



**A PERSONAGEM NARRATIVA E AS PAIXÕES**  
A construção da subjetividade

**THE NARRATIVE PERSONAGE AND THE PASSIONS**  
The construction of the subjectivity

Eliane Soares de Lima  
FCL- UNESP/CAr

**Resumo:** Entendendo a personagem como uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa, sendo dela, portanto, parte decorrente e inerente, este artigo pretende propor uma reflexão sobre o processo de construção da subjetividade dos seres verbais, que resulta em uma estrutura complexa e autônoma, que confunde o leitor quanto às barreiras que separam ficção e realidade. Assim, utilizando a teoria e os métodos de análise propostos pela semiótica das paixões, esboçamos uma linha de raciocínio capaz de colaborar para um estudo da personagem em suas especificidades de ser-linguagem.

**Palavras-chave:** personagem; narrativa; semiótica; subjetividade; sentido.

**Abstract:** Understanding the personage as a diffuse signification unit, progressively constructed by the narrative, and being, therefore, its resulting and inherent part, this article proposes a reflection about the process of subjectivity of the verbal beings, what results in a complex and autonomous structure and confuses the reader considering the walls that split reality and fiction. Then, making use of the Passion Semiotics theory and its methods of analysis, we try to sketch a reasoning line capable of a contribution for a study of the personage, in its specificities as a being-language.

**Keywords:** personage; narrative; semiotics; subjectivity; meaning.

*O “ser” é um efeito de discurso. Sua competência (para agir) e sua existência (modal, passional) se constrói seja por pressuposições ou catálises, mas sempre a partir da manifestação do discurso.*

*Waldir Beividas*

A personagem, enquanto categoria da narrativa, é o indicador mais manifesto da ficção, ocupando assim uma função bastante marcante na literatura. A partir dos mecanismos de identificação, projeção, decifração, os seres fictícios tornam-se a principal ponte entre a obra e o leitor, possibilitando sua adesão afetiva e intelectual, ao viver e contemplar, na obra, a sua experiência. Contudo, apesar da impressão de vida real que muitas personagens transmitem a seus leitores, esses seres habitantes do universo ficcional serão sempre apenas o resultado de um processo configurativo da linguagem, tanto no sentido físico quanto no psíquico. A subjetividade das personagens (sentimentos, paixões) deve ser entendida, portanto, como um efeito de sentido inscrito e codificado na e pela linguagem.

Assim, a semiótica procura inscrever a problemática das paixões nos princípios de pertinência e de coerência da teoria geral da significação, que passa a compreender a paixão como uma modulação dos estados do sujeito, concernindo não mais à transformação dos estados de coisas (fulcro da narratividade, como explica Bertrand, 2003), mas à modulação provocada pela relação do corpo sensível com o que o cerca.

Durante muito tempo o modelo da pesquisa semiótica esteve alicerçado sobre o descontínuo da estrutura narrativa, já que o núcleo da gramática narrativa, com seus programas narrativos, pontuava apenas os enunciados de junção e, portanto, as transformações dos estados de coisas. Nesse sentido, o espaço compreendido entre um estado e outro era relativamente deixado de lado, como um vazio a preencher. A semiótica das paixões, preocupando-se exatamente com o dinamismo interno dos estados, vem, pois, construir uma “semântica” da dimensão passional nos discursos, introduzindo uma descrição semiótica da ordem do contínuo. Dessa forma, a dimensão passional da configuração dos seres fictícios fica centrada nas relações entre o sujeito e o objeto, cuja transformação é assegurada pelos enunciados de fazer, e o espaço passional, feito de tensões e aspectualizações, delinea-se “em torno” das transformações narrativas.

Quando falamos em “modulação dos estados do sujeito”, estamos pensando no movimento, nas ondulações de estabilidades e instabilidades da massa tímica ordenadora do discurso, que ora enfatizam um dos pontos do eixo semântico fundamental, ora outro, dando margem à disposição afetiva de base dos sujeitos integrantes desse discurso. Desse modo, a análise dos seres fictícios de um dado discurso pode deixar de deter-se somente no agir da personagem para preocupar-se também com o sentir do agente, com a relação entre ele e seu ambiente ou, mais especificamente, com a maneira como o ator percebe e se relaciona com seu meio.

Os termos da relação fundamental do discurso formam, dessa maneira, a categoria fórica do texto, imprimindo qualidades positivas a um dos termos do eixo (euforia) e negativa ao outro (disforia): é essa orientação sensível que coordena, ou gerencia, o modo de existência do sujeito em ligação com seu objeto-valor. Ou seja, as paixões, que complexificam e dão “vida” à construção da personagem narrativa, começam a ser entendidas como efeitos de sentido de qualidades modais que modificam o sujeito de estado, garantindo-lhe uma existência modal estritamente relacionada a seus “estados de alma”.

Para explicar a configuração passional da personagem, é preciso, portanto, recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos. Só assim se pode determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que outro crê, assim como, o destinador do fazer do sujeito passional. Em outras palavras, só assim se pode apreender as etapas do percurso do sujeito e, conseqüentemente, a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões, que ocupam um lugar de grande valor dentro dos discursos.

### **A configuração sintáctica da subjetividade da personagem-narrativa**

Os estados passionais estão necessariamente ligados à ação e à transação, definindo um percurso do sujeito marcado por variações tensivas. Assim, em termos estruturais podemos pensar nas posições actanciais como lugares fixos, todavia compostos de um feixe de modalidades variáveis. O actante, portanto, responde apenas por um simples operador, responsável pelo fazer transformador que movimenta a narrativa, sendo a dimensão contínua, disposta em torno da junção, a responsável pela particularidade da dimensão patêmica do discurso, garantindo-lhe um novo universo de significações.

No entanto, quando pensamos na análise dos efeitos de sentido passionais, tal como se manifestam na língua e nos discursos, não devemos nos ater exclusivamente à modalização dos estados, que encerram condições ou restrições particulares a estes, alterando, na instância narrativa, as relações do sujeito com os valores. É preciso atentar ao que aparece como um excesso, uma proeminência da estrutura modal.

A semiótica trabalha essencialmente com quatro modalidades de base: o querer, o dever, o poder e o saber. Tais valores modais determinam tanto o *ser*, quanto o *fazer* do sujeito, sendo a modalização do ser, como temos visto até aqui, a grande preocupação na abordagem das paixões. Contudo, falta na série das modalidades básicas uma das condições da realização. Para que o sujeito se realize, a competência modal deve ser por ele fundada na fé, ou seja, é preciso também que ele *creia* querer, *creia* dever, *creia* saber e *creia* poder. De modo mais geral, o *crer* é, então, a modalidade que corresponde para nós à primeira etapa da construção da competência, a partir da qual emergem os valores a que o sujeito visa, em cujo cerne sua ação se inscreve e a partir da qual todas as outras modalidades poderão se desdobrar.

A competência e existência modal do sujeito, com efeito, podem ser apreendidas na confluência de uma organização paradigmática e sintagmática, em que a dimensão passional articulatória, pois, uma estrutura modal e uma estrutura aspectual que a sobredetermina. Nesse sentido, a investigação do processo configuracional das paixões da personagem narrativa deve abordar esse aspecto a partir dessas duas perspectivas, porque as relações paradigmáticas constituem “sistemas de paixões”, enquanto as relações sintagmáticas modais caracterizam as paixões. Ou seja, do ponto de vista paradigmático, o sujeito é dotado de uma carga modal de maior ou menor complexidade, constituída por modalidades compatíveis, contrárias ou contraditórias que o definem a cada instante de seu percurso. E do ponto de vista sintagmático, essa carga modal é apresentada, simultaneamente, como hierarquizada e evolutiva, e uma modalidade dominante passa a definir o sujeito, pondo as outras sob sua dependência.

Toda sintaxe narrativa e discursiva, portanto, baseia-se nos encadeamentos das modalidades. Além disso, o passional, entendido como uma variação dos estados do sujeito, permite depreender também uma outra ordem de relações que define a existência modal desse sujeito: trata-se da categoria da tensividade, “intuitivamente percebida como uma propriedade das figuras passionais”, como declara Bertrand (2003, p. 371).

A tensividade, vista em um nível mais superficial como aspectualização, modula o conteúdo semântico do predicado, quer seja na temporalidade (incoativo, durativo, iterativo, pontual e terminativo), na espacialidade (percepção dos limites e da extensão), na actorialidade (o comportamento aspectualizado), ou ainda na axiologia (a relação entre a imperfeição do parecer e o surgimento da perfeição como critério de apreensão estética). Assim, os traços aspectuais definem a maneira de ser que “sensibiliza” a modalidade e a rege, atribuindo-lhe valores variáveis. Greimas e Fontanille (1993, p. 143) descrevem a sensibilização como “a operação pela qual dada cultura interpreta uma parte dos dispositivos

modais, concebíveis dedutivamente, como efeitos de sentido passionais”, e explica ainda que “verticalmente, de alguma forma, ela constrói as taxionomias culturais que filtram os dispositivos modais para manifestá-los como paixões no discurso; horizontalmente, ela se coloca na sintaxe discursiva da paixão, como processo total”.

Nesse sentido, a sensibilização é a primeira fase enunciativa da colocação em discurso das paixões e pressupõe, no nível das pré-condições da significação, uma “constituição” do sujeito que sente.

Uma outra fase enunciativa na constituição dos dispositivos passionais, também de ordem cultural, é a moralização. Vejamos como a definem Greimas e Fontanille, (1993, p. 140):

A moralização é a operação pela qual dada cultura relaciona um dispositivo modal sensibilizado a uma norma, concebida principalmente para regular a comunicação passional em certa comunidade. [...] Em discurso, a moralização se reconhece diante do fato de que um observador social encarrega-se de avaliar o efeito de sentido a que é suscetível, a fim de carregar tais julgamentos, de atribuir-se um papel actancial na configuração.

A moralização, assim como a sensibilização, pode ser também considerada como operação discursiva. Moralizando uma paixão, podemos avaliar não apenas certa maneira de fazer ou de ser, mas também certa maneira de ser apaixonado. Desse modo, a moralização afeta as modalizações que dizem respeito às propriedades informativas do comportamento passional, pressupondo o término do percurso discursivo do sujeito, com as conseqüências manifestadas e observáveis.

A “sensibilização” dos dispositivos modais e sua “moralização”, portanto, representam duas configurações que enquadram os dispositivos passionais. Como afirmam Greimas e Fontanille(1993, p. 157):

A sensibilização e a moralização não são, pois, apenas procedimentos de descrição; são verdadeiras operações disponíveis para os actantes do enunciado e da enunciação; também as taxionomias culturais, que elas contribuem para edificar, constituem uma das questões das estratégias de comunicação: são elas que têm o domínio das taxionomias passionais numa interação que pode agir a montante sobre essa troca.

Pensando, então, nas estratégias intersubjetivas do discurso<sup>1</sup>, parece-nos ficar claro que a trajetória existencial e a disposição modal que caracterizam o sujeito da paixão, podem ser previstas dentro de um esquema coerente e formal. E é exatamente o que propõem Greimas e Fontanille quando apresentam, em *Semiótica das paixões*, o esquema patêmico, mais tarde cristalizado como esquema passional canônico.

O esquema, que por definição é reflexivo, encadeia cinco seqüências das quais fazem parte a sensibilização e a moralização:

**CONSTITUIÇÃO** → **DISPOSIÇÃO** → **SENSIBILIZAÇÃO** → **EMOÇÃO** → **MORALIZAÇÃO**  
(contrato) (competência) (ação) (sanção)

Esquema I: Seqüências da sensibilização e da moralização.

<sup>1</sup>. Ressalte-se nesse momento, que as condições de sensibilização e moralização, enquadrando os dispositivos passionais, dizem respeito à enunciação passional (a qual dedicaremos maior atenção mais à frente), no entanto, privilegiando não mais as estruturas modais, e sim a influência dos modos de percepção e de manipulação do sentido, centradas no narrador.

A *constituição* determina o ser do sujeito, o estilo passional, de forma que ele esteja apto para acolher a sensibilização. É preciso lembrar que, quando falamos em “ser do sujeito”, estamos pensando na delimitação do percurso modalizado, que preside a instauração do sujeito da paixão. A *disposição* corresponde ao estado inicial e resulta da convocação dos dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso. Segundo Greimas e Fontanille (1993, p. 155) “ela aciona uma aspectualização da cadeia modal e um ‘estilo semiótico’ característico do fazer patêmico”. A *sensibilização*, como vimos, é a transformação tímica por excelência, a operação pela qual o sujeito discursivo transforma-se em sujeito que sofre, que sente, que reage, que se emociona. A *emoção* corresponde à crise passional que prolonga e atualiza a sensibilização, assinalando no discurso que a junção tímica está cumprida; é o momento da patemização propriamente dita. A *moralização* intervém no fim e recai sobre o conjunto da seqüência mas, como visto anteriormente, mais particularmente no comportamento observável.

Em conclusão, o que nos fica claro é que a personagem vai adquirindo sua espessura passional a partir das relações com seus objetos e/ou com os outros sujeitos do discurso, sendo que as relações estabelecidas entre eles, marcadas por um dinamismo interno, acabam por construir, na instância do discurso, um arranjo modal sobredeterminado no percurso do sujeito. No entanto, a subjetividade sugerida pela personagem narrativa vai além das estruturas sintáticas do texto. Há um sujeito da enunciação que controla e manipula os modos de acesso à significação das estruturas modais para o leitor, e é através dele que os esquemas narrativos convertem-se em discurso.

### **A enunciação passional: configuração semântica da subjetividade da personagem narrativa**

Vínhamos, até aqui, centrando nossa atenção nas estruturas narrativas do texto, em termos das relações modais e de suas combinações sintagmáticas. Todavia, nesse momento, voltamos nossa investigação para a mediação entre essas estruturas e as estruturas discursivas, quando os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação, que os converte em discurso e nele deixa “marcas”.

Como bem lembra. Barros (2001, p. 72) “atribuiu-se especial importância às estruturas discursivas por serem consideradas o lugar, por excelência, de desvelamento da enunciação e de manifestação dos valores sobre os quais está assentado o texto”.

O narrador ocupa uma posição de destaque dentro do discurso narrativo, agindo como uma espécie de centro organizador, responsável pelos procedimentos de argumentação e persuasão. Assim, quando pensamos na dimensão passional de um texto, mesmo nos preocupando com a construção da subjetividade das personagens desse discurso, é preciso fundamentalmente refletir sobre a projeção da instância da enunciação no discurso-enunciado, sobretudo nas relações argumentativas entre enunciador e enunciatário, entre narrador e narratário (explicitando os recursos de persuasão para manipular este último), e na cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos. Isso porque a projeção dos simulacros é a característica central da enunciação passional, particularizando não só as operações estruturais, mas os próprios sujeitos dessas operações.

Além disso, no funcionamento discursivo, a dimensão passional do enunciado enriquece-se ainda mais nessa comunicação que se estabelece entre os simulacros do enunciador/narrador e os do enunciatário/narratário. Os simulacros do enunciador podem ser percebidos na escolha do tom, do caráter e na forma de percepção específica, que a semiótica chama de héxis corporal, já que o narrador não apenas declara as informações que compõem um discurso, mas emite juízos sobre elas (explícita ou implicitamente).

Como explica Bertrand (2003), o fazer interpretativo seleciona, valoriza a presença das coisas em função de sua “disposição”, o que faz com que as dimensões pragmáticas e patêmicas do discurso, identificadas como formalmente autônomas, fiquem entrelaçadas, tornando-se o motor uma da outra. Lembrando ainda o próprio Greimas e Fontanille (1993, p. 151), fonte de toda essa reflexão:

[...] o sujeito da enunciação faz variar a luz de uma paixão à outra, explora a combinatória e a taxionomia, de maneira a fazer surgir os arranjos modais reconhecidos em dada cultura e a poder acrescentar-lhes, em vista da moralização, as axiologias próprias deste ou daquele parceiro do sujeito apaixonado.

Em resumo, o que queremos dizer é que não é a imagem explicitada no enunciado que responde pela impressão de “vida” dos seres fictícios no geral, mas aquilo que se pode apreender através de tal enunciado. Ou seja, são as marcas da enunciação no discurso, bem como a maneira pela qual este se constrói e se organiza que produzem os efeitos de sentido suscitados no enunciatário (o leitor). É a partir daí que somos capazes, não só de compreender, mas de sentir o interior das personagens de um enunciado, suas paixões, seus “estados de alma”.

Nesse sentido, a análise das paixões do enunciador/narrador, conseqüentemente das personagens que cria, nada tem a ver com o psicologismo que, muitas vezes, infiltra-se nos estudos dessa natureza. Como explica Fiorin (2004, p. 120, grifo nosso), “trata-se de apreender um sujeito *construído* pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, um psiquismo responsável pelo discurso”.

Aliada às configurações passionais, a discursivização da paixão fundamenta-se, portanto, essencialmente na projeção e na operacionalização dos simulacros. Desse modo, a dimensão passional da enunciação manifesta-se por um modo de presença, na maioria das vezes, indireto e encoberto<sup>2</sup>, no próprio interior dos esquemas da ação, sob a forma do “vivenciar”.

A personagem narrativa, como temos visto ao longo do que foi exposto, vai tomando forma e espessura semântica gradativamente, através das combinações e articulações feitas no nível discursivo. O enunciador, enquanto centro gerenciador de todo o discurso, vai dirigindo o olhar e o entendimento do leitor pela maneira como disponibiliza as informações. Vejamos, então, para melhor compreender toda essa teoria, como é que se dá a configuração da subjetividade das paixões, na personagem de Fernando Seixas, antagonista do romance *Senhora*, de José de Alencar.

### **A análise: configuração das paixões**

Privilegiaremos em nossa análise dois focos de investigação, um de ordem sintática e o outro de ordem semântica, na tentativa de melhor ilustrar o que tentamos expor acima. Antes disso, porém, paremos para pensar na organização diegética do romance em questão: Aurélia, uma moça rica, decide comprar um marido, ou melhor, resolve comprar Fernando Seixas como marido. Junto a seu tio Lemos, arquiteta todo um esquema para que seus planos possam concretizar-se. Na noite de núpcias descobrimos, assim como o próprio noivo, Fernando, que tudo não passava de um plano de vingança, resultado da decepção

---

<sup>2</sup> Mesmo pensando nos discursos em que a emissão de valores e juízos é bastante explícita, quando nos voltamos ao discurso da ação, podemos verificar que a manipulação, na maior parte das vezes, é feita de forma implícita e disfarçada, sugerindo uma falsa autonomia às personagens.

causada, no passado, por este último à heroína de nossa história. Estabelecida a verdade dessa união que os obrigava a uma convivência difícil e exasperada, as figuras centrais dessa história, Aurélia e Fernando, passam a viver conflitos internos, que os dilacera entre a razão e a paixão. No final Aurélia rende-se a seu amor por Fernando e todos terminam felizes para sempre, como não poderia deixar de ser nos romances da época do Romantismo.

Mesmo tendo resumido drasticamente todo o universo diegético do romance em questão, podemos apreender os principais núcleos operativos que sustentam e dão base à narrativa. Em termos estruturais, a narrativa em questão pode ser assim resumida:

1. **ESTADO 1** (situação Inicial): Aurélia, por desejo da mãe, procura um noivo e ela e Fernando apaixonam-se. Ou seja, o sujeito operador, persuadido pelo destinatário (manipulador), sai em busca do objeto modalizado pelo dever-fazer e passa a um estado de conjunção com seu objeto-valor.
2. **TRANSFORMAÇÃO 1** (acontecimento perturbador): Fernando rompe com Aurélia para firmar compromisso com uma moça rica. Ou seja, o sujeito do fazer (S1) transforma o estado conjuntivo do sujeito de estado (S2) em um estado de disjunção com o objeto valor.
3. **INTENSIFICAÇÃO** (agravamento): Aurélia descobre que foi trocada por dinheiro: S2 continua em disjunção com seu objeto-valor.
4. **TRANSFORMAÇÃO 2** (luta): Aurélia recebe uma herança e, rica, compra Fernando como marido para vingar seu amor escarnecido. O sujeito operador recebe a competência necessária para realizar a performance que o levará a ficar conjunto de seu objeto-valor.
5. **ESTADO 2** (situação final): Aurélia e Fernando, após muitos desentendimentos, rendem-se ao amor que sentem um pelo outro. A sanção concretiza-se e o sujeito passa a um estado conjuntivo com seu objeto-valor.

Vejamos agora esse mesmo resumo estrutural pensado a partir do esquema passional canônico, proposto por Greimas e Fontanille. Lembremos que a primeira etapa, a da constituição, refere-se à fundamentação do ser do sujeito do estado; a segunda, a da disposição, ao estado inicial e à convocação dos dispositivos modais; a terceira, a da sensibilização, assinala a categoria tímica na qual o sujeito discursivo torna-se sujeito que sofre<sup>3</sup>; a quarta etapa, a da emoção, corresponde ao momento da tensão, da patemização propriamente dita, que atualiza e prolonga a etapa anterior; e por último a etapa da moralização, responsável pelo julgamento axiológico da emoção. Assim, temos:

1. **ESTADO 1** (constituição): Aurélia é uma moça simples, honesta, carinhosa, abnegada e apaixonada. Enquanto Fernando é um moço pobre, mas ambicioso, refinado e prático (a praticidade, aqui, pensada em termos de racionalidade, ser racional).
2. **ESTADO 2** (disposição): Aurélia e Fernando apaixonam-se. Desse modo, levando em conta o revestimento discursivo, Aurélia enquanto sujeito está em uma relação conjunta com seu objeto-valor, o amor idealizado; enquanto Fernando está disjunto de seu objeto-valor, porque embora apaixonado também, a moça em questão é pobre, não correspondendo positivamente à sua busca.
3. **INTENSIFICAÇÃO** (sensibilização): Partindo do estado descrito acima, fica fácil percebermos o embate entre a categoria tímica básica do discurso: PASSIONAL X RACIONAL – figurativizada na oposição AMOR X DINHEIRO.

---

<sup>3</sup> Para a semiótica o termo sofrer está despido de qualquer investimento semântico depreciativo, significando apenas “aquele que é afetado por determinada situação, ação ou realidade”.

4. **ESTADO 3** (emoção): Aurélia, enlouquecida de paixão, decide comprar seu casamento com Fernando, para vingar-se. Fernando, apaixonado e humilhado, decide resignar-se a seu martírio, em nome de sua honra.
5. **ESTADO 4** (moralização): Aurélia confessa seu amor a Fernando, que declara à “esposa” que o dinheiro dela os separaria para sempre, provando a ela, portanto, a integridade de seu caráter.

Nesse segundo esquema, percebemos o crescente desenvolvimento da subjetividade das personagens, que tem sua fonte na própria constituição do ser, ou seja, a unicidade da personagem está calcada nos valores do *ser* que ela assume e que determinam suas ações. Para compreender melhor como isso acontece, passemos à análise individual da personagem escolhida, Fernando Seixas:

É um moço que ainda não chegou aos trinta anos. Tem uma fisionomia tão nobre, quanto sedutora; belos traços, tez finíssima, cuja alvura realça a macia barba castanha. Os olhos rasgados e luminosos, às vezes coalham-se em um enlevo de ternura, mas natural e extreme de afetação, que há de torná-los irresistíveis quando o amor os acender. (ALENCAR, 1974, p. 28)

- **Análise sintática**

Como visto, as paixões que afetam uma dada personagem, ou seja, seus conflitos interiores, sua subjetividade e expressividade, aparecem no discurso como efeitos de sentido provenientes da configuração e combinação das estruturas modais que "movimentam" os valores-base da narrativa. Todo o conflito (que envolve *tensão* e *foria*), o fazer interpretativo (subjacente ao jogo entre *ser x parecer*) e a "verdade" (impressão de vida real, vida própria) que configuram a subjetividade do ser fictício estão calcados nesses valores fundamentais, que não só regem, mas dão sentido a todos os elementos da estrutura narrativa.

Para a análise do processo de construção da subjetividade de Fernando Seixas, privilegiaremos dois momentos do enredo: um, referente ao momento em que Fernando se vê dividido entre seu amor por Aurélia e a conveniência de um compromisso com Adelaide Amaral; o outro, referente ao momento em que Fernando toma consciência da verdadeira razão que o uniu a Aurélia novamente. A nosso ver, são exatamente nesses dois enunciados de estado do percurso narrativo de Seixas, que podemos identificar os estados mais conflitantes das organizações modais que o configuram, enriquecendo e complexificando aquilo que chamamos de "estados de alma" da personagem. Além disso, parece ser nesses dois momentos que contendem com maior tensão os valores que estão na base do relato de *Senhora*: /passional/ x /racional/, /amor/ x /dinheiro/.

É importante ressaltar que, para a análise das paixões, o que verdadeiramente nos interessa não é a transformação em si, a passagem de um estado a outro, e sim o próprio estado. Em outras palavras, o que de fato importa é a relação conjunta entre o sujeito do fazer e seu objeto-valor. Vejamos:

**ENUNCIADO 1 (PN1 → PN2):** Embora goste realmente de Aurélia, Fernando, *ciente da vida que levaria ao lado dela e seduzido pelas vantagens do casamento com uma moça rica*<sup>4</sup>, desfaz seu compromisso com Aurélia para assumir o noivado com Adelaide Amaral. Nesse sentido, *Fernando vê-se disjunto da mulher que realmente ama, mas conjunto de seu objeto valor, a riqueza, o dinheiro.*

---

<sup>4</sup>. O destaque dado visa acentuar o que de fato interessa para análise, ou seja, o estado da personagem estudada.

**ENUNCIADO 2 (PN2 → PN3):** Apesar de ter-se submetido a uma nova proposta de casamento de conveniência, *Fernando casa-se com Aurélia, apaixonado*, disposto a lhe oferecer um amor sincero e verdadeiro. Mas consciente da verdadeira razão que os uniu, o ressentimento da moça, *vê-se conjunto a mulher que ama e a vida que sempre almejava, no entanto, disjunto da possibilidade de viver essa vida e esse amor*.

Feita a descrição dos enunciados, somos capazes agora de identificar os dados que compõem o eixo paradigmático e o sintagmático, responsáveis pelo processo de construção da subjetividade da personagem narrativa, lembrando que o primeiro diz respeito à modalização do ser, que atribui ao sujeito o modo de existência, e o segundo, à ligação do sujeito com seu objeto-valor, que modaliza o percurso narrativo da personagem e caracteriza seus estados passionais.

Nesse sentido, dos enunciados citados acima podemos reconhecer o modo de existência da personagem Fernando Seixas, estabelecido a partir dos valores que ele assume e que, como vimos, determinam suas ações. Seixas é vaidoso, esperto, ambicioso, resoluto, brioso e, acima de tudo isso, "racional". Observemos que tanto no enunciado 1, quanto no enunciado 2, bem como em todo o percurso da personagem, no romance *Senhora*, a "racionalidade" configurada age como uma modalidade dominante, pondo todas as outras sob sua gerência e dependência.

Definidos, portanto, os dados do eixo paradigmático, aquele que indica as características do estilo passional do sujeito, seu "caráter", reflitamos um pouco acerca do significado do vocábulo *razão*<sup>5</sup>, para estarmos aptos a compreender tudo que se representa ao redor dos estados do sujeito, já que é a racionalidade o aspecto dominante na constituição do "ser" de Fernando:

**RAZÃO:** [Do lat. *ratione*.] *s.f.* **1.** Faculdade que tem o ser humano de avaliar, julgar, ponderar idéias universais; raciocínio, juízo. **2.** Faculdade que tem o homem de estabelecer relações lógicas, de conhecer, de compreender, de raciocinar; raciocínio, inteligência. **3.** Bom senso; juízo; prudência [...].

Voltando, mais uma vez, aos dois enunciados escolhidos para essa análise, constataremos que em nenhuma das ocasiões, Fernando deixou-se "comover" pelo sentimento, ao contrário, o que temos é um sujeito de estado que não se deixa levar pelo emocional ao tomar suas posições. No entanto, vale lembrar que em nenhum momento da narrativa, seja no rompimento com Aurélia, seja em sua nova união com ela, o discurso deixa de passar ao leitor efeitos de sentido passionais. Se em um primeiro momento o leitor tende a julgá-lo e condená-lo, em outro, sofre e torce por ele<sup>6</sup>. Mas sintaxicamente falando, o que nos interessa nesse momento, é a verificação de que a racionalidade de Seixas não permite o desenvolvimento de um excesso em sua estrutura modal. As "emoções" causadas pelo seu "caráter" vaidoso, esperto e ambicioso acabam sendo neutralizadas pela característica dominante, a da racionalidade. Além disso, não podemos esquecer que, no nível das estruturas semionarrativas, o espaço modal articula o espaço fórico, colocando os valores fundamentais em movimento e em jogo.

---

<sup>5</sup>. A característica dominante no "caráter" de Fernando Seixas é, sem dúvida, a racionalidade, que remete à definição da razão. Optamos pelo estudo pormenorizado desse termo, pela maior riqueza e clareza de definições que o dicionário propõe e que respondem mais claramente às necessidades de nosso estudo.

<sup>6</sup>. Essa questão, bem como sua explicação, será melhor desenvolvida na etapa seguinte, a da análise semântica, por dizer respeito ao próprio modo de enunciação.

A personagem configura-se, portanto, em uma esfera de circulação de ordem tensiva, em que as modulações geradas pela intensidade do discurso, que ora recai para um lado do eixo, ora para outro, estabelecem a relação básica entre sujeito e ambiente, garantindo a "emoção" da personagem e do leitor. Atentemo-nos à afirmação de Greimas e Fontanille (1993, p. 36-7):

De outro ponto de vista, na ausência de manifestação direta ou indireta das modalizações, a observação das escolhas aspectuais dominantes permite postular a existência desta ou daquela modulação dominante no nível profundo, que teria sido convocada prioritariamente para a discursivização; suposta essa modulação como predominante, pode-se então suspeitar e prever que a organização modal, se houver uma em imanência, deveria estar afetada ou orientada. Assim, a hesitação, que remeteria a uma modulação ao mesmo tempo de abertura e suspensiva, permitiria prever um avatar complexo do querer (querer e não-querer) e incitaria a buscar eventuais traços específicos na manifestação discursiva. Igualmente, a agitação, como forma aspectual superficial, trai um modo particular de modulação suspensiva: o que proporciona a pura oscilação das tensões, o equilíbrio insolúvel entre fusão e cisão: tal equilíbrio instável pode ser interpretado como a coexistência de duas modulações cujos efeitos se anulam: por exemplo, uma modulação de abertura e uma modulação de encerramento, ou ainda, uma modulação cursiva e uma modulação pontualizante; só então é que seríamos convidados a realizar a hipótese, no nível narrativo, de confrontação modal, seja entre querer e saber, seja entre poder e dever; tanto num caso como no outro, cercar-se-iam assim os contornos da inquietude e da angústia.

Como bem explica o teórico francês, há casos (como o da nossa análise) em que, mais do que as modalizações em si, são as escolhas aspectuais e a tensividade fórica que fundam a dimensão passional da personagem. A confrontação modal dificulta a identificação do modo de organização, convocando a manifestação discursiva muito mais do que nos casos de uma manifestação direta das modalizações. Nesses casos, o que realmente importa para a investigação do processo de construção da subjetividade são as modulações do percurso.

Reflitamos sobre o trecho que segue:

De um homem assim organizado com a molécula do luxo e do galanteio, não se podia esperar o sacrifício enorme de renunciar à vida elegante. Excedia isso a suas forças; era uma aberração de sua natureza. Mais fácil fora renunciar à vida na flor da mocidade, quando tudo lhe sorria, do que sujeitar-se a esse suicídio moral, a esse aniquilamento do eu. Quando Seixas convenceu-se que não podia casar com Aurélia, revoltou-se contra si próprio. Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre e quase órfã, imprudência a que pusera remate o pedido de casamento. O rompimento deste enlace irrefletido era para ele uma coisa irremediável, fatal; mas o seu procedimento o indignava. (ALENCAR, 1974, p. 88).

Observemos que a teoria proposta por Greimas e Fontanille, citada acima, descreve com exatidão a configuração das paixões que caracterizam a personagem. O confronto entre *querer* e *não-querer*, entre *querer* e *dever*, *não-poder* e *dever*, caracterizado pela tensividade fórica dos valores /passional/ x /racional/ e /amor/ x /dinheiro/, garante os

efeitos passionais da angústia e da inquietação. Além disso, as definições dicionarizadas desses lexemas afetivos permitem comprovar a afirmação<sup>7</sup>.

**ANGÚSTIA:** *s.f.* [...] **2.** estado de ansiedade, inquietude; sofrimento, tormento **2.1** PSIC estado de excitação emocional determinado pela percepção de sinais, por antecipações mais ou menos concretas e realistas, ou por representações gerais de perigo físico ou de ameaça psíquica **2.2** PSIC medo sem objeto determinado **2.3** PSICN reação do organismo a uma excitação impossível de ser assimilada, desencadeada pelo bloqueio da consecução da finalidade de uma pulsão ou pela ameaça de perda de um objeto investido por uma pulsão [...]

**INQUIETAÇÃO:** *s.f.* **1.** estado de inquieto, do que se acha em agitação **2.** estado de preocupação; desassossego que impede o repouso, a paz, a tranqüilidade; nervosismo **3.** ato de preocupar-se com o que está além dos seus conhecimentos [...]

Estender a análise ao léxico passional permite-nos compreender com clareza o que se "acumula" em torno da relação conjunta, ou seja, permite-nos identificar e descrever o estado do sujeito operador, conseqüentemente os "estados de alma" da personagem, além de evidenciar a perplexidade da configuração modal de seu percurso. Assim, o que chega ao leitor como sentimento e vida, é o resultado de uma estrutura modal, mais do que isso, o resultado de uma configuração sintáxica (significante) que ganha sentido no produto semântico (significado).

Voltando nossa atenção para o ENUNCIADO 2, referente à nova união entre Fernando e Aurélia, veremos que acontece o mesmo. Assim como no enunciado anterior, trata-se da formação de uma configuração modal conflituosa e contrastiva, de que resultam os mesmos "sentimentos" acima descritos: angústia, agitação e inquietude, que colocam o sujeito operador em um estado de crise, em um estado suscetível e abalável, mas em cujo embate domina a razão.

Vimos, no entanto, que mais do que as modalizações do percurso, o que caracteriza as paixões da personagem são as modulações da estrutura modal. Assim, em uma posição ondulante entre os valores que movimentam a narrativa, principalmente nesse segundo enunciado, a personagem se vê em constante conflito entre o *querer* e o *dever*, fazendo variar o valor investido no objeto, que passa de *desejável*, a *temível* e *impossível*, dando conseqüentemente margem a outras figuras passionais, como o desejo, o ciúme e a paixão<sup>8</sup>.

O sujeito, conforme seja o objeto modalizado em "desejável", "atraente" ou "impossível", aparece de fato como uma seqüência de identidades modais diferentes. E esses diferentes modos de existência do actante narrativo surgem no interior das configurações passionais, enriquecendo e complexificando a "alma" do ser fictício.

É importante observar que, em nenhum momento, ao falar sobre Fernando e seu comportamento, o narrador menciona explicitamente as características que lhe são atribuídas: a personagem vai adquirindo sua densidade semântica e passional apenas nas relações com seus objetos e/ou com os outros sujeitos que compõem a narrativa, o que faz recordar a metáfora usada por Greimas e Fontanille (1993), ao dizer que as paixões como um "perfume" exalado por todos os poros do discurso.

<sup>7</sup>. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da Língua Portuguesa. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>8</sup>. No sentido mesmo de um sentimento arrebatador, tal como consagrado pela cultura, e não no sentido estrutural adotado pela semiótica.

O "ser" da personagem narrativa, portanto, é um efeito de discurso, e seja por pressuposição, catálise, ou por configurações culturais, a "vida" da personagem, sua existência (modal, passional) e sua própria competência para agir constroem-se, sempre, a partir da configuração e manifestação desse discurso.

O que vimos até aqui explica a impressão de vida que a personagem transmite ao leitor. Contudo, a dimensão passional que a envolve não se limita a seu estado interior, vai além, pois seduz o leitor, fazendo com que este não só se identifique com certos sentimentos, mas seja capaz, ele mesmo, de sentir e experimentar os efeitos passionais. Essa sensibilização passional que afeta o leitor provém do próprio discurso, das estratégias discursivas e textuais diretamente relacionadas ao sujeito da enunciação, que acaba por criar um "percurso modalizado", em que se envolve o enunciatário.

Passemos, portanto, a uma segunda análise, agora de ordem semântica, para identificar e compreender os modos de presença do enunciador, bem como as formas de manipulação que ele engendra no interior do discurso, verificando por fim o efeito de sua narração no processo de construção da subjetividade da personagem analisada.

- **Análise semântica**

Para estudar o enunciado narrativo, podemos compará-lo a uma engrenagem, em que o enunciador é o responsável por toda estrutura construída, enquanto o enunciatário fica responsável pela força que coloca essa estrutura em movimento. Ou seja, mesmo sendo o primeiro o responsável por toda a estrutura narrativa, com seus cálculos de sentido e seus efeitos, é necessariamente o segundo que identifica e conecta os sentidos desse discurso. Atentemos, porém, que embora seja a "força" a responsável pela movimentação da "engrenagem", não é ela que define o movimento e sim a estrutura pré-determinada. Falamos aqui do modo de persuasão do enunciador, de sua manipulação sobre o "entendimento" do enunciatário, que às vezes de tão inerente à própria estrutura narrativa, passa despercebida, sendo ela, no entanto, a responsável pela disposição e direcionamento da apreensão do sentido, por parte do leitor.

Continuemos a pensar nessa engrenagem, para melhor compreender o processo construtivo da subjetividade da personagem Fernando Seixas. Quando pensamos na análise feita há pouco, a de ordem sintática, constatamos que as rodas da engrenagem já foram construídas, faltando porém os "dentes", que ligam umas às outras, para que elas possam movimentar-se, ou seja, produzir sentido. E é exatamente na constituição desses "dentes" que nos deteremos a partir de agora.

Reflitamos acerca dos seguintes dados: o jogo entre *passional* e *racional*, como dito anteriormente, está na base da construção da narrativa, quando o enunciador parece euforizar o primeiro elemento, disforizando o segundo. Vimos também que as ações de Fernando, em todo seu percurso narrativo, são dirigidas pela razão e não pela emoção, o que o coloca no pólo negativo da oposição, ou seja, no pólo disforizado. No entanto, embora o julgue, o leitor não chega a condená-lo, ao contrário, afetado pelo discurso, compreende-o e acaba sofrendo e torcendo por ele.

Esse fato, um tanto quanto paradoxal, não passa de um recurso de persuasão do discurso passional, em que o enunciador quer e espera que o enunciatário torça pela união dos apaixonados, que sofra e se angustie como as personagens, buscando incessantemente pelo final feliz, pelo fim do sofrimento, o que certamente não ocorreria, caso o leitor condenasse o comportamento de Fernando. Desse modo, de uma forma ou de outra, o narrador sempre justifica as atitudes disfóricas da personagem, seja colocando-o como o produto de uma sociedade corrompida, portanto, na posição de vítima, seja "sugerindo" a inocência do pensamento da personagem. Ao mesmo tempo em que o coloca como vilão,

justifica suas ações, e a personagem passa então à posição de vítima. Contudo, o conhecimento da verdadeira "essência" de Seixas fica limitado aos espectadores dessa história, já que, para Aurélia, Fernando é visto sim como um homem ambicioso, interesseiro e sem sentimentos. Esse mal-entendido garante ao enunciador a adesão afetiva de seu enunciatário em relação a Seixas, que espera, aflito, pela dissolução do mal-entendido.

Outro ponto significativo a ser explorado, nesse sentido, diz respeito à sutil ironia usada pelo narrador na maioria dos trechos selecionados acima: observe que o discurso irônico, como explica Bertrand (2004, p. 70), "baseia-se na tensão entre uma significação manifesta, cujo modo de presença é realizado, mas cujo grau de assunção é fraco, e uma significação induzida, cujo modo de presença virtual impõe inversamente uma assunção enunciativa forte". Ou seja, o tom irônico adotado pelo enunciador ao se referir a aspectos do caráter de Fernando, acrescenta ao entendimento do leitor uma orientação apreciativa do discurso que vai muito além do sentido conscientemente apreendido. Dessa forma, o sentido irônico estabelece um distanciamento entre o enunciador e a personagem, garantindo maior autonomia e verossimilhança às características apreendidas, que passam a "funcionar" como "perfume" (para lembrar Greimas e Fontanille) da própria personagem e não do discurso construído.

É importante ressaltar, ainda, que as considerações e ressalvas feitas pelo narrador vêm entremeadas à narração dos fatos, como se fossem apenas maiores detalhes desses últimos, e dessa maneira, o enunciatário apreende tais sentidos sem perceber. Nesse sentido, quando se dá conta, o leitor já tem uma imagem patêmica da personagem, sem conseguir explicar direito como nasceram tais sentimentos, mais ou menos como acontece na vida real, quando gostamos ou desgostamos das pessoas muitas vezes sem saber o porquê, donde vem a ilusão de "vida real" dos seres fictícios.

Outro fator também importante e que deve ser levado em consideração, quando pensamos na enunciação passional, tem a ver com o uso estratégico do tom da narração, que mencionamos acima. Por exemplo, ao referir-se aos reais motivos das atitudes de Fernando, o narrador parece assumir um tom de "justiça seja feita":

Este pânico da pobreza apoderou-se de Seixas, e depois de trabalhá-lo o dia inteiro, levou-o na manhã seguinte à casa do Lemos, onde efetuou-se a transação, que ele próprio havia qualificado, não pensando que tão cedo havia de tornar-se réu dessa indignidade.

A uma justiça, porém, tem ele direito. Se previsse os transe por que ia passar durante a realização do mercado, e especialmente no ato de assinar o recibo, talvez se arrependesse. Mas arrastado de concessão em concessão, a dignidade abatida já não podia reagir. (ALENCAR, 1974, p. 51).

Seixas não a contrariava. Conservando-se em casa ao alcance da voz e ao aceno da mulher, poupava-lhe o desgosto de o ver.

Entrava isso na resolução que havia tomado, mas não era sem grande esforço e luta acérrima, que obtinha de si permanecer ao lado dessa mulher para a qual se havia tornado, ele o sentia, verdadeiro flagelo.

Uma razão poderosa o retinha, devemos supor, e tão forte que subjogava a todo o instante a revolta de seus brios, magoados pela aversão cheia de desdém da qual era alvo. (ALENCAR, 1974, p. 154).

Haverá quem acuse Seixas, de ter, no momento em que a mulher lhe fazia confissão de seu amor e lhe oferecia um perdão espontâneo, proferido aquela palavra que envolvia um insulto cruel.

Ele próprio, que pouco antes não achava uma expressão bastante eloqüente para sua revolta, ali estava agora arrependido, com os olhos compassivos,

fitos na mulher, que abria uma janela, e encostava-se à sacada para banhar-se na brisa e na treva da noite.

[...]

Até o momento da revelação afrontosa, seu procedimento podia ser repreensível ante uma moral severa, mas não ia além de um casamento de conveniência, coisa banal e freqüente, que tinha não somente a tolerância, como a consagração da sociedade.

Desde porém que esse casamento de conveniência fora convertido em um mercado positivo, ele julgava uma infâmia para si, envolver sua alma e afundá-la nessa transação torpe.

[...]

Foi nessa disposição de espírito que penetrou-o, como lâmina de um estilete, a frase *comprei-o bem caro*, que o lábio de Aurélia vibrava com viva entonação. Não ouviu mais nada; fez-se em sua consciência um imenso deserto que enchia a só idéia do mercado aviltante.

O pensamento que o dominara antes da valsa, e que um enlevo passageiro havia sopitado, ressurgiu.

Ele refugiou-se no sarcasmo, que desde o casamento era um derivativo às sublevações de sua cólera. Sem intenção de injúria, somente como acerba ironia, soltou a palavra de que se arrependera. (ALENCAR, 1974, p. 186-8).

Com esse tom, colocado de forma sutil no discurso, o narrador impede a condenação da personagem por parte do narratário, é como se dissesse: "antes de o julgarmos, conheçamos os motivos que o levaram a agir desse modo, para que não sejamos precipitados ou injustos", garantindo assim a adesão afetiva do leitor.

Aproveitando ainda os trechos selecionados, podemos também nos reportar ao uso da figuratividade que dá concretude às sensações. Notemos que expressões como "*dignidade abatida*", "*luta acérrima*", "*revolta de seus brios, magoados pela aversão cheia de desdém da qual era alvo*", "*olhos compassivos*", "*banhar-se na brisa e na treva da noite*", "*disposição de espírito que penetrou-o como lâmina de um estilete*", "*fez-se em sua consciência um imenso deserto*" permitem ao leitor, a partir de uma ordem sensorial, não apenas saber mas apreender com maior sensibilidade as sensações da personagem, compreendendo conseqüentemente o seu íntimo, seus estados de alma. A essa percepção, através dos sentidos, a semiótica chama "estesia". Se voltarmos aos exemplos citados acima, perceberemos que as "figuras das sensações", usadas pelo enunciador, fazem com que os sentidos se aliem na apreensão do sentir, permitindo que o leitor, convocado pela enunciação, penetre no íntimo da personagem, partilhando seus "estados de alma". Assim, como explica Ana Claudia de Oliveira (1995, p. 234), "o enunciatário, desse modo, participa do desenrolar das ações, reage às tensões, julga-as e, apaixonadamente, responde aos efeitos discursivos mesmo que seu fazer nada possa transformar".

Quanto ao modo de narrar, o trabalho com as focalizações também pode ser encarado como uma estratégia discursiva na composição da sensibilidade da personagem. Saindo do externo para explorar e expor o interior da personagem, o seu modo de ver as situações, o narrador ilusoriamente dá vida própria a Fernando, que não é mais somente aquele que age, mas aquele que sente e "percebe" o mundo em que vive. Nesse sentido, os elementos emocionais e afetivos do discurso não são expressos no conteúdo em si, mas sim nas formas da enunciação e, nesse caso, no uso do discurso indireto. O narrador, ao utilizar o discurso indireto, caracteriza a configuração subjetiva da personagem enquanto expressão, razão pela qual esse tipo de discurso tem uma tendência analítica. Além disso, é na alternância das "vozes" que se constrói a produtividade semântica do texto. Mesmo não abdicando do seu estatuto de sujeito da enunciação, o enunciador, no que diz respeito à produção dos efeitos de sentido, acaba por jogar sobre a personagem a responsabilidade daquilo que é dito e/ou

pensado, já que a “voz da personagem” acaba por penetrar a estrutura formal do discurso do narrador, imprimindo ao relato um tom de objetividade. Ou seja, com o uso desse tipo de discurso, o narrador, de forma mais ou menos difusa, continua a manipular, selecionar, resumir e interpretar a fala e/ou os pensamentos das personagens. Contudo, aliado a um tipo de focalização (onisciente ou interna), que dá autonomia à personagem, faz isso de forma implícita, levando seu enunciatário a crer na “objetividade” e “transparência” de sua narração.

Pensando ainda no modo de presença do narrador, chamamos a atenção para uma estratégia bastante discreta, mas poderosa e eficaz. Trata-se da emissão de juízos que o narrador faz sobre o que narra, revelada no uso de certos adjetivos, substantivos, verbos, que funcionam como uma cobertura figurativa passional. Esses elementos são distribuídos no discurso com se fossem parte inerente à própria história que é contada, sendo, no entanto, de responsabilidade do “eu” que narra. E essa sua percepção, colocada no discurso, acaba por definir a imagem patêmica da personagem criada pelo leitor. Além disso tudo, acrescentando à personagem suas próprias impressões e interpretações, o narrador acaba por enriquecer o universo de significação dos seres fictícios. Lendo atentamente os trechos abaixo, percebemos como isso acontece:

Seixas, *emérito conhecedor da Rua do Ouvidor*, começou a especificar alguns dos contrastes de que se recordava; absteve-nos porém de reproduzir suas observações, *que ressentiam-se de singular mordacidade*.

Esse *tom cáustico* não era natural ao mancebo, cuja *índole benévola e afável*, nunca passava de uns *toques de fria ironia*. Ele próprio já notara em si essa alteração de seu caráter, e achava um sainete especial em saturar-se do fel que tinha no coração. (ALENCAR, 1974, p. 120 - grifos nossos)

Seixas, *como homem de sociedade que era*, conhecia a natureza de tradição apenas, *ou quando muito* de vista. As árvores, as flores, as perspectivas, eram para ele ornatos, que se confundiam com tapetes, cortinas, trastes dourados e toda a casta de adereços inventados pelo luxo.

*À força de viverem em um mundo de convenção, esses homens de sociedade tornaram-se artificiais. A natureza para eles não é a verdadeira, mas essa fictícia, que o hábito lhes embutiu, e que alguns trazem do berço, pois aí os espera a moda para fazer neles presa, transformando-lhes a mãe, em uma simples produtora de filhos.*

Freqüentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher e as emoções do amor. *Pura imitação: como em geral os poetas da civilização, ele não recebia da realidade essas impressões, e sim de uma variada leitura. Originais somente são aqueles engenhos que se infundem na natureza, musa inexaurível porque é divina. Para isso é preciso, ou nascer nas idades primitivas, ou desprezar a sociedade e refugiar-se na solidão.*

Naquele momento, porém, assistindo ao romper do dia, ali no meio do jardim, Seixas sentia que [...] (ALENCAR, 1974, p. 110-11 - grifos nossos).

Os trechos mostram o modo de ver do narrador, que embute no discurso suas próprias impressões e julgamentos acerca da personagem que descreve. Observemos que no segundo exemplo essa intrusão é bastante explícita, o narrador pausa seu relato para incluir todo um pensamento. Ele vai muito além do relato, exprimindo seu modo de ver e pensar o caráter de homens como Seixas, emitindo mesmo uma crítica pesada à sociedade que, para ele, ao que parece, corrompe toda a sensibilidade humana. Não há dúvida de que, nesse trecho, o enunciador descarrega sua indignação com tal fluência, acentuando a oposição que vê entre o “homem natural” e a sociedade (posição bastante peculiar ao Romantismo).

Afetado pela situação que ele próprio constrói, esse narrador ultrapassa os limites de sua narração, inserindo no discurso um aspecto avaliatório.

Além disso, nessa dialética de vínculo e oposição ao meio, a consciência que projeta as personagens toma a forma da ironia, caracterizando um modo ambíguo de propor e, ao mesmo tempo, transcender o ponto de vista “da personagem”. Longe de serem inoperantes, portanto, essas características e julgamentos acrescentados pelo narrador, influem o modo de ver do enunciatário, servindo como dispositivos passionais, que multiplicam e propagam os arranjos dos simulacros, além de mostrar um narrador afetado e também apaixonado. Em resumo, o que temos tentado mostrar é que, além da modalização narrativa, há no discurso uma “sensibilização passional”, construída e dirigida pelo próprio enunciador. Assim, as paixões que emanam das estruturas discursivas, projetam-se sobre os sujeitos, sobre os objetos e até mesmo sobre suas funções, dando “vida e sensibilidade” a todo o discurso.

É importante ressaltar, porém, que a sensibilização passional do discurso e a modalização narrativa não podem ser separadas<sup>9</sup>, porque são co-ocorrentes e é impossível compreender uma sem a outra. Além disso, como chamam a atenção Greimas e Fontanille (1993), o conceito de articulação é a primeira condição para falar do sentido enquanto significação.

Quanto à análise do processo construtivo da subjetividade de Fernando Seixas, podemos concluir finalmente que as modulações passionais que lhe garantem a expressividade ultrapassam as simples combinações de conteúdos modais, organizados estruturalmente. Essas modulações, manifestadas por efeitos de sentido, parecem provir de arranjos estruturais de outro tipo, explicados somente pela organização do próprio discurso, como pudemos constatar na análise apresentada.

## Referências Bibliográficas

ALENCAR, J. **Senhora**. 5. edição São Paulo: Ática; 1974. Série Bom Livro.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas; 2001.

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

\_\_\_\_\_. Enunciação e corpo sensível: poética da palavra em Michel de Montaigne. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. (org.) **Razões e sensibilidades: A semiótica em foco**. São Paulo: Cultura Acadêmica; 2004. Série Trilhas Lingüísticas, nº6, p. 67–8.

FIORIN, José Luiz. O éthos do enunciador. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. (org.) **Razões e sensibilidades: A semiótica em foco**. São Paulo: Cultura Acadêmica; 2004. Série Trilhas Lingüísticas, nº6, p. 117–138.

GREIMAS, A. J. ; FOTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

---

<sup>9</sup>. A separação que aparece em nossa análise é puramente didática e mostra, de qualquer forma, a impossibilidade de entender a sintaxe narrativa (modalização) sem a semântica narrativa (sensibilização passional).

CASA, Vol.6 n.1, julho de 2008

OLIVEIRA, A. C. A Estesia como condição do estético. In: OLIVEIRA, A.C. ; LANDOWSKI, E. (editores). **Do inteligível ao sensível**. São Paulo: EDUC; 1995; p. 227-236.