

A PALO SECO. A OLHO NU. PRECISÃO E IMPRECISÃO DO SENTIDO

Renata Coelho MARCHEZAN¹

- RESUMO: Este trabalho apresenta uma discussão sobre níveis de sentido, caracterizando-os por meio das categorias da extensão e da intensão, propostas pela semiótica tensiva.
- PALAVRAS-CHAVE: Sentido; categoria intensa; categoria extensa; semiótica.

*Ao Ignácio,
que aceitaria este caminho.*

O diálogo fora difícil, com alçapões e portas falsas surgindo a cada passo, o mais pequeno deslize poderia tê-lo arrastado a uma confissão completa se não fosse estar o seu espírito atento aos múltiplos sentidos das palavras que cautelosamente ia pronunciando, sobretudo aquelas que parecem ter um sentido só, com elas é que é preciso mais cuidado. Ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é direto, literal, explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer, ao passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, ferveilha de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direcções irradiantes que se vão dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições.

Todos os nomes, de José Saramago

A questão dos diferentes modos de existência do sentido – dos quais os percebidos, melhor dizendo, sofridos pelo protagonista de Saramago são exemplos – fundamenta os estudos da linguagem, da língua. Nesse contexto, a busca do entendimento do sentido, de sua expressão, tem levado à proposição de níveis de complexidade, de profundidade, de abstração/manifestação, de estabilidade/instabilidade, que alicerçam diferentes teorias e situam-lhes as opções e ênfases.

¹ Departamento de Linguística – Faculdade de Ciências e Letras – CEP 14800-901 – UNESP – Araraquara – SP – Brasil.

A semiótica discursiva é uma delas. Como teoria geral da significação, ocupa-se além da língua também das demais linguagens e descreve-lhes o sentido – a *forma do conteúdo*, em termos hjelmslevianos – por meio de um percurso gerativo, que compreende níveis hierárquicos, desde as relações mais primitivas, as matrizes, às articulações mais complexas e concretas do sentido.

Embora tenha, portanto, um outro objeto, a semiótica insere-se na tradição lingüística que considera a língua uma hierarquia e a descreve por meio de níveis de representação. Acompanhando essa mesma tradição, a linguagem, para a semiótica não tem apenas um caráter vicário; o sentido também não é um *a priori*, não se define anteriormente à linguagem. Nesse contexto, os diferentes níveis de representação do sentido, propostos pela semiótica, subordinam-se menos à correspondência com uma pressuposta realidade, que lhe seria exterior; resultam, antes de tudo, de uma concepção teórico-metodológica, em que: “são considerados ‘homotópicos’ – na medida em que conservam a significação ao rearticulá-la –, porém ‘heteromorfos’, para permitir a complexificação das articulações, de um nível a outro” (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001, p.204).

A não-vinculação direta do sentido à realidade não detém a semiótica na consideração do sentido dessubstancializado. A essa questão, relacionamos a reflexão de J. C. Coquet, para quem a semiótica discursiva não deve se constituir em “um espaço formal, homogêneo e isotrópico”, mas em “um espaço mais acolhedor para a substância” (1997, p.75). Zilberberg, por sua vez, examina as escolhas epistemológicas de R. Jakobson e de L. Hjelmslev; aponta “o compromisso entre ‘forma e substância’”, do primeiro, e o compromisso do segundo com “a imanência e a autonomia dos sistemas”. E continua:

... pour chaque option épistémologique, le ‘prix à payer’ ne laisse pas d’être élevé: pour Hjelmslev, le ‘déficit’ est plutôt dans l’ordre de l’adéquation, ou plus couramment de l’applicabilité; pour Jakobson, plutôt dans l’ordre de l’arbitraire, c’est-à-dire de la solidité des prémisses déclarées (1988, p.73).

Fundamentado principalmente em Hjelmslev, o desenvolvimento dos estudos da tensividade, propostos pioneiramente por Zilberberg (1988), não deixa, no entanto, de ser também uma resposta à adequação; à consideração de um espaço teórico dinâmico e, desde o nível das pré-condições da significação, animado por um sujeito (proto-sujeito) que percebe e sente, movimentado por fluxos fóricos: euforia e disforia; atração e repulsão. Esse espaço dinâmico é descrito pelas tensões – *extensas* e *intensas* –, que, explicadas por meio do conceito hjelmsleviano de função, dão conta, respectivamente, da dimensão global e da dimensão localizada do sentido; em outras palavras, representam a capacidade de um elemento interagir à distância com outros elementos e a capacidade de um elemento interagir localmente com elementos vizinhos (TATIT, 1994; 1997).

As categorias² intensas operam descontinuidades³ em um *continuum*, em uma extensividade. A extensão e a intensão, desdobramentos da *expansão*, mantêm entre si relações de dependência; caracterizam-se pela mobilidade e pela recursividade, uma vez que são aplicadas e reaplicadas em diferentes planos, níveis e etapas de descrição. Dessa forma, um elemento, em uma determinada etapa da análise, pode ser caracterizado como extenso e, em outra etapa, quando em relação com outros elementos, pode revelar-se intenso. O tempo, por exemplo, é considerado extenso em relação ao espaço; este, por sua vez, é qualificado como extenso, quando se tem uma dispersão, e caracterizado como intenso, quando ocorre uma reunião.

As ações das categorias extensas e intensas especificam diferentes modos de existência do sentido, permitem descrever níveis de precisão e imprecisão. Sentidos há, por exemplo, que se nos apresentam como evidências, como se os apreendêssemos facilmente, *a olho nu*. Sem essa *nitidez*, outros sentidos há que parecem apenas se insinuar; o que nos permite somente adivinhar um estilo, um tom. Estes são da ordem, não do inteligível, do discreto, mas do sensível. Para a semiótica tensiva, trata-se de um primeiro nível (N1), caracterizado pela extensividade, em que o sentido, quase-inefável, é direção, vibração, uma espécie de “varredura” semiótica do todo discursivo, que é trabalhada, detalhada em outros dois níveis⁴

No nível intermediário de complexidade, localizam-se as partições, as separações fundadoras (*schizie fondatrice*), que são dicotomias soberanas, das quais a apreensão de um domínio não escapa e por meio das quais as culturas se organizam. Citando vários estudiosos, Fontanille & Zilberberg (1996, p.60) exemplificam essas separações fundadoras, que funcionam como referentes internos em seus domínios: natureza/cultura, quando a direção é socioletal; vida/morte, quando ela é idioletal; sagrado/profano, quando o domínio é religioso; liberdade/autoridade ou força/justiça, quando ele é político; aristocracia/democracia, para a sociabilidade.

O terceiro nível de complexidade é o das segmentações; da produção, da multiplicação do idêntico; o nível das “singularidades últimas” do discurso (FONTANILLE & ZILBERBERG, 1996, p.7). Lugar das impressões referenciais, mas também do detalhamento dos valores que compõem uma dada ideologia, uma dada conformação de mundo.

Em cada época, a movimentação diferente das tensões configura mundos e valores particulares, que se organizam temporal e espacialmente⁵. As operações tensivas

² Adotamos, aqui, a noção de categoria, a despeito do alerta de Greimas & Fontanille (1993, p.41): as formas tensivas não são estabilizadas e, portanto, não são categorizáveis.

³ Entende-se que a atuação da descontinuidade na continuidade promove a ruptura entre grandezas semióticas vizinhas e as distingue. Interpretadas tensivamente, a continuidade e a descontinuidade ligam-se, respectivamente, aos conceitos dinâmicos de extensão e de intensão.

⁴ A identificação dos três níveis de análise e sua conceituação, aqui apresentadas, foram tomadas sempre de Fontanille & Zilberberg (1996).

⁵ Lição que se aprende também com a discussão bakhtiniana em torno do cronótopo (BAKHTIN, 1988).

sobrepoem-se ao tempo; qualificam com a extensão um andamento lento, uma duração, e com a intensão, um andamento rápido, cujo limite é o instante. Na verdade, a extensão e a intensão pressupõem sempre uma temporalização e descrevem também o movimento no espaço, traçando, com a linha e o ponto, diferentes desenhos, mais delimitados ou mais difusos, sempre em movimento, mais demorado ou mais veloz. A estrada e o encontro⁶ revelam a extensão da caminhada e o momento intenso dos encontros, do encontro final, das forças polêmicas ou contratuais encontradas. Estrada, também da vida, que recebe, nas culturas, uma expressão ora circular, ora horizontalizada, ora verticalizada; cuja direção é marcada pelo olhar ora prospectivo, ora nostálgico, ora, ainda, voltado para si mesmo, circunscrito a um consumo do presente (como parece comportar-se nosso olhar atual). Estrada que se percorre devagar ou até de forma sincopada pela aceleração das rupturas, das mudanças (como parece ser o andamento dos nossos dias). Caminhada difícil ou fácil, longa ou curta, cujo fim, quando se projeta um, é eufórico, aguardado, perseguido, ou é disfórico, temido, evitado.

Visando à exploração das operações tensivas e para dar vida aos conceitos apresentados, consideramos as proposições (e as ampliamos) em uma enunciação particular, acompanhando as *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, obra que é fonte de leitura inesgotável e sempre fecunda.

Em relação ao nível intermediário de complexidade de sentido, pode-se afirmar que *Vidas Secas* funda-se no domínio das idéias que separa vida e morte, tratadas, no entanto, não como valores puros: a vida é, ao mesmo tempo, morte; um valor não exclui o outro. Assim, mais do que a oposição, a história difunde a tensão entre vida e morte, manifestada, principalmente, pelo espaço, de que transluz toda sua economia. À tensão fundamental entre vida e morte, corresponde a tensão entre os espaços sertão e cidade, detalhados no nível de maior complexidade. Há, pois, continuidade entre os conceitos morte e sertão, de um lado, e vida e cidade, de outro; já que os últimos termos são representações espaciais dos primeiros.

Embora a história se incline na maior parte do tempo para o seu componente disfórico (morte, sertão), a tensão não se resolve, antes, anula-se e, quando isso ocorre, o resultado é o vazio. A cidade é, porém, algumas vezes, a esperança de vida, o sertão significa a morte e fugir dele, em direção à cidade, é a única maneira de lutar pela vida. Se a cidade e o sertão, em alguns momentos da história, distinguem-se, não é sempre assim. Essa distinção pontua (intensão) a extensão da obra, em que predomina a desesperança. Na figurativização espacial dessa descrença, sertão e cidade se confundem; tornados indistintos, contínuos, em extensão, sertão e cidade são lugares do não-ser, da não-vida.

⁶ Recorremos, aqui, aos cronótopos da estrada e do encontro (BAKHTIN, 1988).

Sem terem ao certo para onde ir, mas, ao mesmo tempo, condenados ao êxodo, resta aos não-vivos/não-mortos o movimento, ainda que em condições não-humanas. A fixação (intensão) em um espaço, a parada desejada, é uma impossibilidade. A caminhada continua, pois, mesmo quando não se tem a esperança de vida na cidade; mesmo quando sertão e cidade não se distinguem.

A viagem da família de retirantes, caracterizada pela extensão e pela intensão, traduz-se, em sua formulação básica, numa linha horizontal (extensão, continuidade), cuja finitude (intensão, descontinuidade) marca o encontro, o lugar de reparação da falta, que pode ser o encontro do eu, do outro, do eu/outro, no tempo e no lugar ideal/idealizado. Encontro incerto. Como em toda viagem, é o desconhecimento da chegada que lhe dá sentido.

Os retirantes são definidos pela extensão espacial e temporal que os invade e constrange. Tal como na dança, o movimento das personagens, sua gestualidade, que compõe a obra, define-se espacial e temporalmente. É uma *dança* sem música, sem leveza, sem graça, sem energia, difícil, pesada, penosa, contida, presa ao chão-carrasco, horizontalizada pelo sol, pelos urubus, pelo poder do soldado amarelo, do patrão. Caracteriza-se, portanto, pela intensidade da dor, pela gravidade, que se estende espacial e temporalmente, que se prolonga pela distância da meta, nunca alcançada, pela duração, nunca terminada, pelo ritmo lento, repetido, monótono, cansativo. As ações, os gestos, minguados e contidos, não se harmonizam com o espaço, nem tampouco interferem nele, não transformam o mundo; contemplativas e resignadas, as personagens aceitam, interiorizam a dor. Vejamos um exemplo:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. (RAMOS, 1978, p.14⁷)

A *dança* das personagens não equilibra exterioridade e interioridade. Elas vivem ao chão; quando tentam levantar-se, são derrubadas; só não caem quando o exterior as transpassa ou curva. Não resistem às forças externas desiguais, que lhes reprimem o físico, a mente, e que lhes emudecem a voz. Citamos, mais uma vez, as famosas cenas de Fabiano com o patrão e com o soldado amarelo:

Olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços. Nem lhe restava o direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Para onde? Hem? Tinha para onde levar a mulher e os filhos? Tinha nada! (p.101)

⁷ Nas citações que seguem, mostramos apenas o número da página.

– Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (p. 113)

O movimento do exterior para o interior é só de espoliação, de esvaziamento da vida, de atravessamento, de invasão do seco. Em sua pequenez e insignificância interiorizadas, o homem, fundido ao espaço amplo e seco, incorpora-lhe a aridez. Na extensão horizontal do espaço, que os engloba, constringe, invade, os corpos definem-se pela intensão, são reduzidos, submissos, densos de dor e de segura; arrastam-se em peregrinação ao final feliz, que, quando se esboça, acelera (intensão) a caminhada, e, quando se esvai, desacelera (extensão) os passos com a vontade de ficar, de voltar. A lentidão e o desalento, alternados por pequenas acelerações e breves esperanças, compõem o ritmo da história. Alguns exemplos dessa alternância:

Fizeram alto. E Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança. Retardara-se e repreendera os meninos, que se adiantavam, aconselhara-os a poupar forças. A verdade é que não queria afastar-se da fazenda. A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparara-a lentamente, adiara-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido. Podia continuar a viver num cemitério? (p. 124)

Afastaram-se rápidos, como se alguém os tangesse, e as alpercatas de Fabiano iam quase tocando os calcanhares dos meninos. (p.125)

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de Sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória, as palavras que Sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos. (p. 134)

A família-personagem não exerce a atração dos heróis, mas provoca comoção. Comove o narrador (e também o leitor!), que se move em sua direção, aproxima-se dela, confunde-se com ela e, sem lágrimas, enreda-se em suas penas. O discurso indireto livre, freqüente na obra (há exemplos nas citações acima), é uma figura lingüística desse enredamento, dessa fusão. Com o emprego desse recurso, a

personagem, às vezes, parece narrar e o narrador parece sentir; as vozes, o espaço, o tempo do narrador e da personagem confundem-se, não há nítida demarcação entre eles. Não se encontra aproximação semelhante entre o narrador e o soldado amarelo, o patrão; destes o narrador guarda distância, observa-os de seu lugar, perto da família. Distinguem-se, neste caso, vozes diferentes, que não se neutralizam lingüisticamente.

Nessa leitura de *Vidas Secas*, procuramos examinar a ação das categorias tensivas na constituição de diferentes níveis do sentido. O nível da partição, da relação tensiva entre vida e morte, que funda a obra analisada. O nível da segmentação, da produção de singularidades, que se expressa na caminhada das *Vidas Secas* pelo sertão. Nível em que as operações tensivas operam sobre o tempo, o espaço e, de forma correlata, na constituição das personagens. Evocamos a dança para ressaltar a dinamicidade e a plasticidade da história. Restaria, ainda, para comentar, em *Vidas Secas*, o nível mais extenso do sentido, aquela força expressiva que se revela, sem declarar, o estilo de vida, de um autor, de uma obra, de uma época.

Para falar desse nível de sentido, que é da ordem do sensível e, portanto, de difícil apreensão e tradução, pode-se partir do inteligível. Postulada pela semiótica, a pressuposição recíproca entre os níveis, a que já fizemos menção, torna possível “remontar” a totalidade a partir das partes (Fontanille & Zilberberg, 1996, p.65), o sensível a partir do inteligível. Gostaríamos de chamar também um outro poeta, João Cabral de Melo Neto, em *Quaderma*.

A palo seco existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto.

Eis uns poucos exemplos
de ser a palo seco,
dos quais se retirar
higiene e conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.

Com a expressão *palo seco*, que se refere ao canto de capela, forte e vibrante, que não precisa de instrumentos musicais, Cabral homenageia o estilo de Graciliano Ramos: seco, sem adornos, penetrante, intenso. Presente também em *Vidas Secas*, esses aspectos podem ser tomados para caracterizar a modulação fórica, que perpassa toda a obra. Os valores, evidenciados na análise dos outros dois níveis, resultam da estabilização e do detalhamento dessa modulação tímica, dessa direção, que expressa

a sensibilização de um sujeito marcada, em termos semióticos, pela disforia e pela intensidade.

MARCHEZAN, R. C. *A palo seco. A olho nu*. Precision and imprecision of meaning. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 185-192, 2003.

■ *ABSTRACT: This paper aims to characterize the levels of meaning by using the intense and extense categories as they are considered in recent semiotics.*

■ *KEYWORDS: Meaning; intense category; extense category; semiotics.*

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

COQUET, J. C. **La quête du sens**: la langage en question. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Principes de grammaire tensive**. Paris, Université de Limoges, 1996. (Mimeografado).

_____. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

MELO NETO, J. C. A palo seco. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

TATIT, L. **Semiótica da canção**. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

ZILBERBERG, C. **Raison et poétique du sens**. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

■ ■ ■