

“SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”, ENTRE MEMÓRIAS

Ude BALDAN e Luiz Gonzaga MARCHEZAN¹

- RESUMO: Este trabalho, ao analisar “Sorôco, sua mãe, sua filha”, conto de João Guimarães Rosa, procura demarcar, nos limites da leitura que realiza dessa narrativa de Rosa, o percurso das investigações semióticas nos últimos vinte anos, com o intuito de avaliar como essa metodologia transferiu suas preocupações, antes, atentas ao nível narrativo, à ação de uma narrativa, para as paixões que envolvem e movimentam, no nível discursivo, essa mesma ação narrativa.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; narrativa; narrador; ação; paixão; discurso.

Também as estórias não se desprendem apenas do narrador,
sim o performam; narrar é resistir.

João Guimarães Rosa

Não apenas o narrador é “performado” pelas estórias que conta: também nós, leitores, adquirimos, a cada leitura, uma capacidade de observação maior diante do que lemos, que refaz o perfil de leitores que temos e nos transforma diante do texto lido.

Esta análise conta um pouco a estória dessa transformação. Tivemos a ousadia de meninos quando escolhemos Guimarães Rosa para “aplicar”, pela primeira vez, o olhar da semiótica de então, em um trabalho para o Prof. Ignácio, em um curso de pós-graduação que se iniciava, há vinte anos atrás.

Estamos, hoje, todos transformados: o nosso olhar para o texto é mais humilde, o curso ampliou seus propósitos, os estudos semióticos evoluíram e o professor foi embora. Por todas essas coisas, resolvemos retomar o trabalho, tentando manter nele o que pode ser mantido, na espera nostálgica, talvez, de que coisas de um outro tempo permaneçam entre nós.

O conto de Guimarães Rosa “Sorôco, sua mãe, sua filha” é parte de *Primeiras Estórias*, publicada em 1962, quando o autor já era conhecido e laureado com o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra.

A Semiótica, como instrumental teórico de análise, estava, naquele momento de 1981, sendo desenvolvida por A.J. Greimas e seu grupo na Escola de Paris, como

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

todos ficaram conhecidos então. Nossos professores participavam de seus Seminários e traziam as obras que então se publicava. Era tudo muito novo para nós. O projeto semiótico desenvolvia-se a partir de um dos níveis do percurso gerativo de sentido que passamos a conhecer: o nível narrativo. Tudo, então, para nós, era pensado e disposto como um percurso narrativo: os textos que líamos, as hipóteses que levantávamos, as situações das nossas vidas pessoais que queríamos entender com base nas fases da manipulação, competência, performance e sanção.

Como o encadeamento narrativo lançava luzes para a construção do sentido do texto, partíamos para o que era chamado de “normalização” do conto, ou seja, a colocação das cenas em sua ordem seqüencial. Esse, como outros passos, que hoje nos parecem desnecessários, têm explicação na origem dos estudos da semiótica de Greimas: o folclorista russo Propp e seus herdeiros franceses. Como os textos-objeto do folclorista eram recolhidos da tradição oral, não havia, em seu trabalho, a discussão de textos literários de maior complexidade. Tampouco Greimas estava interessado em apenas um tipo de discurso. Nós, alunos de literatura, deslumbrados com uma nova possibilidade de leitura do texto literário, é que queríamos a aplicação mecânica dos modelos proppianos a todo e qualquer texto, tentando, a partir da análise narrativa, responder às questões que os textos nos colocavam. Nem é preciso dizer que os trabalhos deixavam de lado a “literariedade” tão buscada pelos formalistas, comparando textos literários a textos publicitários ou textos fílmicos a partir da narratividade deles. Buscava-se uma tipologia da narrativa e, nesse intento, parecia-nos fundamental que nos prendêssemos à organização narrativa do texto, estabelecendo para as ações (as funções proppianas) uma ordem sintagmática. Dessa forma, escolhíamos contar a estória de Sorôco assim:

Sorôco tem mãe e filha loucas. Precisa interná-las. Um vagão é enviado pelo governo para embarcá-las para o hospício de Barbacena. Uma multidão espera a partida; conhecem o motivo do embarque.

Sorôco sai de casa com as loucas; deslocam-se da Rua da Baixo até à estação. No caminho, a filha de Sorôco começa a cantar, seguida depois pela avó. Chegam à estação e Sorôco as coloca no vagão que é atrelado ao expresso que parte.

Sorôco volta para casa. No caminho pára, começa a cantar a música de sua mãe e filha, andando e cantando. A multidão começa a cantar a música juntamente com Sorôco, e, caminhando e cantando com ele, acompanham-no até sua casa.

É evidente que a arte de contador de estórias que o narrador de Guimarães Rosa exhibe não aparece neste resumo. Nem aparece, tampouco, a ordem do discurso, tão importante para construirmos uma leitura consistente. A crença nas figuras construídas não permitia, à época, estabelecermos os valores, sugeridos pelas figuras, que criavam

as relações polêmicas engendradas pela arquitetura do texto e as relações contratuais engendradas pela nossa leitura. Desprezar, como fazíamos então, o nível figurativo, para construirmos um tema, a partir do nível narrativo do percurso gerativo de sentido, relegando, inclusive, a ordem de aparecimento das figuras no discurso, devia-se à influência de Propp, para quem a seqüência narrativa, de capital importância, poderia ser “preenchida” pelos pressupostos da estória. Esse procedimento, adequado ao se tratar de textos da tradição oral, sem autor definido, não dá conta da complexidade do texto literário, cujas escolhas no modo de narrar do autor definem a significação do texto. Na obra da tradição oral, são irrelevantes as escolhas do narrador para a compreensão da obra. São mesmo conhecidos os exemplos de ouvintes infantis que, ao perceberem uma mudança do “recitador” no modo de contar a estória, que pode preencher ou suprimir detalhes (catálises, no sentido barthesiano), reclamem de sua veracidade. A impossibilidade de reconhecimento do autor e a necessidade mnemônica do texto oral estabelecem a importância da seqüência narrativa e a irrelevância da composição figurativa, que fica por conta de cada recitador, com as potencialidades de seu espaço e de seu tempo. Roman Jakobson comparava a distinção entre esses dois textos à distinção que a lingüística estabelece entre língua e fala. O texto folclórico (objeto de Propp) pode ser comparado à língua, pelo seu caráter social, coletivo, impessoal, feito de regras e normas estabelecidas pela comunidade, cuja tradição o texto reflete. Já o texto literário é comparado por Jakobson à fala, ato criador individual, que pode ter com a tradição literária uma relação de reflexão ou de crítica.² As especificidades do texto literário não eram consideradas por nós, alunos daquele período, com a advertência devida dos professores e mesmo de Greimas, em seus textos introdutórios.³

O percurso narrativo desprezava a ação do *narrador*, localizado entre o nível narrativo e o nível discursivo do percurso gerativo de sentido. O “desprezo” não era conceitual, filosófico; era metodológico, didático: naquele momento, estavam suspensos os mecanismos discursivos para o aprofundamento teórico dos elementos da gramática narrativa.⁴ Ainda que não soubêssemos trabalhar com o conceito semiótico de narrador, a análise literária tradicional nos fornecia elementos para que percebêssemos que ele se pluralizava em “...a gente...”, criando um discurso que representava a voz de uma comunidade. Para a análise da organização narrativa do texto e seu “preenchimento” discursivo, esse dado era muito importante, mostrava o papel da comunidade na definição dos valores a serem buscados pelos sujeitos operadores e as transformações narrativas decorrentes dessas ações. Mas ainda não sabíamos **como** o narrador fazia

² Para ver o desenvolvimento desta reflexão, conferir o texto “Cultura e tradição orais: as origens da narrativa”, de Ude Baldan, a ser publicado em Portugal (no prelo).

³ Conferir o Prefácio de Greimas intitulado “As aquisições e os projetos” ao livro *Introdução à semiótica narrativa e discursiva* de Joseph Courtés, cuja tradução foi publicada pela Editora Almedina, de Lisboa, Portugal, em 1979.

⁴ O “desprezo” era dos alunos, e não dos professores, naturalmente.

isso, **com que paixão** ele nos contava essa estória. Analisávamos a lógica das ações e suas conseqüências narrativas. Sabemos hoje (muito pouco ainda!) que as contribuições dos últimos anos (especialmente da semiótica das paixões) prioriza a análise da complexidade do texto, isto é, **das correlações** entre dispositivos e dimensões provenientes de diversos níveis do percurso gerativo. Não queremos, aqui, propor a análise semiótica mais atual deste belíssimo conto de Guimarães Rosa. Queremos, nostalgicamente, demonstrar que a lógica das ações, sozinha, pouco nota os efeitos de sentido de “beleza” e “dor” provocados pela leitura do texto.

Imaginemos desconsiderar que o conto de Guimarães Rosa começa assim:

Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros... (1972, p.15)

Escolher contar a estória a partir da descrição do vagão de trem que levaria as mulheres embora é fundamental para o conto. Especialmente quando o carro é *aquele*, notado de um ponto de vista privilegiado, *que demonstra* a proximidade do narrador com o que narra, confirmado mais adiante por meio da expressão *A gente* que ele passa a utilizar, incluindo-se nela como cúmplice da estória que conta. Assim, o narrador, primeiro, descreve o vagão de trem, com o olhar interessado de uma câmara que vai narrar uma estória naquele lugar, daquele ponto de vista. Mas não é um olhar panorâmico, é a construção cuidadosa de um universo figurativo, que requer do analista uma cuidadosa racionalidade, que não é da ordem dedutiva, mas sim analógica. A descrição da figura *vagão*, logo no início, apresenta os detalhes figurativos que recobrem o tema que vamos, por analogia, construindo:

A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre.

(...)

Aquilo quase no fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois, antes da guarita do guarda-chaves, perto dos empilhados de lenha.

(...)

O carro lembrava um canoão no seco, navio. ... parecia que estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadinho dele alumiaava em preto. (ROSA, 1972, p.15)

A tensão que se percebe ao longo do texto começa a ser construída nesta descrição. No primeiro parágrafo temos a presença de duas relações hiponímicas de extrema importância para a arquitetura do conto: o vagão, que é parte do trem do sertão, e o narrador, que é parte da comunidade. Ao definir o vagão, o narrador se

define, colocando-se como parte de um grupo (*a gente...*), e, assim, tal qual sua comunidade, *estranha* o vagão que vem de fora (*aquele carro...aquilo*). Quando o narrador compara as janelas do vagão às janelas de cadeia, estabelece-se com o narratário um “protocolo” de sentido que redefine o significado de trem, e do que ele vai transportar. Há vários semas, caracterizadores e localizadores, que completam o sentido instaurado pelo texto: parado na linha de resguardo/no desvio de dentro/ não era um vagão comum de passageiros/ mais vistoso/ novo/ do lado do curral do embarque de bois/ antes da guarita do guarda-chaves/ perto dos empilhados de lenha/ canoão no seco/ navio/ parecia que estava torto/ nas pontas se empinava/ o telhado se iluminava em preto. O semema que se constrói a partir de semas aparentemente desconexos transforma o vagão de trem em um simulacro, cujas projeções temáticas podemos adivinhar: o veículo desconhecido, de fora, diferente, estranho, veículo da perda, da impossibilidade, da solidão, da morte. Todas essas marcas figurativas **do estranhamento**, inclusive as marcas de localização espacial (“ao lado do curral de embarque de bois” que iguala /ao lado/ as mulheres aos bois), também figurativas, preenchem a referência fundamental do texto, que vai se opor à referência **do conhecido**, criada pelo narrador. O período que se segue traduz *a relação entre o mesmo e o diferente* que vai, isotopicamente, alinhar todo o sentido do texto e que completa a caracterização da figura /vagão/, com que o texto se inicia: “Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém” (ROSA, 1972, p.15).

A “impressão” do narrador exprime a estranheza com o que veio de fora, com o outro, o diferente, o inventado longe e **sem piedade**. Essas mesmas marcas vão qualificar as figuras análogas do texto: as mulheres a serem transportadas. As figuras que traduzem o conhecido, o de dentro, o mesmo, são as figuras do eu narrador, marca integrante do nós da comunidade, que vai se espriar na forma familiar da narração do espaço e dos atores.

As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas. Sempre chegava mais povo – o movimento.

(...)

Sorôco ia trazer as duas, conforme. A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum. (ROSA, 1972, p.15)

O narrador apresenta Sorôco como um velho conhecido da comunidade. A mãe e a filha de Sorôco, ambas sem nome que as singularize, são apresentadas pelos papéis actanciais que representam: de precedência e procedência. Sorôco tem passado e futuro na comunidade, como todas as pessoas conhecidas. Sabe-se tudo dele. E o tudo é pouco, ralo, oco.

A figura do agente da estação que aparece em seguida no discurso, reitera a referência do mesmo, do conhecido, estabelecida pelo narrador, a partir dos artigos definidos que denotam o fazer cotidiano de ambos, do agente ao verificar o trem, e da comunidade ao observá-lo diariamente:

O Agente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e amarela debaixo do braço. ‘Vai ver se botaram água fresca no carro...’ – ele mandou. Depois, o guarda-freios andou mexendo nas mangueiras de engate. (ROSA, 1972, p.16)

A apresentação das figuras centrais do conto instala, como vimos, o tema que orienta a leitura que podemos construir: o embate entre o conhecido (o eu, o mesmo, o de dentro) e o estranho (o outro, o diferente, o de fora). A relação entre as figuras e os valores não é sempre a mesma na seqüência sintagmática, mudada pelas transformações narrativas que marcam a passagem de uma posição à outra, de um antes a um depois, de um sempre a um então. O espaço comum da estação de trem, onde começa e termina o espaço comunitário, transforma-se, **naquele dia**, no dia definido pelo tempo mais que perfeito verbal (*Aquele carro parara...*) em espaço comprometido com as regras e decisões da comunidade. O espaço comprometido, como vimos, estabelece para a mãe e filha de Sorôco, um embarque análogo ao embarque de bois, ao embarque de lenha da comunidade. Os atores também apresentam, em sua descrição, as marcas narrativas da transformação:

Ele [Sorôco] era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava. (ROSA, 1972, p.16)

Naquele dia, ele se transforma :

Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado, humilde. (...) [Nesse dia] a voz de Soroco estava muito branda... (ROSA, 1972, p.16)

As mulheres, sem nome e singularidade, aparecem enfeitadas naquele dia do embarque:

A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfundada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco. A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam. (ROSA, 1972, p.16)

A multiplicidade das cores na filha e a falta de cor na mãe, entre outras diferenças, não bastam para diferenciá-las. Elas eram “de fora”, como os “santos e os espantados”, como as crianças, os doentes e os loucos⁵. Eram diferentes, ambas, do resto da comunidade. O próprio narrador mostra essa ambigüidade, essa ambivalência quando mostra Sorôco dando o braço a cada uma delas: “Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro”. (ROSA, 1972, p.16)

O que “confunde” o narrador é a solenidade que a situação apresenta. É um ritual de expulsão cujo palco é a estação de trem, tão importante na cultura mineira, como espaço de chegada/partida, começo/fim do espaço comunitário. A representação, no ritual, significa identificação, participação coletiva do “ato sagrado”, com cortejo, procissão, comitiva. O momento de maior tensão do cortejo acontece quando a filha de Sorôco “pega a cantar” uma música sem letra, uma cantiga de ninguém conhecida, sem nexos, confusa. E a avó, encantada, segue-a na mesma cantiga. É um momento solene, em que se suspende a ordem seqüencial das coisas. O narrador conclama a adesão do narratário para o momento respeitoso:

A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um pressentimento muito antigo – um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar. (ROSA, 1972, p.17)

Ao espetáculo não falta a música, nos moldes do coro do drama antigo, cuja função, segundo Luckács, é sincretizar tanto as vozes interiores da razão humana – que precisam de refutação trágica – quanto as vozes superiores de um destino que transcende a razão ([19--], p.44). A cantiga sem nexos qualifica as personagens como loucas, como apartadas da comunidade. A canção é estranha, é diferente, é “de fora”. Tal momento liga dois núcleos narrativos importantes: a saída de casa e a entrada no trem. É o único momento em que o narrador, como que olhando de fora, “justifica” a atitude de Sorôco diante do impasse entre seu querer e o dever para com a comunidade:

O que os outros se diziam: que Soroco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Soroco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pejejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram de olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê. Quem pagava

⁵ Os “*mauvais sujet*” de acordo com Catherine B. Clément.

tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir. (ROSA, 1972, p.16-7)

Também o narrador tenta se convencer do papel imperioso da comunidade em harmonizar o impasse criado pela presença das loucas. O Governo (com letra maiúscula) adjuvante na manipulação dos sujeitos, tinha soberania para saber o que deveria ser feito. A repetição, pelo narrador, dos argumentos da comunidade (...os outros se diziam...), referindo-se a ela como “eles” e não mais como “nós”, cria um efeito de neutralidade que compromete a adesão do leitor. É sutil a diferença, mas o narrador não se inclui entre os que “socorrem” Sorôco, expulsando as mulheres. É o primeiro índice que coloca em suspeição a relação polêmica estabelecida entre o “nós”, o conhecido, o mesmo, e o “eles”, o estranho, o diferente. A decisão entre um ou outro não é, afinal, tão apaziguadora assim.

A construção figurativa de Sorôco encontra seu ápice no momento da partida das mulheres, em que o narrador fala dos sentimentos da comunidade e de Sorôco. Poeticamente colocado sozinho na linha, no verso, a figura Sorôco iconiza a solidão, “no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo” (1972, p.18).

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorçô do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Soroco.

Tomara aquilo se acabasse... (ROSA, 1972, p.17)

A solidão de Sorôco, marcada topologicamente no texto, sugere a oposição com o ajuntamento da comunidade (*a gente...*), como se uma câmara em *zoom* fosse relatando os entornos englobantes e fechando a cena sobre sua figura. O narrador espanta-se com a atitude de Sorôco. O índice apontado acima começa agora, neste ponto do fio narrativo, a se adensar. A estabilidade passional buscada pelos agentes das transformações - comunidade e Sorôco, seu principal representante - com a adesão explícita do narrador, rompe-se abruptamente. O andamento rítmico da narrativa, que viera de um desenvolvimento incoativo para um clímax tenso (como convém aos bons contos, e o nosso autor sabe disso) surpreende o leitor quando reinstala a tensão onde já se esperava seu abrandamento. A estória não acabou. E o sentimento dos personagens (e do narrador que lhes relata) não é tão seguro assim:

Ele [Sorôco] se sacudiu, de um jeito arrebitado, desacontecido, e virou, pra ir-s' embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta.

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido - ele começou a cantar,

alteado, forte, mas sozinho para si - e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando. (ROSA, 1972, p.18)

A canção sem letra, “de desatino”, que figurativiza o diferente, a loucura, o outro, marcando simbolicamente o que na comunidade precisaria ser expulso, volta narrativamente, não para transformar as ações dos sujeitos, mas para requalificá-las, suspendendo todas as certezas das ações racionais propostas pela comunidade. O *narrador* que primeiramente *afirma*, com a comunidade, a necessidade da expulsão das loucas, *duvida* no momento de sua execução, e *crê*, finalmente, na inexorabilidade do ato, transforma-nos em leitores apaixonados, cujo ritmo narrativo imprime a marca da solidariedade e da resignação. Aderimos à comunidade, aderimos àquela crença, que não é mais da ordem da razão, (“nem ninguém entendia o que se fizesse”) e, principalmente, aderimos ao relato do narrador, fim último de sua sedução. O designativo final “... *a gente...*” inclui -nos compulsoriamente:

A gente se esfriou, se afundou - um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó de Soroco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Soroco, e canta que cantando, atrás dele, os mais detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

A gente estava levando agora o Soroco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga (ROSA, 1972, p.18).

O nosso trabalho termina aqui, diante desse gesto polêmico de adesão espelhado pela narrativa. Aprendemos com essa análise avaliar o custo de uma adesão, suas marcas. O nosso fiador, memorável, endossou, há vinte anos atrás, nossa leitura desse conto de Rosa. Assim, dedicamos-lhe o que dela, em meio a erros, acertos e saudade, tudo, permaneceu em nós, como aderência em nossas almas.

BALDAN, U.; MARCHEZAN, L. G. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, among memories. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 207-216, 2003.

■ **ABSTRACT:** *Analysing “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a short story by João Guimarães Rosa, this paper tries to define, within the limits of the reading of this narrative, the percurso/route/trajectory of the semiotic investigations of the last twenty years, in order to evaluate how this methodology changed its focus from the narrative level and from the narrative action to the passions which contain and move this same narrative action, now in the discourse level.*

■ **KEYWORDS:** *Semiotics; narrative; narrator; action; passion; discourse.*

Referências

LUCKÁCS, G. **Teoria do romance**. Lisboa: Editorial Presença, [19--].

ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

