

# **O METADISCURSO LITERÁRIO EM “UM CONTO OBSCURO” DE SÉRGIO SANT’ANNA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA**

## ***THE LITERARY METADISCOURSE IN “UM CONTO OBSCURO”, BY SÉRGIO SANT’ANNA: A SEMIOTIC APPROACH***

RENATA CRISTINA DUARTE \*  
VERA LUCIA RODELLA ABRIATA \*\*

**RESUMO:** Com base nos pressupostos da teoria semiótica francesa, este trabalho analisa o texto “Um conto obscuro”, de Sérgio Sant’Anna. O conto apresenta um caráter metadiscursivo, pois, paralelamente à construção da trama, o enunciador tece considerações a respeito da composição da narrativa. O objetivo é investigar a via contratual da significação figurativa que se manifesta no texto, conforme Denis Bertrand em sua obra *Caminhos da semiótica literária* (2003), demonstrando a forma como se processa a adesão do enunciatário ao texto.

---

\* Mestre em Linguística pela UNIFRAN – Universidade de Franca. E-mail: renatalari@yahoo.com.br.

\*\* Docente do Mestrado em Linguística da UNIFRAN – Universidade de Franca. E-mail: vl-abriata@uol.com.br.

Para isso, situam-se primeiramente as dimensões de análise do texto, desenvolvidas pela teoria semiótica, e faz-se referência às quatro vias contratuais de significação figurativa para a leitura do texto literário, propostas pelo semioticista francês. **PALAVRAS-CHAVE:** Figurativização. Metadiscurso. Enunciador. Enunciatório.

**ABSTRACT:** Based on the presuppositions of French semiotics, this work analyzes the text “Um conto obscuro”, by Sérgio Sant’Anna. The short story presents a metadiscursive character due to the fact that the enunciator describes, simultaneously to the plot construction, some considerations concerning the narrative composition. Through the prism of Denis Bertrand’s work known as *Caminhos da semiótica literária (2003)*, our objective is to investigate the contractual manner of the figurative signification manifested in the text, *demonstrating how the enunciatee’s adhesion to the text is processed*. For this purpose, the dimensions of text analysis developed by the semiotic theory have previously been established; and reference to the four contractual manners of figurative signification for reading the literary text, proposed by the French semiotician, has been made.

**KEYWORDS:** Figurativization. Metadiscourse. Enunciator. Enunciatee.

## As dimensões de análise da teoria semiótica

A semiótica de linha francesa constitui-se como uma teoria da significação cuja preocupação é, num primeiro momento, “explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido” (GREIMAS;

COURTÉS, 2011, p. 455). Nesse aspecto, a semiótica privilegiou em suas análises quatro dimensões do texto: a dimensão narrativa, a dimensão passional, a dimensão enunciativa e a dimensão figurativa (BERTRAND, 2003, p. 27-32).

A dimensão narrativa foi durante muito tempo a mais desenvolvida. Ela é responsável por organizar as estruturas da ação por meio, essencialmente, do esquema narrativo canônico. A fim de explorar tal dimensão, a semiótica adotou um modelo de representação da produção de sentido que examina, em primeiro lugar, o plano de conteúdo do texto. Do ponto de vista de Jean Marie Floch (2001, p. 15), esse percurso é “uma representação dinâmica dessa produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta”. Tal hipótese metodológica denomina-se percurso gerativo de sentido.

A dimensão narrativa do percurso desvela, segundo Bertrand (2003, p. 27), as “estruturas organizadoras de nossa intuição narrativa, transformadas pela linguagem nesses ‘seres de papel’ que são os atores” em cujos percursos subjazem as estruturas actanciais, definidas por sua composição modal. Essa composição modal (querer, dever, saber, poder ser ou fazer) comanda, por sua vez, a transformação da relação de um sujeito com objetos de valor que podem ser adquiridos por meio de relações contratuais ou polêmicas, ou seja, por meio de troca ou combate. Desse modo, o sujeito pode ser privado de tais objetos por renunciar a eles ou por perdê-los para outro sujeito. Tais estruturas “[...] se desdobram em sequências que a história cultural [...] fixou em nosso imaginário narrativo sob forma de sequências canônicas (do contrato inicial à sanção final, recompensa do herói e punição do vilão nos contos populares)” (BERTRAND, 2003, p. 27-28).

No entanto, um discurso não é composto apenas pelas estruturas da ação; a elas se acrescentam os “estados de alma” vivenciados pelo sujeito, o que levou a semiótica ao estudo das paixões. A dimensão patêmica considera a paixão “não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos ‘reais’, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem” (BERTRAND, 2003, p. 358). Na dimensão patêmica, definida em relação à ação, leva-se em conta, pois, o “sofrer” do sujeito, a modulação de seus estados que são provocados pelas modalidades investidas nos objetos, os quais se tornam, por exemplo, desejáveis ou temíveis, havendo também, nessa dimensão, um vasto domínio de pesquisas para a comparação intercultural das figuras e das configurações do sensível.

A dimensão enunciativa, por sua vez, centrou-se inicialmente nas operações de discursivização, privilegiando o texto-enunciado e deu corpo ao sujeito da enunciação, apreensível através das operações enunciativas “(debreamento e embreamento, focalização, ponto de vista e perspectiva), reconhecido como agente de textualização, mas [...] mantido dentro dos limites que a teoria fixou” (BERTRAND, 2003, p. 30).

É importante lembrar que a enunciação é mais precisamente definida, no âmbito da teoria semiótica, como uma instância linguística pressuposta pelo enunciado, o qual contém traços e marcas da enunciação. Assim, por excluir a situação extralinguística do campo de análise, a semiótica tem recebido críticas que, para Bertrand, se baseiam num mal entendido, considerando-se que o projeto semiótico é ser, simultaneamente “uma sócio- e uma psico-semiótica” (BERTRAND, 2003, p. 31). Segundo o semioticista francês,

[...] descobrir estruturas imanentes nas formas é também dotar-se dos meios de reconhecer as convenções que o uso pouco a pouco estabeleceu, sedimentadas em estruturas e

construídas com regras implícitas. Essas convenções moldam as expectativas dos leitores. Elas asseguram [...] a previsibilidade do conteúdo, as hipóteses e as inferências de leitura. As estruturas assim compreendidas deveriam estar também relacionadas com o sujeito, mas elas fazem parte [...] do murmúrio impessoal dos discursos que milhões de falas engendraram, retomadas e repisadas: a fraseologia, as expressões fixas, os estereótipos [...] atestam na superfície a impessoalidade da enunciação. E à sedimentação, produto cultural dessa práxis enunciativa, respondem a inovação e a ruptura, a abertura da língua por enunciações singulares, as formas novas e inéditas, criadora de leitores novos [...].

É essa enunciação singular que se apreende do conto, objeto de análise, como se pretende demonstrar neste texto. Assim, atualmente sistematizados os diferentes níveis de articulação textual, a semiótica tem se preocupado com essa “enunciação viva”, como diz Bertrand (2003, p. 400), e tem observado a “articulação estreita entre o leitor e o texto [...]”. Logo, a uma semiótica sistêmica progressivamente se incorporou uma semiótica da leitura, que “reintroduz o sujeito do discurso e a dimensão intersubjetiva da interlocução no ato de leitura” (BERTRAND, 2003, p. 24).

A dimensão figurativa foi, por sua vez, amplamente estudada no quadro teórico da semiótica. O conceito de figuratividade, associado primeiramente ao universo da expressão plástica, foi estendido a todas as linguagens, a fim de designar a característica comum a diversas linguagens de reproduzir significações similares às de nossas experiências perceptivas.

Nesse sentido, Bertrand (2003, p. 405) concebe a figuratividade “como a antecena do sentido, como a fachada mais concreta do discurso, quando, ao contrário do discurso abstrato e de suas formas de racionalidade, surgem na língua as imagens da experiência sensível do mundo”.

Convém observar que ao longo do desenvolvimento da teoria semiótica, a figuratividade recebeu diferentes definições. Uma primeira abordagem de cunho estruturalista permite uma definição semântica de figuratividade baseada na “correspondência, desdobrada em isotopias discursivas, entre figuras do plano da expressão do mundo natural e figuras do plano do conteúdo de uma linguagem, afetando prioritariamente as categorias espaciais, temporais e actoriais” (BERTRAND, 2003, p. 234).

Ressalta-se que o ajuste entre a semiótica do mundo natural e a das manifestações discursivas das línguas naturais é condicionado por fatores culturais dependentes da interpretação. Nesse aspecto, um crivo de leitura cultural aplicado a essa correspondência se processa no âmbito de um contrato fiduciário de veridicção. Assim, ao considerar o modo de adesão que o contrato enunciativo de cada texto propõe a seu enunciatário-leitor, é possível distinguir efeitos de sentido, produzidos por ocasião da leitura, tanto de realidade quanto de irrealidade ou mesmo de surrealidade.

É importante destacar que à abordagem estrutural da figuratividade foram incorporados paulatinamente os dados da percepção até integrar-se completamente a sensorialidade, responsável pela abertura do figurativo e sua transposição para o além-sentido. Dessa perspectiva, as vias figurativas dos textos passam a se relacionar ao acontecimento da apreensão perceptiva e a sua avaliação estética. É nessa concepção que se integra a definição de Greimas (2002, p. 74) sobre a figuratividade:

[...] a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além

(do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível.

A figuratividade apresenta-se, pois, como a “tela do parecer”, implicando um certo modo de crer e, nessa segunda abordagem relativa ao conceito de figuratividade, a modalidade do /crer verdadeiro/ que sustenta, por meio de um contrato enunciativo, a identificação de um “mundo” na leitura, assume uma posição central. É essa modalidade que instala o espaço fiduciário entre os sujeitos da enunciação e possibilita o reconhecimento, segundo o crivo cultural, dos objetos na percepção. O crer encontra-se, pois, no centro das reflexões sobre a figuratividade:

[...] sob o figurativo está, portanto, o crer; existe um “contrato de veridicção”, uma relação fiduciária de confiança e de crença entre os parceiros da comunicação, que especifica as condições da correspondência, um crer partilhável e partilhado no interior das comunidades linguísticas e culturais, que determina a habilitação dos valores figurativos e enuncia seu modo de circulação e validade. É esse contrato que tematiza a figuratividade do discurso e engendra diferentes regimes de persuasão e de adesão: o verossímil e a ficção, o real e o fantástico, o representável e o absurdo (BERTRAND, 2003, p. 405-406).

É então a modalidade do /crer/ que institui o espaço fiduciário responsável por garantir a habilitação dos valores figurativos nos diferentes níveis de apreensão e interpretação. A fidúcia, ou crença partilhada, está nas bases da concepção intersubjetiva da enunciação e da interação em semiótica, e se apoia sobre os valores figurativos oriundos da percepção.

Cumprir observar, contudo, que não se trata de negar a abordagem estrutural da figuratividade, mas sim de depreen-

der um novo âmbito de investigação, em que ao conceito de representação, entendido simultaneamente como mimesis e interpretação, associa-se o próprio ato sensorial. Isso possibilita direcionar o “olhar para os modos de ‘contato’ pelos quais o sujeito vem aderir à substância do conteúdo, para o próprio lugar das percepções ao mesmo tempo legadas pelo uso, depositadas na linguagem e simuladas nos discursos” (BERTRAND, 2003, p. 238). Essa nova perspectiva permite reconhecer uma correlação entre a experiência perceptiva e a significação sensível da experiência discursiva por meio da leitura.

Dessa maneira, a dimensão figurativa adquire especial importância quando relacionada ao ato da leitura, pois a adesão e participação do enunciatário-leitor no processo de reconstrução do texto se apoiam sobre os valores figurativos originários da percepção. Sua relevância se acentua ainda mais no âmbito dos discursos literários, textos essencialmente figurativos. Assim, as vias figurativas dos textos alcançam lugar central nos estudos semióticos, na medida em que determinam não apenas as codificações estéticas dos textos literários, mas principalmente por regerem os modos de participação e de adesão à leitura.

Apoiando-se na modalidade central do crer, que fundamenta o regime de adesão do leitor ao texto, Bertrand (2003) estabelece uma tipologia das vias contratuais da significação figurativa para a leitura dos textos literários. Dessa perspectiva, o autor distingue quatro posições que se definem pelo “estatuto diferenciado do sujeito leitor e intérprete que as classes de textos figurativos assim constituídos implicam e constroem” (BERTRAND, 2003, p. 407). Essas posições são conhecidas, segundo o semioticista, como “crer assumido”, “crer recusado”, “crer crítico” e “crer em crise”.



O “crer assumido” é comandado por uma figuratividade icônica que ordena uma ligação entre a figuratividade do texto e a visibilidade do mundo. Nesse aspecto, o enunciador utiliza-se de códigos figurativos, tais como espaço, tempo e pessoa, organizados segundo uma estrutura protocolar fixa, para que o enunciatário, por meio do contrato fiduciário que fundamenta essa leitura, vislumbre o mundo no processo de leitura do texto. Os efeitos figurativos criam ilusões referenciais de forma que o leitor adere a essa leitura de modo espontâneo ou mesmo ingênuo, deixando-se levar em plena confiança. Esse tipo de leitor, o que se deixa absorver completamente pelo texto como se fizesse parte dele, “assume sua crença e se funde momentaneamente com ela” (BERTRAND, 2003, p. 409).

A segunda via de adesão ao texto, o “crer recusado”, questiona o código semântico e discursivo incorporado pela literatura e firmado pela práxis enunciativa, por meio do qual os textos literários organizam os referentes contextuais que orientam a leitura. O texto faz surgir uma nova ordem de crença, baseada na denúncia das convicções adquiridas, o que possibilita um novo ato de leitura no qual o leitor se afasta das impressões referenciais para descobrir outro ponto de vista, o das formas literárias, de maneira a colocar a própria linguagem e sua organização figurativa em discussão. Os textos em que essa via se manifesta impõem ao leitor um referente interno que é convocado por ironização. Assim é possível “estudar as variações da ironia na literatura, por meio de exibição e refutação dos códigos semânticos e discursivos que a práxis enunciativa estabilizou [...]” (BERTRAND, 2003, p. 409-410).

O terceiro modo de apreensão figurativa conduz o leitor ao “crer crítico” em que o estatuto da figuratividade se encontra modificado. As impressões de verdade, criadas inicialmen-

te de forma icônica, são desconstruídas e remetem a outra ordem de crença. A figuratividade, que até então representava imagens do mundo, é responsável, nesse modo de apreensão, por produzir novos efeitos de sentido de ordem temática ou abstrata. Assim, “as associações de figuras e imagens não esgotam sua significação na simples figuração, elas engendram ‘idéias” (BERTRAND, 2003, p. 410). Portanto, no “crer crítico”, o leitor se torna fonte de sentido, pois é responsável por interpretar e mesmo transcender os sentidos inscritos no texto de forma a construir outra significação, e o lugar da adesão se desloca da ilusão referencial para a ilusão interpretativa.

Por sua vez, no “crer em crise”, a quarta via de adesão do leitor ao texto, a confiança responsável por sustentar a crença na ilusão figurativa se abala, e os modos de veridicção são colocados em questão. O próprio texto interroga a figuratividade construída e põe em dúvida a crença que fundamenta a percepção. Para Bertrand (2003, p. 413):

[...] à extinção figurativa do sensível, no plano do conteúdo, vai corresponder, no plano da expressão, um desmoronamento figurativo [...] do discurso: todos os recursos retóricos, imagens, comparações, metáforas, que eram superabundantes no começo da narrativa, desaparecem progressivamente da escrita. Assiste-se assim a um duplo desmembramento, o da ilusão figurativa e o da linguagem que lhe sustenta as impressões: é a própria confiabilidade sensível da língua que se degrada.

Compreende-se assim que a relação existente entre texto e leitor é complexa, pois “o leitor, ao ler, atualiza o texto e seu sentido, de acordo ou não com as expectativas e previsões advindas de sua competência linguística e cultural. Mas o texto também procura e cria seu leitor: ele o inventa o mais próximo possível da linguagem [...]” (BERTRAND, 2003, p. 413).

A partir, portanto, das reflexões de Bertrand sobre as vias contratuais da significação figurativa, analisa-se o texto de Sérgio Sant’Anna com o objetivo de observar o modo de adesão do enunciatário ao texto.

## O contrato enunciativo em “Um conto obscuro”

*Pode se contar uma história no conto, mas o conto também é a maneira como essa história é contada. (Sérgio Sant’Anna).*

Em “*Um conto obscuro*” o enunciador projeta, inicialmente por meio da embreagem actorial enunciva, um ator, no papel temático de contista que, como sujeito do fazer, é dotado do papel actancial de relatar o texto enunciado. Apesar de manifesto na terceira pessoa do singular, o ator confunde-se com o “eu” do enunciador. Assim, há na situação inicial do relato, a neutralização da primeira pessoa do singular em favor da terceira. Essa neutralização ressalta o papel temático e social do contista em detrimento de sua individualidade e subjetividade, e o contista reflete sobre um conto que escreve – o “conto obscuro”:

Ao contrário de em *Um conto abstrato*, em que cortejava a melodia, a forma pura – quanto menos contaminada de significados, melhor – em *Um conto obscuro* o contista busca significar algumas coisas, embora às vezes das mais vagas e recônditas, como uma meditação sobre o ser e o nada (SANT’ANNA, 2003, p. 44, grifo do autor).

Diferentemente, pois, do que ocorrera em outro texto seu, “Um conto abstrato”, que valorizava muito mais a forma da expressão do que propriamente a do conteúdo, em “Um conto obscuro”, o enunciador observa que pretende enfatizar

a forma do conteúdo. Assim, na passagem citada, por meio da autotextualidade, ele se refere a um outro conto de sua autoria e estabelece diálogo intertextual com a obra de Jean Paul Sartre *O ser e o nada* (1997) em que o filósofo francês tece reflexões sobre a liberdade que tem o ser humano de construir seu destino, enquanto ser “Para-si”. Tal alusão à obra sartreana pode ser entendida no contexto da história à liberdade que detém o contista perante o texto a ser construído e, enfim, perante a constituição de sua subjetividade, como ator da enunciação e do enunciado que se configurará na própria tessitura do texto.

A seguir, o enunciador faz comentários sobre o caráter e a composição do texto:

O conto obscuro nem mesmo é um conto e sim um texto obscuro, até bem mais límpido do que sua idéia inicial, que era afastar-se dos significados mais manifestos da linguagem. De todo modo, para escrevê-lo o contista busca em si forças misteriosas, obscuras, que lhe concedam um texto belo que o compense de sua tamanha solidão, fazendo-o sentir-se, por meio dele, amando e sendo amado, ainda que esteja absolutamente só em seu apartamento (SANT’ANNA, 2003, p. 45).

Segundo o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* (FERREIRA, 2010, p. 1490), o lexema “obscuro” pode ser entendido como aquilo que é “difícil de entender; confuso; enigmático”. É relevante aqui o sema /enigma/, que compõe tal lexema, pois é por meio dele que o contista alude a algumas características genuínas do texto em função estética, tais como a ambiguidade, a desautomatização<sup>1</sup> e, especialmente, a opacidade. Isso se evi-

---

1 No uso estético da linguagem, de acordo com Fiorin (2008, p. 46), “procura-se desautomatizá-la, criar novas relações entre as palavras, estabelecer associações inesperadas e insólitas entre elas, para tornar singular sua combinatória e, assim, revelar novas maneiras de ver o mundo”.

dencia, quando o contista observa que seu objetivo inicial seria “afastar-se dos significados mais manifestos da linguagem”.

Por outro lado, as figuras presentes no enunciado, “para escrevê-lo o contista busca em si forças misteriosas, obscuras”, concretizam o tema da criação possivelmente originária das forças do subconsciente, revelando, pois, no texto, os bastidores alusivos a seu processo de produção. Ainda na passagem acima, o enunciador faz referência ao tema da solidão que pressupõe o processo criativo, apenas compensado pela virtual interação passional com o enunciatário no ato de leitura que seria possível pela beleza, enfim, pelo caráter estético do texto a ser criado.

É importante observar que as figuras “conto”, “idéia inicial”, “escrevê-lo”, “contista”, “texto belo”, também presentes no excerto acima, permitem que se vislumbre no texto a isotopia temática da criação ficcional narrativa. Assim, além de se propor a escrever um conto plurissignificativo, o que faz, segundo ele, para livrar-se do estado de alma de solidão que o invade, o contista desvela também o caráter metadiscursivo de seu texto, na medida em que tematiza o processo de construção do universo ficcional narrativo, como se observa na passagem abaixo por meio da figura “gestação do conto”:

E durante a gestação do conto o contista pressente um pássaro negro do porte de um corvo sobrevoando noturnamente as imediações da janela de seu quarto, e julga escutar o rufar de asas e, em vez de sobressaltar-se, se alegra, pois aquele é um sinal de anunciação e fecundação (SANT’ANNA, 2003, p. 45).

Percebe-se que o enunciador, ao se referir à figura do corvo, estabelece diálogo intertextual tanto com o célebre poema de Edgar Allan Poe (2008) quanto com o ensaio *A filo-*

*sofia da composição*<sup>2</sup> (2008), em que o poeta americano reflete crítica e teoricamente sobre sua composição poética, como o faz também o contista em “Um conto obscuro”.

É importante lembrar que no poema “O corvo” (POE, 2008), o enunciador compõe um texto em tom melancólico sobre a temática da inexorabilidade da morte. Nesse texto, em uma noite tempestuosa, a ave pousa sobre os umbrais da janela de um amante enlutado. A ave, em tom profético, dialoga com o sujeito a respeito de questões que inquietam seu coração.

Convém observar que o enunciador contista do texto de Sant’Anna mantém com o poema de Poe uma relação polêmica, uma vez que este reflete em seu poema sobre a inevitabilidade da morte, ao passo que aquele vislumbra na figura do corvo “um sinal de anunciação e fecundação”. Assim, o enunciador de “Um conto obscuro” considera profética a figura do corvo, pois a anunciação a que alude é figura que se relaciona de modo metafórico ao tema da produtividade do diálogo intertextual para um contista, simulacro do criador literário. É dessa maneira que, ao se referir ao poema “O corvo”, o enunciador remete o enunciatário ao ensaio sobre o processo de sua escritura. Tal reflexão sobre a escritura da obra é tema que ele também desenvolve em “Um conto obscuro”.

O enunciador passa então a apresentar algumas cenas descritivas<sup>3</sup>, por meio das quais revela o desejo de apreender a vida em seu texto. Uma dessas cenas é a de um molusco re-

---

2 Em seu texto, Poe apresenta o *modus operandi* pelo qual compôs o poema “O corvo” e assim tece reflexões sobre o processo de criação artística. O escritor (2008, p. 19-20) afirma: “Muitas vezes eu imaginei como seria interessante um artigo de revista escrito por um autor que quisesse – quer dizer, que pudesse – detalhar, passo a passo, os processos através dos quais suas composições atingiram uma completa finalização”.

3 Um texto é considerado descritivo quando nele há “a manifestação de apenas um dos estados do nível narrativo (o inicial ou o final) e não da transformação completa (passagem de um estado a outro), bem como de apenas uma das fases do percurso sintático fundamental” (FIORIN, 2009, p. 46).

cluso em sua concha, agarrado a um rochedo próximo a um farol, onde ocorreram naufrágios e, por isso, é evitado pelos pescadores com medo das almas dos que ali morreram. Faz ainda referências à vida de um casal de peixes em seu hábitat natural. Do ponto de vista narrativo, essas, bem como as demais cenas apresentadas na sequência do texto, são relatadas de forma breve, contendo apenas a descrição de um estado dos sujeitos, que não executam programas narrativos. Nota-se, por conseguinte, no texto, uma sintaxe descritiva constituída somente por enunciados de estado.

Convém ressaltar que o sujeito “molusco”, cujos estados se concretizam na cena, apresenta o traço sêmico /animado/, em oposição ao traço /não-animado/, presente na figura do farol, local onde ocorreram naufrágios, valorizado disforicamente pelos pescadores. Assim, a descrição dessa cena se associa à isotopia temática da vida, que o enunciador almeja recuperar em seus elementos mais frágeis: “no conto obscuro busca-se também precisar, iluminar, uma entidade tão reclusa que não parece existir: a vida [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 45). O traço sêmico /reclusão/, contido na figura lexemática “molusco em sua concha”, se explicita nesse enunciado, reiterando tal isotopia temática.

Desse modo, ao compor essas cenas descritivas, o enunciador reitera a isotopia da criação ficcional narrativa, pois elas levam o enunciatário a apreender virtuais motivos que podem ser temas do conto, possibilitando-lhe refletir sobre o processo criativo e sobre as possibilidades de histórias a serem narradas.

Tais cenas descritas no texto passam a confundir-se com as experiências vivenciadas pelo contista, o que é sugerido na passagem seguinte em que ele descreve um acontecimento corriqueiro, de uma mulher de cinquenta e cinco anos nadan-

do no mar, projetado por meio de uma ancoragem espacial que concretiza a praia de Ipanema, criando assim, o efeito de sentido de verdade para o texto:

No conto obscuro há uma tarde nublada em que uma mulher de cinquenta e cinco anos nada duzentos metros além da arrebentação, no mar agitado da costa de Ipanema. Vestido com um moletom cinza e sentado a uma das mesas de um quiosque, um homem de uns sessenta anos – o contista? – que observou, distraidamente, a mulher quando ela chegou à praia quase vazia [...] (SANT’ANNA, 2003, p. 46).

O enunciador, por meio da dúvida “o contista?” lançada nessa passagem<sup>4</sup>, sugere ao enunciatário a fronteira tênue existente entre as experiências pessoais do escritor e o universo ficcional dos personagens que cria em sua narrativa, indiciando que ele pode ou não projetar suas vivências e emoções no texto que compõe por meio dos atores instalados no discurso.

Na passagem citada acima, observam-se ainda ancoragens temporais, concretizadas por meio das figuras “cinquenta e cinco anos” e “homem de uns sessenta anos”. Tais ancoragens reforçam o efeito de sentido de verdade que o enunciador imprime a seu texto, e, ao explicitar a idade dos atores da narrativa, um dos quais se confunde com o próprio contista, ressalta a maturidade desse sujeito que, entre as virtuais possibilidades de histórias que tem para contar, destaca a cena em que se sobressai uma mulher também madura.

Assim, traçando esboços de narrativas que vão constituindo seu texto, ele passa a relembrar fatos marcantes de sua

---

4 Há uma outra passagem no texto em que se reitera a dúvida do contista sobre seu papel “No conto obscuro [...] há um coroa solitário – o contista? – que atravessa um parque parisiense pisando as folhas caídas de outono [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 46).



vida, os quais servem de mote às possíveis histórias a serem escritas, como se observa no enunciado: “no conto obscuro há sempre como que a iminência de uma revelação, vinda do repassar de certas coisas que estiveram no caminho do contista e que ele está fadado a rever [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 47).

Ressalta-se também nessa passagem a função do contista de recriar esteticamente a vida, tema que se manifesta por meio da figura “coisas que estiveram no caminho do contista e que ele está fadado a rever”. Dessa forma, refere-se a si mesmo, enquanto enunciador, como aquele que é predestinado a transformar fatos da vida – as coisas – em matéria poética que ele, como sujeito cognitivo, sabe que serão ficcional e artisticamente revistas, reconstruídas no processo criativo. Ao mesmo tempo, tais coisas, que estiveram no caminho do contista e que ele está fadado a rever, compõem um percurso temático-figurativo da arte como forma de conhecimento e de autoconhecimento para o próprio enunciador.

Na sequência do texto, o enunciador rememora cenas vivenciadas por atores projetados em terceira pessoa, mas que se confundem com vivências pretéritas do contista, como a infância em Botafogo, a imagem do Cristo Redentor, as brincadeiras de crianças, os gatos que miavam durante as noites, os suspiros e gemidos vindos do quarto dos pais e os momentos em família. Todas essas cenas descritas pelo enunciador constituem possibilidades de histórias que podem ser matéria constituinte de seu texto.

Em determinado momento, o enunciador relata uma cena em que alguns meninos, após pisarem em uma barata, embora sem matá-la, observam as formigas que dela se alimentam. Nessa passagem, novamente o contista se manifesta como o ator de mais uma história passível de por ele ser escrita, revelando que as pequenas coisas do cotidiano que

compõem a vida de qualquer sujeito, inclusive a do contista, podem se tornar motivo de criação poética. O contista é, pois, esse sujeito que possui um olhar diferente para os fatos do cotidiano e os recria esteticamente, remetendo seu enunciatário, dessa forma, novamente ao tema da criação literária e àquilo que pode constituir sua matéria.

Mas no menino mais novo, que veio a ser o contista, podia se alojar uma culpa tão forte que um dia ele perguntasse à mãe, depois de narrar o que fazia com as baratas: “Será que Deus vai me castigar no inferno, igualzinho eu faço com elas?” [...] Mas levaria alguém a sério a dor de um inseto tão repelente quanto uma barata? Sim, alguém levaria: o futuro contista, a ponto de incluir o tormento dela, tantos anos depois, em seu conto obscuro (SANT’ANNA, 2003, p. 49).

O estado de alma da angústia da criança por ter torturado uma barata, que se manifesta nessa cena, é assim também motivo de matéria narrativa, pois o sujeito da enunciação, que se assume como o menino antigo, figurativizado em “alguém”, considera que tal tema é passível de constituir uma história, reiterando a ideia de que as situações do cotidiano que sensibilizaram o sujeito no pretérito podem se tornar motivo para a criação ficcional, como se observa no enunciado final da passagem acima.

Ao longo do conto, surgem ainda outras cenas que se confundem com as memórias do contista, imiscuindo-se no texto que ele compõe, como a de um adolescente que espia a vizinha: “na memória dos doze anos de contista, há a moça que se despe no quarto à noite com a janela aberta numa casa em Botafogo [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 50). A ancoragem espacial, concretizada no texto por meio do topônimo Botafogo, produz o efeito de sentido de realidade ao atar o discurso a

um referente externo, reconhecido como existente pelo enunciatário e, portanto, constitui outra estratégia utilizada pelo enunciador com a finalidade de criar o efeito de verdade para o texto, ao mesmo tempo em que reitera o tema das experiências que o sensibilizaram e que se tornam motivo passível de habitar seu texto.

Assim, observa-se que o texto vai se tecendo de forma verossímil, não particularmente pelas poucas e esparsas ancoragens nele manifestadas, mas por recriar poeticamente acontecimentos que, vividos com intensidade, foram resgatados de sua memória e se tornam motivo de sua história, como é o caso da lembrança do adolescente acerca da nudez feminina entrevista pela primeira vez.

No conto que o contista compõe há ainda espaço para as histórias de amor não convencionais, levando o enunciatário a perceber que a intensidade de tais paixões e o estado de felicidade que provocaram podem se tornar motivo de literatura por seu caráter impactante: “No conto obscuro há também lugar para a felicidade e o amor clandestino do contista. O amor pela moça virgem de dezoito anos com quem mantinha encontros furtivos porque era casado, pai de dois filhos, e tinha doze anos mais do que ela (SANT’ANNA, 2003, p. 52).

O enunciador reflete, portanto, ao longo de todo o texto, sobre o processo de produção artística, passível de ser composto de lembranças de episódios marcantes da vida. Além disso, reflete sobre a constituição da história ficcional literária, ressaltando que esse processo é acompanhado de angústias e sofrimentos, conforme a passagem:

Durante a escrita do conto há sempre a iminência do fracasso, de o contista não conseguir manifestar os seus fantasmas, entes, pensamentos mais soterrados, e não lograr traduzir em imagens uma ânsia desesperada de poesia, como salva-

ção de um vazio, angústia, solidão e depressão profundos, que clamam por um aniquilamento do próprio contista. A iminência do fracasso por não alcançar, com as palavras, momentos de beleza e amor com personagens vivos a ponto de libertá-lo da sua solidão, pois bastaria abrir as páginas certas do livro e visitá-los (SANT'ANNA, 2003, p. 53-54).

O contista, após revisitar seu passado em busca de histórias para seu texto, leva ainda o enunciatório a refletir sobre o medo do fracasso ao buscar traduzir a vida por meio da narrativa. Assim, a figura “iminência do fracasso” e os estados de alma de “angústia”, “solidão” e “depressão” do sujeito constroem a isotopia temática das dificuldades relacionadas ao processo de criação literária, aos sofrimentos enfrentados pelo escritor ao compor seu texto, a fim de expressar de forma metonímica a vida recriada por meio da narrativa literária.

Revela-se, por outro lado, nessa passagem, o blefe do enunciador que, ao explicitar o estado de alma de angústia, por medo de não conseguir êxito na sua tentativa de escritura do conto, como revela a figura “iminência do fracasso”, na verdade, torna esse tema também um motivo possível para a criação do texto. O conto obscuro tematiza, por conseguinte, o processo de escritura do texto narrativo literário, explicitando também as adversidades que inquietam o contista durante seu percurso.

É importante destacar ainda o parágrafo final do texto que ilustra a figura do escritor captado no presente da enunciação, momento em que se corporifica no ato de criação literária:

Sentado numa cadeira de balanço, pés pousados sobre uma arca cheia de livros, revistas, originais, papéis velhos e escritos abandonados; pernas dobradas para que possa apoiar sobre as coxas uma pequena prancheta com folhas de papel,

rabiscando com uma caneta Bic anotações e pensamentos [...] (SANT’ANNA, 2003, p. 54).

As figuras presentes nessa passagem, como “livros”, “revistas”, “papéis velhos”, “originais”, “escritos abandonados”, que se associam ao material utilizado pelo escritor no processo de criação, tematizam a fonte em que bebe o contista para tecer suas histórias.

Observa-se, enfim, que o enunciador, ao longo do texto, reflete sobre a elaboração e composição da narrativa, levando o enunciatário a nele depreender percursos temático-figurativos que se reportam a seu caráter metadiscursivo. Desse modo, a isotopia temático-figurativa da criação ficcional concretiza-se no interior do próprio texto, concomitantemente ao processo de criação da história. O foco do texto centra-se, pois, nos motivos e nas estratégias utilizados pelo enunciador para chegar ao resultado final, que é o próprio conto. O enunciador elabora seu texto, explorando ficcionalmente, portanto, o tema do processo de contar e revela motivos que afloram durante o momento de criação literária, referindo-se ainda aos estados de alma relacionados a esse fazer.

## **A via contratual de leitura de “Um conto obscuro”**

Em “*Um conto obscuro*”, o enunciador, por meio de uma linguagem em função predominantemente poética e metalinguística, mescla considerações acerca do processo de criação da narrativa ficcional literária a histórias e memórias pessoais, que são utilizadas como mote para a criação da narrativa que ele compõe.

Nesse sentido, o conto tem um caráter metadiscursivo, uma vez que o enunciador escreve sobre o próprio ato de es-

critura, colocando a linguagem e seus protocolos figurativos no centro do discurso. Desse modo, leva o enunciatário-leitor a se distanciar do “ponto de vista referencial e descobrir um outro, o das formas literárias engendradas pelo uso” (BERTRAND, 2003, p. 409). Assim, o modo de adesão figurativa que nele se manifesta é aquele que o autor denomina o “crer recusado”. De acordo com as reflexões do semioticista francês (BERTRAND, 2003, p. 409), considera-se, por conseguinte, que o texto de Sant’Anna, “por meio da *mise en scène* narrativa e figurativa, pode oferecer não só o mundo a ser visto, mas também os usos literários da língua que codificaram a sua percepção”.

O conto pode, pois, ser considerado como o esboço de uma teoria da literatura quando se pensa no “texto no texto” (GREIMAS, 2002, p. 55), ou seja, no relato e descrição do processo criativo de composição do texto narrativo. Logo, ao tematizar o processo de construção literária, o conto conduz o leitor ao “crer recusado”, pois, como texto literário, “incorpora seu código semântico, isto é, o conjunto de elementos situacionais e contextuais que tornam possível o cumprimento da leitura” (BERTRAND, 2003, p. 409).

A isotopia da criação ficcional aparece assim inscrita no texto que desvenda as tramas da composição literária. É possível vislumbrar também no conto a isotopia das agruras do fazer literário quando o enunciador explicita a angústia por que é tomado ao pensar sobre a possibilidade de não conseguir êxito na composição de sua narrativa, visto ser esse processo demasiado árduo. O enunciador, ao final do texto, conclui:

Os aromas dos textos não escritos, idéias perdidas para sempre, composições, meandros, nuances melódicas, a materialização de ilusões e fantasias, o dom da graça e da poesia, a língua está aí, mãe inesgotável, à espera de que você beba

nela, língua e palavra, qualquer impossibilidade é toda sua, este ser que não pode ser nenhum outro, abismado, verdadeiramente obscuro é o contista (SANT’ANNA, 2003, p. 55).

As figuras “aromas dos textos” e “nuanças melódicas” constituem “uma isotopia sensorial, sincrética e profunda [...]” (GREIMAS, 2002, p. 43), ao relacionar tato e olfato. No contexto do conto essas figuras corroboram a isotopia da criação literária, principalmente quando associadas às demais figuras “idéias perdidas”, “composições”, “meandros”, “materialização de ilusões e fantasias”. Os fatos do cotidiano são passíveis de serem transformados em matéria poética, desde que o contista saiba explorar as virtualidades oferecidas pela língua, conforme o enunciado “o dom da graça e da poesia, a língua está aí, mãe inesgotável, à espera de que você beba nela”.

Essa passagem final revela ainda a enunciação passional, uma vez que o contista, como aquele que enxerga o “dom da graça e da poesia” nas possibilidades da língua, mostra-se enlevado pelo seu ofício de reconstruí-la esteticamente e assim transformá-la em linguagem artística. Nesse sentido é que afirma “a língua está aí, mãe inesgotável, à espera de que você beba nela, língua e palavra, qualquer impossibilidade é toda sua, este ser que não pode ser nenhum outro, abismado, verdadeiramente obscuro é o contista”.

Dessa maneira, ao concluir que o ser “verdadeiramente obscuro é o contista”, o enunciador revela sua paixão pela língua, assumindo que ele seria o responsável por qualquer incompetência, associada a seu ofício. Nesse aspecto, a obscuridade, no sentido pejorativo do termo, estaria relacionada a seu ser e não a impossibilidades da língua, sua matéria que, repleta de virtualidades, – por isso, “mãe inesgotável”, – caberia a ele atualizar no processo de construção literária.

Cumprе ressaltar, no entanto, que como todo grande

“fingidor”, o enunciador tem a competência para reconstruir esteticamente em seu “conto obscuro” o material de que dispõe, a língua, “mãe inesgotável”, por meio da qual materializa os acontecimentos vividos e recriados ficcionalmente, revelando ao mesmo tempo ao leitor a *mise en scène* narrativa. Assim, é por meio da leitura de “Um conto obscuro” que o enunciador possibilita a adesão do enunciatário ao texto, levando-o não apenas à percepção de um mundo manifestado na linguagem, mas também à percepção dos usos literários da língua que a codificaram.

## REFERÊNCIAS

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

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FLOCH, J. M. Alguns conceitos fundamentais de semiótica geral. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. Tradução de Analice Dutra Pilar. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.



POE, E. A. **A filosofia da composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SANT’ANNA, S. **O vôo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

Artigo recebido em outubro de 2014 e aprovado em novembro de 2014.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>