na iconicidade, ou de uma iconicidade voltada para a patemização – serviu, de certa forma, como demonstrativo dos próprios conceitos explorados, numa relação metalinguística com o tema do texto e, portanto, icônica (embora não exclusivamente).

Partiu-se dos conceitos de patemização e de iconicidade, numa atitude abstracionista e referencial, mas, além disso, foram utilizadas análises de *corpus* para que os processos designados pudessem ser entendidos e “com-provados”. Sem a observação de seu funcionamento na semiose poética, provavelmente, a explanação não teria surtido o efeito esperado – pelo menos, não totalmente. Foi no oferecimento da experiência ao leitor por meio de exemplos que se completou a tarefa de explanação da hipótese, ou seja, os significados de patemização e de iconicidade foram dados por sua designação, pela exploração de conceitos abstratos, mas também por experimentação analítica, aproximando-se **o que se disse de como se disse**.

Quando esses processos passaram a se parecer, na exemplificação, usou-se a iconicidade, a possibilidade de se experimentar o conceito, de trazer os traços que caracterizam os processos mencionados para a experiência efetiva do leitor. Ainda que, para muitos, isso não represente nenhuma grande emoção, o processo depende da “compreensão”, da apreensão das Qualidades que se atribuem aos conceitos ali representados, numa atitude de aceitabilidade do afetamento proposto pelos exemplos, a partir de inferências intelectivas e afetivas.

O processamento icônico, diferente do lógico, ao se fundar em analogias, em relações motivadas entre signo e objeto, permite efeitos de sentido porque não os engessa numa arbitrariedade, ou numa convencionalidade “objetiva”. Evidentemente os processos não se excluem, mas é patente que graus cada vez maiores de investigação sobre analogias e motivação sîgnica têm sido acrescentados às análises em geral. Sua influência no produto final da semiose, porém, não parece ainda devidamente avaliada – sobretudo quando se trata de sedução, de desencadeamento de emoções, de **fazer sentir** a partir das Qualidades exacerbadas pelo texto.

Considerado o caráter social da cognição humana, o discurso é visto como fonte de vários de seus aspectos constitutivos, como é o caso do reconhecimento de características afetivas no processamento da significação. A patemização, seja obtida pelos saberes de crença atrelados às representações, seja pelo processamento textual baseado no caráter icônico de seus constituintes, é uma parte desses aspectos. De uma maneira ou de outra, o discurso oferece informações, valores e crenças que se acrescentam à semiose. Ainda que o texto, como signo complexo, explicita apenas uma parcela relativamente pequena de seu “conteúdo”, sua conformação e seu “aparato enunciativo” completam a significação com sentidos indiretos e efeitos “colaterais” que, muitas vezes, representam a maior parcela informacional do texto.

Pode-se afirmar que a semiose poética (leia-se: baseada na iconicidade) apresenta uma capacidade aumentada para a patemização não somente por causa de uma superfície elaborada para a opacidade (e uma opacidade fundada em estranhezas inteligíveis

em função da similaridade evidente de seus elementos), mas também por causa do investimento discursivo de sua conformação textual. As inferências – sempre mais numerosas quanto mais subjetivo o texto – dependem do discurso, de um conhecimento anterior disseminado socialmente. É desse conhecimento a responsabilidade de delimitar as interpretações, pois o sentido finalizado é aquele apropriado a toda gente que interage em dado grupo, do qual nasce o sentimento de pertencimento ao grupo, e não aquele particularizado por uma vivência que ignora um modo específico de compreender a realidade. A expressividade do texto e sua contraparte afetiva são garantidas, portanto, por elementos discursivos que dão vida aos sentidos.

Se a seleção dos signos já traz em si uma opção baseada em aspectos e valores reconhecidos socialmente, a conformação textual, quando cuidada para a maximização de sentidos, opera sob os mesmos auspícios discursivos, apostando nas aproximações entre semelhantes para a extração de um traço, da Qualidade que quer fazer aflorar e, então, identificar. Essa possibilidade de patemização não se encontra unicamente no texto cuja função predominante é a poética, mas em qualquer texto que tenha o propósito de sensibilizar, seduzir, afetar o interlocutor, como as propagandas, as reportagens sensacionalistas, os desfiles de escolas de samba etc. É na poesia, na elaboração original da linguagem, que a sensibilidade passa a fazer parte da semiose. Nela, é possível mostrar sentidos, sentimentos, resguardada a motivação primordial da linguagem, aquela que oferece a “via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo”. É nela que o homem se recorda de sua sensibilidade.

Referências bibliográficas

ANTUNES, Arnaldo. Sobre a origem da poesia. In: libreto do espetáculo “**12 Poemas para dançarmos**”, dirigido por Gisela Moreau. São Paulo, 2000. In: <http://www.arnaldoantunes.com.br> . Acesso em 27/01/2010.

_____. CD e Vídeo **Nome**, BMG, 1993.

_____. **Tudos**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Como é que chama o nome disso: antologia**. São Paulo: Publifolha, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lúcia (Org.). **As emoções no discurso**. v. II. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p. 23-56.

_____. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Pathos e discurso público. In: MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Org.). **As emoções no discurso**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. De la competencia social de comunicación a las competencias discursivas. In: **Revista interamericana de estudios del discurso – ALED**, Venezuela: Editorial Latina, volume I, número 1, pp. 7-22, agosto de 2001.

_____. Une problématisation discursive de l'émotion: à propos des effets de pathémisation à la television. In: PLANTIN, Christin et al. **Les émotions dans les interactions**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

_____. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. Nova Fronteira, 2001.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004a.

_____. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004b.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SANTAELLA, L.;NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Percepção, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.