

PARA QUEM O TEXTO FALA? A IMAGEM DO ENUNCIATÁRIO NA HISTÓRIA SEM FIM*

Ana Cristina Fricke Matte

Universidade Estadual de Campinas
acfm9000@aol.com

Resumo: O filme *História sem fim*, mote deste texto, concatena duas histórias diferentes, cada qual com seu sujeito (o do filme e o do livro lido no filme). A análise dessa obra mostra um enunciatário participante: o terceiro protagonista. O trabalho tem dois objetivos principais: (i) apresentar uma proposta de abordagem da construção da imagem do enunciatário no texto baseada no sujeito e na aspectualidade e (ii) discutir as possibilidades teórico-aplicativas de tal abordagem.

Abstract: The movie *Neverending story*, object of this paper, links together two different stories, each one with its own subject (that one from the movie and that one from the book read into the movie). The analysis shows a participant enunciatee: the third protagonist. In this work we present: (i) our proposal of approach for a subject and aspectuality based building of the enunciatee's image and (ii) a discussion of some theoretical-practical possibilities of such an approach.

Imagem Semiótica

Passei um bom tempo procurando delinear a imagem da criança construída nos discos infantis de músicas e histórias. A preocupação tinha um fundo social, talvez político: os produtos

* Este texto foi produzido a partir da mesma análise da qual resultou o capítulo: "A Enunciação da História Sem Fim" (Hernandes & Lopes, no prelo).

culturais para crianças poderiam revelar não só qual é a imagem da criança à qual eles são dirigidos como também revelar o engendramento de diferentes conceitos de infância pelos produtores de cultura em diferentes épocas.

O processo pelo qual eu buscava delinear essa imagem consistia em analisar todos os níveis do percurso gerativo do sentido. Acreditava que em cada um deles eu teria pistas sobre o enunciatário, o que não era exatamente um erro, antes uma intuição posteriormente confirmada:

Regendo seus enunciados gerais, a enunciação atualiza todas as etapas do percurso gerativo, desde as estruturas sêmio-narrativas e as estruturas discursivas (onde as estruturas narrativas são processualizadas no tempo e no espaço) até as estruturas textuais (onde, em contato com o plano da expressão, os discursos tomam uma configuração substancial: linearidade, planaridade, bidimensionalidade etc.) (Tatit, 1997:76)

Três anos depois, Dennis Bertrand em seu *Précis de Sémiotique Littéraire* (Bertrand, 2003) dedica à enunciação um capítulo organizador, discutindo histórica e epistemologicamente a noção. Sua análise corrobora a formulação tatitiana, o que já é evidenciado nos parágrafos finais do capítulo 1:

Podemos, então, considerar, que o percurso gerativo, subjacente ao conjunto dessas operações, mostra, em seu esquema de conjunto, os materiais que a enunciação mobiliza para se realizar e que ele constitui, por isso mesmo, um modelo enunciativo. (Bertrand, 2003:48)

No entanto, no decorrer da análise aqui descrita, o enunciatário responsável pelo conceito de infância foi um enunciatário narrativo-adverbial, ou narrativo-aspectual. Ou seja, o papel actancial do protagonista da história, se é ou não sujeito e, caso seja, sua modalização, foi a primeira via para a compreensão da imagem da criança, porque o enunciatário nesse tipo de texto é alguém que se identifica com o protagonista. Num segundo momento, a aspectualização no texto como um todo possibilitou delinear uma imagem não só actancial mas também processual desse sujeito: é um sujeito que tem corpo e se move no tempo e no espaço.

Eu estava procurando os traços da tal imagem da criança em elementos narrativos e discursivos, por exemplo vinculando a ela as características dos protagonistas da história. Porém, como essa imagem parecia muito abstrata, acabei por privilegiar elementos tais como a tensividade expressa em aspectualizações discursivas, que por isso mesmo chamei de aspectualizações do nível profundo, complementando finalmente a imagem actancial obtida na análise da narrativa.

O enunciatário, portanto, é uma figura da qual são encontradas pistas em todo o percurso gerativo, sem deixar de ser um elemento que só existe pressuposto no texto. A identificação do leitor com essa figura é determinante para a apreensão ou não do significado proposto por um *enunciador*, também contido no mesmo texto (Fiorin, 1996:32-33).

Especificamente no trabalho que eu vinha realizando, esta perspectiva permite afirmar que a criança, a qual ouve o disco, encontra no texto sonoro um lugar de identificação, um lugar onde ela pode saber se o texto foi ou não produzido para ela, muito embora esse lugar (o enunciatário) tenha sido criado muito antes da primeira audição do disco. Cabe ressaltar que, para a semiótica, interessa investigar como é construído esse lugar de identificação e não o uso que cada indivíduo-receptor específico possa fazer dele.

O conceito de imagem é composto por um forte componente visual, incluindo os traços de conjunto, de identificação, ou seja, um conjunto de traços visíveis (ou apreensíveis por alguém) que constituem uma dada identidade. Portanto, falar em imagem do enunciatário é quase uma redundância, pois o enunciatário é, numa acepção prática, um conjunto de traços apreensíveis que constituem uma identidade de receptor do texto. Contudo, optei pela expressão "imagem do enunciatário" para dar destaque justamente a essa acepção operacional do conceito, uma acepção que depende da prática analítica para fazer sentido.

Enunciação

Nenhum "eu" encontrado no discurso pode, assim, ser identificado como o sujeito da enunciação propriamente dita: ele é apenas um simulacro construído, sujeito de uma enunciação antiga e citada e, como tal, observável em sua incompletude, em seus percursos e suas transformações.
(Bertrand, 2003:93)

A imagem da criança enquanto enunciatário é criação de um enunciador, é um *eu* cuja existência manifesta só existe com o fechamento do contrato pela criança, e cuja existência imanente, parece-me, é um problema de precondição do sentido. Sua dinâmica temporal/espacial é o que definiria o tipo, o modelo, o modo de presença evocado pela enunciação na manipulação indispensável ao fazer comunicativo.

A semiótica das paixões sugere um estudo do percurso gerativo desde a produção propriamente dita, no instante talvez imediatamente posterior à concretude do emissor da

mensagem, se é que posso usar tal denominação, até o consumo, a recepção, ou mais exatamente o momento imediatamente anterior à concretude do receptor da mensagem, mantendo-se a mesma suspeita de ressalva denominativa. Iniciei o trabalho de busca da imagem (de criança, do músico, da própria música como objeto, do “dono da voz”) com essa proposta do *Semiótica das Paixões*¹.

Agora é momento de questionar, de saber exatamente qual é o lugar da análise, qual é o lugar da imagem, o que é essa imagem e qual sua relação com o texto propriamente dito. É preciso saber quais são os fluidos, odores, perfumes² que transitam de um extremo a outro do vetor comunicativo para criar esse espaço ou melhor, esse modo de presença espacio-temporal que circula e afeta o plano da enunciação.

Sendo o enunciatário pressuposto pelo texto, sua presença e imagem podem ser observados no texto, no mesmo percurso gerativo que engendra o próprio texto. Assim, se o texto não figurativiza diretamente o enunciatário, como nos diz a epígrafe de Bertrand, ao menos deixa escapar na sua construção os traços que o denunciam.

Tudo isso pode ser também dito sobre o enunciador. A figura enunciador/enunciatário é tratada como duas faces da mesma moeda, na qual a face do enunciador é sempre mais explícita, o que dificulta a observação do enunciatário. O texto sempre flutua sobre uma dicotomia de base, uma estrutura polêmica na qual o enunciador decide a valorização positiva e negativa dos extremos. Essa decisão faz parte dos traços que o denunciam, mostrando o quadro de valores no qual ele está inserido. As decisões que denunciam o enunciatário são mais tênues, pois dispersas na escolha da argumentação do enunciador. O enunciador vai ser definido pela afinidade ou discrepância em relação ao quadro de valores do enunciador, e vice-versa.

Em outras palavras, a instância da enunciação é tratada pela semiótica como uma instância interna ao discurso mas independente. Ela também seria constituída pelos três níveis do percurso gerativo do sentido, tal como o texto, mas como ela é sempre pressuposta, suas marcas apareceriam nos níveis fundamental, narrativo e discursivo do próprio texto. Essa postura permite uma passagem suave da análise do texto para o macro-texto^{mundano_natural}, além de permitir

¹ Cf. Greimas, & Fontanille, 1993, p. 155.

² Cf. Oliveira & Landowski, 1995, p. 134.

uma investigação intertextual bastante completa. A relação entre enunciador e enunciatário constitui, nesse caso, um texto particular, pressuposto e por isso facilmente confundível com a relação entre as figuras do macro-texto^{mundo_natural} identificadas com eles, do que decorre a reiteração ao preceito semiótico: "*Observe-se que o sujeito, que, por um ato, gera o sentido, é criado pelo enunciado. Trata-se, pois, de uma entidade semiótica.*" (Fiorin, 1996:31)

A semiótica minimiza a possibilidade de confusão dos sujeitos da enunciação com os sujeitos da comunicação com uma estratégia epistemológica, a qual talvez seja uma das mais brilhantes conclusões da semiótica francesa: tendo em vista que qualquer referente chega até nós por meio da linguagem, a maneira como percebemos o mundo é também ela estruturada linguisticamente³, ou melhor, o mundo que percebemos é um objeto linguageiro porque transpassado pela linguagem. Isso implica que o estudo da enunciação vai descrevê-la também como estudo da linguagem, utilizando as mesmas hierarquias e modelos para analisar cada caso particular (Bertrand, 2003:89).

Protagonistas e enunciatários

Em textos de histórias geralmente o enunciatário apresenta marcas que permitem identificá-lo com o protagonista, o herói. Essas marcas serão mais fortes em determinados elementos da geração do sentido e não é a ênfase neste ou aquele elemento que determina o enunciatário, mas as marcas propriamente ditas. Por exemplo, observamos a construção do enunciatário no filme *História sem fim*, de Wolfgang Petersen, 1984⁴: as marcas do enunciatário encontram-se espalhadas pelos diversos níveis de leitura e apreensão do sentido no filme, embora se possa dizer que o protagonista Sebastian funcione como um atrator, simulando uma *identidade* para o enunciatário.

Por outro lado, quando ocorre essa figurativização do enunciatário no ator protagonista da história, isso não significa que o enunciador simule um enunciatário com, por exemplo, a mesma idade, sexo, tipo físico e nacionalidade do protagonista, mesmo que esses elementos façam parte do rol de marcas que o identificam. Se esse tipo de marca fosse determinante, uma mulher de meia-idade brasileira jamais poderia identificar-se com o enunciatário do filme citado,

³ Linguageiro vs. lingüístico = linguagem vs. língua. Sugestão do professor Ignácio Assis Silva.

⁴ Neverending Story, 1984. Adaptação do diretor alemão Wolfgang Petersen e de Herman Weigel para o livro do

pois o enunciatário estaria engessado numa forma na qual ela não caberia de maneira alguma. Em outras palavras, como o texto não fala com ela, não lhe diz respeito, ela não o compreende, não se envolveria na história; mas não é isso que acontece, por exemplo, com o *História sem fim*.

Podemos chamar as marcas acima mencionadas de marcas figurativas, pois são fornecidas por figuras do discurso. Sua capacidade engessante é sublimada por dispositivos que fazem com que outros níveis de apreensão do sentido sejam valorizados; assim sendo, mesmo que as marcas figurativas sejam secundárias a figura do protagonista pode concentrar uma identidade para o enunciatário.

O enunciatário é um simulacro que o enunciador faz daquele para quem o texto é destinado. Na maioria das análises de histórias infantis com as quais já trabalhamos foi possível identificar o lugar do enunciatário com a figura do protagonista.

É importante notar que, embora seja comum ouvir-se falar que, por exemplo, no filme *Peter Pan*⁵, os meninos identificam-se com o herói e as meninas identificam-se com Wendy, a mocinha, essa seria uma opção engessante para o lugar de identificação do enunciatário no texto. Mesmo que o autor de carne e osso do enredo tivesse isso em mente, essa sugestão de lugar de identificação dada pelas marcas figurativas imporiam uma restrição ao público, pois qualquer menina que não se identificasse com a mocinha – deslumbrada pelo herói – seria excluída do público potencial do filme. E adeus sucesso de bilheteria...

Nesse caso, qual a importância das marcas figurativas? Sua importância deve-se ao fato de que, além de possibilitar leituras intertextuais, é por meio desse tipo de marca que temos acesso a outros níveis de geração do sentido em cada texto. Nas análises de histórias que viemos desenvolvendo observamos que a constituição do sujeito no texto é uma importante marca do enunciatário. A outra marca importante observada foi a aspectualização. A primeira caracteriza a posição relativa do enunciatário em relação ao texto objeto, numa relação ativa ou passiva de recepção do conteúdo. A segunda caracteriza processualmente a imagem do enunciatário.

escritor alemão Micheael Ende, de 1979. Produção executiva de Mark Damon e John Hide.

⁵ Peter Pan, filme de Walt Disney.

A imagem do enunciatário, portanto, seria constituída por relações lógico-processuais reveladas pelas marcas figurativas do protagonista nos casos em que este figurativiza o enunciatário.

O protagonista da *História sem fim* - o filme

No filme *História sem fim* a caracterização do protagonista depende de um jogo de debragens⁶ que cria duas dimensões diferentes para a narrativa, o que podemos chamar de narrativa primeira e narrativa segunda. A narrativa primeira é o percurso de Sebastian como menino tímido que perdeu a mãe e busca conforto na literatura, trocando o mundo “real” pelo mundo dos livros; o livro cuja leitura dá início à narrativa segunda é chamado *História sem fim*.

Sebastian é um sujeito na narrativa primeira. Um sujeito entre dois quadros diferentes de valores: no primeiro, o “mundo real”, o pai é o destinador e reafirma os termos do contrato do macro-texto^{mundo_real} ao colocar a morte da mãe no mesmo lugar inadequado e disfórico que ocupam os desenhos de unicórnios na prova de matemática. O primeiro quadro de valores é forte o suficiente para fazer com que o menino concorde com o pai e se esforce para cumprir o contrato – “manter os pés no chão” –, mas não suficientemente forte para anular o poder do segundo quadro de valores, o macro-texto^{mundo_fantasia}, por isso o garoto não enfrenta seus anti-sujeitos “reais” (os colegas de escola que o jogam dentro da lata de lixo): é fugindo desses sujeitos que Sebastian entra por acaso numa espécie de sebo de livros.

O sebo de livros é o local onde Sebastian é manipulado a ler o livro *História sem fim*. “Os livros que você lê não têm perigo. (...) Este livro não é para você”: manipulação eficaz por provocação. Sebastian vai para a escola, mas, escondido em um depósito, lê o livro até o fim, faltando à prova de matemática.

Numa primeira análise, pode-se dizer que o filme euforiza o segundo destinador, disforizando o pai, a aula de matemática e até mesmo a “vida real”⁷.

A partir dessa análise, levantamos os seguintes traços que definem a figura do protagonista:

⁶ Debragem é a instalação de um ele/lá/então no discurso. Cf. Bertrand, 2003, pp. 90-91 e p.417.

⁷ A euforia e a disforia formam uma dicotomia valorativa que sobredetermina as oposições do nível fundamental e, sendo assim, se espalha sob o texto. A euforia diz respeito aos valores positivos e a disforia, aos negativos.

§ é um sujeito virtualizado que oscila entre dois destinadores opostos;

- o destinador do "mundo real" traz as marcas objetividade, extroversão, modalização pelo /dever/, atualização pelo /poder/ e limitação;
- o destinador do "mundo de fantasia" traz as marcas do subjetividade, introversão, modalização pelo /querer/ e da falta de limite.

A figura 1 representa o conjunto da narrativa primeira, com sua oposição fundamental. A oscilação que é construída como marca do protagonista, o qual por sua vez figurativiza o enunciatário desse texto, é baseada em figuras pertencentes ao mundo "real" e ao mundo "fantasia", ambos mundos internos ao texto-filme. Oscilação entre dentro e fora de casa, dentro e fora da lata de lixo, dentro e fora da livraria, dentro e fora da escola. Sair sempre é sinônimo de realidade, mesmo no caso da escola, figurativizada pela oposição entre o lado de dentro em um depósito sujo e bagunçado e o lado de fora nos corredores e salas perfeitamente limpos e organizados.

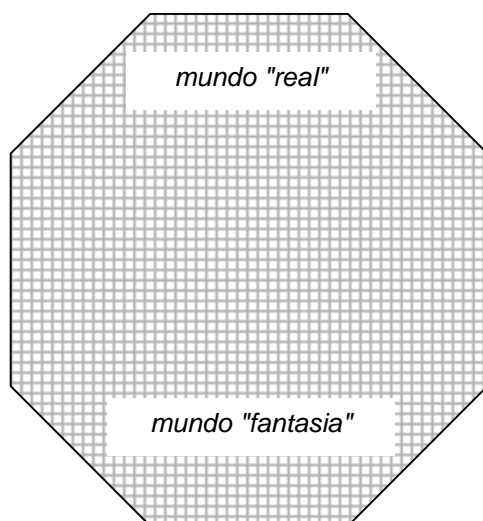


figura 1

Os livros são divididos em duas classes: a classe dos livros de escola, livros objetivos que propiciam o "enfrentamento do mundo lá fora", e a classe dos livros de ficção, livros subjetivos e dúbios que permitem o enclausuramento, o refúgio. Como contraste dialetizante, os livros de escola são aqueles que, embora favoreçam a saída, o fazem fornecendo ferramentas de controle, ou melhor, fortalecendo o limite, enquanto os livros de ficção são aqueles que apesar de favorecer a entrada, o fazem questionando a própria existência de limite. Contrastes dialetizantes como esses são encontrados em diversos elementos figurativos do filme, desde o nada que absorve tudo até a tortuosidade dos cenários fantásticos, questionando o conceito unilateral segundo o qual a "fantasia" é unicamente eufórica.

O portal de entrada para o mundo de "fantasia", e assim também portal de saída, é um livro. O gráfico da figura 2 incorpora os portais entre os quais oscila o protagonista, pois eles estão no limiar entre a narrativa primeira, que figurativizamos na parte quadriculada em cinza, e a narrativa segunda, figurativizada pelo retângulo onde aparecem em oposição as duas classes de livros.

A narrativa segunda é inicialmente vinculada ao termo "livros de ficção", pois é a

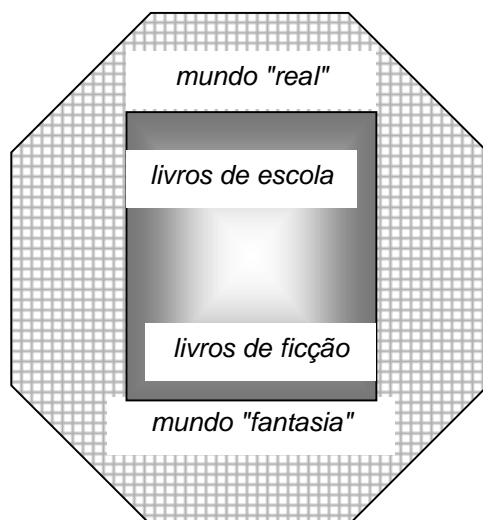


figura 2

narrativa que se sugere esteja escrita no livro chamado *História sem fim*, lido por Sebastian no filme homônimo.

O protagonista da *História sem fim* - o livro

A narrativa segunda, contada dentro do livro, trata da história da Imperatriz de Fantasia, uma terra que está sendo devorada pelo Nada. A Imperatriz é um destinador, enquanto o Nada é um sujeito, ou melhor, um anti-sujeito pois atua num quadro de valores que se opõe àquele no qual a Imperatriz está inserida.

Tal qual seu reino, a Imperatriz está ameaçada e a história começa na espera de um salvador, Atreyu, um caçador do búfalo vermelho, o único capaz de encontrar a cura para a Imperatriz e salvar Fantasia. Porque um caçador do búfalo vermelho? Porque há uma figura de um índio americano caçando um búfalo vermelho na mochila de Sebastian, o menino-leitor. Além disso, cabe notar que a Imperatriz não aparece ainda em cena: um senhor negro, vertical, ereto, vestido de branco, fala por ela. A figura de Atreyu surpreende a todos, inclusive o representante da Imperatriz: o herói tão ansiosamente esperado é somente um menino. Tornando sujeito no quadro de valores da Imperatriz, Atreyu é o sujeito da segunda narrativa, em oposição ao Nada, o anti-sujeito. Assim, a Imperatriz é também destinadora de Atreyu, enquanto o destinador do Nada permanece pressuposto durante todo o texto.

O longo percurso de Atreyu para salvar a Imperatriz é um percurso de aquisição de /saber/; no entanto, é levado de um lado para o outro por sábios que sabem tudo menos o que ele precisa saber. A resposta mais próxima daquela esperada por Atreyu é a do Oráculo do Sul. Ele informa que a cura para a Imperatriz é um novo nome, o qual deverá ser dado por uma criança humana a ser encontrada além das fronteiras de Fantasia. Contudo, essa resposta leva a outra pergunta que o Oráculo não sabe responder: onde está a fronteira de Fantasia? O percurso de base do texto-livro pode ser, portanto, denominado *percurso de modalização cognitiva* e é composto por vários percursos de uso do sujeito^{Atreyu}.

Embora ajudado pelo dragão da sorte, Atreyu não encontra a fronteira de Fantasia, e o Nada consegue separá-los. Sozinho, o herói enfrenta G'mork, o monstro enviado pelo Nada para destruí-lo e que faz saber a Atreyu que Fantasia não tem fronteiras.

Nesta seqüência da história o nível saliente é o discursivo, pois apesar de Atreyu aparentemente ser possuidor do /saber/ e do /poder/, ele ainda se encontra insuficientemente

modalizado para obter a cura da Imperatriz. Essa seqüência está impregnada de uma aspectualização temporal de atraso, de um /ir/ desprovido de espaço e repleto de tempo: o avanço não leva a lugar algum. Essa relação entre a modalização completa do sujeito no nível narrativo mas insuficiente no nível discursivo cria um efeito de sentido passional, que culminará num quadro típico de desespero.

O atraso, ou ineficiência, de Atreyu, é acentuado pela cenas intercaladas que mostram a destruição incessante de Fantasia promovida pelo Nada. Mesmo Atreyu matando G'mork e reencontrando o Dragão da Sorte, Fantasia some no Nada (o espaço sideral). Somente restaram alguns fragmentos: novamente o /fazer/ do sujeito^{Atreyu} é sobredeterminado pela insuficiência.

Num desses fragmentos, a Torre de Marfim e a Imperatriz esperam por Atreyu, que pensa ter falhado. Ela sabe que não, pois a criança humana veio com ele: é Sebastian, o menino que seguiu seus passos até ali.

Atreyu sanciona-se negativamente pois seu /saber/ estava restrito ao macro-texto^{mundo_fantasia}, no qual o herói claramente foi incapaz de cumprir o contrato: as palavras de Sebastian lendo o livro nos contam que Fantasia foi destruída. Já a Imperatriz é um destinador poderoso que se mostra capaz de ultrapassar essa barreira, revelando-se como destinador não só de Atreyu, sujeito da narrativa segunda, como também de Sebastian, sujeito da narrativa primeira. Essa subversão explica-nos que a narrativa segunda não era senão um complexo percurso de uso do programa narrativo de base: trazer Sebastian para um /fazer/ dentro do livro, dentro de Fantasia, fora do macro-texto^{mundo_real}.

Portanto, o que ocorre com a narrativa segunda, que estava englobada pela primeira, é que ela se volta sobre a narrativa primeira, englobando-a.

Uma narrativa terceira: a enunciação

Essa subversão enunciativa que acontece no plano da enunciação do livro – simulado, portanto, dentro do filme – em última instância aproxima Atreyu do enunciatário do filme (lugar de identidade para o público do filme). Antes da efetiva subversão diversas pequenas quebras são realizadas.

Por exemplo, o encontro de Atreyu com G'mork ocorre numa espécie de caverna onde o herói vê estranhas pinturas nas paredes: são quadros enormes de cenas que ele mesmo vivera,

possíveis figuras do livro que Sebastian lê. A última cena é o encontro com G'mork que no mesmo instante se concretiza.

O herói não percebe essas figuras como fronteira de Fantasia. Somente o enunciatário, por conhecer a história de Sebastian lendo o livro, pode observar a linguagem visual dizendo que Atreyu está na fronteira de Fantasia, enquanto a linguagem verbal na voz de G'mork afirma que Fantasia não tem fronteiras.

G'mork, no entanto, ao definir Fantasia como o mundo da fantasia humana que está sendo destruído porque as pessoas estão perdendo as esperanças e esquecendo seus sonhos, demonstra um conhecimento sobre o que seria o "mundo fora do livro". Na sua fala aparece a única figurativização do destinador do qual o Nada é destinatário: o "poder que está por trás do Nada" e que seria o único beneficiário das pessoas sem sonhos e sem esperanças.

O discurso de G'mork negando a existência de fronteiras é verossímil pois, embora o visual indique as figuras do livro como fronteiras de Fantasia, a cultura ocidental, pressuposta como cultura do público do filme, crê em uma fantasia ilimitada.

G'mork atua como sujeito duplo: ele cria a expectativa de um perigo para o enunciatário simulado (Sebastian dentro do filme/fora do livro), e dessa forma, o envolve na trama. O monstro, portanto parece estar a serviço do Nada – e faz questão de parecer estar –, mas efetivamente está a serviço da Imperatriz, pois sua fala não se dirige a Atreyu, totalmente incapaz de compreendê-la, mas antes a Sebastian. Marca de subversão enunciativa: o monstro da história lida comunica-se com o leitor da história.

Por outro lado, a incapacidade de Atreyu estar fora de Fantasia é reflexo da incapacidade de Sebastian estar dentro de Fantasia.

Se para o macro-texto^{mundo_real} a falta de delimitação entre a "fantasia" e a "realidade" constitui um problema, no macro-texto^{mundo_fantasia} constitui uma vantagem, a própria possibilidade de contágio – subversão enunciativa, êstase e estética.

A subversão enunciativa

Finalmente ocorre o conflito de Sebastian com seus destinadores: ele terá que optar entre seu pai e o livreiro, entre o mundo "real" e o mundo da "fantasia". Nesse episódio – encontro de Atreyu e, em seguida, Sebastian com a Imperatriz – há um crescendo na integração de Sebastian:

primeiro ele é um “*de*” na voz da Imperatriz, depois é um “*você*”; primeiro ele fala consigo, depois fala com ela sem assumir, e finalmente assume ter entrado na história; o Nada atingindo a Torre de Marfim começa com rachaduras que se repetem a cada vez que Sebastian nega seu papel no texto e termina com a torre desmoronando; simultaneamente, a tempestade no depósito da escola torna-se cada vez mais furiosa, com raios, trovoadas e vendaval, acabando por quebrar as janelas e encher a sala de folhas de árvore e galhos.

É assim que o enunciador do filme manipula o enunciatário, alongando por meio da gradação crescente o percurso de integração de Sebastian, como que adiando sua participação na *História sem fim*. Essa demora acentua a virtualidade do sujeito enunciatário do filme, ou seja, a demora provoca nele um desejo de que Sebastian deixe de resistir e aceite sua condição já inevitável de participante da *História sem fim*, condição essa previsível devido ao caráter crescente da gradação. A acentuação do desejo de intervir na história implica na ilusão de que o limite entre o mundo fora do filme e o mundo dentro do filme também possa ser subvertido. E a Imperatriz é quem garante a veracidade dessa ilusão.

A Imperatriz é um sujeito complexo do /crer/ e do /saber/: ela sabe tudo, tudo mesmo. Sabe sobre Sebastian mesmo antes de ele começar a ler o livro, assim como sabe dos limites de Atreyu. Seu saber é tão grande, tão impossível, que surge como um conhecimento divino, que só pode ter existência no âmbito do crer. Além disso, esse seu saber confirma a hipótese de que G'mork seja um elemento de seu mundo, enviado para manipular Sebastian, finalidade atingida na sua atuação como anti-sujeito de Atreyu. A Imperatriz, no seu diálogo com Atreyu, simula saber sobre a existência de um público do filme, figurativização máxima do enunciatário no texto-filme:

Atreyu— Eu falhei, Imperatriz.

(ela sorri)

Imperatriz— Não, não falhou! Você o trouxe com você!

Atreyu— Quem?

Imperatriz— A criança humana! Aquela que poderá nos salvar!

Atreyu— Sabia da existência da criança?

Imperatriz— É claro! Eu sei tudo, Atreyu.

Atreyu— Meu cavalo morreu! Eu quase me afoguei, quase não consegui escapar do Nada! E pra quê? Saber o que a Imperatriz já sabia?

Imperatriz— Era o único meio de entrar em contato com o ser humano.

Atreyu— Mas eu não entrei em contato com o ser humano!

Imperatriz— Entrou sim! Ele sofreu junto com você!

(aparece Sebastian lendo)

Imperatriz — Ele passou tudo que você passou. E agora, ele veio aqui, com você. Ele está muito perto, ouvindo cada palavra que dissemos.

Sebastian — O quê?

(na tela surge a Torre de Marfim fragmentando-se, com alguns pedaços sendo sugados pelo Nada)

(...)

Imperatriz — Assim como ele participa de suas aventuras, outros participavam das aventuras dele. Estavam com ele quando se escondeu dos meninos na livraria.

Sebastian — Mas isso é impossível!

Imperatriz — Estavam com ele quando roubou o livro com o símbolo do Auri na capa, no qual está lendo sua própria história. Lendo agora!

Sebastian — Não posso acreditar! Eles não podem estar falando de mim!

(a torre racha)

(...)

Sebastian — É apenas uma história. Não é real. É só uma história!⁸

Observa-se nesse trecho o auge da resistência de Sebastian. Percebe-se que o movimento oscilatório entre o mundo dos livros de escola e o mundo dos livros de ficção, ou mundo "real" versus mundo "fantasia", é um movimento protetor, onde o limite atua como sublimador da "fantasia", tornando-a possível no mundo "real".

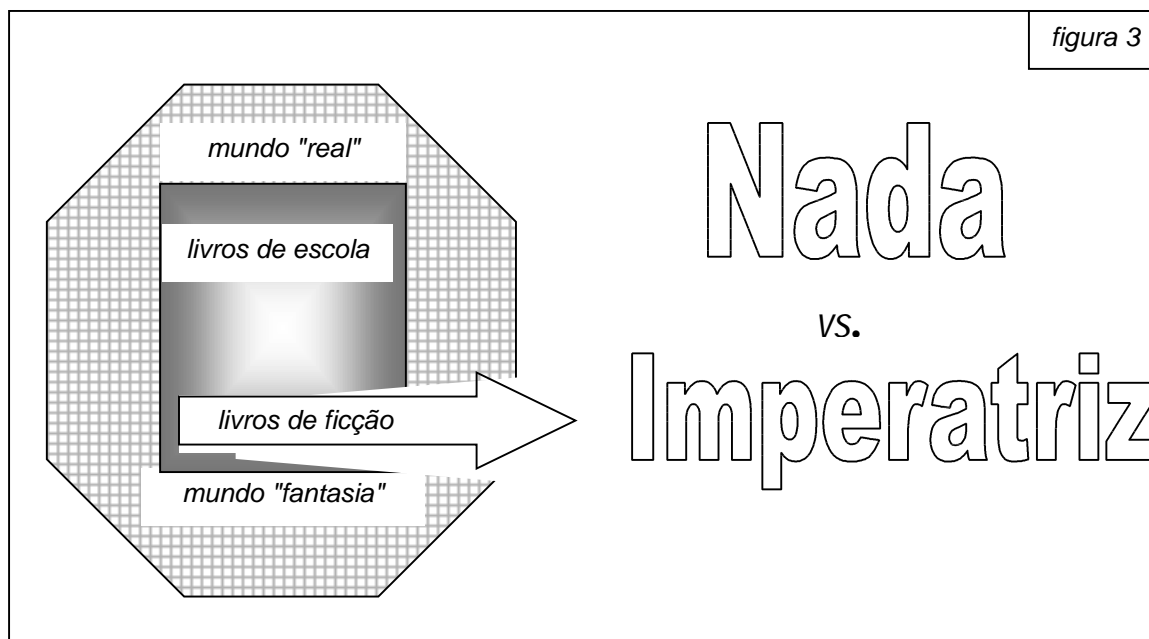
Por sua vez, a subversão enunciativa simulada dentro do texto cria uma espécie de vazamento: a Imperatriz, inicialmente um ator interno ao mundo de Fantasia, torna-se destinador potencial do enunciatário do filme. O esquema da figura 3 procura mostrar as relações criadas e subvertidas – a seta indica a subversão, com a batalha entre a Imperatriz e o Nada instalada numa narrativa terceira, simulando o macro-texto^{mundo real} da relação filme/público.

O enunciatário do filme, portanto, identificado com a mudança actorial do protagonista Sebastian, aceita a manipulação proposta pelo enunciator do filme e, ao menos por alguns instantes, deixa de oscilar entre o mundo real e o mundo de "fantasia" para viver o ilimitado, o subjetivo, o desejo. Segundo a hipótese que procuramos defender aqui, as marcas responsáveis pela criação da imagem do enunciatário foram as marcas narrativas de constituição do sujeito actorializado e figurativizado no protagonista da história, bem como a aspectualização,

⁸ Transcrição de um trecho do diálogo na versão brasileira do filme.

especialmente a espacial, que sobredeterminou todas as instâncias do texto definindo o caráter processual do enunciatário.

Justamente por ser uma identidade dinâmica é que o lugar abstrato do enunciatário permite a identificação do ouvinte-de-carne-e-osso, mesmo que no processo de identificação seja necessário descartar as marcas figurativas que, em muitos casos, o protagonista lhe confere.



Referências

- BERTRAND, D. [2003] Caminhos da Semiótica Literária/trad. do grupo CASA, sob a coordenação de Ivã Carlos Lopes, Edna Maria F. S. Nascimento, Mariza Bianconcini Teixeira Mendes e Marisa Giannecchini de Souza. Bauru, SP: EDUSC.
- FIORIN, J. L. [1996] As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. [1993] Semiótica das Paixões - dos estados de coisas aos estados de alma./trad. Maria José Rodrigues Coracini. Série Temas # 33. São Paulo, Ed. Ática.
- HERNANDES, N. & LOPES, I.C. [no prelo] Exercícios de Semiótica./Nilton Hernandes e Ivã Carlos Lopes (org.). São Paulo, Humanitas.
- OLIVEIRA, A.C. & LANDOWSKI, E. [1995] Do Inteligível ao Sensível: em torno da obra Algirdas Julien Greimas./ Ana Cláudia Mei Alves de Oliveira e Eric Landowski (eds.). São Paulo, EDUC.
- TATTI, L. [1997] Musicando a Semiótica: ensaios. São Paulo, AnnaBlume.